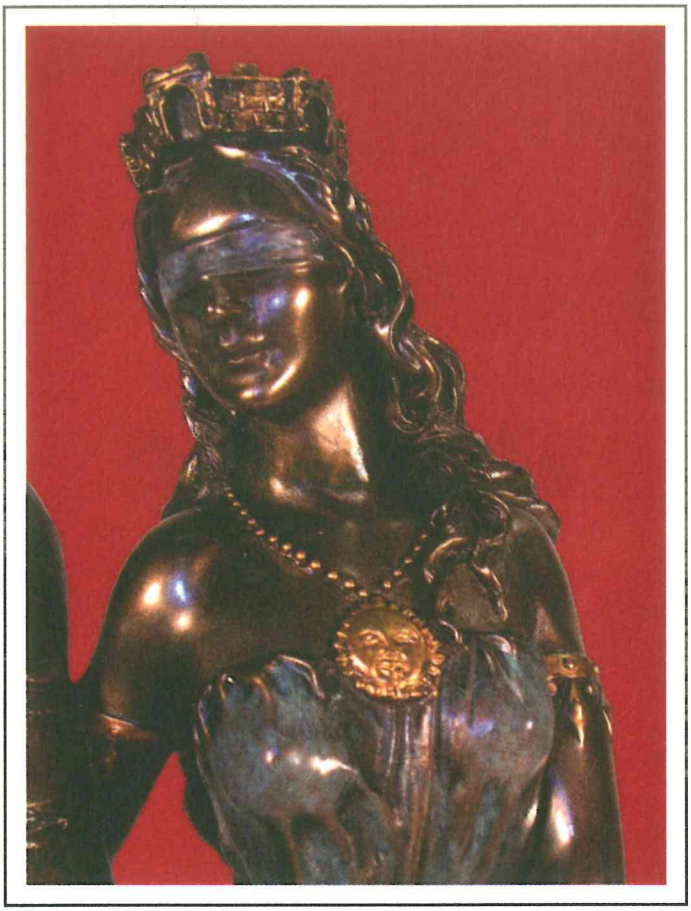
LES AMIS DE GEORGE SAND

Publié avec l'aide du Centre National du Livre

GEORGE SAND ET L'ARGENT



Tyché, déesse grecque de la Fortune

2011 Nouvelle Série N° 33

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.

Site Internet : http://www.amisdegeorgesand.info
Adresse e-mail : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Prix de la revue N° 33 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.

J.-P. Louis, imprimeur à Tusson (Charente). – Dépôt légal août 2011 – ISSN 0224-296

2011 n° 33

SOMMAIRE

Éditorial de Michèle HECQUET..... p. 3

Michelle PERROT : présentation du dossier « GEORGE SAND ET L'ARGENT » (p. 9 à 151) p. 5

Marie-Claude SCHAPIRA : Vivre sa vie en la gagnant ..... p. 9

Martine WATRELOT : Du contrat éditorial, le dossier Perrotin..... p. 29

Olivier BARA : George Sand et l'économie du spectacle, entre République et Empire : d'un compromis sans compromission..... p. 53

Romain PIANA : Le *Plutus* de George Sand, une allégorie socio-économique ? ..... p. 75

Claudine GROSSIR : S'appauvrir, s'enrichir : destins romanesques croisés..... p. 95

Béatrice DIDIER : De l'Église des pauvres à la bonne déesse de la Pauvreté..... p. 115

Michèle HECQUET : La fortune de Nanon, d'après l'*Histoire d'un paysan*..... p. 127

Bernard HAMON : « Tue-la ! », le châtiment de la femme adultère..... p. 143

Françoise GENEVRAY : Charles Rollinat, George Sand et Ivan Tourguéniev..... p. 159

Livres, revues, études, évènements culturels :

- George SAND, parutions : *Œuvres complètes, T. IV* (*Simon,* éd. C. MARIETTE-CLOT ; *Lettres d'un voyageur,* éd. S. ESQUIER) (R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA)..... p. 181
- Études : *Mon cher George, Balzac et Sand, histoire d'une amitié* (M. HECQUET) ; *Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre*, d'O. BARA (C. MASSON) ; *George Sand et Michel de Bourges, une passion*, de B. HAMON (F. GENEVRAY) ; *George Sand : Entrées d'une œuvre*, d'A. SZABÒ (M. HECQUET) ; *Le dernier amour de George Sand*, d'É. BLOCH-DANO (M. HECQUET) ; *George Sand et Colette*, de C. POMMIER (M. HECQUET)..... p. 183
- Thèse : *George Sand et les sept cordes de sa lyre : poésie et musique*, de L-J. LAFFONT (M. HECQUET)..... p. 198
- Événements culturels : *Gribouille*, par le théâtre de marionnettes Kukol et la Cie Émilie Valantin (M. HECQUET)..... p. 199
- Vie de l'association : Rapport d'activité 2010 (D. BAHIAOUI) ; Carnet : Jeannine TAUVERON (M. HECQUET) ; Tableau financier 2010 (J-P. PETIT-PERRIN)..... p. 202
- Bulletin d'inscription..... p. 207

Table des illustrations

En couverture :

- *Nohant en 1818*, dessin de M. DE TRÉMAUVILLE ..... p. 9
- *Portrait de Sophie Delaborde* par George SAND (coll. Domaine de Nohant)..... p. 11
- Gargilesse et Palaiseau, état actuel (clichés archives) p. 18
- J-B. Clésinger • Solange, dessin de CLÉSINGER • Maurice Sand vers 1866 • Manceau vers 1864, photos de NADAR..... p. 24
- *De la femme faite homme et culottée par la pipe*, caricature d'Alcide LORENTZ.... p. 29
- *Qu'est-ce que la vie !!* (dessin de George SAND, lettre à Buloz, *Corr.* III, p. 598, n.1) p. 31
- Médaillon du tombeau de Perrotin, par ADAM-SALOMON (cimetière de Châtillon) p. 32
- *Buloz, mon premier correspondant,* portrait-charge de Maurice Sand, 1834..... p. 34
- « *Déjeuner de garçons des deux sexes* », illustration de Tony JOHANNOT..... p. 36
- *Eugène Sue* par François-Gabriel LÉPAULLE • *Charles Poncy*, portrait anonyme. p. 48
- Le théâtre de l'Odéon au début du XIXe siècle..... p. 53
- *Pierre Bocage*, photo de DELBARRE, 1862 • *Paul Meurice*, photo de NADAR..... p. 58
- « Bocage engraisse » (*Le Journal pour rire,* 1850)..... p. 60
- *Personnages de la commedia dell'arte*, dessin de Maurice SAND..... p. 66
- La scène du théâtre de Nohant • *Théâtre de Nohant*, Michel Lévy Frères, Paris,1864.. p. 68
- *Manceau directeur de la troupe de Nohant*, dessin de Maurice Sand (1850)..... p. 69
- Aquarelle de Maurice SAND pour la réouverture du théâtre de Nohant (sept. 1857)..... p. 69
- *Triomphe de Plutus et de la Fortune*, dessin de Hans HOLBEIN le Jeune..... p. 75
- Buste antique d'Aristophane • couverture du *Plutus* d'ARISTOPHANE (éd. Ducasau, 1854) • 1e page du prologue du *Plutus* de George SAND (*RDM*, 1863). p. 78
- Trois des personnages du *Ploutos* d'Aristophane et du *Plutus* de George Sand..... p. 80
- Proudhon le démolisseur et Thiers le défenseur de la propriété (caricatures XIXe s.)..... p. 82
- La mère Maurice chez la mère Guillette, grav. E. HUDAUX pour *La Mare au diable*.... p. 102
- Marthe dans la misère (*Galerie des femmes de G. Sand*, par le bibliophile JACOB). p. 104
- En-tête de la 1e page de *Lélia*, éd. Hetzel, *Œuvres illustrées*, 1854, vol.7..... p. 115
- *Lélia abbesse*, dessin de Tony *Johannot* in *Lélia* (éd. Hetzel, *Œuvres ill.*, 1854).. p. 118
- Consuelo devant le tribunal des Invisibles, dessin de Maurice SAND (éd. Hetzel ill.)... p. 122
- 2 frontispices : BOUTET DE MONVEL, *Les victimes cloîtrées* (éd. Chambon, 1793) • ERCKMANN-CHATRIAN, *Histoire d'un paysan* (éd. Hetzel, 1869)..... p. 130
- *Le père Grandet,* dessin de P.-G. STAAL pour *Eugénie Grandet* (éd. Marescq, 1852)... p. 136
- *Un drame sous un parapluie*, caricatures de CRAFTY pour *La Lune* (1867)..... p. 143
- A.Dumas fils, caricature de CHAM • É.de Girardin, portrait-charge de H. MAILLY p. 148
- Règlement de comptes (Agnès WALCH : *Histoire de l'adultère*, Perrin, 2008)..... p. 152
- *Charles Rollinat*, caricature d'Alfred DE MUSSET (1833)..... p. 162
- Portrait de Tourguéniev par H. VOGEL (*Le Livre*, 1883) ..... p. 166
- Le salon de Nohant en 1873, dessin de Maurice SAND..... p. 172
- Affiche pour l'éd. Houssiaux de *La Comédie humaine* d'Honoré DE BALZAC (1853)..... p. 182
- Frontispice de *François le Champi, comédie en 3 actes,* Michel Lévy Frères, éd. ill.... p. 186
- Manceau photographié par NADAR au début de 1864..... p. 195
- Les marionnettes du Théâtre Kukol d'Ekaterinburg pour *Gribouille*..... p. 200 & 201
- Week-end « Chopin en Berry » • Cyril HUVÉ et Laure MANDRAUD à la salle des fêtes de Montgivray • Kyoko WATANABE dans le Grenier littéraire de Nohant.... p. 202 à 204
- Jeannine TAUVERON (in memoriam)..... p. 205

Éditorial

COMME L'ANNÉE DERNIÈRE, notre livraison de 2011 s'organise autour d'un dossier. Intitulé « George Sand et l'argent », riche de sept études, il est réuni par Claudine GROSSIR, et constitué à partir de deux rencontres du Groupement International de Recherches Sandiennes (GIRS) qu'elle a organisées sur ce thème. Michelle PERROT nous fait l'amitié de le présenter.

Deux articles l'accompagnent, qui intéressent tous deux les dernières années du Second Empire, et montrent les limites des amitiés sandiennes, qui peuvent être peu compatibles entre elles, ou mettre à mal ses propres valeurs. Avec « Tue-la !», Bernard HAMON retrace, en même temps que le climat d'outrance dramatique toujours suscité par la question de l'adultère féminin, un moment critique de l'amitié entre Sand et Dumas fils. Françoise GENEVRAY précise notre image des mœurs littéraires en décrivant les tentatives malheureuses de Charles Rollinat, après de longues années en Russie, pour vivre de traductions littéraires. Elle aborde la poétique des traductions et signale une dureté inconnue de la part de Tourgueniev.

Nous rendons compte de la publication de quelques textes sandiens : *Simon* (édité par Catherine Mariette) et les *Lettres d'un voyageur* (Suzel Esquier) qui forment un nouveau volume de l'édition dirigée par Béatrice Didier chez Champion ; d'un bel ouvrage collectif *Mon Cher George,* édition richement commentée et illustrée de la correspondance échangée par Balzac et Sand.

Parmi les études nombreuses, l'étude synthétique d'Olivier Bara *Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre*, est appréciée par Catherine MASSON ; nous recensons la somme d'analyses proposée par Anna Szabò : *George Sand, entrées d'une œuvre* ; la présentation de la

Correspondance George Sand et Michel de Bourges par notre président Bernard Hamon ; *Le dernier amour de G. Sand*, par E. Bloch-Dano ; l'essai en trois volumes de Chantal Pommier sur les concordances entre *Sand et Colette*.

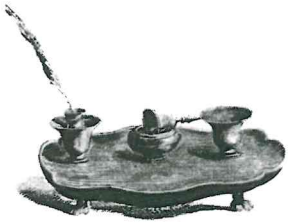
Nous avons tenu à signaler une thèse originale, soutenue par Laurent Laffont : « George Sand et les Sept cordes de sa lyre » ;

Nous évoquons un spectacle de marionnettes franco-russe, donné cet hiver à la Maison de la culture du Kremlin-Bicêtre : *Gribouille*, conte pour enfants plus connu des enfants russes.

Enfin, nous disons adieu à notre vice-présidente, Jeannine Tauveron, qui nous a quittés le 31 décembre.

Le rapport d'activités 2010 clôt l'ensemble.

Michèle HECQUET



George Sand et l'argent

CE DOSSIER FERA DATE. Il lève un tabou : celui des relations de George Sand avec l'argent, dont elle se défiait, au point que la critique n'a pas toujours osé l'y confronter. Comme si sa personne – de l'amante romantique à la « bonne dame » – et son œuvre, excessivement lissée, échappaient aux contingences matérielles, comme si Nohant, lieu de délices, cristallisait un rapport idyllique à la nature, hors des conflits que l'argent suscite inévitablement.

Le thème a été proposé par Nicole Mozet, dans le cadre du GIRS, que préside José-Luis Diaz. Il a été exploré lors de deux colloques (2007 et 2008), auxquels ont participé les meilleurs sandiens, dont aucun n'avait traité directement ce sujet. Claudine Grossir et Michèle Hecquet en ont réuni et ordonné les éléments dans la présente livraison.

On mesure ici la vitalité des études sandiennes, renouvelées dans les dernières années par une grande diversité d'approches : politique, religieuse, culturelle (J.Y.Mollier, Olivier Bara), ethnologique, voire anthropologique. Longtemps négligée, la dimension économique a été abordée sous l'angle foncier et éditorial. Ce numéro s'inscrit dans cette perspective, mais pas seulement.

« Argent » est en effet un terme polysémique, à la fois matériel (la monnaie, sonnante, trébuchante ou scripturaire) et symbolique : la fortune qui classe et confère du pouvoir (les « puissances de l'argent »). L'argent est physique et moral, métallique et éthique. Ce numéro n'élude aucun de ces aspects..

Son principal intérêt réside dans la confrontation entre les pratiques et les représentations et leurs évolutions respectives, pas toujours concomitantes. Comment s'en étonner ? Elles obéissent à deux temporalités, deux logiques, deux discours différents. La gestion chaotique du quotidien ne coïncide pas avec l'horizon du projet, le souffle de l'idée. Sand parle fréquemment d'argent dans sa correspondance et ses agendas. Elle note les gages donnés aux domestiques, le montant des fermages, les recettes fournies par telle ou telle pièce de théâtre. Par contre, elle opère une relative euphémisation de l'argent dans le roman, même quand il joue un rôle cen-

tral dans l'intrigue, à la différence de Balzac, beaucoup plus statisticien et notarial. Entre l'argent vécu et l'argent écrit s'interpose toute l'épaisseur de la littérature.

L'expérience sandienne de l'argent est originale à plus d'un titre. Elle cumulait de manière exceptionnelle pour une femme plusieurs identités : celle d'une propriétaire rentière de la terre ; d'une maîtresse de maison gestionnaire d'un domestique onéreux ; d'une femme auteure impliquée dans le marché de la librairie et du spectacle ; d'une citoyenne engagée, républicaine et socialiste, ce qui implique des choix idéologiques. Tout cela dans un siècle traversé par l'essor du capitalisme, pétri par le règne de l'argent, secoué par les révolutions, submergé par le paupérisme. Ce numéro rend compte de ces tensions, imposées à l'œuvre et à la vie, et à l'œuvre dans la vie, au travers du prisme de l'argent.

Sand est une héritière. Mais les 200 hectares de Nohant rapportent assez peu, de 7 à 9 000 francs bon an mal an. C'est insuffisant pour assurer un train de vie considérable dans sa frugalité dispendieuse. Faire de Nohant une maison amicale, familiale, ouverte, un havre de sociabilité et de création, un jardin au cœur de la France fut son ambition. Elle a payé cher cette utopie domestique et romantique. Passion, l'écriture fut pour elle une nécessité, un gagne-pain (M.-C. Schapira) Elle en a tiré beaucoup. Elle fut une des romancières les mieux rétribuées de son temps ; seul Eugène Sue gagnait plus et elle l'enviait. A partir du second Empire, le théâtre rapporte davantage et, en dépit de succès mitigés, elle s'y acharne (O. Bara). La publication, la scène la lient à la ville, à Paris, au marché. Elle s'y défend bien. Le dossier Perrotin (M.Watrelot) montre une Sand avisée et partagée, pionnière du droit d'auteur aux côtés de Balzac, quoique un peu en retrait, et en même temps habile à user des dispositions coutumières, voire de sa position de femme, pour tirer le meilleur parti de sa situation. Femme d'affaires informée et exigeante, elle est capable d'amitié, mais aussi d'âpres conflits, avec ses éditeurs, dont elle se méfie, comme du capitalisme en général, surtout sous sa forme anglo-saxonne.

Seule la terre la rassure. Détentrice d'un patrimoine, elle considère sa transmission comme un devoir. Cette propriété, acquise par sa grand'mère à la faveur des transferts fonciers de la Révolution, lien des trois générations qui forment sa famille et tissent *Histoire de ma vie,* elle entend la laisser à ses enfants, et au seul capable à ses yeux de la gérer : à Maurice, l'aîné, le bien-aimé, constamment avantagé par d'étranges combinaisons comme celles qui le font hériter des biens de Manceau (Gargilesse, Palai-

seau). Solange est toujours écartée de Nohant, dans la fréquentation comme dans la possession.

Ainsi, le comportement financier de Sand conjugue archaïsme et modernité.

Modernité par le gain : la ville, le travail, la production de biens culturels. Archaïsme par l'emploi. Les revenus qu'elle tire de son « industrie » (son inlassable activité scripturaire), elle les investit dans la campagne, qui reste l'horizon indépassable de son existence. Plus exactement, elle les dépense, totalement indifférente (me semble-t-il) à toute idée de placement. Elle témoigne à sa manière de la longue « persistance de l'Ancien Régime » qui a freiné en France le développement du capitalisme.

Dans quelle mesure cette expérience a-t-elle modelé ses représentations et façonné ses options ? Dans l'œuvre, l'argent est sans doute plus métaphore que réalité, mais n'en subit pas moins les empreintes du temps. Les romans fournissent peu de données concrètes chiffrées (Claudine Grossir en a néanmoins collecté un certain nombre). Par contre ils offrent des itinéraires d'appauvrissement ou d'enrichissement significatifs des processus sociaux et des jugements que l'auteur porte sur eux. Ainsi se dégage une vision morale cohérente, dont les modalités se sont modifiées beaucoup plus que les fondements. Sand a un fond de convictions assez stables, puisées dans l'enfance et l'humiliation maternelle. Dans le grand combat des riches et des pauvres, des puissants et des faibles, des capitalistes et des prolétaires, elle sera toujours hostile au « camp des injustes », pour reprendre l'expression de Mauriac. La « question sociale », qui la hante, comme ses contemporains, est aussi, elle le sait bien, une question d'argent.

Plusieurs lignes mélodiques s'entrecroisent que dégagent les commentaires :

L'éloge du travail, à la fois nécessité, utilité, dignité, vertu, identité, source de la valeur. Admiratrice de Benjamin Franklin, Sand partage l'éthique protestante qui combine économie, sobriété, activité. Elle adhère au socialisme de Saint-Simon, puis de Pierre Leroux et de Louis Blanc, qui fondent la cité sur le travail et les travailleurs. Le travail est aussi le seul moyen d'indépendance pour une femme. « Vivre sa vie en la gagnant » fut son choix. Ses romans offrent de nombreuses figures de femmes industrieuses et entreprenantes, jusque dans l'industrie (la Tonine de la *Ville Noire),* plus économes et actives que les hommes qui dilapident. Nanon est la plus accomplie.

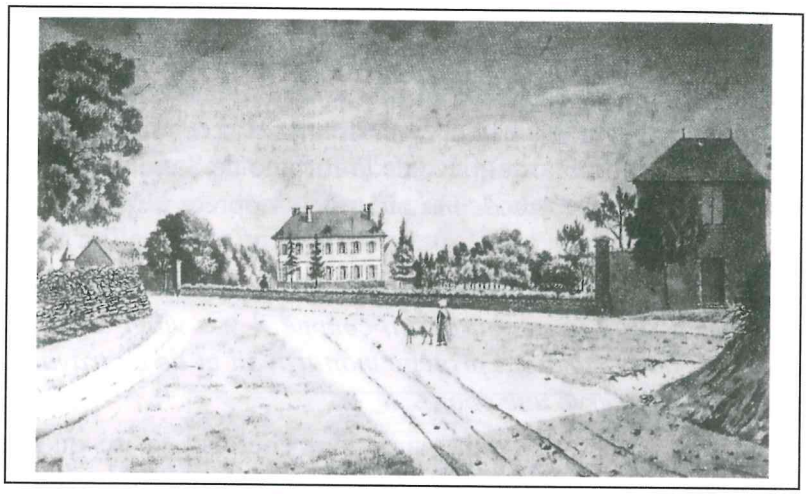
Seconde ligne : l'éloge de la pauvreté, thème récurrent, culminant dans l'épilogue célèbre de la *Comtesse de Rudolstad,* l'hymne à la bonne déesse de la Pauvreté, dont Béatrice Didier scrute la genèse et le message. La pauvreté n'est pas la misère, destructrice et néfaste ; mais une frugalité champêtre, d'un rousseauisme mâtiné de vagabondage bohémien, qui garantit le bonheur personnel et l'équilibre social. George Sand éprouve de l'aversion pour le luxe et pour « les riches » : trait ancien et constant du socialisme français. Elle déteste ceux qui cumulent, accumulent et dominent, et dont Plutus (R.Piana) est le dieu, les détenteurs de l'argent et plus encore ses agioteurs. Elle apprécie les usages de l'argent mais refuse de le réifier. Elle dépense, sans compter. Artiste, elle est anti-bourgeoise. Socialiste, elle est anti-capitaliste. En 1848, elle précise sa pensée et se déclare favorable à la redistribution par l'impôt, et à certaines formes de propriété collective. Mais elle est n'a jamais été favorable au communisme, n'appréciant ni Babeuf que prônait Michel de Bourges, ni Cabet.

Elle comprend l'aspiration paysanne à la petite propriété, à laquelle les berrichons sont si attachés, eux qui, en 1848, la taxaient de « communiste » ! Toutefois, dans les années 1840-1850, elle explore les solutions des formes communautaires, coopérative ou phalanstère, évoquées dans plusieurs de ses romans. A l'aube de la troisième République, la réussite de Nanon, « paysanne parvenue » par son travail et son aptitude à saisir les opportunités du marché, sacre un nouveau contrat social dont Michèle Hecquet explore les significations politiques complexes.

La pensée de Sand sur l'argent a-t-elle changé au cours du siècle ? Quelle influence les évènements politiques ont-ils exercée sur ses choix, précocement formulés ? On en a ici quelques échos, par bouffées, qu'on aimerait plus orchestrés.

À cette symphonie, il fallait une ouverture, que voici.

Michelle PERROT.



Nohant en 1818, dessin de M. DE TRÉMAUVILLE, © Musée de La Châtre (Indre)

Vivre sa vie en la gagnant

AUSSITÔT QU'ELLE A QUITTÉ NOHANT George Sand gagne vite, et plutôt bien, sa vie. Grâce à ses seules forces, créatrices et commerciales, elle acquiert une aisance qui lui permettra, une fois installée dans Nohant reconquis, en 1837, d'assurer aux siens, et à un large entourage, un train de vie plus qu'honnête qu'elle maintiendra jusqu'à la fin de sa vie. Elle tient cependant très régulièrement, au fil des ans, un double discours dans lequel elle semble tantôt se plaindre, tantôt se glorifier de n'avoir pas un sou vaillant pour ses plaisirs et de consacrer aux autres tous ses gains. Il y a là une posture qui devrait nous conduire à nous interroger sur le bénéfice qu'elle semble trouver à la dépossession et qui a ses racines dans des expériences anciennes et intimes.

Au cours de sa vie où elle élabore avec beaucoup de volonté et d'imagination son propre code moral, il n'est pas excessif de dire que l'argent est un vecteur de communication et d'échange polyvalent et puissant avec ceux qui l'entourent. Il est porteur de devoirs, de dévouements et de conflits. Pour comprendre les impératifs financiers et l'économie affective de la circulation monétaire, nous choisirons des moments de crise qui les rendent plus immédiatement lisibles : le départ de Nohant, Venise, le

mariage de Solange et le second départ de Nohant avec Manceau. Nous examinerons dans ces moments, une situation financière et morale, la manière dont les conditions de vie et la production d'écrit interagissent, et la manière dont s'équilibre la balance entre donner et recevoir.

Une estimation à l'emporte-pièce de la fortune de Sand nous est donnée au moment où, dans *Histoire de ma vie*, elle s'apprête à raconter son installation à Paris :

> « *Des sept ou huit cent mille francs que j'ai gagnés depuis vingt ans, il ne m'est rien resté, et aujourd'hui, comme il y a vingt ans, je vis, au jour le jour, de ce nom qui protège mon travail et de ce travail dont je ne me suis pas réservé une obole*[1]. »

C'est dans son histoire intime qu'il faut chercher la loi qu'elle s'est donnée concernant le bon usage de l'argent. La scène originelle se passe autour de ses sept ans quand la question se pose à sa mère de quitter Nohant avec elle ou de la laisser à sa grand'mère. C'est le moment exact où se joue le destin d'Aurore entre un avenir prolétaire et l'aisance sans fastes de l'aristocratie terrienne. Consciente de l'importance de l'enjeu, Sophie craint que sa belle-mère se « désaffectionne » et que, privée de sa petite-fille, elle ne la prive d'une partie de son héritage, tout en sachant que l'argent ne fait pas le bonheur et qu'une enfant a besoin de sa mère. Avertie de ses hésitations, Aurore anticipe le déchirement d'une séparation et Sand adulte tire la leçon de l'événement qui a marqué l'enfant : « *Il en résulta pour moi un grand mépris pour l'argent, avant que je susse ce que ce pouvait être, et une sorte de terreur vague de la richesse dont j'étais menacée.* » (*HV.* I, 604) Aurore, ayant bien compris que le prix de l'argent est le renoncement à l'amour, tente de fléchir sa mère : « *dès que j'étais seule avec elle, je la couvrais de caresses en la suppliant de ne pas me donner pour de l'argent à ma grand'mère.* »

Les considérations financières ne sont pas absentes du choix de Sophie : elle craint que sa belle-mère ne ramène à 1 500 francs la rente de 2 500 francs qu'elle lui verse et qui suffit à peine à son entretien et à celui de son autre fille. Elle craint également le reproche que pourrait lui faire un jour Aurore de l'avoir privée des 15 000 livres de rentes de Nohant, « d'une belle éducation, d'un beau mariage et d'une belle fortune » (*HV.* I,

---

1. George SAND, *Histoire de ma Vie*, éd. G. Lubin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 140 (désormais les références à cette édition seront notées *HV.* suivi du n° de tomaison et de la page, entre parenthèses à la suite de la citation).
Il faut multiplier par 2,2 le franc 1830 pour obtenir un euro actuel.

757). L'affaire est entendue : une mère responsable n'entraîne pas dans la pauvreté une enfant à qui l'aisance est promise. Et pourtant un autre scénario est envisagé qui aura un impact très considérable sur l'avenir de la petite fille. Le rêve éveillé de sa mère, qu'elle fait partager à sa fille, est de monter un magasin de mode à Orléans où la vie est moins chère qu'à Paris, d'y travailler avec ses deux filles, de leur constituer à chacune une dot de huit ou dix mille francs qui leur permettra de se marier avec un honnête ouvrier. C'est là l'ébauche d'une autofiction qui se construit entre désir et effroi.

Portrait de Sophie Delaborde par George SAND
(coll. Domaine de Nohant, Monum)

Le rêve de vie modeste, travailleuse et aimante se termine mal par la trahison de Sophie qui fuit en laissant sa fille à l'ennemi. Mais plusieurs leçons tôt apprises ont été définitivement retenues. L'argent, toujours illégitime, est totalement ambivalent. Il est condition de la liberté. Après sa cuisante déception, Aurore rêve de quitter Nohant et compte financer sa fuite avec quelques babioles qui constituent « [son] *trésor, l'instrument de* [sa] *liberté* » (*HV.* I, 765) qu'elle contemple pour se consoler : un collier d'ambre de deux louis « *un petit peigne en corail, un brillant gros comme une tête d'épingle monté en bague, une bonbonnière d'écaille blonde garnie d'un petit cercle d'or qui valait bien trois francs et quelques débris de bijoux sans aucune valeur, que ma mère et ma grand-mère m'avaient donnés pour en orner ma poupée.* » (*HV.* I, 764). Voilà le petit ruisseau appelé à devenir grande rivière. Qui n'a pas d'argent dépend de qui en a et ne peut prétendre accéder à son épanouissement personnel. Témoin sa

mère qui « *était une grande artiste manquée faute de développement* » (*HV.* I, 606). Autre cruauté, l'argent, instrument de la liberté, est aussi celui du pouvoir et de l'asservissement. Sa grand'mère, plus tard son mari, sont des tyrans potentiels auxquels il est nécessaire d'échapper. Avoir l'argent c'est avoir les conditions de sa propre liberté et également le pouvoir de disposer de la liberté des autres ce qui – elle l'apprendra à ses dépens - est loin d'être une position confortable[2].

Négocier cette aporie, c'est-à-dire établir le bon usage de l'argent, sera un des devoirs moraux les plus difficiles auquel Sand sera confrontée sa vie durant. La première loi est de n'être jamais riche, de refuser la dépense ostentatoire tout en s'attachant à sauvegarder la propriété et, s'il le faut, imitant en la rationalisant la prodigalité paternelle, de donner l'argent qui pourrait vous enrichir, d'aider les autres, d'être charitable. Le corollaire est la valorisation de la pauvreté, apanage maternel. Quand Julie[3] lui dit : « *"Vous voulez donc retourner dans votre petit grenier manger des haricots ?"* », elle réagit vivement : « *Cette parole me révolta, et les haricots et le petit grenier me parurent l'idéal du bonheur et de la dignité.* » *(HV. I, 605)*

Veiller à ne pas être riche tout en luttant âprement avec les éditeurs pour obtenir le plus d'argent possible et le consacrer pour partie à la charité n'est pas contradictoire. Le troisième impératif est évidemment de gagner sa vie et son indépendance, de travailler pour ne dépendre de personne et pour éviter le parasitisme qui déshonore par l'exploitation des classes laborieuses[4]. Elle veut « *se réconcilier avec elle-même qu'elle ne peut supporter oisive ou inutile, pesant, à l'état de maître, sur les épaules des travailleurs* » (*HV.* II, 181-182). Elle tient, sa vie durant, ses engagements initiaux et écrit à Poncy le 21 Juin 1866, après la mort de Manceau, ces mots qui disent sa fidélité à une éthique :

---

2. « *Rien au monde n'est si difficile que de manier l'argent, d'en faire, d'en créer par la science des affaires et de rester honnête homme et généreux.* » George SAND, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Garnier, 1964-1991, t. XVII, p. 440, lettre à Édouard Rodrigues, [Nohant,] 8 février [18]63 (désormais les références à cet ouvrage seront notées *Corr.*, suivi du n° de tomaison et de la page).
3. Julie est la femme de chambre de la grand'mère de Sand.
4. C'est sa mère qui lui a inculqué cette exigence que ne pouvait certes pas lui avoir transmise sa grand'mère : « *On peut toujours être assez riche en travaillant, et je ne vois pas pourquoi, moi qui sais travailler, je ne fais plus rien, et pourquoi je vis de mes rentes comme une belle dame* » (*HV.* I, 756).

« *Enfin je ne dois plus rien et je n'ai plus rien au monde après trente et quelques années d'un travail incessant. C'est un très bon résultat selon moi, certaines existences ne doivent ni se reposer ni s'enrichir sous peine de n'être plus elles-mêmes. Je suis aussi heureuse ainsi qu'il m'est permis désormais de l'être*[5]. »

L'argent est donc avant tout pour Sand, la condition de la liberté. À sept ans, elle a épousé le rêve de sa mère de quitter Nohant pour échapper à une grand'mère qui avait le pouvoir de l'argent. Telle est du moins l'analyse de la situation repensée par l'adulte. Elle s'est mariée à 18 ans pour affirmer son indépendance et se retrouve prisonnière du schéma initial, héritière d'un confortable patrimoine régi par un régime dotal rigoureux voulu par sa mère, qui protège ses biens mais la laisse dans la dépendance financière absolue de son mari, à l'exception d'une rente de 1.500 francs qui lui est allouée pour sa toilette. Elle regrette l'initiative maternelle qui a choisi « *la mesure conservatrice de la propriété qui a presque toujours pour résultat de sacrifier la liberté morale de l'individu à l'immobilité tyrannique de l'immeuble* » (*HV.* II, 31). Une gestion plus souple, dont Sand dit qu'elle aurait triplé sa fortune en vingt ans, l'aurait autorisée à vendre quelques terres et, sans écorner véritablement le revenu, de diminuer les frais d'entretien du domaine. Toujours est-il que, mariée, elle vit convenablement mais sans un sou à elle et dans des conditions de pauvreté intellectuelle qui la poussent à partir « *chercher fortune* » sans avoir une idée bien précise de la manière dont elle la trouvera. En partant, non pour accomplir une vocation d'écrivain mais pour conquérir sa liberté en travaillant, elle concrétise le scénario resté fantasmatique de sa mère. Il est vrai qu'elle a dans sa manche quelques atouts que n'avait pas la prolétaire Sophie. Elle n'est pas seule mais rejoint Sandeau, elle ne met pas en péril l'héritage de ses enfants qui ne dépend pas de ses choix de vie, elle a 1 500 francs de rente et la possibilité de vivre six mois par an à Nohant pour reprendre souffle, enfin le moment historique est stimulant. Son mari la laisse partir à condition que cela ne lui coûte rien. Elle arrive donc à Paris le 6 janvier 1831 avec une Solange de deux ans. Maurice, qui a huit ans, est resté à Nohant. Elle s'organise assez solidement dans l'improvisation. Elle dispose de ses 1 500 francs de rente pour six mois – les six autres mois étant assurés par le repli sur Nohant –. Son budget est soumis à une sérieuse discipline : 300 francs de loyer par an, soit 25 francs par mois, la portière fait fonction de servante pour 15 francs, les repas sont

5. *Corr.*, XX, p. 33, lettre à Charles Poncy, Nohant, 21 juin [18]66.

assurés par un gargotier pour 2 francs par jour soit 60 francs par mois. En dehors de ces 100 francs incompressibles, il lui reste 150 francs pour vivre : c'est le moment de sa vie où elle est la plus pauvre, la plus dynamique et la plus libre. Elle emprunte peu et s'acquitte ponctuellement. Sa situation s'améliore rapidement : elle fait ses débuts dans la presse en gagnant 15 francs par mois au *Figaro* ; en 1832 elle écrit *Indiana*, puis *Valentine* qu'elle négocie pour 2 400 f. Le 20 décembre 1832, un peu grisée, un peu faraude, elle écrit à Boucoiran :

> « *Je vous dirai que je fais de l'argent ; je reçois de tous côtés des propositions. Je vendrai mon prochain roman quatre mille f. C'est plus que je ne demandais, moi qui suis fort bête. La* Revue de Paris *et la* Revue des Deux Mondes *se sont disputé mon travail. Enfin je me suis livrée à la* Revue des Deux Mondes *pour une rente de 4 000 f., et trente-deux pages d'écriture toutes les six semaines.* La Marquise *a eu un grand succès et a complété les avantages de ma position*[6]. »

Assez sûre d'elle-même, elle tente le premier exercice puissant de sa liberté et, en décembre, part avec Musset pour l'Italie dans un voyage qu'elle finance entièrement. Elle obtient de Buloz 4 000 f. d'avance sur *Jacques* qui lui sera payé 5 000 f., les 1 000 derniers francs devant lui parvenir à Gênes en janvier. Pendant le séjour les choses se gâtent. Musset est malade et elle dépense pour lui 20 f. de « *drogues de toute espèce* » par jour. Elle emprunte 1 000 f. à son plus fidèle prêteur, Sosthènes de La Rochefoucauld. Elle supplie Buloz : « *Ne me laissez pas sans argent, je vous en prie, je ne sais pas ce que je deviendrais* [7] », elle harcèle Boucoiran, le taxe de négligence ou d'incompétence parce que l'argent de Buloz est en souffrance poste restante, parce qu'elle ne reçoit pas de lettre de Maurice, parce que l'état de santé de Musset l'angoisse. À Venise, où la vie est si bon marché qu'elle se dit qu'il y ferait bon vivre, elle devine ce que pourrait être non pas la pauvreté, qui élève, mais la misère qui dégrade :

> « *Cet excès de misère empoisonne beaucoup ma vie et me force à de continuelles privations ou à des mortifications d'orgueil auxquelles je ne saurais m'habituer*[8]. »

Ou encore :

---

6. *Corr.*, II, p. 193, lettre à Jules Boucoiran , [Paris, 20 décembre 1832.].
7. *Corr.*, II, p. 505, lettre à François Buloz [Venise], 13 février [1834.].
8. *Corr.*, II, p. 624, lettre à Alfred de Musset, [Venise, 15 juin 1834.].

« *Voilà ce que c'est que la misère. On a beau s'en moquer, avoir un corps de cheval pour la supporter, un courage d'esclave pour le travail, elle vous avilit, elle donne le droit aux butors qui ont de l'argent de vous insulter et de vous plaindre.* » (*HV*. II, 643)

Ce qui ne l'empêche ni de s'occuper de ses finances et de ses enfants à Paris, ni de travailler comme une forcenée, ni d'aimer Pagello. Le départ de Musset la rend à elle-même. Elle l'accompagne jusqu'à Vicence, marche dans les Alpes, revient à Venise avec 7 centimes en poche et des projets plein la tête : elle rêve d'aller à Constantinople, de passer les vacances à Nohant, de revenir à Venise. Le heurt avec la réalité, le travail forcé pour survivre, le manque d'argent, c'est à Venise plus qu'à Paris qu'elle les a connus. Elle en a probablement conclu que rien ne lui était impossible. Cette confiance acquise lui permettra de négocier avec ses éditeurs aussi bien sinon mieux que ses collègues masculins, d'obtenir une séparation d'avec son mari qui lui rend la possession mais aussi la gestion de Nohant et la prise en charge de l'éducation et de l'entretien des enfants. Autant de choix qui la définissent, quoi qu'elle en ait, comme une femme d'argent.

1847 est l'année où il fallut marier et doter Solange et ce fut, pour elle, une rude affaire. C'est une année de crise économique générale, où les devoirs de charité s'accroissent, et de crise commerciale du livre. C'est aussi l'époque où elle aide Leroux avec une générosité qui obère ses finances. Elle écrit toujours régulièrement et dit gagner 25 000 à 30 000 francs par an, auxquels il faut ajouter les 7 000 f. de revenu de Nohant[9]. Il lui faut alors « *deux mille francs par mois pour faire marcher* [sa] *vie telle qu'elle est posée* [10] ». Le train de vie de Nohant – entretien, domesticité, invités à demeure – est lourd, et il faut y ajouter des locations et une domesticité annexes à Paris. On est bien loin de la bohème des années 1830 et des 1 500 f. par semestre. Elle fait le point pour Charlotte Marliani :

« *Enfin me voici à 43 ans, plus chargée de travail et d'anxiétés matérielles qu'au commencement de ma carrière et il faut que je songe à une vie de retraite absolue pendant une nouvelle série d'années, au lieu*

9. *Corr.*, VII, p. 694, lettre à Jean-Baptiste Clésinger et à Solange Dudevant-Sand, [Nohant, vers le 8 mai 1847.].
10. *Corr.*, VII, p. 484, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant], 24 [septembre 1846].

de liberté, de voyages et de tout ce qui me souriait jadis. La vie est un devoir rude et long[11]. »

Il faut doter Solange sur le point d'épouser Clésinger que Sand croit, ou veut croire, riche. Elle donnera au jeune couple l'Hôtel de Narbonne, estimé 200 000 f., dont les revenus sont faibles. Clésinger réclame une hypothèque sur Nohant qui lui assurerait de l'argent frais pour payer ses dettes et touche là à un tabou qui précipitera la brouille mortelle entre Sand et le couple Clésinger. Casimir donne des conseils, souvent sensés, mais ne s'implique jamais financièrement. Quelques années plus tard, il fera de Rose, la fille de sa servante-maîtresse, sa légataire universelle. Épuisée et bouleversée par tant de disputes Sand écrit à Hippolyte Chatiron ce qu'elle pense de son mari :

« *Mr Dudevant juge cela en bourgeois feugnant*[12] *qui ne croit pas aux ressources du travail. Je voudrais qu'il me dise avec quoi j'ai vécu sur le pied où je suis depuis 10 ans, avec quoi j'ai fait face aux dépenses de mes procès et de l'hôtel, avec quoi j'ai fait largement l'aumône et rendu des services importants à mes amis. Je ne crois pas que ce soit avec les 7 000 f. de revenu de la terre de Nohant. J'ai une industrie lucrative que Mr Dudevant traite de blague, parce qu'il ne sait que boire, dormir et manger, et qu'il est furieux contre tous ceux qui en savent un peu plus long*[13]. »

Après la scène qui fait trembler les murs de Nohant, elle anticipe la débâcle financière du couple Clésinger, leur refuse une aide qu'elle estime à fonds perdus et s'apprête à faire une rente à Solange.

Une quinzaine d'années plus tard les choses se gâtent avec Maurice et ses conditions de vie en sont affectées. Elle écrit moins de romans. En 1863, elle fait le point de sa situation financière pour Édouard Rodrigues[14] qu'elle sollicite pour ses pauvres. Elle comptabilise 10 500 f. de dettes : 6 000 f. pour elle, principalement dues au mariage de Maurice, 4 500 f. sont les dettes de protégés qu'elle endosse. Du côté des gains, Nohant lui rapporte 4 000 f. de rentes (5 000 f. ont été donnés à Maurice) ; 14 000 f.

---

11. *Corr.*, VII, p. 614, lettre à Charlotte Marliani, Paris, jeudi [11 février 1847]. L'impossibilité de voyager comme elle l'aimerait est la seule réelle privation qu'entraîne le choix qu'elle s'est imposé de ne pas disposer pour elle de tout son argent. Elle exprime ce regret à de nombreux correspondants.
12. Feugnant : fainéant.
13. *Corr.*, VII, p. 779, lettre à Hippolyte Chatiron, [Nohant, vers le 25 juin 1847].
14. Banquier riche et généreux, cousin d'Olinde Rodrigues.

lui sont versés en cinq ans en paiement de ses romans nouveaux. Ses ouvrages anciens lui rapportent une rente de 5 à 6 000 f. Elle va, l'année suivante, découvrir une source de profit considérable avec le théâtre et les revenus du *Marquis de Villemer* l'aideront dans le changement de vie qui l'attend. En effet Maurice s'est marié en 1862, il a un fils en 1863, à 40 ans. La présence de Manceau le gêne et il lui demande de quitter Nohant où il est installé depuis quinze ans. Sand décide, avec panache, de partir avec lui : « *Tout à eux, tout pour eux, mais pas notre dignité et pas le sacrifice de notre amitié, jamais*[15]. » Ils s'installent tous deux à Palaiseau dans une petite maison officiellement achetée par Manceau. Cela pourrait passer pour le geste plein de bravoure et de dignité d'une femme de 60 ans qui choisit le parti de son amant humilié par son fils. La réalité est un peu plus ambiguë. Avec ses correspondants, elle sauve la face : tout va bien à Nohant, elle prend des vacances, elle se rapproche de Paris pour suivre de près son entreprise théâtrale. Ce qui n'est pas tout à fait faux. Elle a l'art et la manière de retourner une contrainte en choix. Il y a bien longtemps que Nohant lui coûte trop d'énergie, de temps et d'argent. En quittant Nohant elle diminue sensiblement son train de maison dont elle confie le gouvernement à Maurice habituellement plus prompt à récriminer qu'à prendre des responsabilités. En un mot elle redécouvre ce qui lui est, depuis toujours, le plus cher et le plus inaccessible, la liberté ! Petite maison, train de vie modeste, quotidien géré par un homme attentif : l'arrivée à Palaiseau, consignée dans les agendas, témoigne d'une joie et d'une insouciance qu'elle n'a pas connues depuis longtemps :

> « *Départ à 7h pour Palaiseau, rendus à la maison à 8. Je suis dans le ravissement de* tout, *du pays, du petit jardin, de la vue, de la maison, du mobilier, du dîner, de la bonne, du silence. C'est un enchantement. Ce bon Mancel a pensé à tout et c'est la perfection*[16]. »

Moins de frais, moins de travail, plus d'indépendance et de sobriété : si Maurice a été l'instigateur du changement, sa mère s'en est approprié le bénéfice. À 60 ans comme à 28, quitter Nohant lui réussit et on peut se demander comment aurait évolué cette nouvelle vie si, en un an, la mort de son petit-fils et celle de Manceau n'avait réduit l'escapade à une péripétie et donné lieu à des aléas de succession qu'il faudra examiner.

---

15. George Sand, *Agendas (1852-1876)*, édition d'Anne CHEVEREAU, t. III, 24 Novembre 1863 (www.amisdegeorgesand.info, espace Adhérents).
16. *Ibid.*,12 Juin 1864.

Gargilesse (en haut) et Palaiseau, état actuel

Nous avons parcouru le trajet de l'argent, un peu accidenté mais finalement assez sûr grâce à une production constante et à un bon sens des affaires. Il serait intéressant de voir comment s'organisent parallèlement les pratiques d'une écriture qui se veut avant tout alimentaire, comment s'écrit une littérature dont le but revendiqué est de « *faire de l'argent* » ? C'est sans doute parce que son statut de femme-écrivain souterrainement contesté par ses homologues masculins la conduit à s'auto-censurer qu'elle oppose un déni social au plaisir d'écrire et n'avoue que la nécessité d'écrire pour vivre tout en étant assez fière de vivre de ce qu'elle écrit. Toujours est-il que la créativité de ses débuts à Paris est spontanée, rapide, libre, immédiatement suivie de succès. Elle découvre avec joie qu'on peut vivre de la littérature en libérant ses émotions. Elle écrit des romans et est payée pour cela. Écrire et vivre marchent ensemble, le gain et la dépense s'équilibrent dans une vie très sobre où elle n'a de comptes à rendre qu'à elle-même. D'où une impression d'aisance qu'elle n'a jamais connue et qui la comble. La preuve qu'elle n'est plus pauvre est qu'elle découvre les solliciteurs qui la harcèlent et avec lesquels elle devra traiter sa vie durant. Elle découvre en même temps la critique qui se charge de tempérer son plaisir.

À Venise, pressée par le manque d'argent dans une ville où la vie est cependant deux fois moins chère qu'à Paris, elle découvre le rythme de travail qui va devenir le sien et qu'elle expose à Hippolyte :

> « *L'amour du travail sauve de tout. Je bénis ma grand'mère, qui m'a forcée d'en prendre l'habitude. Cette habitude est devenue une faculté, et cette faculté un besoin*[17]. »

À Boucoiran elle dit le confort d'écrire à l'écart des jeux risqués imposés par la critique parisienne :

> « *Ne me parlez jamais, je vous prie, des articles qui se publient pour ou contre moi dans les journaux. J'ai au moins ici, le bonheur d'être tout à fait étrangère à la littérature et de la traiter absolument comme un gagne-pain*[18]. »

Privilégier la fonction commerciale de la littérature c'est donc, honnêtement, reconnaître qu'elle fait vivre au moins autant qu'elle aide à vivre[19]

---

17. *Corr.*, II, p. 528, lettre à Hippolyte Chatiron, Venise, 6 mars [1834.].
18. *Corr.*, II, p. 558, lettre à Jules Boucoiran, Venise, 6 avril [1834.].
19. Dans la lettre à Hippolyte précédemment citée (voir note 15 ci-dessus), elle écrit aussi : « [Cette habitude de travail] *me rapporte beaucoup d'argent et me consomme*

et c'est aussi tenir à distance la stigmatisation bien réelle qui menace la femme-auteur. À Venise elle découvre donc une méthode de travail : la production intensive et la mise à distance de la critique qui suppose le renoncement à la reconnaissance, ce qui est un risque calculé dans la mesure où la renommée a une tendance naturelle à la courtiser.

En 1847 la reconnaissance est bien là, avec la maturité qui commande une nouvelle façon d'écrire où le désir de maîtrise le dispute à la spontanéité. Il faut toujours, et même plus que jamais, écrire pour gagner de l'argent mais, si l'on peut dire, pas à n'importe quel prix. Au moment où elle envisage d'écrire *Histoire de ma vie*, elle explique à Hetzel les exigences contradictoires que représentent le besoin d'un revenu régulier et la nécessité de travailler sur une œuvre longue dans la durée :

> « *Vous savez que je vis au jour le jour, satisfaisant à toutes mes charges, à mesure que je gagne quelque argent* [...]. *Si j'entreprends un ouvrage en 10 volumes, qui durera peut-être 6 mois, et peut-être un an à écrire, de quoi vivrai-je pendant un an, ou seulement pendant six mois ? Voilà le hic* [...].*Vous me direz peut-être que l'on peut me payer à mesure que je livrerai un volume. Je ne peux plus travailler ainsi. Pour faire quelque chose qui ait le sens commun, il faut que je ne me sépare pas de mon manuscrit avant qu'il soit complet ou du moins assez avancé pour ne plus me laisser d'incertitudes* [...]. *Enfin, ma conscience d'écrivain me gêne, mais elle est impitoyable et je ne veux jamais m'ôter le droit de corriger mon œuvre jour par jour, jusqu'à ce que j'en sois contente*[20]. »

Empêchée d'emprunter à cause de son statut de mineure attachée à sa qualité de femme mariée, angoissée d'accepter des avances trop considérables par crainte de ne pouvoir fournir la copie en temps donné, Sand explique très bien dans cette lettre – même s'il faut tenir compte du fait qu'elle aborde une négociation financière et se permet un peu de chantage – comment une authentique ambition littéraire peut-être bridée par la nécessité d'un revenu régulier. Elle se reconnaît également une « *conscience d'écrivain* » exigeante qu'elle ne revendiquait pas au début de sa carrière et qu'aucun lecteur sérieux ne saurait lui dénier.

Dans les années qui suivent, elle écrit moins et trouve ses revenus dans les rééditions de ses oeuvres et dans ses succès théâtraux. Solange prétend

---

beaucoup de temps, que j'emploierais à avoir le spleen, auquel me porte mon tempérament bilieux ».

20. *Corr.*, VII, p. 484, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant,] 24 [septembre 1846.].

que Palaiseau, que Manceau dit avoir acheté 26 000 f., a été payé « *avec le succès de* Villemer[21] ». L'escapade à Palaiseau, qui était censée générer des économies, se solde par de nouvelles pertes financières dues aux frais médicaux qu'elle a assumés pendant les derniers mois de la maladie de Manceau et, dit-elle, à un manque de prévoyance dans les affaires qu'il gérait. Du moins est-ce ce dont elle se plaint avec une certaine obstination après sa mort. Elle résume sa situation avec un scepticisme un peu désabusé pour Flaubert :

> « *Tu es donc dans des ennuis d'argent ? Je ne sais plus ce que c'est depuis que je n'ai plus rien au monde. Je vis de ma journée comme le prolétaire ; quand je ne pourrai plus faire ma journée, je serai emballée pour l'autre monde, et alors je n'aurai plus besoin de rien*[22]. »

Cette prolétarisation finale de sa condition d'écrivain qui la renvoie durement à son auto-suffisance semble consacrer l'échec de l'échange argent/amour qu'elle a tenté sa vie durant de problématiser, donnant beaucoup par besoin, recevant moins par une assez cruelle logique. Pour Sand, aimer c'est donner – argent compris – et ses amants en ont fait l'expérience. Elle les a nourris, maternés, soignés – et il est vrai qu'elle a dépensé beaucoup d'énergie et d'argent pour la santé de Musset, de Chopin et de Manceau. Mais elle assume également le rôle symbolique masculin en produisant l'argent et en se trouvant, de ce fait, en position d'autorité. Après le départ de Musset de Venise, elle peine à se remettre à flot et lui demande de trouver de l'argent auprès de Buloz ou de Boucoiran mais, le supposant fragile, elle refuse qu'il lui rembourse ce qu'il lui doit et lui recommande, avec un sens du « deux poids deux mesures » un peu condescendant d'écrivaine à écrivain :

> « *Travaille pour t'amuser, pour te distraire, rien de plus, et si tu gagnes en t'amusant quelques bons petits sous, dépense-les agréablement et sans songer à moi qui ne manque de rien et qui n'ai besoin de rien*[23]. »

Il semble qu'elle ait été bien entendue. Elle avait également été généreuse avec Sandeau en lui achetant un remplaçant pour la conscription, elle le sera avec Chopin qu'elle héberge de longues années à Nohant. Elle prend l'initiative d'entreprises qu'elle estime pouvoir se permettre et qui

---

[21] *Corr.*, XX, p. 33, lettre à Charles Poncy, Nohant, 21 juin [18]66, n.1.
[22] *Corr.*, XX, p. 315, lettre à Gustave Flaubert, [Nohant, 27 janvier 1867.].
[23] *Corr.*, II, p. 574, lettre à Alfred de Musset, [Venise,] 29 avril [1834.].

sont son désir. Elle ne veut dépendre de personne mais aime prendre les autres en charge avec peut-être quelques confuses arrière-pensées. Elle donne parce qu'elle aime et elle donne pour être aimée. Elle ne cherche pas à acheter l'autre mais elle possède en se donnant. Quand elle a tout donné, elle est satisfaite de ne plus rien posséder. Riche ou moins riche, elle reste celle qui, comme sa grand'mère, a la haute main sur l'argent qui représente, peut-être illusoirement, une assurance contre l'abandon. Elle répète souvent qu'elle ne s'aime pas et doute probablement d'être aimée pour elle-même. Son vœu serait d'avoir et de tout donner pour être sûre de l'amour des autres et de l'estime d'elle-même.

Un autre sujet constant de préoccupation pour elle est la charité qu'elle associe assez logiquement, dans sa réflexion, à l'héritage. Ce qu'elle écrivait vers 1850 dans *Histoire de ma Vie*[24], elle le répète avec la même fermeté dans la lettre de janvier 1863 à Édouard Rodrigues :

> « *Si j'ai écouté mon penchant en n'économisant rien de mon revenu, (penchant que j'ai même regardé comme un devoir), je reconnais un autre devoir vis-à-vis de mes enfants, qui est de leur laisser intact ce que j'ai reçu de mes parents et ce capital créé par ma plume*[25]. »

Elle formule même une justification politique de ce qui pourrait passer pour de l'indifférence à l'égard des pauvres :

> « *Ici j'ai résisté à la voix du socialisme mal entendu qui me criait que je faisais des réserves. Il y en a qu'il faut faire, et on ne m'a pas ébranlée. Une théorie ne peut être appliquée sans réserve dans une société qui ne l'accepte pas*[26]. »

Elle dit à Rodrigues avoir donné en charité « *de détail* » au moins 500 000 f.[27], chiffre qui étonne quand même un peu puisqu'il représente la valeur de Nohant et, si l'on se souvient des chiffres donnés par Sand dans *Histoire de ma Vie*, équivaudrait aux deux tiers de ce que lui a rapporté son œuvre littéraire pendant vingt ans. Elle répète également à Rodrigues qu'elle n'a jamais souffert du renoncement à ses plaisirs personnels :

---

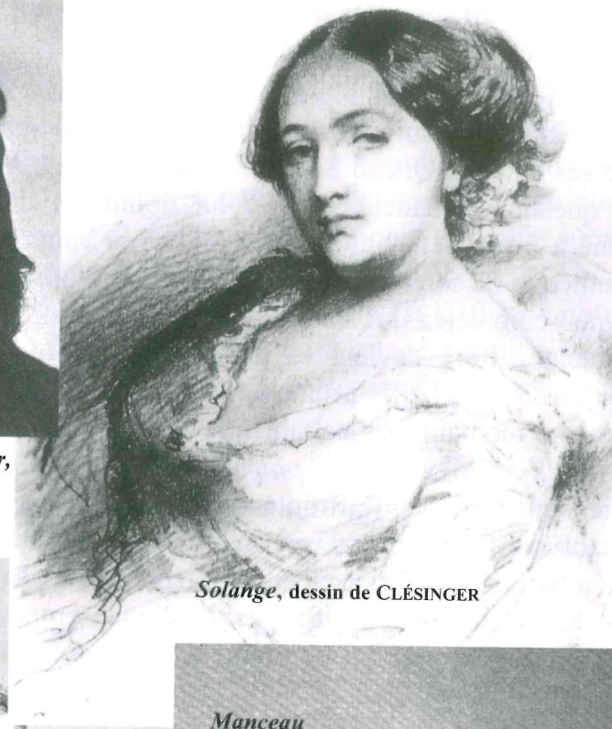
24. « *Je me suis fait un cas de conscience de leur* [mes enfants] *transmettre intact le mince héritage que j'avais reçu pour eux, et j'ai cru concilier, autant que possible, la religion de la famille et la religion de l'humanité en ne disposant pour les pauvres que des revenus de mon travail. Je ne sais pas si je suis dans le faux. J'ai cru être dans le vrai* ». (*HV.*, II, 193).
25. *Corr.*, XVII, p. 372, lettre à Édouard Rodrigues, [Nohant, 12-13 janvier 1863.].
26. *Ibid.*, p. 374.
27. *Ibid.*, p. 374. Quand ce n'est pas un million, p. 371.

« *Je sentais en moi une joie supérieure, celle de satisfaire ma conscience et d'assurer le repos du cœur de chaque jour. En compromettant et sacrifiant les aises de la vie ! en méprisant mon argent qui voulait me tenter*[28] ! »

Enfin il était prévisible que cette aporie qui oppose si souvent l'amour et l'argent la poursuivrait au cœur de sa famille et jusque dans ses relations avec ses enfants. Quand Solange se marie, elle est fière de faire face seule aux questions financières. Elle lui donne en dot l'Hôtel de Narbonne évalué à 200 000 f. – alors que Nohant en vaut 500 000 – et grevé d'une hypothèque de 50 000 f. que Sand promet d'apurer quand l'édition de ses œuvres complètes lui rapportera quelque chose. Cette éventualité de paiement différé devient le prétexte dont Clésinger, plus soucieux de liquidités que de belles promesses, s'empare pour réclamer une hypothèque du même montant sur Nohant que Sand considère comme « *le refuge de* [sa] *vieillesse, c'est le patrimoine de Maurice*[29] ». Les exigences deviennent sordides, l'affrontement, violent, dégénère en bataille rangée à Nohant où Solange mal élevée, mal aimée et mal mariée, se montre particulièrement odieuse et solde un compte ancien en donnant à sa mère la plus dure leçon qu'elle ait reçue de sa vie : en se rangeant du côté de son mari pour contester les modalités d'une dot pour laquelle elle n'avait jusque là qu'indifférence, elle refuse l'équilibre affectif et financier construit par sa mère, conteste avec mépris la valeur qu'elle a toujours donnée à l'argent, exploite cyniquement la situation et n'offre, en échange du don, que la haine. À cette haine Sand répond, une semaine après la grande scène de Nohant, en ajoutant un codicille à son testament : « *Je soussignée donne et lègue par ces présentes à Maurice Dudevant mon fils* [...] *tout ce dont la loi me permet de disposer* ». Son intention est clairement exprimée dans la grande lettre à Emmanuel Arago : « *Je vais prendre des mesures légales pour que Nohant soit dès à présent à Maurice*[30] ». En contrepartie, si l'on peut dire, animée par des sentiments sur lesquels on peut rêver, soucieuse de ne pas être en tort à ses propres

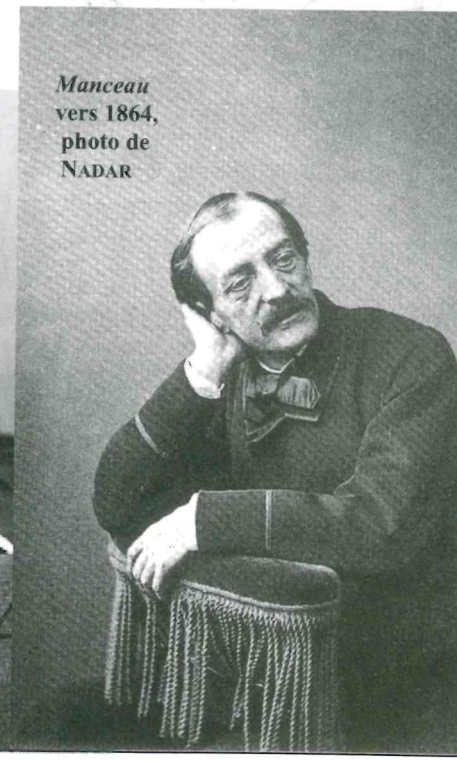
28. *Ibid.*, p. 374.
29. *Corr.*, VIII, p. 32, lettre à Emmanuel Arago, commencée le 18, finie le 26 *juillet* [18]47.
30. *Corr.*, VIII, p. 9, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, mi-juillet 1847.].

Jean-Baptiste Clésinger, dit Auguste



Solange, dessin de CLÉSINGER

Maurice vers 1866, photo de NADAR



Manceau vers 1864, photo de NADAR

yeux et aux yeux des autres, constante dans son rôle de donatrice, désireuse de dissocier le destin de Solange de celui de Clésinger, elle fait une rente de 3.000 f. à sa fille après la débâcle financière et l'échec de son mariage.

Avec Maurice les relations sont moins violentes mais moyennement gratifiantes. Sans vouloir prendre la responsabilité de la gestion de Nohant que sa mère lui déléguerait cependant volontiers, dès qu'il est mari et père, à la quarantaine, il devient plus exigeant et, nous l'avons vu, renvoie Manceau. Sand part donc avec ce dernier qui assure, semble-t-il, – et c'est une première dans la vie de Sand – la responsabilité financière et logistique de la nouvelle installation. Ils passent quelques bons mois puis la maladie de Manceau s'aggrave, coûte de l'argent et après sa mort se révèlent des problèmes de succession surprenants. Le 10 juin 1864 Manceau vend Gargilesse à Maurice (agissant pour son fils, qui a onze mois) et en garde l'usufruit[31]. Étant donné l'incapacité de Maurice à gagner correctement sa vie, il serait étonnant que l'argent qui sert à cet achat ne vienne pas de la poche de Sand. Le 5 août Manceau signe l'acte d'achat de la maison de Palaiseau et le 26 octobre il fait un testament par lequel il lègue toute sa propriété mobilière à George Sand, ainsi que l'usufruit de ses biens immobiliers, dont la nue-propriété revient à Maurice, à charge pour la famille de Sand de servir à sa mère une rente viagère de 1.000 f. reversible sur sa sœur. Ou bien Manceau est bien peu rancunier en faisant de Maurice son héritier ou bien il faut voir dans ce montage la patte de Sand - qui aurait payé tout ou partie des deux maisons - soucieuse à la fois d'augmenter le patrimoine de Maurice et d'écarter Solange d'une transmission à laquelle elle aurait pu prétendre si les biens avaient été au nom de sa mère. Maurice hésite à accepter une succession dont il craint les servitudes, se laisse finalement convaincre qu'il fait une bonne affaire par sa mère qui s'agite en démarches de toutes sortes. Sand est, en particulier, d'une grande inélégance à l'égard de la mère et de la sœur de Manceau, qui sont pauvres et à qui elle chicane la pension qu'elle aurait dû leur verser. Le résultat des négociations est exposé, avec beaucoup de cynisme, dans une lettre à Maurice :

> « *La conclusion est excellente pour toi, car si j'ai laissé gaspiller beaucoup d'argent, il ne t'en reste pas moins un immeuble qui représente la moitié au moins du produit de* Villemer, *et sur lequel nous pourrions gagner en le vendant plus tard, si nous le voulons tous deux. Les parents* [de Manceau] *ont renoncé purement et simplement à leur droit, sans autre compensation que de n'avoir pas à payer les quelques dettes qui me restent à Palaiseau, et que je vais acquitter au plus tôt. Je leur ai promis les*

31. *cf.* Anne CHEVEREAU, *Alexandre Manceau, le dernier amour de George Sand*, éd. Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2002, p. 184.

vieux souliers *et les outils de graveur ! J'ai mis de côté pour toi les plus beaux burins et diverses choses qui pourront te servir. Enfin j'ai cédé la montre avec plaisir, heureuse d'en être quitte à si bon marché. Je ferai quelque chose pour Laure*[32]*, mais sans prendre aucun engagement et sans que cela te retombe sur le dos en aucune façon. Dors donc en paix, Seigneur de Nohant, Palaiseau et Gargilesse*[33]*.* »

Toute l'attitude de Sand après la mort de Manceau, son désir d'accaparement, son indélicatesse à l'égard de sa mère et de sa sœur, est absolument surprenante et demande à être interprétée. Une première remarque pourrait être que Sand ostracise jusqu'à un certain point l'argent qui n'est pas gagné mais que néanmoins elle ne badine pas avec le patrimoine. Elle s'est toujours considérée comme dépositaire de Nohant qui a vocation à être transmis à Maurice. Ce qui n'explique pas vraiment qu'elle mette le même acharnement à « *transmettre* » Gargilesse et Palaiseau sauf à considérer que c'est elle qui les a payés. De même, si elle cherche avec tant de mesquinerie à effacer la rente due à la sœur de Manceau, c'est pour éviter qu'elle ne grève sa vie durant le budget de Maurice.

Ce qui explique l'attitude de Sand c'est donc cet amour maternel quelque peu dévoyé qui depuis toujours privilégie un enfant aux dépens de l'autre et c'est l'angoisse qui, à mesure que les années passent, confine à la panique, de voir que l'artiste Maurice est incapable de gagner sa vie. Autant, pendant les années de sa maturité elle était solide et sûre d'assurer le bien-être de ses enfants, autant les années de sa vieillesse sont assombries parce que Solange est devenue une femme entretenue, ou parce que Maurice, marié et père de deux enfants deviendra, un petit rentier.

Elle fait cependant tout pour favoriser ses essais d'écriture. Elle le pousse à soumettre à Buloz des romans qu'elle l'a aidé à écrire, *Raoul de la Châtre* puis *Le Coq aux cheveux d'or*. Le refus de Buloz provoque chez Sand une fureur qu'elle ne maîtrise pas et qui en dit long sur son angoisse :

> « *Eh bien, je vous dis que* Raoul de la Châtre *est un chef d'œuvre et que cela vaut dix mille fois mieux que le meilleur roman de Cherbuliez. Je vous dis que* le coq *est un bijou et je proteste contre vos critiques, vous tuez Maurice qui vous aime que vous aimez pourtant et qui vous aime* [*sic*]*, vous m'éteignez complètement, je n'ai plus le cœur à rien. Je vais jeter mon roman au feu.* [...] *Il a un talent immense, il a plus, il a du gé-*

32. Elle lui fera une rente de 200 f.

33. *Corr.*, XIX, p. 439, lettre à Maurice Dudevant-Sand, Paris, mardi soir [3 octobre 1865.].

nie. Je ne veux pas qu'on le décourage ne lui écrivez pas. [...] *Mais moi je n'écrirai plus de roman avant qu'il n'ait eu un nouveau succès*[34]. »

Décidée à faire vivre Maurice sur sa dépouille, elle vend, en 1864, des tableaux de Delacroix à son profit. En octobre 1867, elle ajoute un codicille à son testament de 1847 par lequel, toujours obsédée par le devoir qu'elle se fixe de le munir, post-mortem, d'un argent qu'il ne sait pas gagner, elle lui lègue le droit moral de disposer de sa correspondance.

Finalement, les choix de Sand quand il s'agit d'argent sont cohérents tant qu'elle est seule concernée et ne deviennent douteux que lorsqu'elle échoue à universaliser les principes de désintéressement, de probité et de sobriété qui lui sont naturels. Elle ne méprise pas l'argent. Elle lui doit la fierté de son indépendance de femme et la mesure de sa puissance d'artiste. Mais elle n'aime pas l'argent pour lui-même et le craint quand il n'est pas moralisé par le travail. En même temps, elle est très attachée au patrimoine et n'ignore pas la possibilité d'en jouer. On a vu que, faute d'avoir su transmettre à ses enfants le seul trésor dûment identifié par La Fontaine et légué par une grand'mère paresseuse, l'habitude de l'effort, elle s'est doublement fourvoyée en abandonnant Solange à son triste sort – pas d'amour, peu d'argent – et en s'évertuant à assurer à Maurice une sécurité matérielle pérenne.

C'est bien entendu dans ses romans que – par delà les contradictions – s'accomplit la gestion utopique de l'argent qui peine parfois à se réaliser dans la vie quotidienne. Sand écrit des fables qui disent comment vivre d'autant plus libre qu'on a peu d'argent, comment vivre en artiste plutôt qu'en homme (ou en femme) riche, comment se débarrasser de patrimoines qui contraignent et immobilisent pour trouver et conserver la liberté et le bonheur. Trinité emblématique par la radicalité de ses choix, Consuelo, Albert et Zdenko, le fils artiste, conduisent en direction de l'idéal le groupe des personnages assez confiants en la providence pour faire, sans faiblesse, le choix de la dépossession[35].

Marie-Claude SCHAPIRA

34. *Corr.*, XIX, p. 477, lettre à François Buloz, [Paris, 23 octobre 1865.].
35. Voir à ce sujet l'article de Béatrice DIDIER, « De l'Église des pauvres à la bonne déesse de la Pauvreté » dans le présent numéro, p. 115.

De la femme faite homme et culottée par la pipe
caricature d'Alcide LORENTZ

Du contrat éditorial, le dossier Perrotin

LE MONDE DE L'ÉDITION et la littérature sont deux institutions de la vie culturelle et sociale, en tension parfois lorsque la rencontre entre éditeurs et écrivains se joue sur le terrain matériel de la société du livre que les uns et les autres alimentent, en éléments indissociables mais distincts de la chaîne de production littéraire. N'en déplaise à Sainte-Beuve[1], un écrivain n'entretient pas exclusivement avec ses œuvres un rapport séraphique, tout d'enthousiasme créatif, puisqu'elles lui

1. Charles-Augustin SAINTE-BEUVE espère organiser une riposte de l'inspiration contre le commerce in « De la littérature industrielle » (1839), repris dans *Pour la critique*, éd. J.-L. DIAZ et A. PRASSOLOFF, Gallimard, Paris, « Folio essais », 1992. p. 197-222.

assurent un prosaïque moyen de subsistance. À l'heure où les écrivains sont devenus des professionnels des lettres, l'analyse des relations entre les écrivains romantiques et leurs éditeurs fournit un substrat documentaire permettant d'affiner des études de nature génétique et générique, sociologique aussi. Cela concerne à un premier niveau les imaginaires de l'écrivain tiraillés, comme le montre Nathalie Heinich, entre les univers de valeurs de la vocation et ceux de la profession[2]. La singularité de la liberté de l'artiste ne dépendrait-elle pas en réalité de son besoin d'argent et des stratégies – défensives souvent – qu'il adopte lors de la négociation du contrat éditorial ?

L'analyse de telles stratégies permettrait, en ce cas, de discerner la représentation que l'artiste a de la valeur de son travail, voire de lui-même. Dans le cas d'une écrivaine, se pose dans le même temps la question de la capacité juridique des femmes relativement à leur rapport à l'argent. C'est le dossier Perrotin conservé à la Bibliothèque de l'Institut, catalogue Lovenjoul 946.E865, qui nous semble la source la mieux appropriée, méconnue toutefois, pour nous éclairer sur le commerce de George Sand avec ses éditeurs, son entendement du contrat dispensateur de revenus et son usage de ce « démon de la propriété littéraire[3] » nouvellement apparu sur la scène de la littérature.

Si les interrelations de Sand et Buloz notamment, ont fait l'objet d'études diverses[4], il n'en va pas ainsi pour celles de Sand et Charles-Aristide Perrotin bien que le traité éditorial, conclu entre eux en septembre 1840, s'inscrive dans un moment critique du conflit, sérieux cette fois entre Buloz et Sand, qu'a provoqué le fiasco de *Cosima* au théâtre. La difficile situation matérielle et la crise morale qui s'ensuivent placent l'écrivain au cœur d'une problématique légale et commerciale dans laquelle Perrotin va, nous allons le voir, perdre beaucoup, et Sand gagner de plus en plus. Ces évolutions contraires intriguent et conduisent à interroger la relation de Sand au contrat, qui établit la solidarité économique des producteurs de

---

2. Nathalie HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
3. L'expression est de C-A Sainte-Beuve, *op.cit*, p. 201.
4. Voir notamment Marie-Eve THÉRENTY, « "Ne nous séparons pas, nous devons finir ensemble". George Sand et François Buloz à la *Revue des Deux Mondes* », *Revue des Deux Mondes*, septembre 2004, p. 79-90. Signalons aussi l'exposition au Musée savoisien de Chambéry en 2004 consacrée aux relations de Sand avec Buloz, l'étude ancienne de Marie-Louise Pailleron, *François Buloz et ses amis les écrivains du Second Empire*, Perrin, 1924.

l'industrie du livre. Ce non pas tant en vue d'établir une biographie de l'homme social que fut Sand, mais parce que, situé au fondement juridique de la société civile, le contrat reflète un état originel du droit. Dès lors il serait proche d'une forme idéale du droit civil, parce qu'exprimant ce qui doit ou devrait être, réglant les questions de propriété en libéralisant le principe de sa transmission. Il nous semble donc pertinent de comprendre l'usage qu'en faisait Sand, à l'époque de son engagement socialiste, en essayant ainsi de cerner la conception sandienne de la propriété littéraire. Nous verrons comment l'écrivaine conçoit, dans l'élan libéral des années 40, de trouver une source de revenus indispensable à la concrétisation de projets politiques et de mener de nouvelles collaborations en toute indépendance.

Qu'est-ce que la vie !! « Payez moi, payez moi, payez moi – J'attends Buloz !...»
(dessin de George SAND sur sa lettre du 13 décembre 1836 à Buloz, *Corr.* III, p. 598, n.1)

Charles Aristide Perrotin : Un éditeur en quête d'auteur

Prenant conscience des risques que ses négligences à l'égard de *l'intrigant*[5] Buloz font peser sur sa liberté d'expression et sur son argent, c'est dans un réflexe de combativité pugnace que Sand se tourne vers Perrotin.

5. Lettre de G. SAND à François Buloz, [Paris, 4 ? mai 1840] in *Correspondance* édition G. Lubin, Paris, Garnier, 1964-1991, t. V, p. 52-53. Toutes nos références renvoient à cette édition désormais simplement notée *Corr.* suivi du volume et de la page.
En ce qui concerne l'opinion de Sand sur Perrotin, elle est tirée de la lettre à G. Papet [Paris, 28 août [1840], *Corr.*, V, p. 111.

Sans doute faudrait-il commencer par présenter ce dernier comme une sorte de contre-figure de Buloz. Il se lie en effet à Sand au moment des initiatives et engagements les plus audacieux de la vie de l'écrivain. Le partenariat de Sand avec Perrotin, à la différence des relations avec Buloz, couvre une période chronologique très nette et brève de l'été 1840 à l'été 44, lors de la revente de ses tables aux frères Garnier, cession devenue effective en 1847 à l'échéance du privilège de Perrotin.

Si la romancière décide, malgré sa mauvaise fortune, d'entreprendre une édition populaire de ses *Œuvres complètes*, c'est pour trouver une manne financière et élargir son lectorat, car ce changement de politique littéraire inaugure sa propagande républicaine démocrate. L'auteure élabore à cette fin une nouvelle stratégie commerciale, celle de l'édition à bon marché, mais le défi pour elle est complet : nouveauté de la démarche, nouveauté du public à toucher, nouvelle association professionnelle à un moment de « débine » où les dettes s'accumulent.

Médaillon du tombeau de Perrotin, par ADAM-SALOMON
Cimetière de Châtillon (Hauts-de-Seine)

Éditeur populaire, Perrotin s'est spécialisé dans la littérature de grande diffusion, telle *L'Imitation de Jésus-Christ* ou les recueils de chansons. On décrit ce militaire bonapartiste devenu l'éditeur exclusif de Béranger (il en fut même l'exécuteur testamentaire ce qui est un indice de confiance) comme un progressiste de fort tempérament, capable de prendre des risques. Le grand succès de sa librairie il le doit à la *Méthode musicale B. Wilhelm*, diffusée dans les collèges et les institutions. Mais laissons plutôt Sand nous le présenter : cet homme du peuple, un parvenu qui ne se laisse pas griser par la richesse, est, selon elle, l'un des rares éditeurs honnêtes

sur la place ; un homme d'affaires averti qui, face à la crise, réorganise sa production, en se consacrant essentiellement aux publications d'importance avec des numéros suivis. Telles les *Œuvres complètes,* celles de Béranger notamment, dont la première publication lui avait valu d'être emprisonné, mais qu'il réédite, en 1843, en même temps que celles de Sand. Il collabore avec Furne et Pagnerre à des projets particuliers comme l'édition des *Œuvres* de James Fenimore Cooper. Infléchissant sa ligne éditoriale, il se lance en 1844 dans l'aventure de l'édition illustrée avec *Notre-Dame de Paris.* Il travaille avec l'imprimerie Fournier, associé de Didot, où des protes extrêmement qualifiés comme Jules Claye ou Lacrampe fabriquent ses éditions de bonne qualité à 1 f. 75 le volume pour le format in-18 français, ou pour le double de ce prix pour le format in-8° [6]. Si, comme Stendhal l'avance[7], « le roman pour les femmes de chambre est en général imprimé sous format in-12 » tandis que « le roman in-8° imprimé chez Levavasseur ou Gosselin » procure à son auteur le « mérite littéraire » , il apparait alors que Perrotin mène des stratégies éditoriales et commerciales diversifiées visant à garantir aux auteurs une reconnaissance esthétique et sociale, et à les engager dans le processus de démocratisation de leurs œuvres. Un pari somme toute, qui peut mener à la faillite ou à la gloire.

Les termes du traité du 21 septembre 1840 avec Sand, prévoyaient une édition illustrée des *Œuvres complètes* de l'écrivaine, projet avorté en raison du retard imputable aux procédures judiciaires Sand/Buloz qui vont

---

6. Le 21 septembre 1840, par le traité avec Perrotin, Sand s'engage pour six volumes in octavo de 22 à 23 feuilles de 22 à 24 lignes. Les deux premiers volumes étaient à donner en octobre, puis les quatre à livrer dans le courant de l'année 1841 ; livraison payée à Sand, et d'avance, au prix de 2.000 f . par volume tiré à 1.500 exemplaires.
Perrotin après épuisement, a le droit de réimprimer les volumes pendant 5 ans, in octavo, les volumes pour un tirage supérieur à 500 exemplaires, il paie par volume réimprimé 1 f. 50 comme droit d'auteur, et acquiert l'exclusivité d'une année pour chaque tirage.
Le 7 mai 1844, par une modification au traité du 21 septembre 1840, Sand concède à Perrotin le droit de réimprimer en grand in-dix-huit à raison de 2.500 exemplaires, au prix de 1 f. 65 par volume orné de gravures, tous les ouvrages publiés jusqu'à ce jour chez divers éditeurs et par Perrotin. Cession faite pour 5 années qui commenceront le 30 septembre 1842 pour les 25 ouvrages anciens objets de concessions faites à Buloz et Bonnaire par 2 traités en date du 6 décembre 1835 et 26 juillet 1838.
7. D. GRUFFOT PAPERA [STENDHAL], « Projet d'article sur "Le Rouge et le Noir" » (18 octobre – 3 novembre 1832), dans *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIXe siècle*, éd. Béatrice DIDIER, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 561.

précipiter le déclin des affaires de Perrotin entre 1845 et 1849[8]. Si Perrotin avait accepté de gagner peu sur la publication du manuscrit du *Compagnon du Tour de France*, c'est qu'il espérait tirer bénéfice des rééditions des *Œuvres complètes* de Sand, mises en vente à un prix qui lui aurait permis d'asseoir sa notoriété, tandis que pour compenser les frais engagés il jaugerait, en toute indépendance, le tirage. En homme avisé il avait prévu que les délais imposés par les tribunaux pouvaient influer défavorablement sur son commerce, et avait accordé à Sand quinze mois pour la livraison de quatre volumes nouveaux formant suite avec la livraison d'octobre 1840 du *Compagnon*.

« Buloz, mon premier correspondant »
Portrait-charge de Maurice Sand, 1834

Bien que le procès contre Buloz et Bonnaire ait finalement retardé la réimpression des *Œuvres complètes* de plus de deux années, Perrotin réussit à négocier avec ces concurrents, allant jusqu'à intervenir au nom et dans l'intérêt de Sand. Il accepte de trouver des compromis honnêtes, et attend le jugement du tribunal de commerce, même si son édition, prête depuis six mois, reste en « *détention préventive dans son magasin, par conséquent ses fonds dans sa caisse* [9] ». Perrotin nous apparaîtra au fil de la correspondance échangée avec Sand durant leurs quatre années de coopération effective

8. L'édition des *Œuvres complètes* de Sand aurait dû rapporter à Perrotin quelque 41.205 f. Buloz et Bonnaire revendront 28.000 f., à Magen et Comon, les volumes de Sand non écoulés. Le 9 novembre 1844, Perrotin cèdera à Garnier frères 16 volumes, (contre 25 pour Buloz et Bonnaire) des œuvres de Sand, en 15.779 exemplaires, (contre 13.500 exemplaires pour Buloz et Bonnaire), au prix de 1,80 f / volume, soit un total de 28.402 f. La faillite de Perrotin sera conjurée sous le Second Empire.
9. *Corr.*, V, p. 655, lettre à Auguste-Stanislas Lebobe, [Paris, 4 mai 1842].

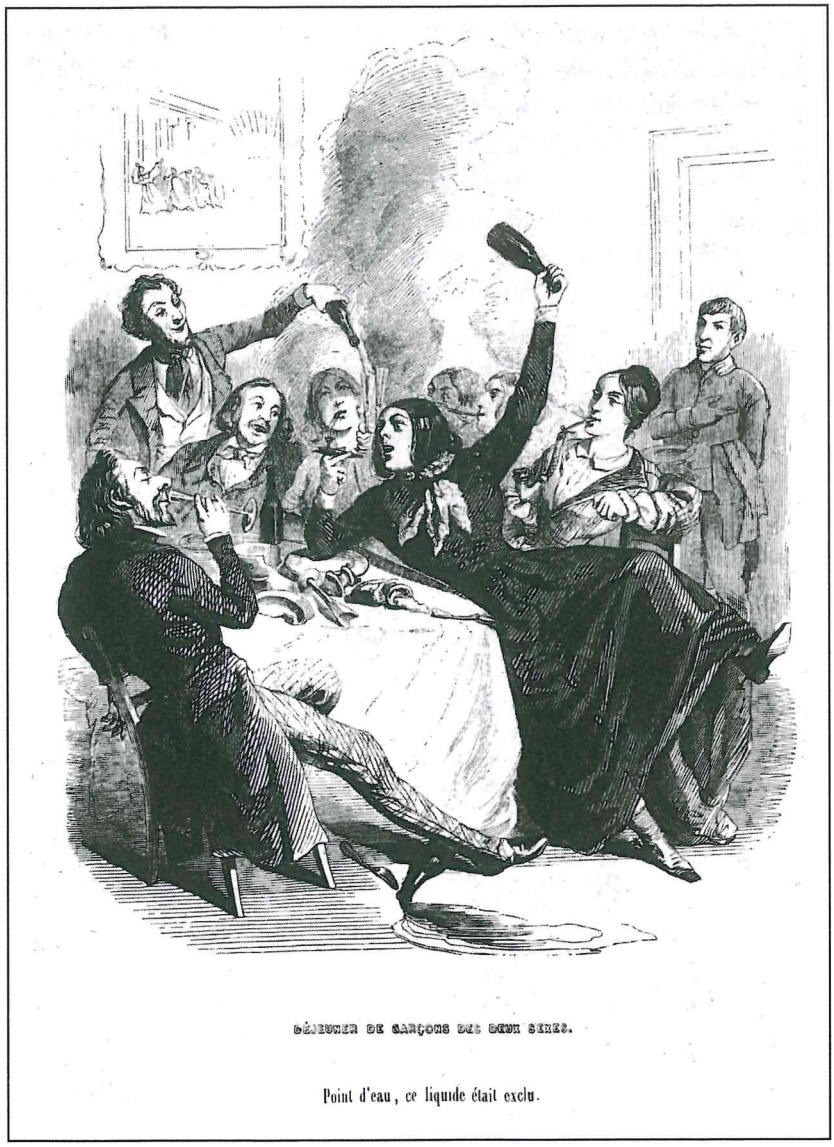
et leurs sept années de collaboration, comme un homme de négociation et de volonté arrêtée à la fois. On peut l'estimer doué du sens civique de cette solidarité, née du besoin et de la dépendance mutuels résultant de la division du travail et du développement des arts, qui mènerait selon Rousseau à une union positive des hommes. Nous sommes alors en 1843, la publication des *Œuvres complètes* de Sand, dans une version révisée de ses romans déjà célèbres, se révèle une bonne stratégie commerciale : l'éditeur bénéficie du succès passé, et donc assuré, des œuvres ; l'auteur touche un public largement renouvelé, sans perdre de son prestige grâce à la qualité de l'édition. Ce désir d'une édition intégrale et populaire restera constant chez Sand, mais elle ne réussira jamais à le satisfaire pleinement, autant en raison de la désinvolture avec laquelle elle considère ses œuvres parfois, qu'en raison de la fragilité des maisons d'édition.

Quoi qu'il en soit, le traité avec Perrotin permet à la romancière de prendre appui sur un nouveau réseau professionnel. Le retard pris par Sand dans la rédaction du *Compagnon* va l'obliger à corriger directement sur épreuves, et le contact avec le réseau ouvrier des protes sera d'importance pour la diffusion du roman dans les milieux politisés de France et d'Allemagne[10].

Perrotin a donc offert à Sand les moyens de réorienter rapidement sa production, et de manière sécurisée grâce à une avance de dix mille francs : il semble un homme de confiance à qui Sand ne refuse pas la sienne. Elle souhaiterait entretenir des relations plus étroites avec lui, comme le montrent ses tentatives pour l'impliquer dans plusieurs de ses affaires extra-professionnelles, en matière immobilière par exemple. Si Perrotin se montre rétif à se laisser annexer au réseau sandien, est-ce par un refus têtu de l'inféodation entre personnes ? La création de la *Revue indépendante* a-t-elle indisposé cet éditeur, lié aux frères Leroux également, ainsi privé de l'exclusivité des manuscrits de Sand, et d'un moyen de coercition sur l'écrivain ? Cette dernière hypothèse vaudrait davantage pour un Buloz car Perrotin semble réellement libéral, ce dont Sand, du moins, voudrait le convaincre lui-même. « *Aussi ne m'avez-vous jamais fait d'objection indépendante* [11]» affirme l'écrivaine qui oublie les véritables raisons de

10. Voir notre article « Réception du *Compagnon du Tour de France* dans les milieux compagnonniques » in *Le Compagnon du Tour de France* de George SAND, études réunies par M. WATRELOT et M. HECQUET, Septentrion, UL3, 2009, p. 155 et sq.

11. *Corr.*, VI, p. 491, lettre à Charles-Aristide Perrotin, [Paris, vers le 22 mars 1844].



« *Déjeuner de garçons des deux sexes* »
Illustration de Tony JOHANNOT
pour *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des Républiques* (1849)

cet accord tacite, plus toléré que voulu par Perrotin. Il avait uniquement accepté la parution d'*Horace* dans la *Revue des Deux Mondes*, parce que les publications que Sand donnait à cette revue lui revenaient, aux termes de l'article 6 du traité du 21 septembre 1840. Sand avait donc outrepassé ses droits pour livrer finalement, sans autorisation, *Horace* à *La Revue indépendante,* concurrent de presse avec lequel Perrotin n'avait aucun traité, cette initiative n'était bien sûr pourtant pas sans conséquences éditoriale et financière pour lui.

De l'inaptitude des femmes en affaires

Les rapports de Sand à ses éditeurs et la manière dont elle envisage les contrats sont aussi révélateurs d'une part de la conception sandienne du rôle des femmes en affaires, d'autre part de ses stratégies commerciales.

Sand montre une fâcheuse propension soit à mal interpréter les termes d'un contrat, soit à les négliger. Autant en 1837 elle s'était souvenue du contrat, récemment renouvelé, d'exclusivité avec Buloz, et refusait à Perrotin le droit de réimprimer *Lélia, Leone Leoni*, *André* etc., autant en 1841, elle omet ou néglige de livrer à Perrotin les quatre volumes attendus pour cette année-là. Force est de conclure que de conserver un souvenir global, et donc approximatif, de ses contrats, correspond soit à du désintérêt soit à une discutable et périlleuse volonté de renier ses propres engagements dès lors qu'ils ne lui conviennent plus.

On le perçoit à la façon, très calculée pour une femme qui se déclare inapte aux mathématiques, de gérer le traité de 1835 avec Buloz. Rédigé par l'avocat de Sand, Duteil, il est juridiquement dénoncé un an après, par son autre avocat Michel de Bourges, puisque la minorité de madame Dudevant permet d'annuler un acte de droit commercial non signé par son époux (en référence à l'art. 154 du Code civil), et ce sans avoir à rembourser pour autant les émoluments perçus dans le cadre de cet acte illégal. S'agit-il d'une inaptitude flagrante à mener des affaires comme elle le clame sans cesse, ou d'une détermination à user du droit des femmes de manière à en éviter les impasses et en tirer bénéfice au détriment des tiers, masculins en l'occurrence ?

> « *J'ai fait depuis une remarque qui m'a paru triste, c'est que la plupart des femmes trichent au jeu et sont malhonnêtes en affaires d'intérêt. Je*

l'ai constaté chez les femmes riches, pieuses et considérées. Il faut le dire puisque cela est, et que signaler un mal c'est le combattre[12].»

Sand, qui se pose en scripteur masculin, opte volontiers dans le traitement de sa vie professionnelle pour une posture de « faible », au sens d'incompétente, devant être éclairée par des hommes – jamais par des femmes – plus avertis en matière d'affaires. Ses contrats sont d'ailleurs rédigés sous ses identités de femme, ses noms patronymique et marital, alors que son nom de plume, pourtant futur patronyme familial, est mis entre parenthèses, au sens propre du terme, comme pour figurer son attitude mentale.

Pourtant le Code civil reconnaissait aux femmes la capacité à gérer leurs biens propres, conformément à une règle coutumière, et à les soustraire au besoin à leur époux, ce dont Sand ne s'était pas privée. L'éducation dispensée par sa grand-mère, tant à Paris qu'en province, l'avait préparée à comprendre ce type de droit aristocratique, tandis que la fréquentation des milieux littéraires parisiens lui avait permis de se former au négoce de la propriété littéraire, dans lequel elle est loin de se révéler incapable mais plutôt un peu en détresse ou voulant le laisser paraître, dépendante du secours des hommes.

C'est pourquoi, en assignant Buloz et Bonnaire, Sand fait plus que défendre ses intérêts, elle rejoint, et sans doute pas incidemment, l'action de Balzac et celle de Lamartine, président de la commission parlementaire chargée d'examiner le projet de loi sur la propriété littéraire[13]. Contrairement à la propriété des biens matériels, la propriété intellectuelle dont la propriété littéraire est l'une des branches, reste en dehors du Code civil français. Nous voici donc dans un état intermédiaire du droit qui offre des latitudes d'action, parfois douteuses. Attaché à la personne de l'auteur, le droit moral[14] tend à conserver et défendre son œuvre et sa personne dans

---

12. George SAND, *Histoire de ma Vie*, 3e partie, chap. 2, seconde note de l'auteur, in *Œuvres autobiographiques*, édition G. Lubin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, volume I, p. 302. *Idem* pour la citation suivante. Les références à cet ouvrage seront désormais notées *HV* suivi du volume et de la page.
13. Finalement le projet de loi de 41, de moins en moins ambitieux, se bornera à traiter de la contrefaçon des livres français en Belgique, c'est-à-dire de limiter le principe de concurrence. Voir la lettre du 8 janvier 1842 d'Antoine Pommier à Balzac in *Correspondance* de Balzac éditée par R. PIERROT, Garnier, 1966, vol. IV, p. 391.
14. Si, dès la création d'une œuvre, l'auteur dispose d'un droit sur sa reproduction et sa représentation, qu'il exerce en autorisant ou interdisant l'un ou l'autre de ces modes de communication, ce droit peut être cédé à un tiers, c'est la part dite « patrimoniale » de la propriété littéraire, par opposition au droit extrapatrimonial qu'est le droit moral.

les rapports avec les tiers qui sont les utilisateurs de l'œuvre. Ce droit moral serait également discrétionnaire, en ce sens qu'il serait donc susceptible d'abus. Pour se libérer des obligations d'un traité, Sand va jouer de ces ambiguïtés en prenant appui soit sur le droit moral de la propriété littéraire (dénonciation du traité avec Buloz pour *Horace* le 9 juin 41 par exemple) soit sur le Code civil (pour le 15 juin, soit une semaine plus tard, assigner le même Buloz en justice). Le Code civil certes accorde une large place au contrat, mais puisqu'il néglige la propriété littéraire, c'est cette négligence qu'il convient de réparer.

Plus combatif qu'elle, Balzac, devenu président de la Société des Gens de Lettres en août 1839, fourmille d'idées pour affronter la crise de l'édition et défendre la propriété littéraire[15] : il sollicite Sand pour participer à un projet – avorté – de livre collectif produit en collaboration avec Lamartine et Hugo ; puis projette de créer avec les mêmes une revue indépendante[16]. Enfin, il établit un code littéraire censé régler la question du juste prix, mais resté de fait lettre morte, pour les membres de la Société des Gens de Lettres, dont Sand pourrait fort bien, comme seule femme membre de cette société[17] (mars 1839) avoir eu connaissance[18].

Du moyen de faire fortune

Ce qui frappe à la lecture des contrats passés par Sand, tant avec Buloz que Perrotin, ce sont les blancs laissés, au moment de la signature, sur l'identité des textes à fournir, désignés simplement comme des « volumes

---

Contrairement aux droits patrimoniaux, ces droits moraux sont inaliénables, perpétuels et imprescriptibles.

15. Voir l'article de P-A PERROD : « Balzac "avocat" de la propriété littéraire » in *L'Année balzacienne*, 1963, p. 269-296.
16. Lettre n° 1565 de BALZAC à Sand datée du 3 août 1839 in *Correspondance* de Balzac, éd. citée, III, Balzac écrit : « **Dans quelque temps, vous, Victor Hugo et moi, puis quelques autres, nous nous réunirons pour faire une Revue indépendante et qui ne pourra jamais être ministérielle.**»
17. Sand est la seule femme écrivain à avoir appartenu à la Société des Gens de Lettres, elle en démissionnera en 1844. Voir à ce sujet l'article d'Evelyne Lejeune-Resnick « Des femmes écrivains à la Société des Gens de Lettres ». Actes du colloque *Femmes dans la cité,* éd. Créaphis, 1997.
18. Un des sujets les plus discutés du Code civil fut l'idée d'un juste prix des biens, basé pour les libéraux sur le principe de la concurrence, c'est pourquoi, chargé en 1841 de revoir le projet du Manifeste de la Société des Gens de Lettres, Balzac présente le 25 juin un nouveau rapport relatif aux intérêts financiers des auteurs, in *Correspondance,* IV, p. 284-285.

» dont seuls la quantité de feuilles et le format sont considérés, alors que Sand reçoit immédiatement une avance pour laquelle elle ne délivre d'ailleurs pas forcément de quittance. Sincère, Sand considère les conventions liées à sa production artistique comme elle envisage son métier d'écrivain : une activité de peu d'importance au regard du statut social et de la qualité artistique, disons une objectivation imposée par la société et le pouvoir de l'argent certes, mais de peu de conséquence. Rusée, elle subvertit le contrat après y avoir sciemment introduit des clauses évasives, ou des durées courtes d'effectivité, pour, une fois payée, pouvoir le cas échéant se soustraire à ses obligations.

Le comportement de Sand diffère de celui de Balzac en la matière. Lui se protège rigoureusement, par des écrits précis et systématiques, de l'exploitation des éditeurs et des poursuites des créanciers, l'un n'étant pas identique à l'autre. Sand, elle, cultive un certain laisser-aller du fait que ses créanciers sont ses éditeurs. C'est du moins le cas pour Buloz-Bonnaire et Perrotin, ce qui l'oblige à rembourser l'un par un traité avec l'autre, nouvel éditeur dont elle sera aussitôt la débitrice. Car le traité se conçoit pour Sand avant tout comme source de numéraire.

Les calculs de Sand concernant l'édition populaire Perrotin – devant lui amener 12.000 livres de rente pendant un nombre illimité d'années[19] – concordent avec les termes du contrat signé en septembre 1840. Dès la signature du traité, les 10.000 f. avancés par Perrotin, équivalent à ce que le baron Dudevant avait alloué annuellement à son épouse pour gérer le domaine et le personnel de Nohant, lors de la séparation du couple[20]. C'est d'ailleurs à cette époque que Sand prend conscience que « [....] *de tous les petits travaux dont* [elle] *étai*[t] *capable, la littérature était celui qui* [lui] *offrait le plus de chances de succès comme métier, et, tranchons le mot, comme gagne-pain* [21]»

Balzac et Sand, tous deux endettés en 1840, gèrent différemment la créance et la dette : si le premier tente d'échapper à ses créanciers ou s'ingénie à des stratagèmes, tel l'utilisation de prête-noms, pour contourner la loi, la seconde reconnaît ses dettes et propose volontiers à ses éditeurs de les rembourser soit en liquidités soit – mais pour Buloz uniquement – par des manuscrits. Elle se montre prête à donner de sa force de travail au propriétaire de l'entreprise et au financier qui l'emploie.

---

19. *Corr.*, V, p. 111, lettre à Gustave Papet, Paris, 28 août [1840].
20. *HV,* II, 4e partie, chapitre 12, p. 102.
21. *Ibid.*, p. 101.

Le traité avec l'éditeur, par ces avances d'argent qui ressortent comme le seul élément défini et réalisé prioritairement à toutes les autres clauses, amène la pure création intellectuelle et artistique à être une activité commerciale. Si Balzac négocie dans ses traités le cadre exact[22] de son projet romanesque, Sand se réserve la liberté de décider *a posteriori* de ce que seront ses créations. Toutefois la rétribution par volume est approximativement la même pour Balzac que pour Sand. Perrotin paye à travail équivalent, deux fois moins que Buloz, ce qui justifie la fidélité de Sand à Buloz mais souligne aussi sa volonté d'obtenir, coûte que coûte, une publication populaire. Sand se classe indiscutablement parmi les auteurs les mieux payés de sa génération. Seul Eugène Sue saura obtenir de Véron des conditions exceptionnellement favorables, ce qui n'échappera pas à la sagacité de la femme d'affaires qui, une fois pris conseil auprès de son confrère, traite aussitôt avec Véron sans se soucier du tort causé à Perrotin, qu'elle voudrait engager à réviser leur convention.

Par le stratagème d'une confidence entre auteurs, par l'accentuation de ses propres incapacités[23], Sand enjoint Sue à lui livrer des informations de première main : elle se montre une habile négociatrice en affaires, experte à engager la lutte contre l'exploitation des éditeurs. Ce traité-là lui procurera au minimum quarante mille francs[24], soit moitié moins que le contrat d'Eugène Sue. Ce renoncement peut se comprendre par l'intérêt à conser-

---

22. Chez Balzac les titres de ses romans, outre format et feuilles, sont spécifiés.
23. Voir la lettre à Eugène Sue [Paris, décembre 1843] :
« *Je reçois des propositions d'éditeur pour un livre à faire* [...]. *Si je m'engage à cette nouvelle fatigue je voudrais savoir sur quelles bases traiter. J'ai fait* Consuelo *au jour le jour, et si j'avais su où cette* goualeuse *me mènerait, j'aurais un peu mieux rançonné mon éditeur. On me dit que vous avez fait pour* le juif errant *une affaire considérable. Est-ce indiscret de vous demander à connaître votre traité ? non que je prétende à une publicité aussi étendue et aussi méritée que la vôtre, mais parce que je m'appuierais dans ma volonté sur la teneur de vos clauses, toutes proportions gardées pour m'éclairer sur les prétentions raisonnables que je puis avoir. Votre acte ne serait communiqué à personne et je ne me vanterais même pas de l'avoir lu. Dites-moi si vous n'avez pas de répugnance, et si vous consentez, veuillez consentir tout de suite. On me presse beaucoup, et je crains mon ignorance en affaires.* » *Corr.*, VI, p. 340-341.
24. Sand reçoit 10 000 f. de Véron pour un feuilleton d'un roman intitulé *Jeanne* à publier de semaine en semaine dans *Le Constitutionnel*, roman que Perrotin ne pourra réimprimer que quatre mois après la fin du feuilleton. Elle s'engage aussi avec Véron pour un autre roman par feuilleton (titre non précisé) en 3 vol. minimum et 5 maximum, pour 10.000 f. par volume.

ver de bonnes relations avec Perrotin, dont les rééditions lui assurent à elles seules des revenus encore plus importants :

> « *Si cette affaire marche bien, elle doit me donner de l'argent, au moins une centaine de mille francs.* [...] *Perrotin est honnête, prudent et délicat. S'il y fait fortune, je m'y enrichirai aussi* [25]. »

Sand est convaincue que dans la société toute factice où elle vit, l'absence de numéraire constitue une situation impossible voire l'impuissance absolue[26] ; les traités se doivent donc d'assurer une intarissable source de revenus, moins aléatoires que ceux de l'exploitation agricole mais plus fongibles. Les contrats de travail ont aussi vocation à l'obliger à produire, la protégeant de ses propres doutes sur la valeur de ses créations littéraires, la protégeant aussi de son tempérament velléitaire :

> « *Mais hélas ! je n'ai jamais pu relire l'épreuve sans me dire : « Ce n'est pas du tout cela, je l'avais rêvé et senti et conçu tout autrement ; c'est froid, c'est* à côté, *c'est trop dit et ce ne l'est pas assez. » Et si l'ouvrage n'avait pas été la propriété d'un éditeur, je l'aurais mis dans un coin avec le projet de le refaire, je l'y aurais oublié pour en essayer un autre*[27]. »

L'ironie fine donne la clef du comportement de Sand : puisque le contrat prive l'auteur de la propriété pleine et entière de son œuvre, on peut bien soumettre le texte aux impératifs de la production.

Sand veille même, au besoin, à fonder sa création littéraire sur un calcul savant de proportionnalité entre le nombre de pages couvertes par son écriture cursive et le nombre des feuilles imprimées[28]. Ses choix linguistiques novateurs sont ceux d'un écrivain engagé dans un travail qui traduirait sa pensée en fonction des paramètres voulus par l'industrie. Les importants remaniements apportés à la structure du roman n'auront d'autres mobiles que d'obéir aux clauses du traité relatives au nombre de feuilles et de volumes. Il n'y aurait donc pas d'esthétique spécifique, mais

---

25. *Corr.*, V, p. 805, lettre à Hippolyte Chatiron [Paris, 12 novembre 42].
26. *HV*, 4e partie, chap. 12, p. 104.
27. *HV*, 3e partie, chap 8.
28. Comme l'indique la lettre à Jules Claye, [Paris, début d'octobre 1840], le *Compagnon du Tour de France* fait 62 feuilles et non 48, il faut donc recomposer pour que les 2 volumes soient équilibrés, Sand remanie son manuscrit en fonction du calcul de proportionnalité, effectué par J. Claye, entre pages d'écriture manuscrite et pages imprimées. Voir *Corr.*, V, p. 155.

une série de tensions entre le statut social de l'artiste, qui s'exprime par des moyens rhétoriques, et la reconnaissance littéraire de pratiques d'écriture voulues ou perçues comme liées au monde industriel.

On peut soumettre le contenu au contenant parce que l'art ne peut s'extraire des réalités du monde dans lequel il vaut aussi comme valeur marchande, dans une société bourgeoise où l'argent fait signe.

Du droit et des usages

Le point de vue qui est ici adopté nivelle naturellement les valeurs littéraires, mais il donne de la densité à des débats sur les questions de l'identité et de la fonction de l'artiste qui sont d'actualité. L'art prosaïque et rentable qu'elle exerce remplit les escarcelles des uns et des autres, ou se transforme tout aussi bien en une activité de service public : ainsi le traité avec Souverain pour la préface à « Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau » sera négocié non pas relativement à la quantité ou la qualité du travail fourni, mais relativement au besoin d'argent de Perdiguier. Le fondement de la cité repose sur le lien marchand, et l'idée de juste prix se fonde sur des échanges de services et de biens entre individus. Le juste prix, ici, est celui utile au réformateur du compagnonnage pour poursuivre son action, soit 170 f. Sa force de travail, peu commune, Sand n'hésite pas à la mettre au service d'autrui, en toute simplicité, allant même jusqu'à redistribuer – ici même céder – la part patrimoniale de sa propriété littéraire.

La voici en rupture franche avec la tradition aristocratique, consciente qu'elle est de l'importance du travail rémunéré comme facteur d'émancipation féminine. N'hésitant pas à adhérer à une notion nouvelle et capitaliste du travail, qui confond œuvre et labeur, Sand se maintient pourtant encore fermement à la frontière de l'espace public et domestique. Les énormes sommes négociées dans les nombreux traités des années 41-44, ont été sous tendues par un besoin impératif, souvent d'intérêt public et politique : la création de *La Revue indépendante*, de *L'Eclaireur de l'Indre*, le soutien de l'action de Perdiguier, la promotion de la poésie de Poncy ou de Magu. Ce qui n'empêche que les intérêts particuliers et le bonheur du clan familial dépendent eux aussi de ce même droit patrimonial. Ces revenus permettent de faire perdurer le régime dotal aristocratique, de marier la cousine Augustine Brault, fille de compagnon toilier, en

la dotant de 100.000 f. prélevés sur sa propriété littéraire[29], ou de 100.000 f. sur les droits de succession de sa propriété littéraire (droit patrimonial).

Assez paradoxalement, la Sand qui donne et se soucie peu de ce qu'on lui prend n'hésite pas à incriminer ses partenaires professionnels avec une mauvaise foi convaincante. Sa combativité en affaires est dépourvue de sentiment de culpabilité. Reconnaissant volontiers que Perrotin gagnait peu en raison de l'avance d'argent faite pour une période plus longue que prévue, Sand prétend avoir subi un préjudice « *onéreux* », en raison du changement de format de ses rééditions[30], imputable à l'éditeur : « *ce qui me le fit accepter sans scrupule me laisse aujourd'hui sans remord* [*sic*][31]. » Avec aplomb, elle refuse de se laisser intimider, puisque leur traité valait pour des volumes à livrer au cours de l'année 1841, l'accord est désormais caduc. Dès lors, Perrotin va réclamer le respect express du traité du 21 septembre 1840, il écrira à Sand, après que ses transactions avec Sue et Véron seront connues, le 20 mars 1844 :

> « Dans l'impossibilité de fournir des volumes nouveaux qui devaient paraître, n'ayant livré que deux volumes du *Compagnon du tour de France,* vous désirez revoir les conditions premières de notre traité ainsi que toutes celles qui s'appliqueraient aux obligations de l'édition in-18 des nouveaux ouvrages.
> Depuis ce traité et la livraison du *Compagnon*, d'autres ouvrages ont été composés par vous et leur publication, au lieu de m'être confiée, a fait l'objet de traités soit avec des revues soit avec des éditeurs étrangers.
> J'ai fait à l'égard de ces infractions ce que j'avais déjà fait lors du procès de Buloz, j'ai laissé dormir mes intérêts et j'ai attendu comptant sur votre loyauté. Mais mon attente ne se trouvant pas remplie par les nouvelles combinaisons que vous m'offrez, je dois en ajourner l'examen pour vous demander aujourd'hui de vous renfermer sur les obligations réciproques de notre traité, ce dont vous m'avez donné l'exemple il y a quelques jours à l'occasion d'un règlement que je vous offrais. [...][32] »

Perrotin menace d'assigner, mais Sand affronte juridiquement le conflit, sans plus avoir besoin du secours de son entourage, avec un fort esprit de domination. C'est par l'acceptation écrite de leur désaccord que

29. Ce à l'expiration du traité Perrotin en septembre 1847. Voir *Corr.*, VII, p. 728, Note remise à Théodore Rousseau à l'occasion du projet de mariage d'Augustine Brault [Nohant, fin mai 1847].
30. *Horace* a été réédité non pas in-8°, mais en in-18.
31. *Corr.*, VI, p. 491, lettre à Charles-Aristide Perrotin [Paris, vers le 22 mars 1844].
32. Fonds Lovenjoul 946 E 865, f. 369-370 (cf. *Corr.* VI, p. 482 n.)

Perrotin redonne une légitimité à l'accord passé, c'est le conflit qui amène Sand à se saisir sans violence de sa citoyenneté civile. En deux ans elle a mûri, est devenue une femme d'affaires, consciente de ses droits et de la valeur marchande, et il faudra l'habileté de Gabriel Falampin, son avoué, pour la convaincre qu'il est de son intérêt de négocier avec l'éditeur une modification au traité de septembre 1840[33]. Celle qui en juillet 1839, était sollicitée par Balzac dans le but de fonder une association de gens de lettres, inspirée par les initiatives ouvrières d'organisation du travail, pour pallier les faillites[34] des libraires, ne pouvait alors que railler les éditeurs et constater l'impuissance des écrivains à se défendre de leurs exploiteurs ; la voici apte désormais à se « *défendre contre les éditeurs, contrefacteurs et autres Dévorants*[35] ».

Il est remarquable qu'avec Perrotin Sand soit davantage dans une communication orale qu'écrite, dont ils se satisfont tous deux, pour se fier l'un à l'autre. Sans doute l'ascendance populaire de Perrotin permet-elle que la parole donnée vaille contrat. Sans aller jusqu'à revendiquer véritablement le droit d'écrire, de publier tout ce qu'elle veut, Sand s'accorde encore quelques privilèges aristocratiques, comme celui de ne pas être totalement soumise à la loi contractuelle. Finalement il semblerait que la conception sandienne du droit intermédiaire, dans lequel se règle la question de la propriété littéraire, soit assez proche de ce qu'en Suisse on nomme droit coutumier c'est-à-dire un droit contraignant de tradition orale, formé par l'usage au sein d'une collectivité. Or ce droit coutumier a joué lors de mouvements de protestation contre les autorités, un rôle important de soutien idéologique et légitimé le droit de résistance. En Suisse, – et l'on sait que la Suisse figure pour Sand un modèle républicain acceptable, pourtant difficilement transposable à la France –, lors de la rupture des liens avec l'Empire, on opposa les "anciennes traditions", les coutumes et le pragmatisme juridique, tenus en haute estime, au droit romain écrit, considéré comme le fait de juristes vétilleux, élitaires et injustes.

---

33. Une clause prévoira, entr'autres, un dédommagement de 1.000 f. à la charge de Mme Dudevant s'il apparaît que les bénéfices réalisés par l'éditeur ont été moindres que ceux de l'auteur relativement aux réimpressions in-18 : il s'agit plus d'une clause d'intimidation sans doute dans l'esprit de Perrotin que d'un véritable ressort financier et il ne l'utilisera pas. Cette clause résume assez bien la spécificité de l'évolution des relations de Sand à ses éditeurs.
34. Lettre n° 1552 de Balzac à George Sand en date de juillet 1839, *Correspondance* de Balzac éditée par R. Pierrot, Garnier, 1964, tome 3, p. 654-5.
35. *Corr.*, IV, p. 709, lettre à Honoré de Balzac [Nohant, vers le 2 juillet].

Un auteur en quête d'éditeur

Puisqu'elle réclamait d'abord l'égalité civile des femmes et des hommes, on peut s'étonner que Sand n'ait pas considéré ses contrats commerciaux comme un espace de citoyenneté sociale devenant possible lieu d'affirmation de sa dignité de femme. Par-delà sa seule individualité, l'ensemble des professionnelles de l'art et de la pensée pouvaient être reconnues, avec elle et après elle, comme des productrices économiquement efficientes et juridiquement responsables. Son attitude est à leur égard faite de désaveu davantage que de solidarité, alors même que ces consœurs ont obligation à faire l'apprentissage souvent douloureux de la vie professionnelle, à laquelle rien ne les prépare, et doivent convaincre leurs confrères et leur public de leur droit à écrire.

Cette solidarité vaut pourtant vis-à-vis des confrères masculins, des plus illustres aux plus humbles. Sand contribue de manière sélective et sous condition, à cette convergence vers une catégorie « artiste », qui constitue alors comme un recours esthétique et politique pour tous les milieux sociaux, à défaut d'être un recours pour les catégories de sexes. En novembre 1842 elle encourage Charles Poncy, alors même qu'elle dissuade Rozanne Bourgoing de faire éditer un piètre « roman », se dérobe au soutien réclamé pour le publier dans la *Revue indépendante* et la laisse se frotter à un monde de l'édition perverti par l'argent dont, l'avertit-elle, le commerce « *présente aux débutants d'insurmontables difficultés qu'une espèce de miracle peut seul vaincre. Si tu veux faire paraître quelque chose, il faut que tu songes à débourser 2 500 à 3 000 f. par volume – sans beaucoup d'espoir d'être indemnisée par la vente*[36] ». À défaut de littérature artistique, et davantage qu'à une littérature industrielle, voici une auteure qu'elle voue à une littérature artisanale placée sous le régime de la libre entreprise et de la prise individuelle de risque[37]. Acceptant le matérialisme, Sand annonce, contre Sainte-Beuve, que, comme le dit Anthony Glinoer, les catégories de littérature industrielle et de littérature élitaire – c'est-à-dire produite par une élite et pour une élite – devraient être abandonnées pour

36. *Corr.*, V, p. 812, lettre à Rozanne Bourgoing [Paris, fin novembre 1842 (?)].
37. Risque finalement pris par Rozanne Bourgoing, comme l'indique G Lubin. Ce court roman, *Hélèna*, paraîtra dans *Le Moniteur viennois* et sera publié à Vienne en 1844.

considérer davantage les *régimes de production* différenciés de la littérature[38].

Bien décidée à devenir l'agent littéraire du poète-ouvrier Poncy, Sand se concentre sur trois stratégies : séduire Perrotin, qui, trop rétif, va l'obliger à plus de frontalité dans les rapports ; négocier l'appui d'un auteur masculin d'influence, Béranger en l'occurrence, pour attirer son attention sur les poésies de Poncy ; réitérer les demandes auprès de l'éditeur, durant des mois (de février à décembre), afin de gagner la guerre d'usure avec Perrotin. Une stratégie du contournement et de la razzia si je puis dire, qui se donne pour objectif d'intégrer un maçon à l'aristocratie de la littérature.

Entendant subvertir les usages traditionnels en décidant Poncy à se passer de contrat, elle cherche à inscrire le maçon dans une économie de la littérature susceptible de lui procurer une reconnaissance nationale, et intervient pour forcer Perrotin à se soumettre à une nouvelle règle, établie par elle, de la production :

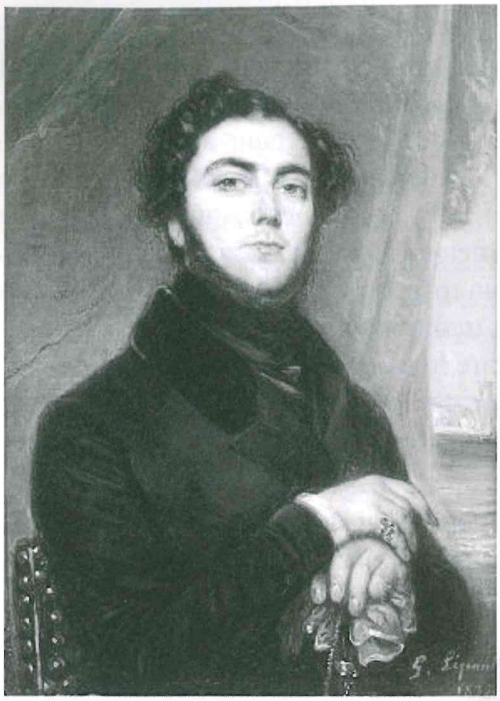
> « *J'ai donc décidé qu'après vous avoir envoyé vos 600 volumes, il s'arrangerait pour vous faire gagner ici le plus d'argent possible sur le reste, et qu'il garderait pour lui le strict nécessaire pour s'indemniser du temps consacré à cette affaire, car le temps d'un homme dans les affaires a une valeur matérielle. Mais vous pouvez vous fier à lui. Il est homme de parole, et du moment qu'il déclare vouloir vous faire retirer le plus possible de la vente, il le fera loyalement.* [...], *vous vous en trouverez mieux que d'un traité* [39]. »

C'est au moment de ses propres démarches commerciales auprès de Sue et Véron, ce grand industriel de presse, qu'après un an de tractation *Le Chantier* est édité chez Perrotin en décembre 1843. Sand se met totalement au service de la littérature démocratique, elle rédige la préface du *Chantier*, corrige les épreuves, s'occupe de la distribution de l'ouvrage à Paris et en province.

> « *J'en prendrai une cinquantaine pour les distribuer gratis et je les payerai à Perrotin pour l'indemniser de son temps et de sa peine. Après cela, il vendra tout le reste à votre profit* [...] *nous n'espérons pas en vendre beaucoup ici. Les vers ne se vendent pas*[40]. »

---

38. Anthony GLINOER», *in* « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIXe siècle » *Contextes,* Varia, mis en ligne le 26 mai 2009, URL : http://contextes.revues.org/index4325.html, p. 16.
39. *Corr.*, VI, p. 315-316, lettre à Charles Poncy, [Paris] le 10 [et 12 décembre 1843].
40. *Corr.*, VI, p. 331, lettre à Charles Poncy, [Paris,] 23 X^bre^ 1843.



Eugène Sue (1804-1857) par François-Gabriel LÉPAULLE
(Musée Carnavalet, Paris)

Charles Poncy, portrait anonyme
(Bibliothèque historique de la ville de Paris)

Loin de se soucier d'une quelconque qualification ou justification de la littérature populaire, qui se définit généralement par son destinataire supposé, Sand embrasse les modes de production, de diffusion et de consommation de la littérature. Cette intervention directe sur les modèles de la production ne suffit pas, il faut aussi éduquer Poncy aux codes de ces nouveaux ordres sociaux et économiques, le pourvoir de l'appareil sémiotique et symbolique de cet univers de travail qui lui est inconnu. Lui faire prendre conscience que, dans la hiérarchie sociale des métiers du livre, l'éditeur est moins estimable que l'écrivain, qu'il convient donc de ne ménager son éditeur que si l'on a un intérêt certain à le faire[41]. Poncy doit être initié à la modalité de construction d'un nécessaire et légitime orgueil auctorial, à ces formes de la retraite du moi dont la vie littéraire connaît de nombreux exemples « *laissez donc votre éditeur se charger du succès de votre livre à Paris* [...] *il est contraire à la dignité de l'auteur de se mêler de cela*[42] » afin d'acquérir une identité sociale favorablement jugée, conforme à la norme générale. Par cette reconnaissance du pouvoir de l'opinion, Sand reconnaît le rôle civique des formes de régulation venues de l'ordre social.

Sainte-Beuve a beau décrier la « chose littéraire », convaincu que la littérature, la vraie, doit être défendue au moment même où elle étend ses ramifications vers la « culture populaire », l'intégration des prolétaires voulue par Sand met en jeu des dispositifs de légitimation littéraire qui se consacreront

> « non à la valeur culturelle mais aux régimes de production de cette valeur, tant au niveau des régimes d'activité dont relèvent les producteurs et les médiateurs littéraires qu'au niveau des modes de « justification », au sens de Boltanski et Thévenot, dont ils entourent leur pratique[43]. »

S'il apparaît que Sand puisse entraîner sa génération à la lutte contre les éditeurs « *exploiteurs jaloux et hautains du producteur littéraire, qu'ils regardent comme une* chose, *comme un* serf[44]», elle semble indécise à dessiner les frontières de l'espace légalement imparti à chacune de ces professions. L'instabilité des échanges et des accords mis au jour dans le dossier Perrotin montre que, pour l'auteure, l'éditeur est aussi bien un médiateur qu'un conseiller en gestion du patrimoine, qu'un documentaliste, et s'il apparaît finalement comme un adversaire, il s'avère être le plus souvent un partenaire

41. Elle conseille à Poncy de solder Perrotin dès qu'il aura assez d'argent afin de continuer à être dans ses grâces. Voir *Corr.*, VI, p. 480, lettre à Charles Poncy, [Paris, 19 mars 1844].
42. *Corr.*, VI, p. 409, lettre à Charles Poncy, [Paris, 26 janvier 1844].
43. Anthony GLINOER, *art. cité*, p. 16.
44. *Corr.*, VI, p. 495, lettre à Charles Poncy, [Paris, 24 mars 1844].

fiable parce qu'il perpétue la tradition terrienne de la parole donnée, du droit coutumier des personnes d'honneur et de bonne naissance. Cet accord parfait et oral qui reconnaît la légitimité de chacun, est fondé sur le bien commun, il maintient la cohésion sociale et établit la concorde. Si un désaccord se fait jour, il convient moins de chercher le compromis que de confier l'arbitrage à un professionnel du droit.

De brouiller ainsi les cartes n'est pas sans avantages, pécuniaires notamment. La fortune amassée le temps de la collaboration avec Perrotin montre que Sand était tout à fait douée pour les affaires grâce à une stratégie faite d'un mélange de séduction, d'inflexibilité, de souci de faire fortune, d'une conception pragmatique du métier d'écrivain, alliés à une volonté de redistribuer l'argent conformément à des valeurs aristocratiques patrimoniales ou des valeurs républicaines de droit moral extrapatrimonial. Sand veut faire fortune, mais pour qui, pour quoi ? Parce que c'était la pauvreté qui avait été cause de sa séparation d'avec sa mère[45], la décidant à repousser l'héritage de sa grand-mère et à fuir le bien-être pour le travail ? Pour échapper à l'impuissance à laquelle le manque d'argent réduit toute personne, exposant même les citoyens, ou futurs citoyens comme son fils, à l'irresponsabilité en ces temps où la monarchie constitutionnelle se fondait sur le suffrage censitaire ?

Le problème qui se pose à Sand est celui de la limite de sa propriété ainsi qu'elle le confie dans *Histoire de ma vie*. Cette indéfinition de la propriété, aiguë en matière intellectuelle, puisque l'auteure est dépouillée de son bien dès la signature du contrat, a pu être aussi cause de l'insouciance de Sand vis-à-vis du traité, ce qui ne sera pas sans lui porter préjudice lors de la revente du fonds Perrotin à Garnier. Perrotin ayant conservé les clichés stéréotypiques des œuvres reproduites, au lieu de les détruire comme le stipulait le contrat, cette infraction va permettre, hors de tout contrôle, une pérenne diffusion de l'édition des *Œuvres complètes* commencée en 1843. En définitive c'est cette édition « princeps » que les autres éditeurs reproduisirent. La modification la plus importante, apportée par Hetzel en 1851 consiste en des ajouts d'illustrations et de notices[46]. Dans une lettre du 11 janvier 1851, à l'occasion de la réédition des *Œuvres complètes* envisagée par Lecou, c'est à Hetzel que Sand, frémissant encore de cette déconvenue passée, écrira la morale de cette histoire :

> « *Cher ami le projet que vous m'envoyez est tout autre chose que le projet dont vous m'avez fait part. C'est toute une aliénation éternelle de la*

45. Voir à ce sujet l'article de Marie-Claude SCHAPIRA « Vivre sa vie en la gagnant » dans le présent numéro, p 9.
46. Celle de Michel Lévy, autour des années 1860 n'amènera guère que quelques corrections de détail.

propriété de mes trois romans les plus lucratifs. C'est retarder de cinq ans la possibilité d'une édition complète. [...] *Je ne veux pas* aliéner. [...] *Ce n'est pas dans un moment de débine qu'il faut faire des traités illimités.* [...] *Ce que je ne veux pas, c'est d'être à tout jamais liée par ces conditions-là, et surtout exposée à ce qu'elles deviennent complètement illusoires comme elles le sont devenues pour moi lorsque Perrotin a cédé son opération*[47]. »

Conclusion

Se passer de contrat serait sans doute l'idéal pour Sand, mais à condition de trouver un bon éditeur, un homme en qui avoir foi, ce qui « *ne se trouve plus guère* ». Sand cherche à défendre ses intérêts par l'exercice d'un droit intermédiaire qui transige entre lois et coutumes, terrain d'exercice pour des formes relatives et minorées de constitution civile qui ne se prive pas du moyen de critiquer le droit positif, lorsqu'il incite à des comportements manifestement inacceptables. Voulant se libérer de l'aliénation imposée par des « *patrons* » de l'industrie, elle s'essaie à des formes autogérées de production, cherche les voies qui rendent citoyens non seulement dans une république des lettres mais dans celle des affaires. Ces républiques ont conjointement inventé un droit particulier et incertain, ce droit d'auteur qui constitue de fait une sorte de spécificité française. Si, en France toute création entraîne une protection, ceci ne valait plus en dehors de l'hexagone, et c'est de nos jours le droit international qui tente de régler ce paradoxe en pensant universellement le droit d'auteur.

Martine WATRELOT
LIRE-CNRS/Lyon II.

[47] *Corr.*, X, p. 29-30, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant,] 11 janvier [18]51.

Le théâtre de l'Odéon au début du XIXe siècle

George Sand et l'économie du spectacle entre République et Empire : d'un compromis sans compromission

LA TOUTE DERNIÈRE PIÈCE publiée de son vivant par George Sand, le 18 novembre 1875, est *La Laitière et le pot au lait*, une petite comédie campagnarde en forme d'apologue dont la moralité se laisse aisément deviner. Celle-ci ne concerne pas tant l'opposition entre la vanité de toute chimère et la solidité d'une monnaie sonnante et trébuchante, que la compromission morale par l'argent. En voici (car la pièce n'est accessible qu'aux *happy few*) l'intrigue : Perrette est prête à satisfaire aux exigences de son méchant créancier, M. Crochard, et se propose de lui livrer, afin d'obtenir quelques délais de paiement, de la crème, non allongée à l'eau, accompagnée d'un sourire enjôleur. Heureusement pour sa vertu, menacée par la libido du créancier éveillée par l'offre de Perrette, l'ami Pierrot mange en cachette toute la crème destinée à Crochard. Il sauve ainsi Perrette du péril et du déshonneur. La conclusion est tirée par l'héroïne, reconnaissante envers Pierrot : « Sans toi, je me

serais peut-être décidée à lui sourire, et rien que pour ce sourire-là, j'aurais été honteuse devant toi et en colère contre moi tout le reste de ma vie[1] ! » Si l'on consent à prêter beaucoup à cette œuvrette sandienne et à sa moralité, on lira en elle un adieu au théâtre en forme de pirouette ou de pied-de-nez de la part d'une Sand pour qui la scène, dominée par les Crochard avides, fut à la fois une chance économique et une constante menace de compromission artistique et morale.

Quelle relation Sand entretient-elle avec l'économie du spectacle entre République et Second Empire, au moment où, du *Mariage de Victorine*, quelques jours avant le coup d'État, jusqu'à la comédie *Le Pavé* en 1862, la dramaturge trouve au Théâtre du Gymnase, petit temple de la comédie bourgeoise, un lieu de création et une nouvelle source de revenus[2] ? Sand fournit aussi au Théâtre du Vaudeville, autre lieu de la fête impériale, trois pièces entre 1864 et 1866 : *Le Drac*, avec Paul Meurice (28 septembre 1864), *Les Don Juan de village*, avec Maurice Sand (9 août 1866), et *Le Lis du Japon*, d'après son roman *Antonia* (14 août 1866). En parallèle, sa création dramatique hésite entre échecs, succès d'estime et franc succès, sur les scènes principales, subventionnées : le Théâtre-Français (*Comme il vous plaira* d'après Shakespeare, 1856) et l'Odéon (*Mauprat* en 1853, une « auto-adaptation », *Maître-Favilla* en 1855, *Le Marquis de Villemer*, tiré de son roman avec l'aide de Dumas fils en 1864, *L'Autre*, d'après sa *Confession d'une jeune fille*, en 1870). Ces créations théâtrales, à peu près continues pendant le Second Empire, sont-elles le signe d'un épuisement de la veine romanesque ? Ne répondent-elles pas au souhait et à la nécessité de multiplier les sources de revenus sur la base d'un pari, peut-être illusoire : celui de la rentabilité immédiate d'une activité – le théâtre – jugée plus lucrative que le roman publié en feuilletons et en volumes ? L'art dramatique est pourtant chez Sand une passion sincère et un engagement indissolublement esthétique et éthique. Que l'on rappelle pour s'en convaincre ces lignes extraites de la préface de *Comme il vous plaira* publiée dans *La Presse* le 18 avril 1856 :

> « *Du moment que nous regarderons le théâtre comme un enseignement dont les esprits élevés doivent profiter, en s'amusant sainement à des*

1. *La Laitière et le pot au lait*, dans *Le Temps*, 18 novembre 1875.
2. Entre les deux pièces citées, Sand crée au Gymnase : *Les Vacances de Pandolphe* (1852), *Le Démon du foyer* (1852), *Le Pressoir* (1853), *Flaminio* (1854), *Lucie* (1856), *Françoise* (1856), *Marguerite de Sainte-Gemme* (1859).

situations vraies ou en partageant des émotions généreuses, rien ne sera ni trop beau ni trop bon pour ce sanctuaire de l'idéal[3] [...] ».

Cet engagement conserve-t-il encore un sens dès lors que le spectacle devient une industrie, régie par la demande frénétique des consommateurs et par l'exigence de retour sur investissement de la part des directeurs ?

Le plus grand succès théâtral de Sand (un succès public, critique et économique) fut *Le Marquis de Villemer*, créé à l'Odéon le 29 février 1864. Cette année 1864 est précisément celle qui marque un tournant décisif dans la vie dramatique du XIXe siècle : en janvier est accordée la liberté théâtrale, une liberté non pas morale ni politique, puisque la censure veille toujours, mais industrielle. La libéralisation des spectacles marque la fin du système des privilèges qui restreignait le nombre de théâtres et obligeait chaque salle à se cantonner dans un genre imposé par l'autorité politique. Par une ironie de l'histoire, Sand, auteur de tant de préfaces de théâtre qui en appelaient à l'idéal et dénonçaient le consumérisme sans conscience du public[4], triomphe à la scène au moment précis où s'impose une logique commerciale latente et même puissante depuis plusieurs années. En 1862 déjà, les travaux d'Haussmann ont détruit sept salles de mélodrame sur le Boulevard du Temple et expulsé du centre les lieux du « populaire[5] ». L'augmentation du prix des places, notamment les moins chères, après 1864[6], achève de remplacer les théâtres *du Boulevard*, lieu de brassage social, en théâtre *de boulevard*, identifié à une classe et une culture dominantes : la structuration de la vie théâtrale en théâtres principaux, théâtres secondaires et spectacles de curiosités, élaborée sous le Premier Empire, évolue vers un mode binaire, constitutif de notre modernité, opposant théâtres privés de divertissement dits bourgeois et théâtres publics, davantage ouverts à la création et à l'expérimentation[7]. Ces transformations ne

3. Préface reprise dans *George Sand critique 1833-1876*, *Textes de George Sand sur la littérature* présentés, édités et annotés sous la direction de Christine PLANTÉ, du Lérot, Tusson, 2006, p. 456-457 pour la citation.
4. Voir Catherine MASSON, « Les préfaces de George Sand à son théâtre : manifeste théâtral et témoignages historiques », *George Sand Studies*, n° 22, 2003, p. 19-33.
5. Voir *Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires*, revue *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 4, mars 2005.
6. Je renvoie aux travaux de Dominique LEROY sur l'économie du spectacle, notamment son *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990.
7. Des nuances seraient à apporter à cette opposition trop tranchée (le théâtre privé peut aussi accueillir, après 1864, ce que l'on appellera bientôt l'avant-garde théâtrale).

vont pas exactement dans le sens souhaité par Sand. Celle-ci estimait à la fin de la deuxième République, en 1851, dans la préface de sa pièce *Molière* écrite pour le Théâtre de la Gaîté, que l'évolution républicaine du système des privilèges permettrait de donner dans les salles fréquentées par les ouvriers parisiens les pièces du répertoire classique indispensables à leur instruction, avant que la gratuité n'ouvre enfin à tous les théâtres subventionnés :

> « *Comment ! vous proclamez pour la plupart que le peuple est ignorant, qu'il fréquente les cabarets, qu'il a des mœurs grossières, et vous ne voulez pas l'éclairer ni le moraliser ! vous en évitez, vous en repoussez les moyens ! Vous décrétez que le peuple est indigne d'entendre les œuvres des maîtres, vous le privez de cette nourriture saine et robuste que les maîtres ont préparée pour lui, cependant, et vous la réservez pour une classe lettrée qui la dédaigne à force d'en être rebattue, qui n'y trouve plus rien de neuf et qui, grâce à l'élégance de ses mœurs, prétend, certes, n'avoir plus besoin des naïfs enseignements de nos pères ! Eh bien, si vous voulez favoriser certaines écoles dramatiques et lyriques, faites-le plus largement encore, si largement que les théâtres subventionnés soient des spectacles gratuits dont tout le monde puisse profiter*[8]. »

Un tout autre effet est produit par la loi de 1864 : augmentation du prix des places, diminution du nombre de pièces créées, triomphe de l'opérette sur les ruines du vieux vaudeville à couplets, expansion considérable du café-concert et disparition des « théâtre à quatre sous » célébrés depuis l'époque romantique par Jules Janin, Gérard de Nerval ou George Sand[9].

Cette adaptation de l'offre à la demande ne fait que précipiter les tendances latentes de la vie théâtrale depuis deux décennies au moins. En 1849, sous la Deuxième République, Émile Augier définissait en ces termes la nouvelle « école du bon sens », proclamée victorieuse depuis 1843 dans son combat contre le romantisme : « Le comble de l'art dramatique n'est-il pas dans un rapport exact entre l'œuvre représentée et le specta-

---

Voir Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Histoire », 2008.

8. George SAND, Préface à *Molière*, dans *Théâtre*, tome 3, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, s.d., p. 107-108.
9. Voir l'article de George SAND consacré à « Deburau » dans *Le Constitutionnel* du 8 février 1846, repris dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 343-351.

teur[10] ? » L'établissement de ce rapport passe, sous le Second Empire, par deux exigences suprêmes, imposées à tout auteur de théâtre. Il lui faut d'abord manifester dans ses pièces *de l'esprit*, qualité supposée nationale. Dans sa thèse consacrée au *Théâtre en liberté* de Victor Hugo, Stéphane Desvignes a très bien cerné ce que recouvre cet « esprit » au théâtre dans la seconde moitié du siècle : un mélange de réparties ingénieuses, de bons mots et de bon sens qui, ajouté au respect de la vraisemblance et des bienséances (des attentes de la raison et des codes moraux en cours) assure l'efficacité comique et morale du spectacle[11]. La seconde exigence est celle que le critique Francisque Sarcey théorisera sous l'expression de « pièce bien faite » à partir du modèle fondé par Eugène Scribe depuis la Restauration : importance de la charpente, logique des actions enchaînées, disposition des effets et, encore une fois, adaptation aux capacités d'attention et d'imagination du spectateur moyen. Ces deux qualités fondamentales de l'homme de théâtre, l'esprit et l'habileté à tenir le public en éveil, sont précisément celles dont George Sand se déclare totalement dépourvue. Dans sa préface à *Molière* dédiée à Dumas père, elle définit modestement son art contre la surenchère du drame moderne :

> « *J'ai donc souhaité, moi dont les instincts sont plus concentrés et la création moins colorée, de donner au public ce qui était en moi, sans songer à imiter un maître dont je chérissais la puissance, et je me suis dit avec bonhommie : « Ne forçons point notre talent*[12] ».

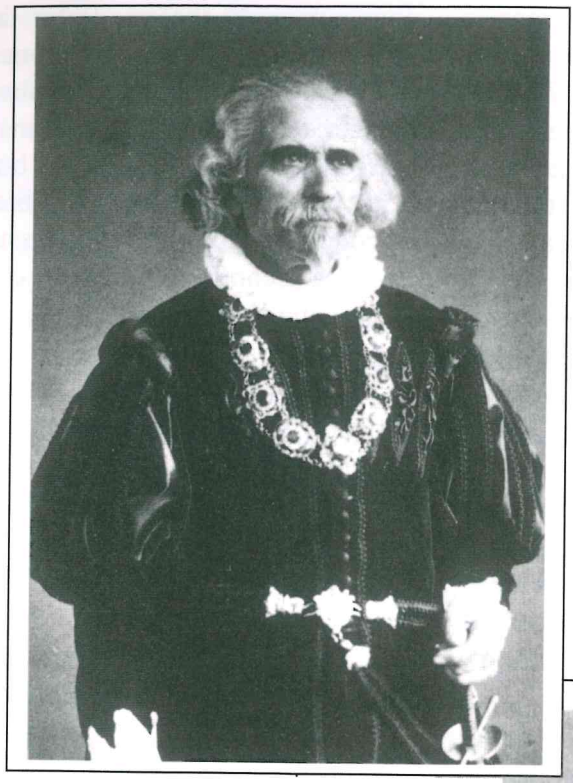
La critique ne se fait pas faute de lui rappeler régulièrement cette réserve assimilée à de l'orgueil. Ainsi de Benoît Jouvin dans *Le Figaro* du 19 août 1866 :

> « Illustre George Sand [...], vous placez votre idéal trop haut. Il n'y a de succès possible aujourd'hui au théâtre que les succès de mode et d'argent, et ils n'existent qu'à la condition de produire de l'étonnement ».

Pourtant Sand s'obstine depuis 1849 à offrir au public ses créations dramatiques, lancée dans cette nouvelle carrière par le succès inattendu de *François le Champi* à l'Odéon, sous la direction de Bocage. La pièce, créée le 23 novembre 1849, atteint la centième le 20 mars suivant. Le 15 janvier, forte de ce succès, George Sand a été admise à faire partie de la

---

10. Émile AUGIER, article paru dans *Le Spectateur républicain*, 2 août 1849.
11. Stéphane DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté de Victor Hugo. « Supposez une chose qui n'est pas et qui rit »*, sous la direction de Guy Rosa, Université Paris 7, 2006. On attend avec impatience la publication de cette thèse remarquable.
12. George SAND, Préface à *Molière, op. cit.*, p. 96.



Pierre Bocage en marquis de Bois-Doré,
photographie de DELBARRE, 1862

Paul Meurice, photographie de NADAR

Société des Auteurs dramatiques : une reconnaissance professionnelle doublée d'une intégration dans le système juridique, assurant à l'auteur la pleine jouissance financière des droits sur ses œuvres jouées. S'installe alors le malentendu qui gouvernera jusqu'à la fin la relation de Sand au théâtre ; se noue la contradiction déjà perceptible dans les déclarations privées ou publiques de la romancière entre 1848 et 1851. D'un côté, dans l'euphorie de 48, avant juin, Sand se plaît à imaginer qu'une nouvelle ère s'ouvre pour le théâtre, pour ce qu'elle appelle, dans un article de *La Cause du peuple*, les « représentations patriotiques », les « fêtes de l'Etat » et les « fêtes de l'esprit[13] ». Mais de l'autre côté, et simultanément, Sand avoue que le théâtre se révèle tout-à-coup à elle comme un art lucratif. Elle se réjouit auprès de Bocage, dans une lettre du 6 mars 1850, d'avoir trouvé « une bonne veine à exploiter pour quelques années » si du moins le succès de *Champi* à la scène se double d'un second triomphe. « Je me suis soutenue assez longtemps dans le roman » confie-t-elle dans la même lettre[14]. Ce second succès lui semble un temps offert par *Claudie*, mais Sand commence à percevoir très vite les aléas du métier d'auteur de théâtre : elle retire la pièce à la 43e représentation parce que, dit-elle à Solange le 23 mars 1851, « *on voulait réduire mes droits d'auteur à rien, en faisant jouer d'autres pièces avec*[15] ». La déconfiture et peut-être l'âpreté au gain se manifestent plus violemment deux mois plus tard, dans sa correspondance avec Charles Poncy ; une lettre tire les conséquences de l'échec de *Molière* offert au public populaire de la Gaîté :

> « *Mais je dois dire* entre nous, *que le public des boulevards, celui que je voudrais instruire et bien traiter, ce public à 10 sous qui doit être le peuple, et à qui j'ai sacrifié le public bien payant du Théâtre-Français, ne m'a pas tenu compte de mon dévouement. Le peuple est encore ingrat ou ignorant. Il aime mieux les meurtres, les empoisonnements que la littérature de style et de cœur*[16] ».

---

13. George SAND, « Arts. Théâtre de la République. Théâtre de l'Opéra », articles de *La Cause du peuple*, 9 et 16 avril 1848, repris dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 365-373.
14. George SAND, lettre à Pierre Bocage, [Nohant,] 6 mars [1850], dans *Correspondance* de George Sand, édition de Georges Lubin, Paris, Garnier et du Lérot, 1964-1991, t. IX, p. 479. (Désormais, toutes les références à cet ouvrage seront notées *Corr.* suivies du n° de tomaison et de page.)
15. *Corr.*, X, p. 163, lettre à Solange Clésinger [Nohant, 23 mars 1851.].
16. *Corr.*, X, p. 308, lettre à Charles Poncy [Nohant, 6 juin 1851]

« Bocage engraisse » (*Le Journal pour rire,* 1850)

Ici se prépare une conversion de George Sand à un autre public (bourgeois) et à un autre art.

À la lecture de la correspondance de Sand et de ses *Agendas* tenus sous le Second Empire, on ne peut qu'être frappé par l'inflation des chiffres et par la notation précise des gains obtenus au théâtre. La production dramatique est présentée régulièrement dans sa fonction lucrative, devenue vitale pour celle qui élabore à la même époque son image publique de « bonne dame de Nohant ». Au compositeur Charles Gounod, elle confie ainsi, après l'interruption du *Mariage de Victorine* par le coup d'État :

> « *Je croyais avoir gagné de quoi vivre un an ; je n'ai pas gagné pour trois mois. Alors j'en fais encore une autre* [la pièce *Les Vacances de Pandolphe*] *dans un autre genre pour voir si je pourrai gagner mon été. Sinon, je serai bien en peine car j'ai toujours vécu au jour le jour, et j'ai des charges qui me dévorent*[17] ».

Le théâtre se révèle plus rentable que le roman, selon les calculs de Sand elle-même qui estime à 60 000 F. le gain personnel minimal exigible d'un roman en 1854 ; elle écrit à Émile Aucante :

> « *Je n'entreprendrais pas le travail pour une moindre somme, car j'ai à gagner beaucoup plus avec le théâtre dans le même espace de temps qu'il me faudra y consacrer, et le seul attrait de ce travail pour moi, c'est l'idée d'y trouver un certain repos d'esprit et d'habitudes*[18] ».

L'on voit alors apparaître sur les pages des *Agendas*[19], du 31 octobre au 14 décembre 1854, un décompte, tenu par Alexandre Manceau, du nombre de représentations de *Flaminio* au Gymnase. Le directeur, Lemoine-Montigny faisait miroiter pour cette pièce des revenus conséquents : si la comédie fait 75 représentations à 2 800 F., George Sand touchera, outre ses droits, une prime ferme de 3 000 F. plus des primes éventuelles de 4 500 F. « Or, *le Fils de famille* [de Dumas fils] a fait 85 représentations à 2 802. *Diane de Lys* [*idem*] 80 à 2 807 » affirme Lemoine-Montigny[20].

Dix ans plus tard, lors du triomphe sans précédent pour Sand du *Marquis de Villemer*, c'est le montant journalier de la recette qui est noté scru-

---

17. *Corr.*, X, p. 638, lettre à Charles Gounod, Nohant, 10 janvier [1852.].
18. *Corr.*, XII, p. 600, Lettre à Émile Aucante [Paris, 25 octobre 1854].
19. George SAND, *Agendas (1852-1876)*, édition d'Anne CHEVEREAU, Jean Touzot éditeur, 1990-1993.

20. Voir le traité signé avec Lemoine-Montigny, directeur du Gymnase, pour *Flaminio*, le 5 novembre 1854, *Correspondance*, t. XII, p. 612-614.

puleusement, comme pour matérialiser dans l'Agenda un succès inouï. George Sand tient cette fois la plume et s'amuse du dépassement de ses plus folles prédictions :

> « *La recette de demain sera de 4 000 F.* » (2 mars 1864) ; « *À l'Odéon 4 300 F. de recette, salle comble excellente* » (3 mars) ; « *4 600 de recette hier ; ce soir 4 000 de location et le reste encore inconnu : c'est merveilleux* » (6 mars) ; « *les recettes varient de 4 600 à 4 800* » (8 mars).

Et cela continue jusque fin mai, au moment où le beau temps inquiète sérieusement Sand : la chaleur fait traditionnellement fuir les spectateurs hors des théâtres, et les recettes sont descendues à « *1 300 et quelques*[21] » (25 mai). C'est néanmoins un vrai succès d'argent, comparable à celui de Dumas fils dans *Les Idées de Mme Aubray*, qui « fait » 4 701 F. à la quatrième.

Ces relevés sont évidemment la promesse, pour Sand, de revenus substantiels, puisqu'elle touche, selon la moyenne régulée par la Société des Auteurs dramatiques, 8% sur les recettes nettes. À ce pourcentage s'ajoutent d'éventuelles primes, les recettes des représentations en province et les droits sur l'édition des pièces en volumes séparés puis en recueil. Le théâtre permet ainsi de démultiplier les sources de gain et de « faire flèche de tout bois ». La vente d'une œuvre dramatique pour l'édition séparée rapporte au moins 1 000 F., selon une lettre à Aucante le 23 septembre 1853[22] ; le même jour, le traité signé avec Lévy pour la publication du *Pressoir* fait apparaître la somme de 1800 F., « payés comptant[23] », et laisse le droit à Sand de publier cette même pièce dans ses œuvres complètes ou son théâtre complet – auquel Sand pense déjà sept ans avant le début de sa parution.

Ces revenus se paient toutefois de quelques entorses aux principes purs de la création artistique. D'abord, l'adaptation des romans à la scène, de *François le Champi* à *La Confession d'une jeune fille* (sous le titre *L'Autre*), apparaît régulièrement à la critique comme une concession aux lois marchandes qui dominent le théâtre. Gustave Planche sévit contre cette confusion entre « la question littéraire » et la « question d'argent » ; faisant le bilan du Théâtre-Français en 1855 dans la *Revue des Deux Mondes*, le

---

21. George SAND, *Agendas, op. cit.*, t. III, p. 172-192.
22. *Corr.*, XII, p. 102, lettre à Émile Aucante, Nohant, 23 7bre [1853].
23. Voir le traité signé avec l'éditeur Michel Lévy pour la publication en volume du *Pressoir*, le 23 septembre 1853, *Correspondance*, XII, p. 104.

critique interroge ses lecteurs : « Est-il permis d'espérer que les écrivains qui *font* du théâtre renoncent bientôt à dépecer des romans[24] ? » Cette interrogation indignée n'empêche pas Dumas fils de suggérer à Sand, dix ans plus tard, de proposer son adaptation de *La Dernière Aldini*, qu'il juge mauvaise, à Verdi, lequel cherche un livret d'opéra-comique ; comme Sand surnomme Verdi, qu'elle n'apprécie guère, « *Merdi* », Dumas se permet de rappeler que « l'argent ne pue pas[25] ».

Autre concession aux lois du théâtre, le recours de Sand à des collaborateurs occasionnels dans la fonction de « carcassier », attaché à la construction du scénario et de l'intrigue, ou dans celle de dialoguiste, à la recherche du fameux « esprit ». Tel est le rôle joué par Dumas fils dans le succès du *Marquis de Villemer*. Tel est aussi le rôle joué par Paul Meurice pour *Le Drac* puis pour *Cadio*, tiré du roman dialogué publié par Sand dans la *Revue des Deux Mondes*. Celle-ci écrit à Meurice :

> « *Ce que, pour sûr, vous feriez beaucoup mieux que moi, ce serait le dialogue des scènes résumant avec l'énergie et la concision nécessaire les choses que les personnages ont à se dire*[26] ».

Cette aide n'a pas empêché l'échec de la pièce, qui devait, dans l'esprit des auteurs et du directeur de théâtre (le frère de l'actrice Rachel) ranimer la flamme du drame romantique à la Porte Saint-Martin en 1868. Enfin, dernier sacrifice aux règles du succès, Sand apprend à composer la salle des premières et à recruter de bons « *claqueurs* » : pour la création du *Drac* au Vaudeville, le 28 septembre 1864, Manceau écrit dans l'*Agenda* « la pièce a eu du succès, le chef de claque est intelligent. Meurice est triomphant[27] ». Lors de la reprise à l'Odéon de *Claudie* (à partir du 16 octobre 1856), la dramaturge écrit à Caroline Luguet :

> « *Chère fille, je te remercie de t'occuper de moi, et d'être sympathique aux pièces de ta vieille amie. On m'écrit que* Claudie *est* goûtée, *mais que la direction ne donne pas assez de places les premiers jours, et ne fait pas sa salle comme il faudrait. Ils ont de l'inexpérience, s'ils croient que le public va de lui-même aux choses d'art. J'ai écrit à Mr de la Rounat pour le stimuler et je lui ai dit de t'envoyer des loges de temps en temps. S'il le faut, je compte sur toi pour y envoyer tes amis*

24. Article paru dans la *Revue des Deux Mondes*, octobre-décembre 1855, p. 1-34.
25. *Corr.*, XIX, p. 639, n. 2, lettre d'Alexandre Dumas fils à George Sand, le 12 janvier 1866.
26. *Corr.*, XX, p. 597, lettre à Paul Meurice, [Nohant, 5 novembre 1867].
27. George Sand, *Agendas, op. cit.*, t. III, p. 222.

qui sont les miens, j'en suis bien sûre. Je présume que cela ne te donnera aucune peine puisqu'il ne s'agit que d'envoyer dans une lettre à tes connaissances en les priant de ne pas laisser les places vides.

J'attends ton envoi et te remercie d'avance. J'embrasse toi, tout ton cher monde et mon Mario de toute mon âme.

G. Sand[28].

Sand a en effet théorisé une loi fondamentale du théâtre : faire croire au succès, laisser le public « *s'abuser sur les recettes des premiers jours*[29] », puisque la lumière et l'argent exercent une grande puissance d'aimantation sur les foules.

L'adaptation de Sand aux conditions matérielles, techniques, morales, sociales et économiques de la vie théâtrale ne va pas sans son lot de désillusions régulières, accompagnées de véhémentes protestations de sa conscience artistique. Le théâtre apparaît sous sa plume comme une arène où l'on sacrifie publiquement sa liberté, son temps, son énergie, préservés dans l'intimité de Nohant. Dans la comédie *Le Démon du foyer* retentit cet aveu du personnage de Camille, sous lequel pourrait percer la voix de Sand, manifestation publique de sa pureté de conscience :

> « *moi qui avais l'effroi et la haine du théâtre ! moi qui n'aimais que la retraite, la campagne, la vie intime ! Elle* [ma sœur] *a déjà oublié que je n'ai jamais consenti à débuter que pour lui procurer un peu de richesse et de luxe, à elle*[30] *!* ».

L'ampleur du sacrifice consenti n'apparaît jamais mieux qu'après les échecs et les demi-succès. Ceux-ci rappellent régulièrement à Sand qu'elle ne jouit guère, au théâtre, d'une reconnaissance économique[31] comparable

---

28. *Corr.*, XIV, p. 83-84, lettre à Caroline Luguet, [Nohant, 25 ? octobre 1856].
29. « *Le public ne va que là où il espère trouver le public. Une salle clairsemée comme celle de la première représentation de* Claudie *à l'Odéon, et des suivantes, le chasse, et on a de la peine à le ramener. Je sais que certains noms attirent la foule sans qu'on s'en occupe. C'est l'exception, et le mien ne promet pas ces émotions violentes ou ces facéties spirituelles qui plaisent au plus grand nombre. Pourtant le public s'est laissé entraîner pour mes pièces quand on l'a laissé un peu s'abuser sur les recettes des premiers jours* ». *Corr.*, XIV, p. 82-83, lettre à Charles de La Rounat, [Nohant, 25 octobre 1856].
30. George SAND, *Le Démon du foyer*, dans *Théâtre*, Paris, Hetzel et Lévy, 1860, t. I, p. 147 (acte II, scène V).
31. Pour reprendre les catégories de Pierre Bourdieu, Sand bénéficie d'une reconnaissance symbolique suffisante pour venir enrichir régulièrement le capital

à ceux qu'elle appelle les « *auteurs à* grand argent[32] » comme Anicet-Bourgeois ou Dennery. Rapportés au temps passé à régler la mise en scène et surtout, en amont, à placer sa pièce dans un théâtre, les revenus réels paraissent modestes. Il suffit de rappeler, en 1854, les harassantes tribulations de la pièce *Maître Favilla*, proposée successivement aux galeries Saint-Hubert de Bruxelles, au Vaudeville, au Théâtre-Français, à l'Ambigu-Comique, au Gymnase. Cet « ours » (une pièce refusée, en jargon de théâtre) sera finalement créé à l'Odéon (15 septembre 1855) avec l'acteur Rouvière – Sand avait négocié auparavant avec Frédérick-Lemaître, Bouffé et Bocage. Du temps et des efforts sont perdus aussi dans l'âpre négociation des traités avec les directeurs, une fois la pièce admise. Sand tente d'imposer un rapport de force qui lui soit favorable, grâce au capital symbolique constitué par la reconnaissance littéraire dont elle jouit, mais handicapée, toujours, par la faible rentabilité de ses pièces : elles « ne sont pas généralement lucratives[33] » reconnaît-elle dans une lettre au jeune Albert Lacroix.

On voit pourtant Sand proposer avec aplomb ses propres conditions d'un traité au directeur de l'Odéon, Gustave Vaëz, en juillet 1853, s'octroyant notamment la possibilité de choisir la distribution des rôles principaux (il s'agit du projet de représentation de *Gabriel*), mais s'attribuant aussi la liberté de reprendre sa pièce au bout de quatre ans si elle acquiert entre-temps « *un intérêt dans l'exploitation d'un théâtre quelconque qui deviendrait sa propriété en tout ou en partie* » – si elle devient elle-même directrice de théâtre ? Enfin, elle fait valoir auprès de Vaëz les primes obtenues à la Porte Saint-Martin et au Gymnase pour réclamer 4 000 ou 5 000 F., « *payables moitié le jour de la lecture aux acteurs, moitié le jour de la première représentation*[34] ». Peine perdue : *Gabriel*

---

artistique d'un théâtre, mais son degré de reconnaissance économique ne lui permet pas de s'imposer aisément à l'affiche. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

32. « L'Autre *ne leur* [aux directeurs de théâtre] *a pas donné des sommes folles et ne m'a pas donné, à moi, l'autorité des auteurs* à grand argent ». *Corr.*, XXII, p. 95, lettre à Jeanne Bondois, [Nohant, 17 juin 1870].

33. « [...] *de ce que mes pièces ne sont pas généralement lucratives, il résulte qu'on craint de les jouer telles qu'elles sont, que l'on me demande des changements que je ne sens pas bons comme art et comme pensée, et que l'on attribue le peu d'empressement du public à mes rares obstinations* ». *Corr.*, t. XIV, p. 142, lettre à Albert Lacroix, Nohant, par La Châtre, Indre, 25 X^bre^ [18]56.

34. *Corr.*, XII, p. 9-10, lettre à Gustave Vaëz (projet de contrat pour *Gabriel*), [Nohant, 1er juillet 1853].

Personnages de la commedia dell'arte, dessin de Maurice SAND

ne sera jamais joué[35]. Face à un directeur qui lui semble de mauvaise foi, comme celui de la Porte Saint-Martin, Marc-Fournier, Sand fait valoir son orgueil d'auteur :

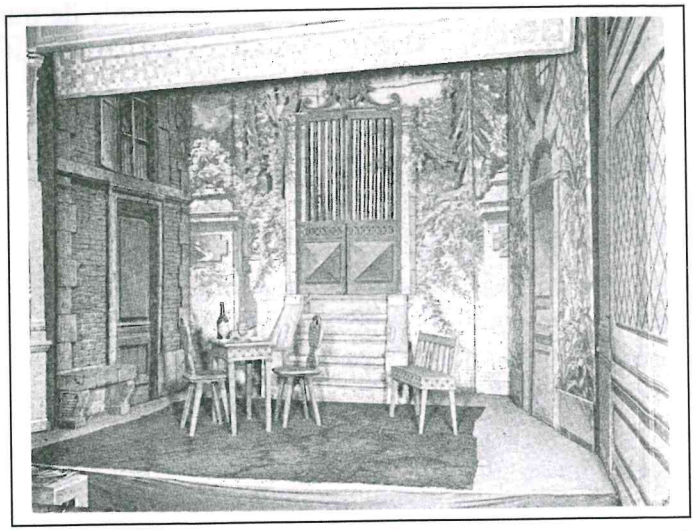
> « *Vous songez très naturellement à vos intérêts, et je ne veux pas y mettre les miens pour obstacle : mais je ne veux pas non plus, je vous le dis franchement, les sacrifier au point de me ranger dans la catégorie des pis-aller*[36] ».

Perce dans cette négociation tendue un sentiment de dignité artistique blessée, également perceptible l'année d'après dans la réaction de Sand à une proposition de Dumas père de publier *Maître Favilla*, refusé partout, dans son journal *Le Mousquetaire* : « *Qu'est-ce que ce tripotage littéraire ? Est-ce que je fais de ces choses-là, moi ? Est-ce que je brocante*[37] ? » Cette conscience littéraire, affichée devant certains correspondants, protège aussi contre les déceptions financières : face à un demi-succès, reste toujours la satisfaction de constater que « *l'honneur du théâtre et celui de l'auteur n'ont pas baissé dans cette tentative*[38] ».

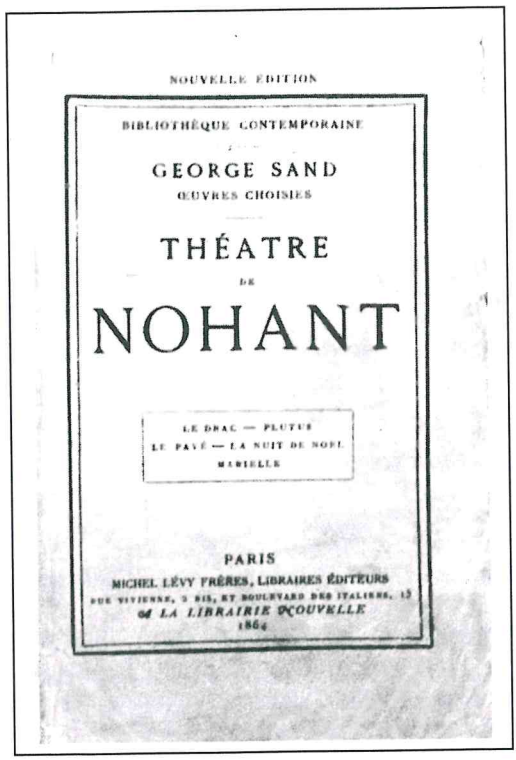
L'espoir nourri par Sand tout au long de sa carrière théâtrale est de trouver un équilibre entre la reconnaissance symbolique et la consécration économique. Ce serait le signe que l'on a réussi « *à ramener le goût du public à l'idéal que l'on porte en soi* [39] » affirme-t-elle. Une telle ambition nous contraint de relire les relevés chiffrés des recettes journalières du *Marquis de Villemer* dans les *Agendas*, et d'y saisir moins l'expression d'un plaisir vénal que la manifestation d'un soulagement, peut-être d'une plénitude enfin atteinte : Sand note sur les mêmes pages de son agenda que ce succès ne doit rien aux claqueurs, impuissants face à une salle qui « *partcomme un seul homme, à chaque instant*[40] », ni aux coupures imposées par l'administration du théâtre : le directeur de l'Odéon, La Rounat, s'est montré « *moins éplucheur* » que le directeur du Gymnase, et n'a « *pas fait la guerre aux mots* », se réjouit Sand auprès de

---

35. Voir la riche préface de Janis GLASCOW à *Gabriel*, Paris, des femmes/Antoinette Fouque, 1988.
36. *Corr.*, XII, p. 31, lettre à Marc-Fournier, [Nohant, 12 juillet 1853].
37. *Corr.*, XII, p. 336, lettre à Pierre Bocage, [Nohant, 5 mars 1854].
38. *Corr.*, XXII, p. 56, lettre à Félix Duquesnel, [Nohant, 11 mai 1870], (à propos de *L'Autre*).
39. *Corr.*, XIV, p. 142, lettre à Albert Lacroix, Nohant, par La Châtre Indre 25 X^bre^ [18]56.
40. George Sand, *Agendas, op. cit.*, 3 mars 1864, t. III, p. 295.



La scène du théâtre de Nohant, *Les Profils du Théâtre de Nohant de George Sand*, par Debra LINO*



NOUVELLE ÉDITION

BIBLIOTHÈQUE CONTEMPORAINE

GEORGE SAND

ŒUVRES CHOISIES

THÉATRE

DE

NOHANT

LE DRAC — PLUTUS

LE PAVÉ — LA NUIT DE NOEL

MARIELLE

PARIS

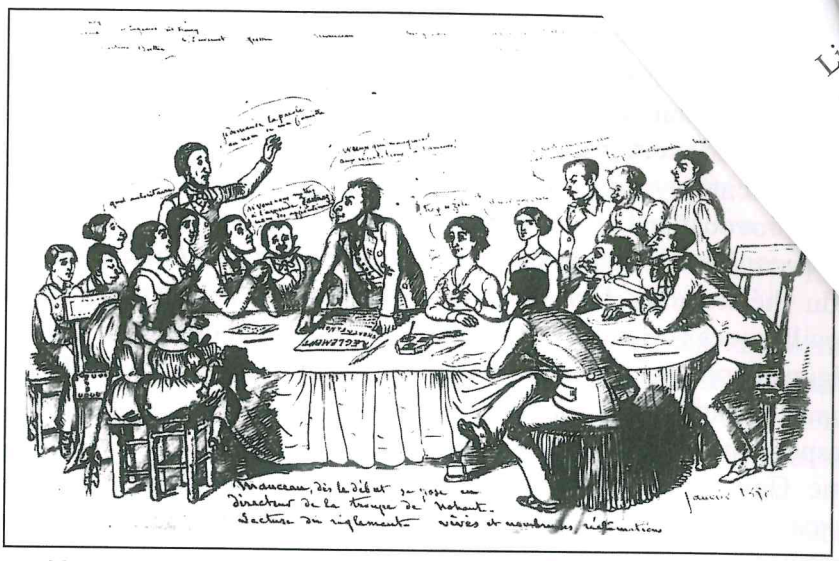
MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1864

Couverture du *Théâtre de Nohant*, Michel Lévy Frères, Paris,1864



« *Manceau, dès le début se pose en directeur de la troupe de Nohant. Lecture du règlement. Vives et nombreuses réclamations* » (dessin de Maurice SAND, 1850)

Aquarelle de Maurice SAND pour la réouverture du théâtre de Nohant, en septembre 1857

Lina et Maurice[41]. Plus que le succès d'argent c'est donc le triomphe sur le public qui vaut aux yeux de l'auteur, engagé depuis une quinzaine d'années dans un combat avec les spectateurs, fait de compromis esthétiques (un certain réalisme, renforcé par les mises en scène de Lemoine-Montigny au Gymnase et un conformisme moral relatif), mais aussi de provocations récurrentes.

La première consiste à mobiliser des modèles théâtraux à contre-courant du théâtre « *du bon sens* », de la comédie « *utile* » ou des farces vaudevillesques : Sand revendique, non sans coquetterie ni habileté stratégique, son anachronisme esthétique en se déclarant en 1851 « *fille de Sedaine*[42] » dans *Le Mariage de Victorine*, puis en adaptant la comédie shakespearienne dans *Comme il vous plaira* (1856), ou en retrouvant, comme Gautier ou Banville, les types de la *commedia dell'arte* (*Les Vacances de Pandolphe*, 1852). Ce travail sur le type, terme récurrent de ses préfaces, permet à la dramaturge d'aller à rebours de la logique de l'illusionnisme bourgeois, qui privilégie l'étude des cas particuliers et se détourne de l'abstraction du masque, du type et du caractère. Par ailleurs, la tentative de définition, au fil de plusieurs préfaces, d'un théâtre « *idéaliste* » a d'abord valeur de contestation contre ce qu'elle nomme, dans la préface générale de son théâtre en 1860, le « *matérialisme* » et « *l'école du positif*[43] ». Ses déclarations sur son manque d'habileté, son incapacité à « *faire court* », son peu d'entente des « *ficelles* » et de la « *carcasse* » sont à la fois des aveux d'impuissance et des manifestes en faveur d'un théâtre moins mécanique qu'humain, moins extérieur qu'intérieur – idéal théâtral placé à l'horizon de sa création, jamais vraiment atteint, toujours poursuivi, fût-ce dans ses compromis les plus flagrants avec les goûts dominants. Reconnaissons à Sand dramaturge la constance dans sa quête puisque cet idéal (situé aux antipodes du drame romantique de Dumas père et de Hugo) se trouvait formulé dès la préface de *Cosima*, sa première pièce jouée et son premier échec, en avril 1840 :

---

41. *Corr.*, XVIII, p. 301, lettre à Maurice et Lina Dudevant-Sand, [Paris,] samedi soir [mars 1864].
42. Je me permets de renvoyer à mon article : « L'esthétique théâtrale de la "fille d Sedaine" : un dialogue contradictoire avec le XVIIIe siècle », dans *George Sand intertextualité et Polyphonie* I, Nigel Harkness et Jacinta Wright éditeurs, Frenc Studies of the 18th and 19th Centuries, vol. 30, Peter Lang, 2010.
43. « Mon théâtre », texte repris dans mon édition de *Pierre qui roule* et du *Beau Laure ce*, Orléans, Paradigme, coll. « Hologrammes », 2007, p. 319-327.

« [L'auteur] *se sentait impuissant à produire de grands effets de situation, et il ne comprenait pas la nécessité de tenter une voie au-dessus de ses forces, dans un temps où l'énergie du drame a été portée si haut par de plus grands talents que le sien. Il a voulu marcher terre à terre et ne prendre qu'une face de leur manière. Plus modeste et moins ambitieux qu'on ne croit, il a été persuadé (et il l'est encore) qu'on pourrait intéresser aussi par le développement d'une passion sans incidents étrangers, sans surprise, sans terreur*[44]. »

De plus, si Sand ne peut, comme Banville ou Hugo dans son *Théâtre en liberté*, manier le vers comme une protection contre le prosaïsme ambiant, en application des recommandations du critique Gautier[45], elle n'en tient pas moins au travail sur la langue théâtrale, menacée par le naturel affecté par les comédiens du Gymnase : « *la prose* [...] *arrive à ne plus exister comme langue*[46] » regrette-t-elle. Si Sand est consciente de la nécessité d'élire une langue commune pour transformer le théâtre en espace de réunion sociale et de communion morale, elle se refuse à exploiter la *langue du commun*, sur un mode populiste et anti-artistique. Enfin, la publication en 1864, année décisive, du volume du *Théâtre de Nohant* vient rappeler opportunément au public que le théâtre ne saurait se réduire aux pièces à succès du moment, que l'art dramatique intègre aussi bien la « *rêverie fantastique* » comme *Le Drac* ou la comédie allégorique aristophanesque comme *Plutus* que la « *fantaisie* » de *La Nuit de Noël*, genres condamnés dans la capitale à l'échec ou à la confidentialité, mais allègrement cultivés dans le théâtre de société de Nohant. Déjà en 1847, l'utopie romanesque du *Château des Désertes* (roman publié en 1851) dit précisément la possibilité de conserver au théâtre ses vertus initiatiques et éthiques à condition de le maintenir à l'écart du public, de ne l'offrir qu'aux acteurs-spectateurs réunis dans un théâtre d'amateurs. Le spectacle « *dans un fauteuil* » offert par quelques œuvres dialoguées publiées dans la *Revue des Deux Mondes*,

---

44. George SAND, Préface de *Cosima*, dans *Théâtre*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 1996, t. 1, p. 18.

45. « [...] **le langage naturel du comédien est le vers : la prose fait disparate avec les arbres de carton peint, le rouge végétal, les sourcils tracés avec du bouchon brûlé, la rampe de quinquets fumeux, le clinquant du roi et les faux cheveux de l'ingénue ; elle est trop vraie, et rompt cet ensemble d'harmonieuse fausseté** [...] », Théophile GAUTIER, *La Presse*, 18 septembre 1837, repris dans T. GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, édition de Patrick Berthier, Paris, Champion, 2007, t. I, p. 141.

46. *Corr.*, XII, p. 48, lettre à Gustave Vaëz, Nohant, 22 juillet [1853].

d'*Aldo le rimeur* (1er septembre 1833) à *Cadio* (1er septembre-15 novembre 1867), des *Sept cordes de la lyre* (15 avril-1er mai 1839) à *Lupo Liverani* (1er décembre 1869), constitue aussi un réservoir de formes, d'esthétiques, d'univers imaginaires maintenu à l'écart des *vraies* scènes et des théâtres de divertissement bourgeois.

Comment miser sur des revenus au théâtre sans renoncer à sa conscience artistique et à son idéal esthétique ? Au terme de sa carrière dramatique, à la toute fin du Second Empire, Sand trouve une solution, parfaitement fictionnelle, dans la conclusion de son roman de comédiens, ou « roman comique », *Le Beau Laurence*, suite de *Pierre qui roule*. Le sous-prolétariat artistique représenté par les acteurs ambulants d'une troupe misérable trouve dans l'association solidaire et égalitaire le moyen de sa survie, à l'écart du marché artistique et de l'individualisme qui sous-tend et alimente ce dernier. Au terme de son périple, la troupe se voit offrir par un mécène privé la possibilité de cultiver l'art sans se compromettre. Le chef de la troupe accueille la nouvelle par cette tirade :

> « *O idéal de ma vie ! n'être plus forcé de faire de l'argent pour manger ! Pouvoir dire enfin au public : « Viens à l'école, mon petit ami. Si le beau t'ennuie, va te coucher. Je ne suis plus l'esclave de tes gros sous. Nous n'allons pas échanger des balivernes contre du pain. Nous en avons du pain, tout comme toi, mon maître, et nous savons fort bien le manger sec plutôt que de le tremper dans la fumée de ton cynisme intellectuel. Petit public qui fais les gros profits, apprends que le théâtre de Bellamare n'est pas ce que tu penses. On peut s'y passer de toi quand tu boudes ; on peut y attendre ton retour quand le goût du vrai te reviendra*[47]. »

Le roman remplit à l'évidence une fonction d'exutoire et de revanche imaginaire après tant d'années de lutte avec ce « *veau de public*[48] », comme l'appelle Sand. Pourtant, cette fin de roman s'offre à une autre lecture, métaphorique et politique, où ce mécène, « le beau Laurence », ne serait autre que l'État, appelé à offrir aux théâtres publics comme l'Odéon (ou à certains théâtres privés) une subvention suffisante pour les préserver des logiques mercantiles libérées depuis 1864. Tel est le projet développé non plus dans la fiction romanesque mais dans une lettre à l'acteur Francis Berton - dédicataire de *Pierre qui roule*. La lettre est datée du 21 février 1871, et Sand en appelle, au seuil de la République, au mécénat public :

---

47. George SAND, *Le Beau Laurence*, suite de *Pierre qui roule*, éd. citée, p. 314.
48. *Corr.*, XII, p. 48, lettre à Gustave Vaëz, Nohant, 22 juillet [1853].

« Il me paraît impossible que l'État n'ait pas des théâtres privilégiés où l'art soit protégé contre la spéculation, et contre la décadence qui en résulte fatalement, à moins que nous n'ayons une république de porcs [...][49]. »

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

49. *Corr.*, XXII, p. 313, lettre à Francis Berton, [Nohant, 21 février 1871].

Triomphe de Plutus et de la Fortune, dessin de Hans HOLBEIN le Jeune (1497-1543)
(Musée du Louvre)

Le *Plutus* de George Sand : une allégorie socio-économique ?

DANS UN PASSAGE CENTRAL du *Meunier d'Angibault*, le jeune socialiste idéaliste Lémor et le plus réaliste Grand-Louis, héros éponyme du roman, s'opposent sur la possibilité d'un usage social positif de l'argent. Le meunier, à qui la disparité des patrimoines interdit la main de la jeune Rose, refuse de condamner la richesse :

> « [...] *je ne la hais ni ne l'aime pour elle-même, mais bien à cause du mal ou du bien qu'elle peut me faire. Par exemple, je déteste les écus du père Bricolin, parce qu'ils m'empêchent d'épouser sa fille...* [...] *mais j'aimerais beaucoup trente ou quarante mille francs qui me tomberaient du ciel et qui me permettraient de prétendre à Rose*[1]. »

1. George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, 3 vol., Paris, Desessart, 1845, cité d'après la nouvelle édition, Paris, Michel Lévy, 1865, rééd. Le livre de poche « Classiques de

Lémor au contraire, qui a volontairement écarté la possibilité d'une union avec Marcelle de Blanchemont, aristocrate dont la ruine n'est pas encore totalement achevée, refuserait de garder un million s'il le possédait, préférant s'en défaire plutôt que de s'acheter le titre qui lui conférerait l'égalité avec l'élue de son cœur. Et il se lance dans une apologie de la pauvreté, réfutant, dans l'état actuel de la société, toute possibilité d'un partage émancipateur des richesses à l'image de celui des « *communistes chrétiens des premiers temps*[2] » :

> « *On ne peut pas recommencer le petit monde des premiers chrétiens, on sent qu'il faudrait la doctrine ; on ne l'a pas, et d'ailleurs, les hommes ne sont pas disposés à la recevoir. L'argent qu'on distribuerait à une poignée de misérables n'enfanterait chez eux que l'égoïsme et la paresse, si on ne cherchait à leur faire comprendre les devoirs de l'association*[3]. »

La considération de l'état de la culture politique et de l'organisation sociale interdit alors d'envisager un usage de la redistribution qui puisse contribuer à un nivellement des inégalités. *Le Meunier d'Angibault*, à l'instar d'autres romans de cette période – ainsi *Le Péché de monsieur Antoine*[4] –, met en jeu deux visions de l'argent. Ces deux lectures se fondent sur la même méfiance envers toute forme de richesse, transmise ou acquise –égalitarisme rousseauiste ou diabolisation chrétienne. Mais l'une conçoit la possibilité d'un *usage* qui permette une contribution positive à l'égalité des conditions, marquée symboliquement par la conclusion favorable des intrigues matrimoniales. L'autre en revanche voit dans la seule alliance du travail et de la stricte possession du nécessaire, autrement appelées « pauvreté », la condition d'une harmonie et d'une justice sociales. L'intrigue de ces romans, fondée sur la dialectique de ces deux approches, aboutit à une sorte de compromis par lequel un ou plusieurs transferts de fortune, qu'ils proviennent de transactions ou d'accidents, opère sur une micro-société un certain nombre de nivellements qui permettent la réalisation, chez un petit nombre d'élus, de l'harmonie matrimoniale et d'un nouveau départ économique associatif.

---

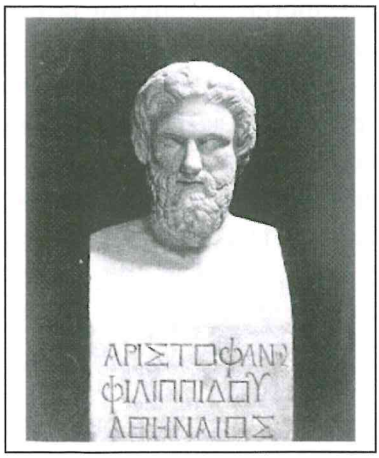
poche » présentée et annotée par Béatrice DIDIER, Librairie générale française, 1985, p. 235.

2. *Ibidem*.
3. *Ibid.*, p. 236.
4. George SAND, *Le Péché de monsieur Antoine*, 6 vol., Paris, H. Souverain, 1846-1847.

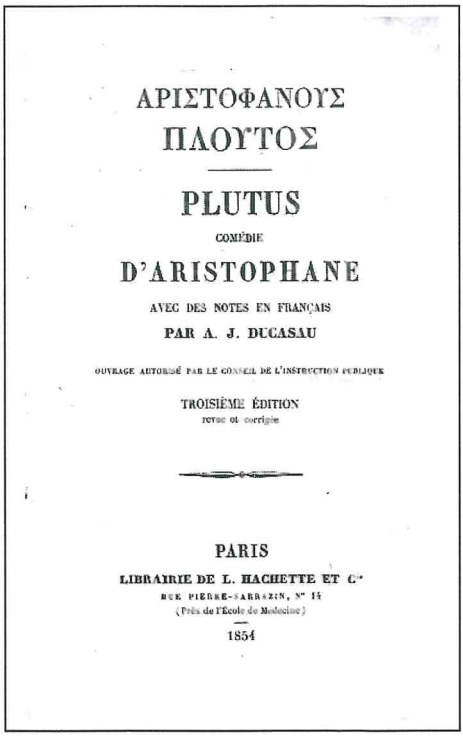
Or, presque vingt ans après ces romans fréquemment qualifiés de « socialistes », en 1863, Sand aborde à nouveau la problématique du rapport entre l'argent et l'émancipation sociale, dans une « étude d'après le théâtre antique » publiée dans la *Revue des Deux Mondes*, et dont le héros éponyme est précisément le dieu de la richesse[5]. Réécriture de la dernière pièce conservée d'Aristophane, le *Plutus* de Sand, à l'origine envisagé pour le théâtre de Nohant[6], amplifie la dimension allégorique de son hypotexte grec, qu'il tire vers la comédie didactique et moralisatrice. En adaptant ce texte canonique, l'auteur de *Consuelo* ne s'attaque pas seulement à un classique, qui lui permettrait de mettre en scène une sorte de fable des origines ; elle s'empare également d'un auteur politique qui a fait l'objet, sous la Seconde République, d'une réactualisation et d'une appropriation idéologique particulièrement prononcée. Considéré, selon les camps, comme une réfutation anticipée des théories socialistes ou comme une « protestation contre l'inégale répartition des biens[7] », le *Plutus* d'Aristophane apparaît à l'époque comme un texte central pour traiter de la question des rapports de l'argent et de la société. La réécriture de Sand s'appuie sur le fonctionnement allégorique du texte, sur ses personnifications (la Richesse, la Pauvreté), sur la présence de Mercure, pour proposer, dans une intrigue plus serrée que celle de l'original, une sorte de mise au

---

5. George Sand, « Plutus. Étude d'après le théâtre antique », *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1863, p. 5-56. (Les citations empruntées à cet ouvrage seront désormais référencées entre parenthèses dans le corps de l'article par la lettre *P*, suivie de la page). Le texte est repris dans le *Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, p. 79-156.
6. George SAND, Lettre à Alexandre Dumas fils, [Nohant, 23 octobre 1862], *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », t. XVII, 1983, p. 263 (Désormais, toutes les références à cet ouvrage seront notées *Corr.* suivies du n° de tomaison et de page.) La pièce, que Sand trouve finalement « plutôt littéraire que scénique » (Lettre à François Buloz, [Nohant, 27 novembre 1862], *ibid.*, p. 303), fait l'objet avec Maurice Sand, fin 1868, d'une tentative de remaniement pour les marionnettes de Nohant, rapidement abandonnée (George Sand, *Agendas 1867-1871*, textes transcrits et annotés par Anne Chevereau, Paris, Jean Touzot, 1992, tome IV, p. 146-147). Elle inspirera, de façon plus ou moins directe, deux versions scéniques du texte d'Aristophane, *Plutus* d'Albert Millaud et Gaston Jollivet, créé au théâtre du Vaudeville en mars 1873, et *Plutus, L'Or*, adapté par Simone Jollivet pour la mise en scène de Charles Dullin au théâtre de l'Atelier, en février 1938.
7. Eugène FALLEX, *Plutus ou La Richesse*, comédie d'Aristophane traduite du grec en vers français, Paris, Furne et Perrotin, 1849, Avant-propos, p. 9.



Aristophane (ca. - 450 à - 386 av. JC)



ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ
ΠΛΟΥΤΟΣ

PLUTUS

COMÉDIE

D'ARISTOPHANE

AVEC DES NOTES EN FRANÇAIS

PAR A. J. DUCASAU

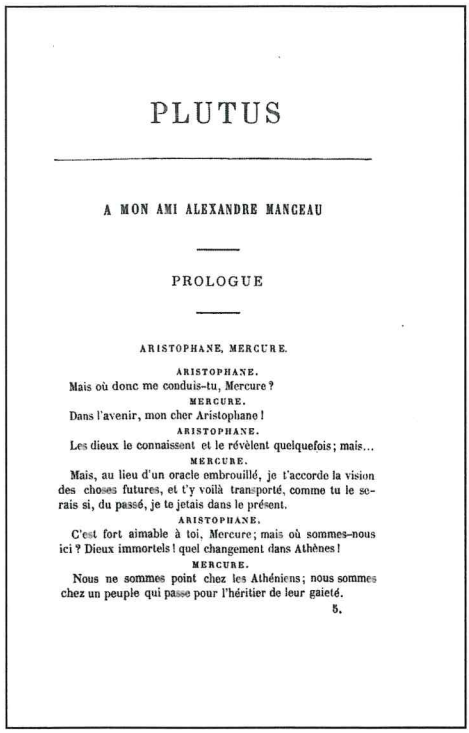
OUVRAGE AUTORISÉ PAR LE CONSEIL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

TROISIÈME ÉDITION
revue et corrigée

PARIS
LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET CIE
RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14
(Près de l'École de Médecine)

1854

ARISTOPHANE : *Plutus* (*Ploutos*)
éd. A. J. Ducasau,
Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1854



PLUTUS

A MON AMI ALEXANDRE MANCEAU

PROLOGUE

ARISTOPHANE, MERCURE.

ARISTOPHANE.
Mais où donc me conduis-tu, Mercure?

MERCURE.
Dans l'avenir, mon cher Aristophane!

ARISTOPHANE.
Les dieux le connaissent et le révèlent quelquefois; mais...

MERCURE.
Mais, au lieu d'un oracle embrouillé, je t'accorde la vision des choses futures, et t'y voilà transporté, comme tu le serais si, du passé, je te jetais dans le présent.

ARISTOPHANE.
C'est fort aimable à toi, Mercure; mais où sommes-nous ici? Dieux immortels! quel changement dans Athènes!

MERCURE.
Nous ne sommes point chez les Athéniens; nous sommes chez un peuple qui passe pour l'héritier de leur gaieté.

5.

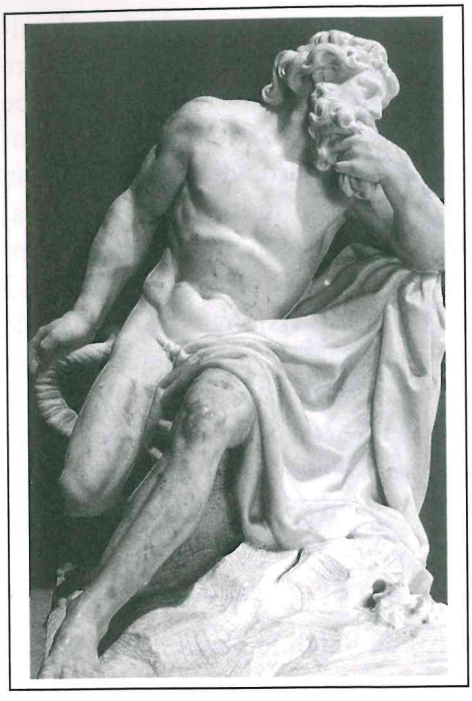
George SAND : 1e page du prologue de *Plutus*,
Revue des Deux Mondes, T. 43, janvier 1863, p. 5.

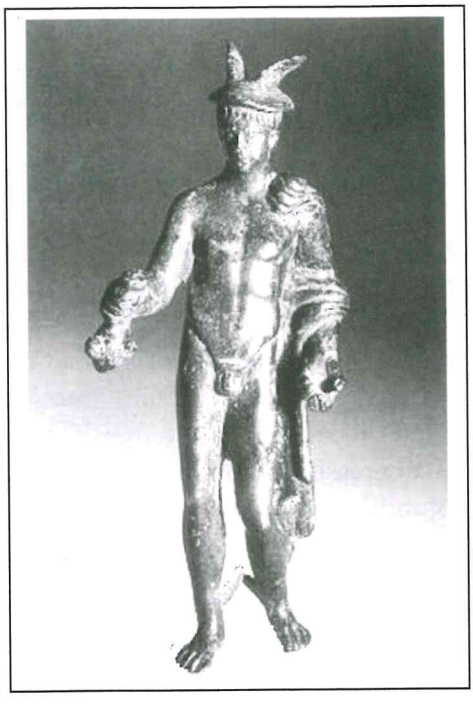
point. Les écarts par rapport à Aristophane et à son interprétation dominante permettent ainsi de saisir un discours sandien explicite en matière d'économie politique. Mais, sous couvert d'élucidation de la pensée d'Aristophane, c'est en réalité surtout à une schématisation des configurations narratives antérieures que se livre Sand, en particulier par l'addition d'une « *courte fiction amoureuse* » qui reprend le motif des « *amour*[s] *contrariée*[s][8] » des romans. Or, loin des solutions conciliatrices développées dans les années 1840, la construction narrative du *Plutus* de 1863 semble consommer le divorce entre les deux visions sandiennes de l'argent, celle d'une théorie socio-économique qui réussirait à en consacrer un usage vertueux en tant que simple outil d'échange, et celle d'une critique idéaliste de la redistribution comme leurre. Si la première trouve son expression dans le discours allégorique, la fable exclut *in fine* toute possibilité émancipatrice en dehors d'un rejet de l'argent, et seule « la *pauvreté laborieuse* » (*P*, 46) s'avère dotée d'une vertu libératrice.

Plutus et la question d'argent

Si l'on s'en tient aux affinités littéraires de Sand, le choix d'Aristophane peut sembler curieux au premier abord, point qui n'échappe pas à Emmanuel des Essarts, qui, dans une recension très critique du *Plutus* de Nohant, note l'antinomie entre les « génies[9] » et les styles respectifs des deux auteurs. Le prologue de la pièce prend d'ailleurs toutes les distances nécessaires avec un dramaturge dont la « *muse emportée* » se prête à tous les « *excès* » (*P*, 7), que ce soit dans l'agressivité satirique ou dans la « *liberté de* [...] *langage* » (*P*, 6) ; il va sans dire que les passages scabreux que le texte de *Plutus* conserve même dans la traduction déjà ancienne et très édulcorée de Brottier qu'utilise Sand[10], disparaissent totalement de sa version, qui s'attache à montrer le comique grec « *sous l'aspect sérieux, qui*

8. George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, *op. cit.*, p. 394.
9. Emmanuel DES ESSARTS, « Aristophane à Nohant », *Les Voyages de l'esprit*, Paris, Maillet, 1869, p. 72.
10. Sand a recours au texte du *Théâtre des Grecs*, dans sa dernière édition (Paris, Brissot-Thivars, 1826 ; cf. *Corr.*, t. XVII, lettre 9764 et note 2, p. 287) ; le *Plutus* figure au t. 15. La traduction, due à André-Charles BROTTIER, parut dans la grande nouvelle édition (1785-1788) de la série créée en 1730 par le R. P. Brumoy, qui ne comportait jusque-là que des extraits. La version de Brottier fait elle-même de très larges emprunts à celle d'Anne DACIER, parue un siècle plus tôt (Aristophane, *Le Plutus et les Nuées*, comédies grecques, traduites en françois avec des Remarques & un Examen de chaque Pièce selon les règles du Théâtre, par Mlle LEFEVRE, Paris, Barbin, 1684).





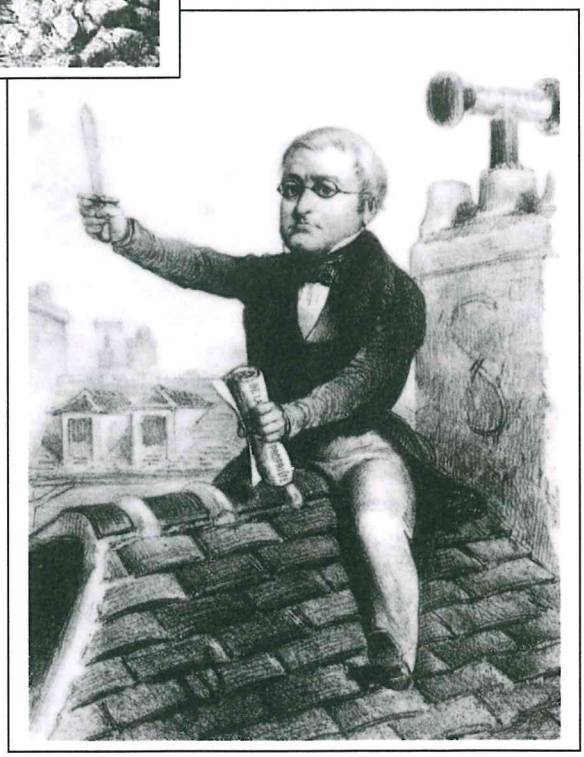
Trois des personnages du *Ploutos* d'Aristophane comme du *Plutus* de George Sand : Plutus (sculpture d'Anselme Flamen, musée du Louvre, Paris), Mercure (statuette gallo-romaine, musée Denon, Dijon), masque de Pènia, incarnation de la Pauvreté

est le moins populaire de [son] *génie* » (*P*, 7). Plus qu'à la lettre ou à la manière, c'est très explicitement à la « *leçon* » du texte d'Aristophane que s'intéresse la récriture sandienne. Or cette leçon, en 1862, relève pleinement de la culture générale classique, mais renvoie également à une actualité politique et idéologique.

Seule œuvre d'Aristophane étudiée au lycée (elle figure presque sans interruption au programme de la classe de rhétorique depuis 1822[11]), le *Plutus* bénéficie d'une fortune notable ; son passage-phare, le débat contradictoire entre Chrémyle et Pènia, généralement qualifié de « scène de la Pauvreté », fait partie du bagage culturel de tout bachelier[12]. Sa thématique centrale, la question de la répartition des richesses, bénéficie de plus d'un regain d'actualité en 1848, au moment où la « question sociale » et les théories socialistes occupent le devant de la scène. Deux traductions séparées paraissent d'ailleurs coup sur coup, toutes deux dans une forme versifiée censée rendre plus accessible un texte dont l'actualité revêtirait presque un caractère d'urgence[13]. Déjà présente en filigrane dans l'essai sur la *Ploutocratie* de Pierre Leroux[14], l'identification de la pièce d'Aristophane et de son héros éponyme avec la « question d'argent » se répand comme un cliché dans le discours social. À côté des pièces fémini-

---

11. André CHERVEL, *Les Auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, Paris, INRP, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 188-198.
12. Francisque SARCEY en témoignera quelques années plus tard : « nous l'avons tous traduite en rhétorique », écrit-il dans son feuilleton du *Temps* du 17 mars 1873.
13. Deux ans après Eugène Fallex (*op. cit.*), c'est au tour d'Amédée Fleury de livrer la sienne, précédée d'un « Avertissement » qui présente cette publication comme une manière de « servir son pays et de faire acte de bon citoyen » en « rééditant sous une forme nouvelle, une ancienne comédie [...] dont l'application aux idées du jour n'est pas assez présente à l'esprit du grand nombre » (Amédée FLEURY, *Plutus, ou L'Égale Répartition des richesses*, comédie en vers traduite d'Aristophane, Paris, Ledoyen, 1851, Avertissement, p. 5-6). Fallex précisait pour sa part que, si « la comédie d'Aristophane est de tous les temps », « la question sociale qu'elle agite est du nôtre plus que jamais » (Avant-propos, p. 13).
14. Paru en 1843 dans la *Revue indépendante*, le texte est publié en volume en 1848 (Pierre LEROUX, *De la ploutocratie ou Du gouvernement des riches*, Boussac, Pierre Leroux, Paris, Gustave Sandré). Une note (p. 1) précise le sens du titre en renvoyant à son étymologie : « De πλουτέω être riche, et s'enrichir ; πλούσίος, riche ; πλοῦτος, Plutus, le dieu des richesses ».



Proudhon le démolisseur et Thiers le défenseur de la propriété (p. 00)

nes de l'auteur grec qui annonceraient les « clubs des femmes[15] », *Plutus* est censé constituer une préfiguration comique des systèmes égalitaires, et souvent mobilisé contre leurs porte-paroles réels ou supposés. Une planche de Cham ironise ainsi sur « ce qu'on appelle des idées nouvelles en 1848 », et montre entre autres « Proudhon le démolisseur » en face d'un Aristophane narquois, tenant à la main *Lysistrate* et *Plutus*[16]. Dans une longue digression d'un feuilleton consacré à *Don Juan* et à la scène du pauvre, Jules Janin met dans la bouche du même Proudhon quelques répliques de la pièce, dans lesquelles l'esclave Carion annonce au chœur des villageois une nouvelle ère d'abondance ; et de louer Aristophane pour son ironie contre le « grand système » de ces « partageux[17] ». Le discours réactionnaire est donc le premier à s'approprier la pièce, de façon parfois parfaitement explicite. La traduction en vers d'Amédée Fleury[18] se donne ainsi pour objectif avoué de « joindre à [l']armée » des adversaires de la Révolution « une recrue aussi importante que l'est Aristophane », en donnant à entendre la « voix » du vieux poète, qui, à en croire le traducteur, « avait aussi pour contemporains, des Louis Blanc, des Proudhon, des Pierre Leroux ». Pour Fleury, Chrémyle, le personnage principal, est « un socialiste pur », « philanthrope autant que pas un », qui « argumente avec une sagacité très-convenable, en faveur de l'égale répartition des richesses entre tous les hommes ». Les arguments de son adversaire, « une vieille routière, qui s'appelle *La Pauvreté* », lui rappellent de leur côté « l'admirable verve de bon sens caustique » de Thiers, défenseur de la propriété[19].

La fable du *Plutus* d'Aristophane se prête en effet particulièrement bien à ce genre de recontextualisation. Le héros, Chrémyle, laboureur honnête mais pauvre, se plaint de voir la richesse toujours récompenser les

15. Voir par exemple [Jules Husson, dit] CHAMPFLEURY, « L'Apôtre Jupille », *in Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy frères, 1852, nouvelle édition, 1856, p. 193 (texte paru dans *L'Événement* en août 1848).
16. [Amédée de Noé, dit] CHAM, « Ce qu'on appelle des idées nouvelles en 1848 », gravure, 1848, Saint-Denis, Musée d'Art et d'Histoire, reproduit dans Bertrand TILLIER, *À la charge. La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2005, p. 19.
17. Jules Janin, « Feuilleton du *Journal des Débats*. La semaine », *Journal des Débats*, 11 décembre 1848 (texte repris avec quelques additions dans l'*Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy frères, t. II, 1853, p. 171 et sq.).
18. Amédée FLEURY, *op. cit.*, Avertissement, p. 6-8.
19. THIERS avait publié en 1848, en réponse à Proudhon, *De la propriété*, (Paulin, Lheureux et Cie).

« scélérats[20] » et déserter les honnêtes gens ; il consulte Apollon qui lui envoie, par un oracle, le dieu Plutus, un vieillard sale et aveugle. Chrémyle projette alors de l'amener au temple d'Esculape pour lui rendre la vue, afin qu'il puisse désormais se rendre uniquement chez les honnêtes gens, et ainsi les enrichir ; un cercle vertueux amènerait ainsi la prospérité générale. La Pauvreté tente, dans un long débat, de l'en empêcher, en démontrant les inconvénients d'une richesse partagée par tous : tout travail et toute industrie, faute de besoin de gagner sa vie, cesseraient sans le stimulant de la nécessité. Chassée, la Pauvreté prophétise que Chrémyle et ses soutiens la rappelleront un jour. Une fois mis en place, le projet se réalise : à la guérison miraculeuse de Plutus, racontée par l'esclave de Chrémyle, Carion, fait suite le retour triomphal du dieu, qui répand l'abondance dans la maison de son hôte, désormais assailli par une foule de solliciteurs. Une série de scènes épisodiques caractérisent le nouvel état utopique. Un homme de bien, qui a recouvré la richesse qu'il avait perdue par sa générosité, vient remercier le dieu, tandis que défilent les victimes de sa nouvelle clairvoyance : un sycophante ruiné, une vieille femme abandonnée par son jeune amant vénal – séquence coupée par George Sand –, Mercure affamé désertant l'Olympe pour trouver pitance, et, pour finir, le prêtre de Jupiter réduit aux dernières extrémités par l'arrêt des sacrifices, et qui abandonne le service du maître des dieux pour passer à celui de Plutus. La pièce s'achève par le transport du dieu de la richesse vers le temple de Minerve, où il gardera le trésor, à la place de Jupiter.

Le texte, on le voit, est assez polysémique pour donner prise à plusieurs interprétations. Dans le détrônement final de Jupiter par Plutus – qui repose sur une lecture contournée mais persistante[21] –, on peut aisément lire une satire de l'adulation des richesses et une condamnation moraliste de l'argent. Quant au plaidoyer de la Pauvreté, unanimement reconnu comme

---

20. ARISTOPHANE, *Ploutos*, v. 31 ; traduction BROTTIER, *op. cit.*, p. 353. Dans ce résumé comme dans tout l'article, notre traduction de référence est celle du *Théâtre des Grecs* ; sauf cas de renvoi à la numérotation du texte grec, nous adoptons également la version latinisée ou francisée du titre et des personnages en usage chez Brottier et jusqu'à la fin du XIXe siècle.
21. Selon la traduction du v. 1192 en vigueur jusqu'à la version de Constant POYARD (*Aristophane*, traduction nouvelle, avec une introduction et des notes, Paris, Hachette, 1860, p. 523), Plutus doit prendre, dans le temple de Minerve, la place qu'occupait auparavant Jupiter. À la faveur d'une interprétation plus immédiate du texte, Poyard et les traducteurs ultérieurs feront de ce détrônement un simple retour (Plutus se contente de reprendre la place qu'il occupait lui-même auparavant).

un « monument littéraire et moral[22] », il peut être mobilisé dans le sens progressiste d'une apologie du travail aussi bien que dans celui d'une critique réactionnaire de toute idéologie de partage des richesses. La distinction dans le texte entre deux questions, celle de l'inégalité de la répartition des richesses (à laquelle répond le discours de la Pauvreté) et celle de l'inéquité de leur distribution (contre laquelle s'insurge victorieusement Chrémyle), permet ainsi d'envisager la question de l'argent, de sa circulation et de sa redistribution, en fonction d'approches idéologiques différentes.

Élucidation ou correction ?

Loin de chercher à prolonger l'ambiguïté du texte d'Aristophane, le *Plutus* que propose George Sand se donne, dans son prologue, pour objectif affiché l'élucidation d'un sens : « *autant que possible* », précise Mercure à Aristophane qu'il a transporté dans l'avenir pour voir jouer ces fragments de son œuvre, « *on a dégagé ta pensée* [...] *et on l'a exprimée ou complétée en compulsant tes autres pièces* » ; à cet élargissement s'ajoute une contamination extratextuelle, sous forme d'emprunts au *Timon* de Lucien[23], qui, toujours selon Mercure, « *a traité le sujet de* Plutus *sans en altérer la philosophie* » (*P*, 7). Or cette élucidation se présente, à bien des égards, comme une correction, aussi bien sur le plan pragmatique que sur le plan thématique[24]. La modification du système des personnages, la transformation de la fable qui se voit attribuer la cohésion d'une intrigue,

---

22. Émile DESCHANEL, *Études sur Aristophane*, Paris, Hachette, 1867, p. 230.
23. Le rapprochement entre les deux textes est suggéré par LE BEAU cadet dans un « Mémoire » cité par BROTTIER dans les « Réflexions sur le *Plutus* » qui suivent sa traduction (*Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, p. 456-457).
24. Nous adoptons la terminologie de Gérard GENETTE (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, réed. Seuil, « Points », 1992). Sand précise elle-même sa position vis-à-vis de la pièce d'Aristophane dans une lettre à Édouard Rodrigues du 28 novembre 1862 :

    « *Je viens de traduire en français une traduction en vilain français du* Plutus *d'Aristophane et j'y ai mis une fable, une sauce dans la couleur, pour en faire une de ces pièces de fantaisie que nous jouons ici en famille.* [...] *On y voit dans tout ce qui est réellement d'Aristophane, une philosophie terre à terre, toute de bon sens pratique et dans le goût du stoïcisme antique mitigé, qui est fort curieuse et toujours acceptable par beaucoup d'endroits. Pourtant cela est suranné et va trop loin dans le sens de la proscription des richesses. Il ne serait pas bon que l'homme actuel se condamnât à ne pas sortir de la possession du strict nécessaire. Les arts et les sciences n'y gagneraient pas, et la civilisation se trouverait fort entravée. C'est ce que j'ai fait entendre dans un prologue de ma façon.* » (*Corr.*, t. XVII, p. 308).

vont dans le sens d'une illustration des thèses développées dans le plaidoyer de la Pauvreté : le triomphe utopique de Chrémyle vire à la catastrophe. Si elle relève de la condamnation moraliste de la déification de l'argent, cette correction, dans laquelle l'expansion de la figure de Mercure joue un rôle prédominant, a également une visée didactique. En étoffant et en explicitant le dispositif allégorique aristophanien, Sand cherche également à situer l'argent, réifié chez Aristophane, dans un système d'échanges économiques plus large.

L'exposition, malgré des additions et des modifications considérables sur lesquelles nous reviendrons, suit, dans les grandes lignes, à peu près Aristophane : Chrémyle, excédé de la pauvreté qui frappe sa campagne, multiplie les sacrifices et finit par recevoir la visite de Plutus, qui accepte de se faire guérir de sa cécité. Les arguments de Pauvreté n'y font rien, et la surabondance survient. Mais, à partir de l'acte III, l'action se conforme aux prédictions catastrophistes que prophétise Pauvreté dans son plaidoyer. La ville, désertée par Plutus, commence à dépérir, ainsi que le rapporte Mercure :

> « *Les marchands voient leurs boutiques désertes. Les gros commerçants tremblent devant le spectre de la banqueroute assis à leurs comptoirs. Les avocats ne veulent plus défendre leurs clients, ni les médecins assister leurs malades ; les juges menacent de rendre des arrêts équitables, les courtisanes parlent de devenir vestales. On ne peut plus corrompre la jeunesse : les espions et les dénonciateurs veulent se pendre.* » (*P,* 34-35)

Si ce récit concentre également quelques scènes épisodiques du texte aristophanien (la scène du sycophante et de la vieille femme avec son amant), il n'en met pas moins l'accent sur une déperdition de l'activité ; celle-ci ne tarde pas à toucher la maisonnée de Chrémyle, dont les esclaves, ramassant les miettes de l'or produit à foison par Plutus, cherchent tous à s'affranchir, ou du moins à se libérer des tâches agricoles ; Chrémyle devient méfiant, craint qu'on le vole, envisage d'enterrer Plutus. Afin de se ménager définitivement ses faveurs, il accepte de le porter, en grande pompe, dans le temple de Jupiter, de laisser briser la statue du dieu et de lui substituer celle de Plutus. Aussitôt, la foudre détruit l'idole et aveugle à nouveau Plutus, tandis qu'une tempête ravage les champs et les récoltes ; Chrémyle se retrouve ruiné pour avoir offensé Jupiter, en idolâtrant le dieu de l'argent ; il finit par demander à la Pauvreté de lui inspirer la patience et le courage.

Ce dénouement, qui renverse totalement celui d'Aristophane, s'inscrit dans la continuité des catastrophes qui, dans *Le Meunier d'Angibault* ou *Le Péché de monsieur Antoine*, ont valeur d'avertissement moral ou de châtiment d'une sorte d'*hybris*[25]. Mais il revêt également un sens économique. La distorsion progressive de l'utopie aristophanienne intervient en effet principalement sous l'effet des intrigues de Mercure – dont la présence dans le Prologue n'a rien d'innocent. Guide et tuteur de Plutus, comme dans le *Timon* de Lucien[26], Mercure joue, dans la geste de Chrémyle, un rôle d'opposant. Forcé par Jupiter d'amener Plutus chez les paysans, le Dieu du commerce s'insurge dès le début contre l'installation du dieu à la campagne, qui risquerait d'entraîner une immobilisation de la richesse. Endossant un rôle de valet intrigant (de « *fourbe* » (*P*, 8), selon sa propre expression), il tente une série de stratagèmes : travesti en agent de la force publique, il prend prétexte d'une levée d'hommes pour la bataille des Arginuses pour extorquer des fonds et des esclaves aux paysans ; puis il inspire à Chrémyle l'idée d'instaurer le culte unique de Plutus, à seule fin de déchaîner contre lui les foudres de Jupiter, ce qui lui permet de ramener le dieu de l'argent.

Or c'est au nom d'une nécessité économique que Mercure endosse ce rôle « *perfide* » (*P*, 55). Déplorant le subit dépérissement des villes, il accuse Plutus de « *déplacer le foyer de l'activité humaine* » (*P*, 35), et reconnaît sa dépendance absolue par rapport à l'argent. Le dialogue fonctionne ici de manière parfaitement allégorique : « *Que veux-tu que je devienne sans toi, moi le nerf des échanges et l'agent des transactions ?* » (*P*, 35), s'écrie Mercure. L'intrigue du *Plutus* de Nohant est ainsi, tout au long de la pièce, motivée par une série de définitions et de mini-axiomes socio-économiques, qui tendent à constituer une vision de l'argent intégrée à une théorie de la production et de l'échange. Entre la position libérale de Mercure, orientée vers la circulation du capital, et l'éthique du travail défendue par la Pauvreté, deux visions de l'argent se font concurrence, qui toutes deux mettent l'accent sur le refus de réifier la richesse. Si Plutus fait son entrée, comme chez Lucien, accompagné par Mercure, c'est que les deux personnifications sont parfaitement inséparables, ainsi que le souligne le jeu des accessoires allégoriques : Mercure tient le dieu de la richesse au

25. Ainsi l'incendie de la ferme de Bricolin au chapitre 34 du *Meunier d'Angibault*, ou l'inondation qui touche la fabrique de Victor Cardonnet au chapitre 5 du *Péché de monsieur Antoine*.

26. LUCIEN, *Timon*, 20.

bout d'une corde (*P*, 17). Leur interdépendance fait l'objet d'un dialogue entier :

PLUTUS

« [...] *J'entends que tu me traites comme ton égal.*

MERCURE

Mon égal ? toi, mon esclave ! Prends garde que je ne t'applique mon caducée sur les oreilles !

PLUTUS

Oui-da ! je ne te crains guère, l'homme au petit chapeau ! L'esclave, c'est toi, mon bon ami, car tu ne peux te passer de moi ; sans moi, tu n'es rien ; c'est ce qui fait que tu n'es pas plus dieu que moi-même.

MERCURE

Tais-toi, brute ! Je suis le fils de Jupiter !

PLUTUS

La preuve ?

MERCURE

Les ailes de mon cerveau. Je suis l'intelligence, l'invention, le calcul, l'activité... Si les hommes abusent de mes conseils, ce n'est pas ma faute.

PLUTUS

En attendant, tu te conduis comme un fripon, et je me déclare innocent de tout le mal auquel tu m'emploies [...].

MERCURE

[...] *associé de malheur ! Maudit soit le jour où le destin lia mes pieds agiles à ton pas inégal et fantasque, tantôt lourd comme le plomb, tantôt rapide comme la foudre !* » (*P*, 18)

Au-delà du didactisme naïf du dialogue, l'insistance du texte à nier toute hiérarchie entre les deux entités en cause, pour mieux mettre en évidence leur interdépendance, s'inscrit dans une lecture critique d'Aristophane qui vise à démystifier le pouvoir de l'argent. Le texte de George Sand insiste sur « *l'impuissance* » (*P*, 37) de Plutus et sa paresse naturelle. Le dieu traîne des pieds pour aller chez les paysans, se disant « *trop fatigué quand il* [lui] *faut aller chez ceux qui travaillent* », et souhaitant n'avoir « *à enrichir que les riches* », au prétexte que « *cela donne moins de*

peine » (*P*, 17) ; craignant les coups, il « *appartient à celui qui* [lui] *fait violence* » (*P*, 23). Pour remplir une bourse, il se contente de souffler dedans (*P*, 36) : Plutus n'est que du vent… Dès lors sa divinité n'a de cesse d'être mise en doute ; déjà mise en cause par Mercure (*P*, 17), elle est explicitement refusée par la Pauvreté, qui récuse, à plusieurs reprises, toute définition de l'argent en tant qu'entité autonome. Elle avertit ainsi la fille de Chrémyle prête à remercier le dieu des richesses :

> « *O enfant trop crédule ! Plutus n'est pas un dieu ; il n'a de valeur que par la volonté de l'homme. Produit de la terre, fils de Rhée, qui l'a porté sans amour dans son sein, il fait ici-bas le bien ou le mal selon que la main qui l'emploie est pure ou souillée ; mais il trompe souvent l'intention la plus droite.* » (*P*, 37)

Écho des paroles prononcées par le meunier d'Angibault, cette définition relative de l'argent, indéfectiblement liée à sa valeur d'usage, débouche sur l'association de la valeur du travail, – qui, dans la dialectique aristophanienne, va de pair avec la pauvreté – au couple Mercure-Plutus. Dans une violente confrontation, la Pauvreté fait remarquer au dieu du commerce son impuissance, et la nécessité dans laquelle il se trouvera, s'il ne peut rendre Plutus à ses clients affamés, d'« *invoquer la pauvreté laborieuse* » (*P*, 46). Seule cette conjonction permettrait en effet de rendre un pouvoir positif à Plutus. Tel est du moins l'avertissement que la Pauvreté adresse à Chrémyle, dans une addition remarquable à son plaidoyer aristophanien :

> « *Ne vois-tu pas que Plutus n'est qu'une force inerte, un leurre, et que, pour t'instruire, les dieux te l'envoient couvert de haillons, infirme et repoussant ? Va ! ne demande pas qu'il recouvre la vue, car il ne saura pas s'en servir. Il ne peut rien par lui-même, et s'il visite un jour également tous les hommes, c'est moi et mon frère le Travail qui l'aurons forcé d'ouvrir ses mains avares !* » (*P*, 27)

Les deux propositions centrales du texte d'Aristophane, celle d'une possibilité de rétablissement de la clairvoyance des dons de Plutus et celle de leur égale répartition, se voient ainsi balayées au nom d'une nécessaire prise en compte des impératifs du travail et de la pauvreté. L'utopie de Chrémyle serait ainsi, dès l'origine, frappée d'impuissance ; mais sa leçon permettrait également d'envisager une autre forme de partage des richesses, qui passerait par la primauté accordée aux travailleurs. Tel est le sens de l'avertissement de Mercure, qui, s'adressant au public à la fin du

prologue, envisage, dans une perspective presque saint-simonienne, une alliance positive des forces et des besoins économiques :

> « *Chez vous, peuple nouveau, mon nom est industrie, et vous m'avez donné pour mission véritable d'appliquer la probité au génie de la vie pratique. C'est donc à présent que je suis réellement le maître et non plus l'esclave des richesses, c'est aujourd'hui qu'au lieu de me maudire, la pauvreté intelligente me seconde et me bénit.* » (P, 8)

À s'en tenir au discours explicite de l'allégorie, le *Plutus* de Nohant semble ainsi laisser entrevoir, malgré la catastrophe qui punit l'idolâtrie de l'argent, un usage vertueux et maîtrisé des richesses, usage qui concilie, sous la houlette de Mercure, le malléable et stupide Plutus avec la digne et raisonnable Pauvreté.

Une conciliation impossible

Mais cette lecture est renvoyée en réalité à un hors-scène, ou à un hors-temps, celui du prologue, celui du futur, celui de la ville, celui du monde des dieux d'où Plutus n'aurait jamais dû partir. Le cœur de la fable, celui de l'intrigue matrimoniale ajoutée par Sand, s'oppose en réalité totalement à la possibilité d'une émancipation dans laquelle l'argent ait sa part. Thème central de l'œuvre, la question de l'« esclavage » s'avère le point d'achoppement de toute utopie redistributrice.

Chez Aristophane, c'est l'existence des esclaves qui permet à Chrémyle de répondre à l'argument redoutable de la Pauvreté, selon lequel l'enrichissement de tous entraînerait la disparition du travail[27]. Sand généralise le motif de la servitude, jusqu'à en faire le nœud de son intrigue matrimoniale. Elle dédouble en effet le Carion aristophanien, dont elle fait un veule bouffon hédoniste, en lui adjoignant un jeune prince scythe réduit en servitude par des brigands, une sorte d'Anacharsis fier et moralisateur[28]. Irréprochable au service de Chrémyle, c'est avec sa fille Myrto que ce Bactis forme le couple impossible de la pièce. C'est l'affranchissement de Bactis, solution au problème matrimonial, qui en constitue l'intrigue secondaire. Or, contrairement à ce qui passe dans les romans « socialistes » des années 1840, toute la fable s'articule sur l'échec d'une solution fondée sur les transactions financières, au profit d'une délivrance héroïque sous l'égide de la seule Pauvreté. Myrto profite en effet de la protection de Mer-

27. Aristophane, *Ploutos*, v. 517-521 ; trad. Brottier, *op. cit.*, p. 397.
28. Le personnage fait l'objet d'un autoportrait assez développé (George Sand, *op. cit.*, acte I, sc. IV).

cure pour demander à Plutus, avec l'assentiment de sa mère, une somme suffisante pour que Bactis puisse acheter sa liberté. Mais au moment où celui-ci s'apprête à ramasser l'or, la Pauvreté intervient pour le mettre en garde contre les tentations de Plutus, et pour l'avertir que seule la gloire des combats pourra le racheter. Bactis, qui l'a déjà vue en rêve et qu'elle protège, la reconnaît et accepte sa leçon, promettant, si un jour il revoit sa terre, de lui élever un autel, d'affranchir ses esclaves et de bannir à jamais le travail servile de ses domaines. C'est Myrto qui porte alors à son père la rançon de son esclave ; celui-ci est sur le point de l'affranchir lorsque Mercure, déguisé en recruteur, le réquisitionne pour la bataille navale des Arginuses. La manœuvre n'a d'autre but que de revendre le jeune Scythe, afin de récupérer un peu de l'argent dilapidé par Plutus. Mais grâce à l'action merveilleuse de la Pauvreté, Bactis va finalement prendre part à la victoire des Arginuses, à l'issue de laquelle, sur proposition de la déesse, les Athéniens décident d'affranchir les esclaves qui s'y sont illustrés.

Significativement, c'est donc à l'influence de la Pauvreté que George Sand attribue une des plus célèbres décisions politiques d'affranchissement collectif de l'histoire grecque – évoquée d'ailleurs par Aristophane dans *Les Grenouilles*[29]. L'émancipation de Bactis, la résolution de « l'amour contrariée » des jeunes gens, s'effectue en dehors de toute participation de Plutus, dans une allégeance maintenue de bout en bout à la Pauvreté et à son éthique laborieuse ; les échanges et les transactions n'entrent finalement pour rien dans cette émancipation, pas plus que la bourse gonflée d'or offerte par Plutus à Myrto. Dans *Le Meunier d'Angibault*, un trésor volé, issu des profits d'un riche fermier et de son noble propriétaire, échoit au protagoniste, et permet de trouver une solution au double problème matrimonial qui se pose. Comme dans *Le Péché de monsieur Antoine*, le dénouement fait intervenir la combinaison d'un mouvement de dépossession, sous la forme punitive ou au contraire providentielle de la ruine (ou du déshéritement), et celui d'un mouvement de redistribution, en faveur des personnages dépourvus de fortune et d'attirance pour l'argent (c'est-à-dire placés en dehors de la possession patrimoniale ou de l'accumulation capitaliste) ; c'est cette combinaison qui permet d'une part le nivellement des conditions, sanctifié par le mariage, et la création d'une

29. ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, v. 33, 693-696 ; trad. BROTTIER, *op. cit.*, t. 15, p. 44, 100-101 et notes, 3 (commentaire de Pierre BRUMOY). La bataille des Arginuses, îles de la mer Égée, est l'un des derniers épisodes de la guerre du Péloponnèse, qui vit la victoire des marins athéniens sur la flotte des Spartiates.

micro-collectivité prête à partager l'effort du travail et la jouissance de ses fruits. Dans le *Plutus*, au contraire, l'argent sauvé de la dévastation envoyée par Jupiter est – comme l'imaginait déjà Grand-Louis dans sa conversation avec Lémor[30] –, jeté à la rivière (*P*, 55). La femme de Chrémyle, effrayée du courroux des dieux, débarrasse ainsi son époux de toute sa fortune. Ainsi l'argent n'entre pas dans le processus d'affranchissement mis en œuvre par le texte ; symboliquement, Bactis échappe d'ailleurs à Mercure en brisant des chaînes d'or dont celui-ci l'a entouré ; et la force divine qui lui permet de se délivrer n'est autre que la Pauvreté (*P*, 46).

Contrairement à ce que le discours allégorique peut laisser entendre, la théorie de la neutralité inerte de l'argent, dont la valeur résiderait dans l'usage et son intention, est donc totalement mise en défaut. L'hypothèse même d'un mouvement émancipateur qui passerait par Plutus est, dès le début, écartée. Chez Aristophane, l'exposition est centrée sur l'injustice d'une répartition non liée au mérite et à l'éthique ; cette injustice est reliée à un ordre volontairement inique, mis en place par Jupiter qui, jaloux de la puissance de Plutus, l'a aveuglé[31]. La guérison de Plutus constitue la solution utopique mise en œuvre, dans la logique de la comédie ancienne, pour répondre à ce problème général. L'hypothèse dans laquelle se place le *Plutus* de Nohant est tout autre. C'est celle d'un système où – marginaux comme Bactis mis à part – la solution au problème de la subsistance et des ressources, est, dès l'origine, mal posée. Chrémyle, chez Sand, n'a en vue que ses propres difficultés économiques, et toute son énergie est placée dans la superstition et l'attente d'une solution miraculeuse. Dès le début la solution financière est présentée comme une aliénation fétichiste, dont l'exemple achevé est la figure de Carion. Pendant de Bactis, rétif au travail, l'esclave de Chrémyle est chargé d'incarner l'asservissement hédoniste impliqué par la richesse ; le Plutus dont il rêve prend la forme d'avatars purement matérialistes, celui du dieu Trésor qui lui apparaît en songe comme une cruche d'or versant bijoux et pierreries, et celui du dieu Bacchus (*P*, 16-17, 22, 33). La redistribution n'apparaît dès lors que sous la forme d'une dilapidation sans mesure ni pertinence, effectuée par un Plutus qui, comme son double terrestre Carion, est ivre et incapable

30. Dans *Le Meunier d'Angibault* (*op. cit.*, p. 181), Grand-Louis reproche à Lémor de préférer « [jeter] *dans la rivière* » l'hypothétique fortune qui lui échoirait subitement plutôt que de s'en servir pour « *établir l'égalité* » entre son amante et lui.

31. ARISTOPHANE, *Ploutos*, v. 86-92 ; trad. BROTTIER, *op. cit.*, p. 358-359.

d'effort. Face à la fétichisation aliénante de l'or, la seule réponse émancipatrice, celle qu'apporte Bactis, réside dans le culte rendu à la « bonne déesse Pauvreté[32] », que célébrait déjà, à la fin de *La Comtesse de Rudolstadt*, une ballade écrite pour son fils par Consuelo[33].

Conclusion

Plus que l'esquisse d'une théorie d'économie politique appliquée, le *Plutus* de Sand est donc surtout l'occasion d'affirmer, quelque vingt ans après les grands romans « socialistes », et sous la forme d'une allégorie naïve et didactique, le refus d'une utopie émancipatrice qui passerait par une solution au problème de la richesse. Les réticences souvent exprimées de Sand vis-à-vis de l'argent atteignent dans la pièce une dimension extrême, parce qu'inscrite dans la configuration narrative elle-même. Les solutions romanesques qui permettaient, dans les romans utopiques, à l'argent « sale » de se recycler dans le cercle vertueux d'une collectivité progressiste, semblent cette fois délibérément repoussées. Quelques jours après l'achèvement du *Plutus*, Sand, dans une lettre à Édouard Rodrigues, exprime sa méfiance à l'égard d'une utopie de la richesse partagée :

> « *Je crois qu'il ne faut pas encourager ces rêves d'or, qui font l'homme oublieux de ses aptitudes nécessaires et réelles.* [...] *il est malheureux de se persuader que tout le monde aujourd'hui peut et doit conquérir la fortune. Qu'elle soit au plus habile s'il en est digne ; rien de mieux dans l'état présent de la société. Mais cette conquête du bien-être et de l'indépendance pour tous, qui est le rêve des socialistes, le mien par conséquent (pour un avenir que je crois, hélas, très éloigné), ne peut choisir pour son point de départ l'ambition d'une grande fortune pour chacun, car c'est un rêve insensé chez les incapables, un rêve dangereux pour les consciences vulgaires, un rêve égoïste chez la plupart des hommes. Non, le rêve de l'argent ne moralise pas les masses, parce qu'elles n'y voient pas, comme les hommes d'exception, la création des grandes choses et le progrès des idées*[34]. »

---

32. George SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, 5 vol., L. de Potter, 1844 ; nouvelle éd., 2 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1861, t. II, p. 299-302 (voir Marie-Paule RAMBEAU, « Fallait-il accommoder Aristophane à la sauce berrichonne ? Le *Plutus* de George Sand », *Les Amis de George Sand*, n° 13, *George Sand et le théâtre*, 1992, p. 28-29).
33. Voir dans ce même dossier l'article de Béatrice DIDIER, « De l'Église des pauvres à la bonne déesse de la Pauvreté », p.00-00.
34. George SAND, lettre à Édouard Rodrigues, [Nohant] 28 9bre [18]62, *Corr.*, XVII, p. 307-308.

Dans cette sorte de glose épistolaire de sa pièce didactique « de fantaisie[35] », Sand revient au discours radical que tenait, dans *Le Meunier d'Angibault*, l'intransigeant Lémor. Après les tentatives romanesques de promotion d'un bon usage de la richesse, ce retour témoigne sans aucun doute d'un pessimisme devant le développement du capitalisme financier du Second Empire. C'est l'évocation des déboires du banquier Mirès et le constat du développement, dans toutes les couches de la société, de l'affairisme, qui amène Sand à faire part à son correspondant de sa méfiance envers les mirages de l'accès à la richesse, et à rendre raison à ceux qui s'indignent contre « *cette tendance du siècle présent qui fait que l'agriculture et tous les arts libéraux sont négligés et décriés devant les promesses décevantes de la spéculation*[36] ». Sous sa forme de fable, *Plutus* porte la trace – et le témoignage – de ce désenchantement.

Romain PIANA

35. *Ibid.*, p. 308.
36. *Ibid.*, p. 307.

S'appauvrir, s'enrichir : destins romanesques croisés

« Ce qui fait la véritable puissance aujourd'hui, ce n'est pas le parchemin, c'est l'argent[1]*.»*

LES PERSONNAGES DES ROMANS de George Sand sont bien de leur temps : s'ils semblent moins soucieux d'enrichissement que les personnages balzaciens, ils n'en sont pas moins inscrits dans une réalité sociale où l'argent s'est substitué aux titres comme instrument de domination. Beaucoup d'entre eux sont en effet caractérisés par leur situation financière et économique, définie non seulement par le numéraire au sens strict, mais aussi par tous les signes révélant la présence ou l'absence d'argent : les biens, les propriétés mobilières et immobilières, les terres ; par leurs actions et leurs comportements qui induisent la présence de capitaux : les dépenses, les investissements.

Dans les romans de George Sand, c'est en effet moins l'argent en lui-même qui importe que ses manifestations, ses représentations, ses effets et ses conséquences sur le plan social et humain : les questions d'argent ne s'y donnent pas toujours à lire directement, mais parfois en amont, ou en creux, sauf cas très précis où la romancière développe un discours explicite sur le sujet comme dans *Simon*, *Horace*, *Le Meunier d'Angibault* ou *Nanon*, par exemple. Les fluctuations de la situation économique des personnages étroitement imbriquées avec leur devenir sentimental constituent dès lors un des principaux ressorts de l'intrigue romanesque : l'argent entre dans un système de circulation, d'échanges, devient un facteur de mobilité

1. Propos tenu par le comte de Fougères, in George SAND, *Simon* (première publication dans la *Revue des Deux Mondes*, du 15 janvier au 15 février 1836, puis chez Bonnaire), texte établi, présenté et annoté par Michèle HECQUET, Les éditions de l'Aurore, Grenoble 1991, p. 46.

propre à structurer une histoire, à organiser la partition des personnages en groupes distincts, à alimenter leurs conflits. Il contribue ainsi à la dynamique de la narration et au développement d'une poétique romanesque qui privilégie les changements de régime financiers et économiques plutôt que la stabilité.

À travers la relation que les personnages entretiennent avec l'argent se joue aussi une partie des enjeux du roman dont la vocation consiste non seulement à représenter les différentes postures et les différentes conduites que George Sand a pu observer chez ses contemporains, mais également à promouvoir un code du bon usage de l'argent ; si l'univers représenté dans les romans n'exclut pas la prise en compte d'aspects matériels, ceux-ci ne sont jamais dissociés d'une pensée sociale et politique qui leur donne sens. Les destins individuels des personnages, dans leur configuration symbolique, permettent d'appréhender des schémas sociaux à partir desquels il est possible de les interpréter : au siècle de l'argent, dominé par l'expansion industrielle, marqué par des mutations économiques et sociales importantes, et par l'apparition du prolétariat, la réflexion sur la paupérisation et la prospérité constitue une préoccupations majeure de cette pensée sociale : quelle place et quelle fonction ce débat occupe-t-il dans les romans ?

Riches et pauvres

Avant d'envisager les parcours des personnages, un examen de leur situation s'impose afin de définir les seuils qui déterminent la richesse ou la pauvreté et de faire apparaître la palette de nuances qui permet de nommer les états intermédiaires : la représentation romanesque évite ainsi le schéma manichéen de l'opposition entre riches et pauvres, introduisant une relativité des situations en fonction des contextes géographiques, historiques et sociaux.

Les romans fournissent en réalité peu d'indications chiffrées permettant de définir la richesse, soit que George Sand répugne à entrer dans les détails, soit qu'elle considère des mentions du type : « *une assez grande fortune* », « *assez riche* », « *une belle fortune* » comme suffisantes pour le lecteur[2].

Pourtant, leur recensement et leur comparaison – la stabilité du franc tout au long du siècle autorisant la confrontation de romans faisant réfé-

2. Ces expressions figurent pour les deux premières dans *Le Marquis de Villemer*, pour caractériser la fortune du héros éponyme, la troisième dans *Narcisse*, à propos de Melle d'Estorade. Les deux romans ont paru le premier chez Michel Lévy, le second chez Hachette, respectivement en 1861 et 1859.

rence à des périodes assez éloignées l'une de l'autre – permettent de déterminer ce que Sand considère comme le seuil de richesse, ainsi qu'un étalonnage des différents degrés de fortune. Tout en haut de l'échelle, se situe le marquis de Boisguilbault, dans *Le Péché de monsieur Antoine*, possesseur d'une fortune qui se monte à quatre millions et demi de francs, un montant dont la narratrice souligne que Gilberte, héritière de la moitié, « *ne se faisait aucune idée*[3] » : cet aveu d'irreprésentabilité en souligne l'énormité. Par contre, dans le même roman, le montant des investissements de Cardonnet dans son entreprise industrielle n'est jamais mentionné. Le montant global de la fortune du comte de Fougères, dans le roman *Simon*, émigré qui a rétabli sa situation à Trieste comme négociant, ne nous est pas connu, mais il rachète ses terres pour cent mille francs au-dessus de leur valeur, s'apprête à débourser cinquante mille francs supplémentaires pour remettre le château en état, et court le risque de perdre au cours d'un procès un héritage de sa femme qui se monte à cinq cent mille francs. Le texte indique qu'avec ne serait-ce que le quart de la fortune de son père, Fiamma serait encore riche. Viennent ensuite les propriétaires fermiers, acquéreurs de biens nationaux : dans *Simon*, les Mathieu, exploitant, selon la loi de l'offre et de la demande, le désir du comte de Fougères de rentrer dans ses terres, lui ont donc vendu une de leurs fermes – ils en possèdent deux – cent mille francs au-dessus de sa valeur : on peut admettre que cette somme représente au plus la moitié de la valeur du bien, plus probablement le tiers si on se fie à la transaction réalisée, dans *Le Meunier d'Angibault*, par Marcelle de Blanchemont et Bricolin, le fermier achetant le domaine, à bas prix, pour deux cent cinquante mille francs. Dans la même catégorie se situeraient les Lhéry , dans le roman *Valentine*, et bien sûr Nanon, dans le roman éponyme, à l'époque de la narration (1850) : le moûtier, acquis pour vingt mille francs en 1795, a donc vu sa valeur multipliée par douze ou quinze. La valeur de ces biens ne signifie pourtant pas que ces propriétaires disposent d'un revenu annuel important : cependant le montant des dépenses que Bricolin est prêt à consentir pour faire réparer des bâtiments de sa ferme endommagés par un incendie – dix-huit mille francs correspondant à la vente des récoltes d'une année – en

3. George SAND, *Le Péché de monsieur Antoine* (première publication dans *L'Époque* du 1er octobre au 13 novembre 1845, puis chez Souverain en janvier 1847), texte établi, présenté et annoté par Jean COURRIER et Jean-Hervé DONNARD, Les éditions de l'Aurore, Meylan, 1982, p. 367.

donne une idée. Disposant d'une « *belle fortune*[4] », Melle d'Estorade perçoit trente mille livres de rente en bien-fonds[5] ; Simon Féline, devenu « *riche*[6] », gagne « *vingt cinq à trente mille francs*[7] » annuels. Avec les quarante mille francs de son héritage, Fadette devient « *le plus beau parti du pays*[8] » : la valeur de la propriété des Barbeau, pourtant considérés comme aisés, n'atteint en effet que les deux tiers de cette somme. L'appréciation de la fortune de Fadette ne peut cependant être comprise indépendamment du contexte socio-économique au sein duquel elle est formulée, celui de la paysannerie berrichonne du milieu du siècle : elle est en effet évaluée par un personnage, le père Barbeau, et non par le narrateur. La notion de richesse s'avère ainsi relative à l'aire géographique et sociologique où elle est estimée et le sentiment de la fortune double sa réalité objective.

Dans les romans de George Sand, le seuil de richesse se définit donc autour de vingt cinq ou trente mille francs de revenus annuels, ou par la propriété d'un bien d'une valeur d'au moins quatre cent mille francs (les Mathieu comme les Bricolin étant ou devenant propriétaires de deux fermes)[9].

Cette enquête conduit à plusieurs remarques.

On ne rencontre guère de grosses fortunes dans les romans de George Sand à l'exception de celle de Boisguilbault, personnage atypique de mar-

---

4. George SAND, *Narcisse*, (première publication dans *La Presse* à partir du 14 décembre 1858, puis chez Hachette, Bibliothèque des Chemins de fer, en 1859), édition Michel Lévy, 1866, p. 10.
5. C'est à dire sur ses propriétés. C'est en effet une somme énorme si l'on compare aux revenus des trois fermes de Nohant dont George Sand est propriétaire et qui ne lui rapportent que 9 400 F. annuels en 1835, 7 800 F. en 1847, 9 000 F. en 1862. Voir Pierre REMÉRAND, « George Sand propriétaire terrienne », *George Sand, Terroir et Histoire*, dir. Noëlle Dauphin, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 32, 36 et 38.
6. George SAND, *Simon*, *op.cit.*, p. 134.
7. *Ibid.*, p. 142.
8. George SAND, *La Petite Fadette* (première publication dans *Le Crédit* du 1er décembre 1848 au 31 janvier 1849, puis chez Michel Lévy en 1849), Garnier Flammarion, 1967, p. 213.
9. Ces estimations doivent beaucoup à la valeur des propriétés de Nohant : en 1862, George Sand fait don de l'un de ses domaines, Launières, à son fils à l'occasion de son mariage, pour une somme de 200 000 F. Voir Pierre REMÉRAND, « George Sand propriétaire terrienne », *op.cit.*, p. 38.

quis « *communiste*[10] ». Celles-ci sont exclusivement liées à la terre et sont aux mains d'aristocrates, donnant au lecteur le sentiment que la société du XIXe siècle n'a rien changé à la distribution des richesses telle qu'elle était en place sous l'Ancien Régime ; la Révolution française est bien ainsi pensée comme une révolution essentiellement politique, dont les effets économiques ont été limités. Les fortunes bourgeoises ne font l'objet d'aucune évaluation[11] : les capitaux des entreprises industrielles ne sont pas chiffrés et les gros capitalistes, banquiers, financiers, grands industriels, sont rigoureusement écartés du personnel romanesque, à l'inverse des romans balzaciens ou zoliens. Une catégorie intermédiaire est constituée de propriétaires terriens exploitants, les anciens acquéreurs de biens nationaux, dont l'investissement se révèle rentable. Les chiffres font également apparaître, à côté d'un seuil de richesse, ce que l'on pourrait appeler un seuil de décence, s'élevant à mille cinq cent francs annuels, somme dont dispose Fiamma, l'héroïne de *Simon*, et qui lui permet de subsister mais sans luxe et en province. Ce seuil est en effet plus élevé dans la capitale : Simon, étudiant, y a vécu quatre ans avec les neuf mille francs de son parrain, mais en ne s'autorisant aucun superflu, dans un état de gêne et de privations permanent.

Ces différences entre la province et Paris expliquent sans doute le choix de Sand de privilégier la province : le contraste entre riches et pauvres y est moins accusé et il y a place pour une représentation nuancée des fortunes par la mise en place de regards croisés, les contacts entre les différentes catégories sociales s'avérant plus fréquents et aisés dans les provinces du centre de la France où George Sand situe nombre de ses intrigues romanesques. Ce choix peut se comprendre aussi dans le cadre d'une économie nationale encore très largement fondée sur la propriété foncière et l'exploitation de la terre, ainsi que le montre l'analyse économique que Pierre Leroux proposait dans son article *De la ploutocratie ou du gouvernement des riches* paru en 1843 dans la *Revue indépendante*.

---

10. « [...] *c'est que nous professons les mêmes principes, c'est que nous sommes tous les deux communistes* » affirme le marquis au jeune Émile Cardonnet, in George SAND, *Le Péché de monsieur Antoine*, *op. cit.*, p. 186.

11. À l'exception de celle de Simon Féline et de son parrain Parquet, dans le roman *Simon*. Mais elle leur assure l'aisance plus que la richesse, et tient ainsi le milieu, dans le roman, entre la fortune du comte de Fougère et le modeste héritage que Fiamma tient de sa mère ; elle est le produit de leur intense activité professionnelle.

La pauvreté, dans les romans de Sand, se traduit d'abord par l'absence de numéraire, à quoi s'ajoute l'absence ou presque de propriété. La seule propriété des pauvres, c'est leur force de travail. La pauvreté caractérise donc la très grande majorité du peuple – par opposition à la bourgeoisie – si l'on reprend, pour l'un, la définition qu'en donne Sand dans *la Lettre à Lerminier*, écrite à propos du *Livre du Peuple* de Lamennais : « *Le peuple est tout ce qui ne possède que par son travail et relativement à son travail* », – et, pour l'autre, déduisant la seconde définition de la première – : « *La bourgeoisie est tout ce qui possède sans travail ou au-delà de son travail*[12].

Pauvreté, peuple, prolétaire, les trois notions sont intimement liées. Même parmi les petits propriétaires, comme Leroux l'affirmait[13], la pauvreté existe quand cette propriété n'est pas suffisante pour assurer la subsistance de la famille : être propriétaire de sa maison, par exemple, ne permet pas nécessairement de sortir de la pauvreté[14].

Quels sont les signes de la pauvreté ? S'il est possible de dissimuler la richesse, la pauvreté, elle, se donne à voir : la caractérisation passe moins par les chiffres – même si on en trouve, concernant les salaires en particulier : « *dix-huit pistoles par an*[15] » pour le Champi, par exemple, c'est à dire un rapport d'environ un à quatre-vingt si l'on compare aux gains de

12. George SAND, « Lettre à Lerminier sur son examen critique du *Livre du Peuple* », *Revue des Deux Mondes*, 1er février 1838, repris dans *George Sand critique 1833-1876*, dir. Christine Planté, éd. Du Lérot, 2006, p. 45.
13. « Sur les trois millions et demi de petits propriétaires possédant en moyenne cinq hectares trois quarts, M. de Chateauvieux trouve, et toujours d'après les cotes de l'impôt foncier, qu'il y en a un million 243 mille qui ne possèdent pas plus de deux hectares, "propriété, dit-il, évidemment insuffisante pour faire vivre une famille, qu'elle soit de cinq ou même de quatre personnes, puisque dans l'état actuel de l'agriculture en France, il ne faut pas moins de un hectare 23 ares pour assurer l'existence d'un seul individu." » Pierre LEROUX, *De la ploutocratie ou du gouvernement des riches*, ch. X « Prolétaires agricoles », imprimerie de Pierre Leroux à Boussac, Librairie de Gustave Sandré, Paris, 1848, p. 32-33.
14. Comme en témoigne Jeanne Féline, dans *Simon*, ou une autre Jeanne, la jeune héroïne du roman éponyme, paru en 1844 chez De Potter.
15. George SAND, *François le Champi* (paru dans *Le Journal des Débats* du 31 décembre 1847 au 14 mars 1848, édité chez Michel Lévy en 1850), texte présenté, établi et annoté par P. SALOMON et J. MALLION, Classiques Garnier, Garnier frères, 1961, p. 300 et note 1.

l'avocat Simon Féline[16] – que par la description, en particulier des logements, où l'ordre et la propreté semblent compenser le dénuement :

> « *La mère Guillette habitait une chaumière fort pauvre à deux portées de fusil de la ferme. Mais c'était une femme d'ordre et de volonté. Sa pauvre maison était propre et bien tenue, et ses vêtements rapiécés avec soin annonçaient le respect de soi-même au milieu de la détresse.* [...]
>
> *- Comment ! dit la mère Maurice, vous vous séparez de votre fille ?*
>
> *- Il faut bien qu'elle entre en condition et qu'elle gagne quelque chose*[17]. »

ou encore :

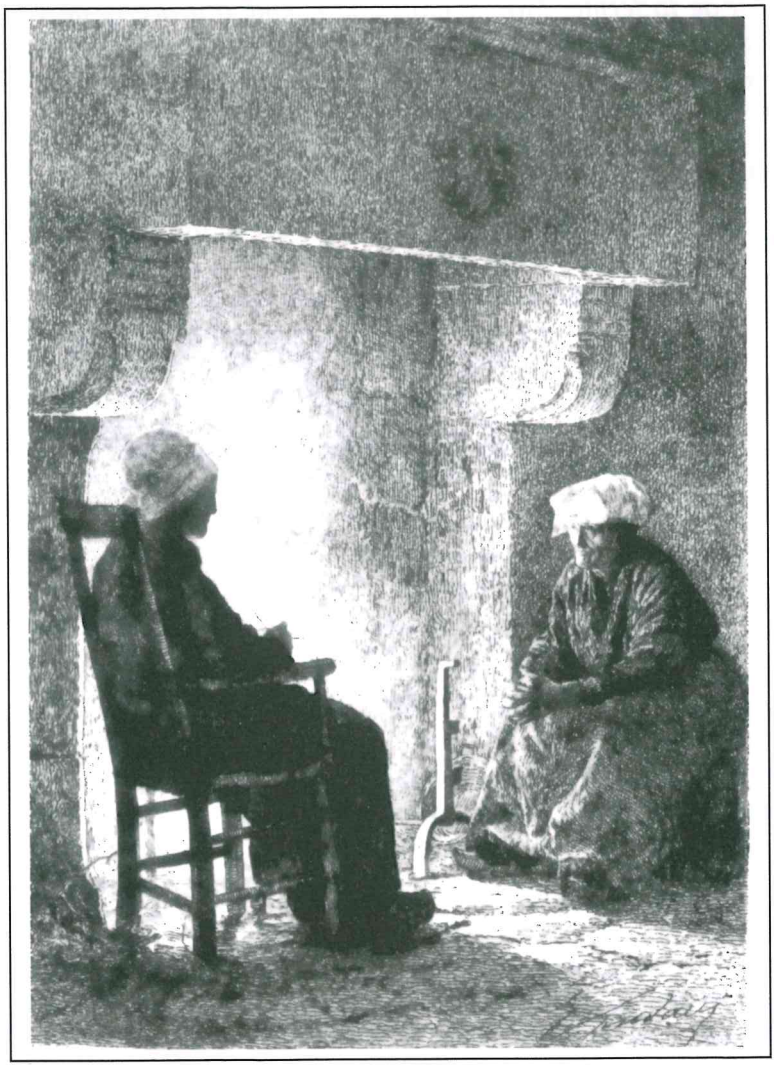
> « *Une forte odeur de résine s'échappait de la chambre unique qui remplissait avec une étable en appentis à plusieurs divisions toute cette pauvre masure, couverte de mousse et de plantes vagabondes. Cependant l'intérieur était propre et annonçait des habitudes d'ordre et d'activité*[18]. »

Par opposition, l'incurie de la grand-mère de Fadette révèle implicitement une pauvreté factice : l'absence de soins est liée à la volonté d'épargner, un luxe que ne peuvent se permettre ceux dont les revenus leur permettent à peine d'acheter le pain quotidien.

De toute évidence, les romans de Sand érigent la pauvreté en valeur : au sens économique se superpose une valeur quasi évangélique[19] que souligne davantage encore la formulation par certains personnages d'un vœu de pauvreté : Jeanne dans le roman éponyme, Fiamma, dans le roman *Simon*, ont fait de tels vœux qui les conduisent à ignorer ou mépriser l'argent ; Tonine, jeune ouvrière de Thiers, exprime le désir de ne pas

---

16. Voir à ce sujet l'article de Marie-Laurence THIBAULT, « Le "contrat de travail" dans la littérature champêtre de George Sand, *George Sand, Terroir et Histoire*, *op. cit.*, p. 49-68.
17. George SAND, *La Mare au diable*, (première édition chez Desessart en 1845), texte présenté, établi et annoté par P. SALOMON et J. MALLION, Classiques Garnier, Garnier frères, 1961, p. 39-40.
18. George SAND, *Jeanne* (première parution dans *Le Constitutionnel* du 25 avril au 2 juin 1844 puis chez de Potter), texte présenté et annoté par Simone Vierne, 2e éd. revue et corrigée, collection de l'Aurore, éd. Glénat, Grenoble, 1993, p. 61.
19. Cette valeur est clairement affichée dans la « ballade de la bonne déesse de la Pauvreté » à la fin de *Consuelo*. Voir sur ce sujet, dans ce dossier, l'article de B. Didier p. 115.



La mère Maurice chez la mère Guillette
eau-forte d'Edmond HUDAUX pour *La Mare au diable*,
éd. Maison Quantin, coll. Calmann-Lévy, Paris, 1889

« *sortir de* [son] *état*[20] » : rester pauvre, en effet, c'est conserver sa place au sein de la communauté du peuple à laquelle on appartient, rester fidèle à soi-même, à ce qui constitue son identité.

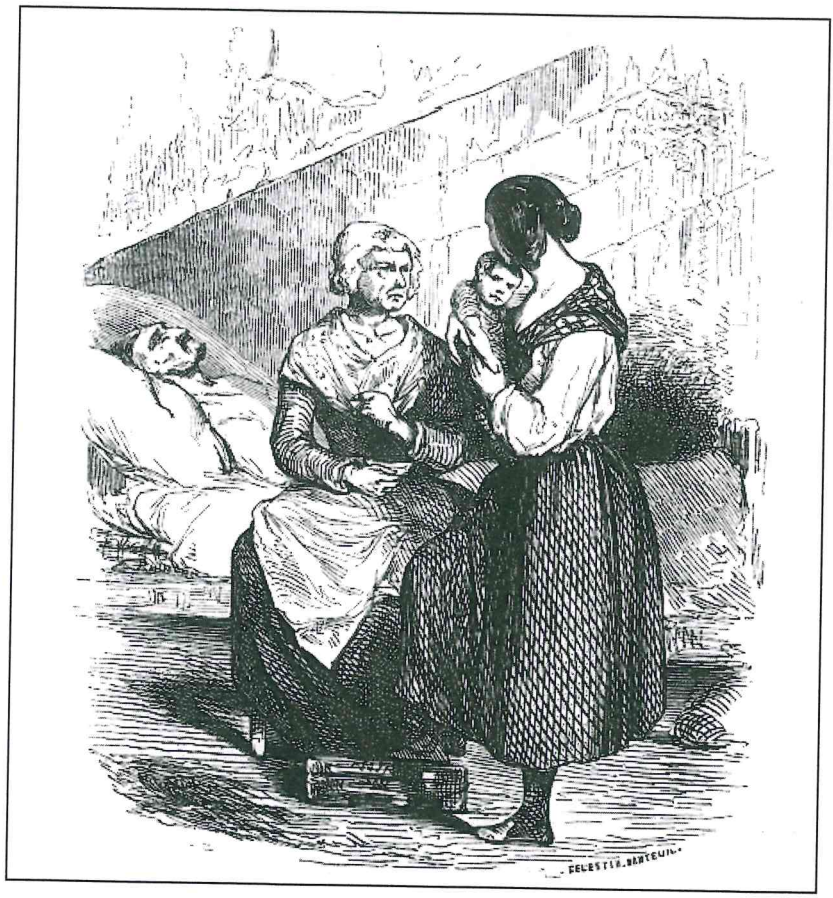
Aussi faut-il distinguer *pauvreté* et *misère*, celle-ci étant définie comme l'avers de la première : « *Le devoir de la pauvreté est de sortir de la misère*[21] » affirme Nanon. La misère est dégradante, humainement et socialement, et se développe essentiellement en milieu urbain[22] où la contiguïté de l'extrême richesse et de l'extrême pauvreté contribue à son développement. Louis Blanc, dans l'*Organisation du Travail*, parue en 1839, souligne l'aggravation de la situation des pauvres produite par ce rapprochement dans « **ces grandes villes où l'opulence des uns insulte à tout moment à la misère des autres**[23] ». Et c'est au théâtre, haut lieu de mixité sociale, que Sand évoque la force de ce contraste et ses effets dévastateurs :

> « *Horace aimait la dissipation ; il y cédait avec une légèreté effrénée. Il ne pouvait plus passer une seule soirée chez lui ; il ne vivait qu'au parterre des Italiens et de l'Opéra. Là il était condamné à ne point briller ; mais c'était pour lui une jouissance que de lever les yeux sur ces femmes qui étalent, dans les loges, leur beauté ou leur luxe devant une foule de jeunes gens pauvres, avides de plaisir, d'éclat et de richesse. Il connaissait par leurs noms toutes les femmes à la mode dont les titres, l'argent et l'orgueil semblaient mettre une barrière infranchissable à sa convoitise*[24]. »

À la description des pauvres maisons rurales de Jeanne ou de la Guillette répond ainsi celle de la chambre de Francia, dans son logement parisien :

---

20. George SAND, *La Ville noire* (parue dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er avril au 1er mai 1860, puis chez Michel Lévy), texte établi, préfacé et annoté par Jean COURRIER, éd. de l'Aurore, Meylan, 1989, p. 48.
21. George SAND, *Nanon* (paru dans *Le Temps* du 7 mars au 20 avril 1872, puis chez Michel Lévy), texte établi, présenté et annoté par Nicole MOZET, éd. de l'Aurore, Meylan, 1987, p. 61.
22. Les romans « parisiens » de George Sand, *Horace* publié en 1842 et *Francia* en 1872, illustrent tout particulièrement cette analyse.
23. Louis BLANC, *Organisation du Travail*, 5e édition, Bureau de la société de l'industrie fraternelle, Paris 1847, p. 36.
24. George SAND, *Horace*, (publié dans la *Revue indépendante* de novembre 1841 à février 1842, puis chez De Potter), texte établi, présenté et annoté par Nicole COURRIER, éd. de l'Aurore, 1982, p. 193.



« *Marthe dans la misère, Marthe mère abandonnée* »
(illustration parue dans la *Galerie des femmes de George Sand*
par le bibliophile JABOB, éd. Aubert & Cie, Paris, 1845)

« *Francia était dans une petite chambre humide et misérable, qui ne recevait de jour que par une cour de deux mètres carrés, sorte de puits formé par la superposition des étages, et imprégné de toutes les souillures et de toutes les puanteurs des pauvres cuisines qui y déversaient leurs débris dans les cuvettes des plombs*[25]. »

La tonalité adoptée par Sand ici est très proche de la description des logements des prolétaires de Nantes que l'on doit au Dr Guépin et que rapporte Louis Blanc :

« Entrez en baissant la tête dans un de ces cloaques ouverts sur la rue, et situés au dessous de son niveau : l'air y est froid et humide comme dans une cave ; les pieds glissent sur le sol malpropre, et l'on craint de tomber dans la fange. De chaque côté de l'allée, qui est en pente, et par suite au dessous du sol, il y a une chambre sombre, grande, glacée, dont les murs suintent une eau sale, et qui ne reçoit l'air que par une méchante fenêtre trop petite pour donner le passage à la lumière, et trop mauvaise pour bien clore. Poussez la porte et entrez plus avant, si l'air fétide ne vous fait pas reculer ; mais prenez garde, car le sol inégal n'est ni pavé ni carrelé, ou au moins les carreaux sont recouverts d'une si grande épaisseur de crasse qu'il est impossible de les voir[26]. »

Sans souscrire complètement à une esthétique réaliste – sa description est moins complète et détaillée – Sand cherche à définir la misère dans ses aspects matériels mais aussi humains : elle met en lumière la dépersonnalisation qui en résulte et qui conduit Marthe aux portes de la folie et du tombeau, portes que Francia, elle, franchira :

« *Une femme pâle* [Marthe], *maigre, et misérablement vêtue, assise sur son grabat et tenant dans ses bras un enfant nouveau-né* [...]. *Brisée* [...] *par la souffrance, la misère et la douleur* [...] *elle* [...] *resta sans verser une larme, sans exhaler un gémissement, plongée dans un désespoir morne, voisin de l'idiotisme*[27].»

En choisissant la description pour peindre la pauvreté, George Sand tend à susciter l'émotion du lecteur et son empathie pour ces personnages de victimes d'un système qui les exclut et les broie. Le traitement de la richesse est plus divers, usant tour à tour de la pure comptabilité, qui, dans sa sécheresse, établit une sorte de distance avec les personnages et leur de-

25. George SAND, *Francia*, (première édition chez Michel Lévy, Paris, 1872), éd. Calmann Lévy, 1899, p.220.
26. Louis BLANC, *Organisation du Travail*, *op. cit.* p.39.
27. George SAND, *Horace*, *op. cit.*, p. 253.

venir, et de l'approximation qui évite de se pencher sur des données quantitatives précises afin d'orienter le récit sur les processus de production et de consommation.

Parcours romanesques

Si l'argent devient au XIXe siècle un principe dynamique dans la société, il l'est aussi dans les romans de George Sand. Les parcours romanesques tendant à l'appauvrissement sont assez rares, cependant, pour deux raisons, l'une d'ordre historique, l'autre d'ordre poétique : la logique historique, à laquelle les romans de Sand souscrivent, fondée sur la notion de progrès, écarte l'idée d'appauvrissement symbole de récession, voire de régression ; et la narration romanesque réclame une fin positive qui consacre l'amélioration du sort des personnages.

Un certain nombre de romans, toutefois, mettent en scène des changements de fortune impliquant une dégradation initiale ou transitoire de la situation économique et financière des personnages, permettant ainsi au roman de décrire des itinéraires de réparation ou de rétablissement de fortune, qui promeuvent cependant des valeurs qui sont loin d'être exclusivement financières. Quelques personnages voient leur situation se dégrader progressivement[28], mais ils sont beaucoup plus nombreux à connaître une ruine brutale, qui fait office, selon sa place dans la narration, d'élément déclencheur du récit[29] ou de péripétie[30]. En privilégiant les changements brutaux, accélérés, au caractère souvent perçu comme imprévisible, George Sand donne au destin de ses personnages un tour dramatique, faisant de ces derniers des victimes qui subissent cette ruine sans en être le plus souvent directement responsables, en particulier s'il s'agit de filles ou de femmes, maintenues dans l'ignorance de la gestion de leur patrimoine.

---

28. C'est le cas par exemple, avant le début du roman, pour Miss Owen dans *Malgrétout* (1870) ou monsieur Antoine, dans *Le Péché de monsieur Antoine*, et au cours du roman pour Ramières dans *Indiana* (1832).
29. Se trouvent dans cette situation par exemple, Melle de Nermont dans *Césarine Dietrich* (1871), Caroline, héroïne du *Marquis de Villemer* (1860), Jeanne, dans le roman du même nom (1844), le peintre Julien Thierry dans le roman *Antonia* (1863), ou Marcelle de Blanchemont dans *Le Meunier d'Angibault* (1845).
30. Cette structure narrative est présente dans les deux premiers romans que George Sand signe de son nom en 1832, *Indiana* et *Valentine*, mais aussi dans des romans plus tardifs, *La Ville noire* (1860), *Antonia* (1863) ou *Ma sœur Jeanne* (1874), par exemple. Dans certains romans, *Leone Leoni* (1835) et *Horace* (1842), par exemple, le motif de la ruine est répété, inscrivant les personnages dans une instabilité chronique.

Les romans avancent plusieurs raisons pour expliquer cette ruine brutale. La mauvaise gestion des pères ou des maris est fréquemment mise à contribution[31] : la ruine sanctionne alors l'incompétence, l'inadaptation des personnages à leur position sociale ou au monde moderne. La dissipation et son cortège de dettes caractérise encore nombre de personnages issus de l'aristocratie, mais aussi de jeunes bourgeois désireux de se faire rapidement une place dans le monde : se conjuguent ainsi dans le roman l'héritage du XVIIIe siècle libertin et la volonté de conquérir une place dans la nouvelle société[32]. La façon dont George Sand utilise le motif du jeu éclaire particulièrement la capacité de ses romans à accompagner les mutations sociales du XIXe siècle : Leone Leoni, héros du roman éponyme, en proie à une fièvre d'autodestruction, appartient à la catégorie des joueurs romantiques ; Horace, dans le roman du même nom paru en 1842, ne recherche dans le jeu qu'un moyen d'obtenir plus rapidement ce qu'il convoite. Dans les toutes dernières années de sa carrière, George Sand dessine, dans *Ma sœur Jeanne* (1874), le portrait d'un nouveau type de joueur, celui du spéculateur en bourse. À mi-chemin entre les gestionnaires aventureux et les joueurs, les nouveaux industriels, bourgeois capitalistes, comme Cardonnet, dans *Le Péché de monsieur Antoine*, ou jeune ouvrier désireux de se mettre à son compte, comme Sept-Épées dans *La Ville noire*, s'exposent aussi, faute de prévoyance et d'étude sérieuse des risques industriels à une ruine brutale. Ce faisceau d'explications revêt une signification critique : la ruine n'est que rarement le fruit d'un accident conjoncturel[33] mais bien plutôt de causes structurelles, révélatrices des dysfonctionnements de la société de la Restauration, de la Monarchie de Juillet, puis du Second Empire.

Ces événements donnent lieu à deux types de développement : si la ruine intervient avant le début du roman, la situation financière des person-

---

31. Le père de Caroline dans *Le Marquis de Villemer*, ou celui de Miss Owen dans *Malgrétout* peuvent en témoigner.
32. Se rangent dans la catégorie des ambitieux, Ramières (*Indiana*) et Horace, et dans celle des héritiers de l'Ancien Régime, M. de Blanchemont (*Le Meunier d'Angibault*), monsieur Antoine (*Le Péché de monsieur Antoine*), le duc d'Aleria (*Le Marquis de Villemer*), M. Thierry (*Antonia*) par exemple.
33. L'incendie de la maison de Jeanne, dans le roman éponyme, est l'une des rares causes accidentelles mises en œuvre dans les romans ; les crues qui détruisent les installations industrielles de Cardonnet, dans le *Péché de monsieur Antoine*, et de Sept-Épées, dans *La Ville noire*, sont bien des phénomènes accidentels, mais la ruine qu'elles causent ne l'est pas : elle est due à une mauvaise évaluation par les personnages des sites et des risques naturels qu'ils présentent.

nages se stabilise ou connait une légère amélioration, mais sans que jamais leur richesse antérieure soit reconstituée. Ces personnages construisent alors un nouveau modèle économique leur permettant de s'adapter à leur nouvelle condition sociale. Ce sont le plus souvent des femmes, clairement identifiées comme victimes, de toutes classes, mais le plus souvent de petite noblesse, que leur ruine expose au déclassement. La ruine constitue pour elles une épreuve initiatique au cours de laquelle elles découvrent la valeur du travail[34] – et la soumission qu'il implique, leur emploi étant le plus souvent une charge de service[35] – et sont conduites à assumer des responsabilités de chefs de famille, pour suppléer à l'autorité masculine défaillante : le roman retrace ainsi leur lente conquête d'une identité sociale propre. Elle autorise la formation de couples nouveaux, scellant l'union du peuple, y compris dans sa composante bourgeoise, et de la noblesse. En nivelant les fortunes, la ruine supprime l'obstacle que l'argent, plus encore que la classe sociale, dressait entre les personnages[36] : le romanesque renforce le discours social, et fait de la paupérisation une nécessité pour envisager l'éclosion de nouveaux rapports humains.

En cours de roman, les changements brutaux de situation financière touchent davantage les personnages masculins, que leur ambition sociale conduit à prendre davantage de risques. George Sand définit ainsi des comportements tranchés selon le sexe. Le phénomène touche là encore toutes les classes, et peut se produire à plusieurs reprises au cours de l'itinéraire du personnage, démontrant la capacité de ce dernier à redresser sa situation. Les romans établissent un lien direct entre la ruine du personnage et son désir d'enrichissement : la chute sanctionne une tentative d'ascension qui a tourné court. Sans doute faut-il voir dans ce schéma une forme de condamnation du désir de réussite quand celui-ci ne se traduit que par la volonté d'enrichissement et une justification du souhait de certains personnages du peuple de demeurer dans la pauvreté.

En dépit de ces réserves, les parcours tendant à l'enrichissement s'avèrent les plus nombreux : l'application des principes du progrès

---

34. Voir à ce sujet mon article « Représenter le travail des femmes : quels enjeux ? » *George Sand Studies*, vol. 25, 2006, p. 80-97.
35. Les jeunes femmes de petite noblesse trouvent à se placer comme dame de compagnie ou gouvernante. C'est le cas par exemple, de Caroline dans *Le Marquis de Villemer*, ou Melle de Nermont dans *Césarine Dietrich*.
36. Le couple formé par Marcelle de Blanchemont et Lémor dans *Le Meunier d'Angibault* en est la parfaite illustration.

social et de la perfectibilité humaine a pour corollaire une meilleure maîtrise de l'économie.

Peu de romans, cependant, retracent le parcours complet de l'enrichissement, peu apte à supporter une intrigue romanesque pour la romancière, sauf lorsque ce parcours concerne un homme ou une femme du peuple[37]. Le discrédit qui pèse sur l'argent rend le sujet trivial, et oblige à trop de réalisme. Cette discrétion, qui répond à des impératifs esthétiques, tient peut-être aussi à des motifs idéologiques : rejeté le plus souvent en amont du récit, ce parcours, brièvement rapporté, occulte en grande partie l'origine de l'argent, et préfère mettre l'accent sur son usage plutôt que sur sa conquête ; en fin de roman, il constitue un artifice de clôture tout à fait commode, mais s'accompagne toujours d'acquis de nature moins prosaïque : faire fortune n'est jamais la seule ambition des héros sandiens. Tous recherchent des satisfactions moins matérielles, même si la fortune peut éventuellement être un bon moyen d'obtenir ce que l'on souhaite : le bonheur, de préférence pour tout un groupe[38].

Dans ces parcours, toutes les stratégies d'enrichissement ne se valent pas : la fin ne justifie pas les moyens. L'établissement de nouvelles règles sociales exige que certaines pratiques soient condamnées. Les fortunes acquises dans l'illégalité ou en transgressant les lois sociales sont condamnées : une réprobation morale affecte les gains illicites obtenus par le vol (celui de Cadoche dans *Le Meunier d'Angibault*, par exemple), la contrebande (dans *Le Piccinino*, roman paru en 1848, ou *Ma sœur Jeanne*), le proxénétisme (dans *Simon*) ou encore le jeu (dans *Leone Leoni* ou *Horace*).

Plus conformes à la législation, servis par elle, le mariage et l'héritage constituent des voies d'acquisition de fortune largement représentées mais aussi discutées dans les romans de George Sand. Relevant toutes deux du droit privé, les deux institutions ont pourtant pour vocation d'assurer le maintien de l'ordre social, en régulant la transmission et le partage des richesses, ce que les romans donnent à voir. Mais ceux-ci offrent aussi une vision critique de ce fonctionnement social. La démonstration, en ce qui concerne le mariage n'est plus à faire : dès ses premiers romans, *Indiana*, *Valentine*, George Sand a mis en évidence la persistance du régime dotal et

37. Comme dans *Simon*, *Narcisse* ou *Nanon*, par exemple.

38. Comme en témoignent les dénouements d' *Horace*, du *Meunier d'Angibault*, du *Péché de monsieur Antoine*, de *La Petite Fadette* et de *François le Champi*, de *Narcisse* et de *La Ville noire*, qui présentent tous des exemples de communauté familiale ou sociale.

ses effets désastreux, tant au plan humain qu'économique. Les alliances nouées au sein des familles aristocratiques ou entre familles bourgeoises et aristocrates sont essentiellement contractées sur des bases financières : le mariage est ainsi dénoncé comme un système marchand qui empêche toute émancipation féminine. Renoncer au mariage comme à l'héritage, à l'instar de Fiamma, dans *Simon*, prend alors une signification subversive et traduit la volonté du personnage de conquérir sa liberté, au prix de la pauvreté. Le discours du roman sur la question de l'héritage semble cependant plus complexe qu'un simple refus. Les intrigues romanesques détournent en effet volontiers l'héritage, en privilégiant les filiations électives plutôt que la transmission naturelle. L'héritage matérialise ainsi une forme d'adoption, celle d'Émile Cardonnet et de Gilberte par le vieux marquis de Boisguilbault par exemple (*Le Péché de monsieur Antoine*), de réparation, comme dans le cas de l'héritage transmis à Tonine par son beau-frère dans *La Ville noire*, ou de récompense, comme dans *La Famille de Germandre* (1861). L'héritage intervient à point nommé pour financer une entreprise qui a le plus souvent l'aval du donateur : il résout ainsi la question du capital nécessaire pour mettre en œuvre un projet qui intéresse toute une communauté. Il se transforme en une sorte de mécénat, dont les bénéficiaires sont très souvent des femmes : Gilberte, Tonine, Nanon, héritière du Prieur, mais aussi parfois des héros masculins qui assument cette même fonction, comme le Grand Louis, héritier de Cadoche dans *Le Meunier d'Angibault*. L'héritage sort ainsi de la sphère privée de la famille pour participer à la fondation d'une société nouvelle fondée sur le partage du travail et des richesses. Il est bien dans les romans de Sand l'un des maillons d'une pensée économique qui se soucie moins de la recherche des capitaux que de la construction d'un nouveau modèle social, dont le financement est ainsi résolu.

Les revenus du travail ne fournissent aux personnages que les moyens de leur subsistance, parfois l'aisance, mais non la richesse : l'éventail des professions déplié dans les romans n'est pourtant pas en cause, car si les romans mettent en scène nombre d'ouvriers agricoles, de fermiers, de domestiques, d'artisans, ils accordent aussi une place aux professions juridiques, aux médecins, aux commerçants, sans compter les artistes, musiciens, comédiens, en grand nombre. Mais la richesse ne peut dans la société moderne naître du seul travail individuel : elle est le produit d'une activité collective, à caractère commercial, industriel ou agricole, qui prend la forme d'une entreprise. En vertu de l'influence saint-simonienne transmise par Pierre Leroux, George Sand fait sienne l'affirmation selon

laquelle « C'est dans l'industrie que résident toutes les forces réelles de la société ». C'est à ce secteur d'activité qu'elle accorde donc un privilège, ainsi qu'à l'agriculture[39], aux dépens du commerce.

Trois romans, *Le Péché de monsieur Antoine* en 1845, *Narcisse* en 1858, *La Ville noire* en 1860, proposent une réflexion sur la création d'une entreprise industrielle. Le premier de ces romans met en cause l'entreprise individuelle à capitaux privés. Fort de l'idée que l'argent est assez puisant pour tout maîtriser, Cardonnet tente de domestiquer la force motrice de la Gargilesse. Mais sa volonté se heurte aux lois naturelles et à la première crue de la rivière les installations en voie d'achèvement sont emportées par les eaux : l'impréparation du projet et l'obstination du chef d'entreprise mettent celui-ci, sinon en faillite, du moins en difficulté. Dans le second roman, la structure du récit reprend le schéma initial mais inversé : s'appuyant sur le principe, qui sera énoncé dans *La Ville noire* selon lequel pour réussir une entreprise, « il faudrait un premier capital assez rond et une première pensée assez forte[40] », et tirant les leçons de l'échec de Cardonnet, coupable d'avoir ignoré les conditions naturelles spécifiques au lieu d'implantation de l'entreprise, Sand répartit les fonctions sur des actants différents et parfaitement identifiés : à Narcisse, petit notable local, propriétaire d'un café florissant où se réunit tout le bourg, partisan du progrès, non seulement par goût scientifique mais par souci de contribuer à la prospérité de sa commune et de ses habitants, est attribué la responsabilité de « l'idée », héritée de son père, héritage original mais cohérent avec la démarche de la romancière ; toute la préparation du projet, analyses de terrain, études de marché, projections financières, est confiée à une association spécialisée qui délègue sur place un ingénieur chef de projet, le narrateur du récit : les deux hommes travaillent ensemble, nouent des liens d'amitié, fondés sur l'estime mutuelle. La question des capitaux n'intervient que fort tardivement dans le récit, seulement après que les études préalables ont prouvé la pertinence et la viabilité du projet. Un système mixte fait de recherche par l'association de prêts bancaires et de souscriptions auprès des locaux susceptibles d'investir dans l'affaire est mis en place. Narcisse lui-même, qui a vendu son café, place une partie de ses fonds dans le projet et obtient de ses partenaires un poste dans la direction

39. Dans le contexte très particulier du roman *Nanon*, le choix de l'entreprise agricole s'explique par l'époque (la Révolution française) et lieu (les campagnes du centre de la France) où le roman se déroule.

40. George SAND, *La Ville noire*, *op. cit.*, p. 59.

de l'entreprise, correspondant aux compétences de négociateur dont il a fait preuve auprès de la population pour la convaincre de l'intérêt du projet. L'intérêt de la démarche tient ici d'une part à la répartition des rôles qui s'appuie sur la complémentarité des compétences, complémentarité scientifique, mais aussi géographique (un personnage local, un personnage venant de l'extérieur), et sur la dissociation entre capital et industrie, d'autre part à l'introduction d'une composante essentielle de la réflexion socialiste, l'association, à but lucratif, mais qui entend réinvestir une partie des bénéfices (et non les profits) dans l'entreprise et reverser le reste aux souscripteurs (sociétaires). Progressivement, il est prévu que l'association partenaire se retire, laissant la direction de l'affaire aux seuls locaux : l'autonomie, l'autogestion apparaissent ainsi comme l'étape ultime du processus de création d'entreprise.

En confiant à un ouvrier la tâche de monter une entreprise dans *La Ville noire*, Sand franchit une nouvelle étape dans l'appropriation par le peuple de ses outils de travail, des moyens de production : mais cette entreprise solitaire, qui vise essentiellement l'enrichissement personnel, est d'abord vouée à l'échec, comme celle de Cardonnet. Ce n'est qu'après un voyage d'études qu'Étienne Lavoûte revient avec les connaissances, au moins techniques, nécessaires à la réussite d'un projet. Mais il n'en aura pas l'initiative : à son retour à Thiers, il rejoint l'usine de la Barre Molino que dirige Tonine, une ancienne ouvrière, dont les compétences comptables sont apparues très tôt dans le roman et qui sont complétées à la fin du récit par l'acquisition de connaissances techniques habituellement réservées aux hommes. Roman transgressif, *La Ville noire* résout la question du capital par un banal héritage : là n'est pas la question en effet. Sand fait la preuve que la prospérité industrielle ne peut se faire sans les femmes, et à des postes élevés, et que ces dernières peuvent acquérir rapidement toutes les connaissances et compétences nécessaires : roman de la parité, le récit déplace également la question des capitaux vers la question de l'emploi des bénéfices. Il ne s'agit plus ici, comme dans *Narcisse* de redistribuer la manne des bénéfices, mais de construire un nouveau modèle social communautaire où chacun reçoit, selon la formule de Louis Blanc « selon ses besoins ».

Conclusion

À la veille de 48, selon Pierre Leroux, la France compte huit millions d'indigents, dont deux tiers de citadins et un tiers de ruraux et quatre millions de salariés sans aucun titre de propriété[41] : l'un des enjeux de la révolution de 1848, et en particulier de la Commission du Luxembourg, présidée par Louis Blanc, sera de tenter d'appliquer, pour résoudre ce problème, les solutions que les débats socialistes ont mises en avant durant la décennie 1840. Ateliers nationaux, associations, intérêts des salariés dans la marche de l'entreprise, autant de projets qui avaient pour but de résoudre la question cruciale : celle de la pauvreté. Inlassablement, dans ses articles comme dans ses romans, avant la Seconde République comme sous le Second Empire, Sand pose elle aussi cette question, même lorsqu'elle traite de l'enrichissement : en repensant ce dernier concept, non comme une démarche individuelle, mais comme un objectif collectif, non comme une question financière, mais comme une question sociale, elle participe à l'élaboration d'une pensée qui nous anime encore aujourd'hui. Elle défriche un territoire jusque là interdit aux femmes et utilise le romanesque comme un moyen de donner corps à un contre-modèle social, fondé sur un déplacement des valeurs dominantes, dont l'argent est le pivot.

Claudine GROSSIR

41. Pierre LEROUX, *De la ploutocratie ou du gouvernement des riches*, *op. cit.*, pp. 45 et 92.

George SAND, *Lélia*, éd. Hetzel, *Œuvres illustrées*, 1854, vol.7, dessins de Tony JOHANNOT et de Maurice SAND, en-tête de la 1e page (n.s.).

De l'Église des pauvres à la bonne déesse de la Pauvreté

LA RICHESSE DE L'ÉGLISE contrastant avec le message de pauvreté de l'Évangile a toujours été un objet de scandale ou de subtils commentaires : « Bienheureux les pauvres », certes, mais il s'agirait des « pauvres en esprit »; ces arguties ne satisfaisaient pas tous ceux qui ont dénoncé cette richesse ecclésiastique, qu'il s'agisse des grands réformateurs des ordres religieux, et déjà de saint Bernard, ou plus tard de l'abbé de Rancé ; on retrouve la même indignation chez Luther, chez Calvin, aux origines du Protestantisme, ou chez les premiers socialistes du XIXe siècle, très marqués par l'héritage du Christianisme. Nous voudrions ici montrer, essentiellement à partir de la *Lélia* de 1839 et de *La Comtesse de Rudolstadt*, comment ce scandale de la richesse de l'Église et de la misère des pauvres a pu devenir chez George Sand plus qu'un thème romanesque, un facteur d'organisation de l'œuvre et d'évolution de son esthétique.

Le scandale de la pauvreté, George Sand y fut sensible de bonne heure ; néanmoins il y eut chez elle une prise de conscience accrue dans les années 1837-39 ; on a mainte fois déjà analysé l'influence qu'eurent sur elle Michel de Bourges, Lamennais, Leroux et il n'est pas nécessaire d'y revenir. La correspondance de ces années-là apporte de nombreuses preuves de cette indignation de George Sand ; ainsi, pour ne citer qu'un correspondant moins illustre, cette lettre à Luc Desages, de 1837 :

> « *Depuis ces trois mille ans, nous voyons l'humanité parquée en deux lots. Dans l'un, la gloire, la richesse, le savoir ; dans l'autre, l'obscurité, la misère, l'ignorance ; d'un côté* patriciat, aristocratie, tyrannie : synonimes [*sic*] – *de l'autre* esclavage, servitude, prolétariat : synonimes [*sic*][1]. »

On voit que la réflexion de George Sand englobe ici un temps plus vaste que celui de l'Église, lorsqu'elle parle de trois mille ans ; mais l'avènement du Christ et la naissance de l'Église n'ont rien changé à ce scandale inexplicable si l'on croit en la bonté d'un Dieu tout-puisssant : « *Il me paraît impossible que ce Dieu* parfait *ait ordonné et consacré le triomphe de l'iniquité* » (10). Dans cette période de la Monarchie de Juillet qui a pris pour devise « Enrichissez-vous », il semble que la Révolution soit oubliée : « *Nous sommes au lendemain d'une révolution qui a ébranlé le monde.* » (10) ; mais les pouvoirs civils ou religieux sont surtout soucieux de « *se débarrasser des nouveaux Jésus qui voudraient avancer le progrès du pauvre, et diminuer le despotisme du riche* ». (11-12)

Le séjour dans la très catholique île de Majorque n'a fait que renforcer la fureur de George Sand contre les « *frocards* ». Elle lit Leroux « *hors de cela rien ne m'amuse en fait de lecture* », écrit-elle à son amie Marliani ; elle « *attend avec impatience le livre de l'abbé* (Lamennais) [...] *Sa mission n'est pas finie. Dieu lui donnera le temps de l'accomplir* » (616-617). Les lettres à Lamennais sont bien connues, et expriment cet enthousiasme de Sand : « *Plus je me pénètre de la foi au progrès, plus je sens l'importance de la mission que vous accomplissez* » (728), lui écrit-elle le 29 juillet 1839. L'*Encyclopédie* de Leroux, ami qui nourrit alors sa pensée, en particulier les articles « Christianisme », « Église », « Égalité », est bien

---

1. George SAND, lettre à Luc Desages [1837 (?)], *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier (1964-1991), tome IV, p. 10 (Les références à cet ouvrage sont désormais notées par le n° de page entre parenthèses à la suite de la citation. Il en sera de même pour les références aux autres œuvres citées dans cet article, après leur première mention.).

caractéristique aussi de tout ce bouillonnement d'idées dont participe alors Sand. Or, à des titres divers, Michel de Bourges, Lamennais, Leroux sont persécutés pour avoir pris la défense des pauvres, et dans le cas de Lamennais pour avoir rappelé ce devoir de pauvreté de l'Eglise.

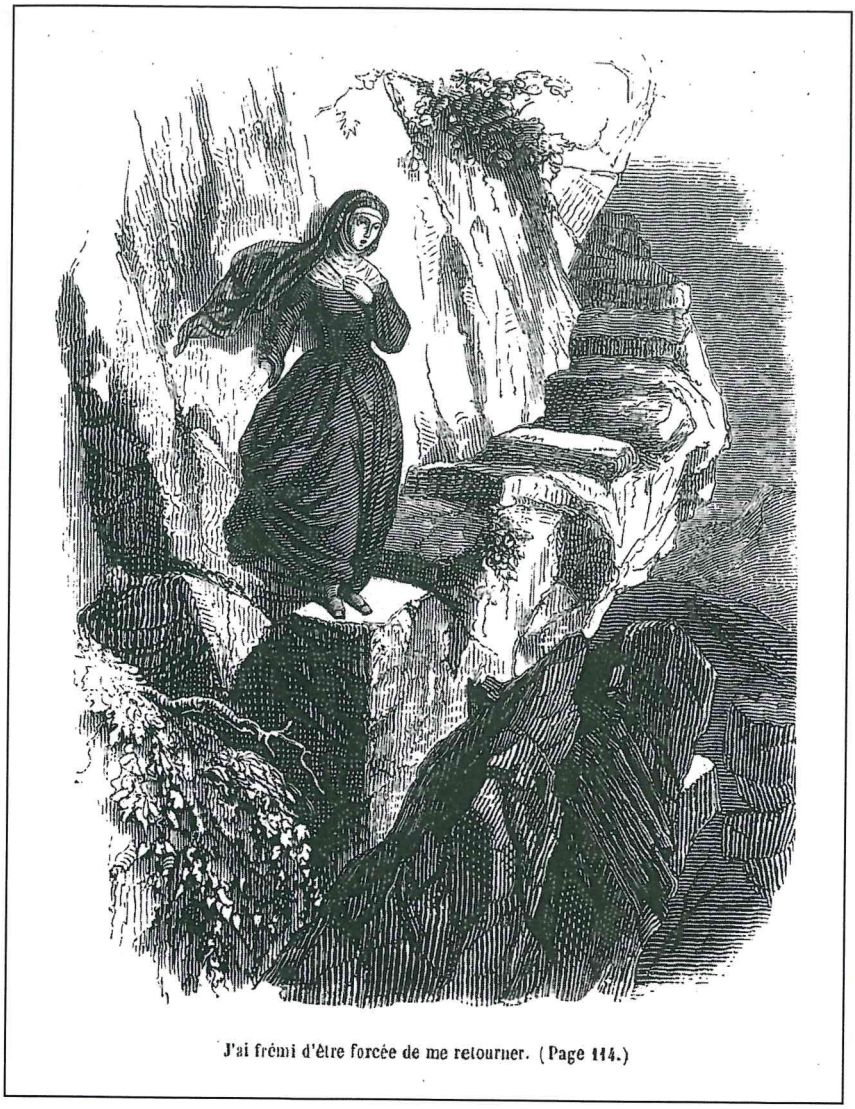
C'est dans cette atmosphère que George Sand entreprend de refaire *Lélia*, et de transformer profondément ce roman. On notera d'abord le caractère tout à fait exceptionnel de cette décision dans l'histoire de son œuvre. George Sand va de l'avant, revient rarement sur les romans déjà écrits qu'elle a tendance même à oublier. *Lélia* est un « hapax », et il faut l'expliquer par une nécessité intérieure chez Sand de se répondre en quelque sorte à elle-même et du même coup de stimuler son lecteur : il ne faut pas en rester au désespoir nihiliste et stérile de 1833. Lélia sera chrétienne, et même abbesse des Camaldules, mais souffrira les persécutions parce qu'elle a voulu instaurer l'Église des Pauvres. Du coup, l'économie du roman change complètement. Toute la seconde partie est réécrite, le dénouement est différent. Les caractères de Lélia et de Valmarina sont profondément modifiés ; le personnage d'Annibal devient nécessaire; enfin l'esthétique même de l'œuvre évolue.

La signification politique du texte apparaît alors nettement, avec la présence des Carbonari

. Le type du forçat romantique qu'incarnait Trenmor se trouve ainsi doué d'une nouvelle dimension ; il initie Sténio à ce qui doit encore rester une société secrète ; devenu Valmarina, il aide Lélia à faire un examen de conscience qui va révolutionner sa vie[2]. Mais la véritable initiation que connaissent les personnages, c'est celle du dépouillement par la souffrance qui a purifié Trenmor et même Magnus, par la maladie qui a dépouillé Sténio ; tous les trois sont « *épurés* » (54). Quant à Lélia, elle a subi ce dépouillement suprême d'une mort symbolique. Jouant sur l'expression « mourir au monde », George Sand construit le chapitre LII sur un sinistre refrain : « *Lélia est morte* ». La cérémonie de prise de voile, peut-être inspirée par celle d'Amélie dans *René*, est funèbre.

Cependant ce dépouillement n'a de sens que s'il permet une révolution à l'intérieur de l'Église ; lors de sa prise de voile, déjà, Lélia fait des « *réponses qui ne sont pas conformes au rituel* » (77). Si elle veut avec obstination être abbesse, c'est pour opérer une transformation profonde de son couvent,

2. George SAND, *Lélia* (texte de l'édition de 1839), texte établi, présenté et annoté par Béatrice DIDIER, éd. de l'Aurore, Meylan, 1987, t. II, p. 13.



Lélia, abbesse des Camaldules, dessin de Tony JOHANNOT (n.s.)
(George SAND, *Lélia*, éd. Hetzel, Paris, Œuvres illustrées, vol. VII, 1854, p. 105)

ce couvent des Camaldules dont on lui avait vanté « *la richesse et l'élégance* » (17). Annibal en qui on a vu, non sans raison, une transposition de Lamennais, espère pouvoir modifier la religion chrétienne de l'intérieur, et sans rompre avec l'Église: « *Je la crois progressive, perfectible* » (89), dit-il. Mais il meurt, peut-être empoisonné. Privée alors de son soutien, Lélia va être accusée, et les termes mêmes de son procès sont bien révélateurs ; que lui reproche-t-on ? « *d'avoir eu des relations avec les Carbonari, et d'avoir aidé, conjointement avec le cardinal, à l'évasion du féroce et impie Valmarina* », mais surtout « *d'avoir une année de disette fait vendre les vases d'or* » que possédait le couvent « *pour soulager la misère des habitants de la contrée* » (155). Double accusation qui correspond exactement à l'impossibilité de l'Église institutionnelle de devenir celle des pauvres : il faudrait qu'elle sympathise avec des doctrines révolutionnaires et distribue ses richesses.

Si Valmarina prend son bâton de pèlerin et continue sa route, Lélia, elle, a été vaincue par la pesanteur de l'Église traditionnelle ; mais on ne tue pas si facilement l'Esprit. *Spiridion* qui est écrit presque au même moment que la deuxième *Lélia* réaffirme la possibilité d'un triomphe, douloureux certes, de l'Église des pauvres. Le « *travail gigantesque de la Révolution française*[3] » ne peut être aboli ; « *le règne de l'Évangile éternel arrive* » (294-295). Or les deux avènements sont liés dans cette œuvre messianique, même si dans l'immédiat les révolutionnaires massacrent les prêtres, et Alexis s'exclame, reprenant un terme utilisé avec prédilection par le journaliste révolutionnaire Hébert : « *c'est au nom du* sans-culotte Jésus *qu'ils profanent le sanctuaire de l'église. Ceci est le commencement du règne de l'Évangile prophétisé par nos pères.* » (299).

* *
*

Lélia, l'abbesse, Spiridion, le moine, étaient, par leurs fonctions mêmes, parties intégrantes d'une Église qui, malgré leur énergie, ne parvenait pas à devenir l'Église des pauvres, d'où la tonalité assez sombre de ces deux romans. En 1842-43, avec *Consuelo*, puis avec *La Comtesse de Rudolstadt*, le rêve de pauvreté évangélique va prendre une autre forme, plus optimiste, plus libre, la communauté des artistes ayant été substituée à celle de l'Église catholique, dans un mouvement de laïcisation et de syncrétisme qui

3. George SAND, *Spiridion*, éd. présentée par Michèle Hecquet, éd. Slatkine-Champion, Genève, 2000, p. 257.

aboutit à l'hymne à la bonne déesse de la pauvreté. Si différents que soient ces romans, ils présentent cependant des analogies qui autorisent ce rapprochement.

Notons d'abord ce paradoxe : c'est lorsqu'elle est devenue comtesse, comme le souligne le titre du roman, que Consuelo atteint le parfait dépouillement. Consuelo n'avait jamais été riche et son enfance à Venise annonçait déjà ce thème de la pauvreté de l'artiste véritable ; cependant elle ne redevient vraiment « zingara » comme sa mère que dans cette étape finale. Pourquoi dès lors avoir intitulé ainsi la suite de *Consuelo* ? Je ne crois pas qu'il faille l'attribuer à une tentation publicitaire, au désir de faire vendre le roman grâce à un titre alléchant ; il y aurait plutôt dérision d'un schéma narratif bien connu et même fort usé dans le roman populaire : la petite pauvresse réalisant une miraculeuse ascension sociale devient une riche aristocrate ; mais justement, l'ensemble romanesque *Consuelo-Comtesse de Rudolstasdt* est le contraire du roman de l'ascension sociale, tel qu'il a été beaucoup pratiqué ; l'ascension de Consuelo est bien réelle, mais elle est purement spirituelle : c'est l'accès à cette pauvreté absolue qui constitue la vraie richesse.

On retrouve, en revanche, des éléments de structure qui sont aussi ceux de *Lélia* 1839 ; l'héroïne a été purifiée par une série d'épreuves : la prison et surtout la perte de la voix en sont les étapes les plus saisissantes. Perte de la voix catastrophique pour une cantatrice, mais qui préfigurerait aussi dans l'organisation du roman le silence final ; car la fin de ce roman-épopée demeure mystérieuse : on ne sait pas vraiment ce que sont devenus les héros ; il y a une interruption du récit, une coupure nécessaire, comme pour permettre au lecteur de se recueillir dans le silence de la page blanche, avant d'entendre un message, et c'est seulement alors que s'élève une voix narrative nouvelle, celle de Philon, dans une lettre qui forme l'Épilogue, mais Philon lui-même et plus encore le destinataire de la Lettre, Ignace Joseph Martinowicz, restent mystérieux. C'est une forme de ce silence et de ce dépouillement qui entourent la fin de *Consuelo.*

Comme dans *Lélia*, le progrès spirituel n'est pas le fait de l'individu isolé ; l'héroïne y est aidée par une communauté qui n'est pas l'Église traditionnelle et qui est suspecte aux yeux des autorités politiques et religieuses. Cependant il ne s'agit plus des Carbonari, mais des « Illuminés » : le caractère mystique est accentué sans que s'estompe complètement l'aspect politique. Une dimension temporelle est ajoutée : alors que les Carbonari peuvent faire figure d'association récente, les Illuminés prétendent se rattacher à de très vieilles traditions ; ce n'est plus l'Italie toute proche du

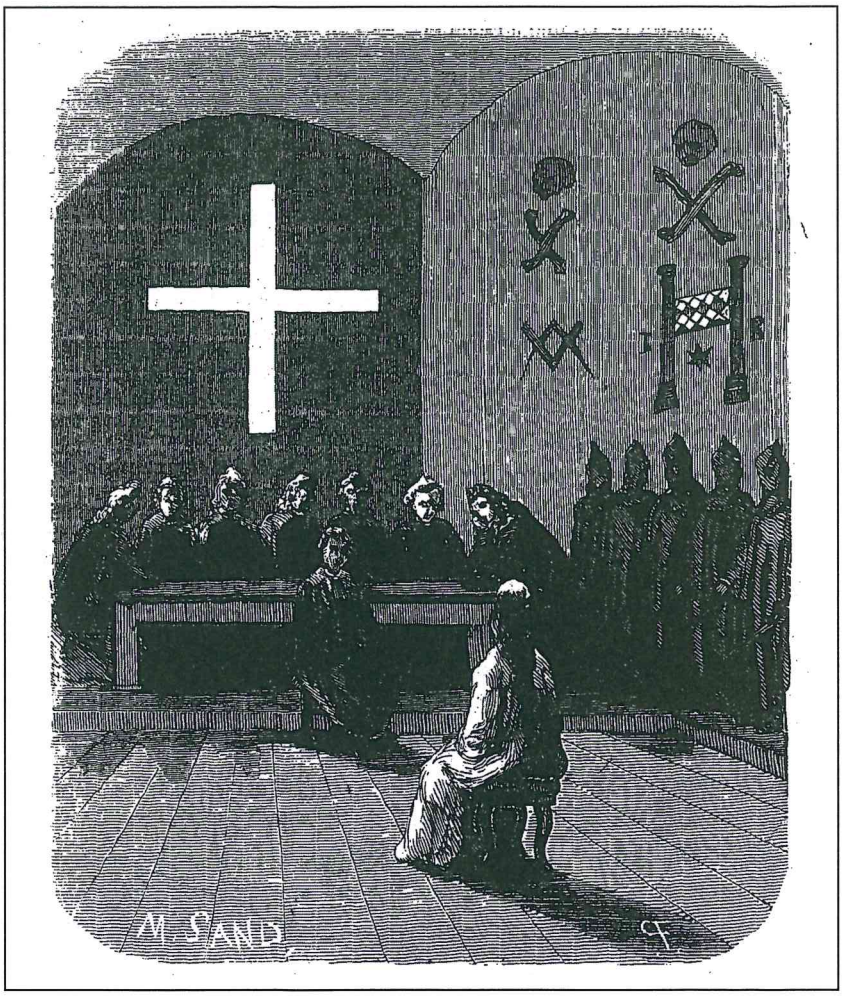
lecteur français, mais une Bohême quelque peu mythique qui en est son berceau. Plus mystique, certes, mais non dépourvue de signification politique : l'excellente édition Garnier par L. Cellier et L. Guichard rappelle que George Sand s'est inspirée d'un passage de Barruel : « Weishaupt, en s'installant chef des Illuminés, eut soin de prendre pour caractéristique le nom de Spartacus, de ce chef si fameux à Rome dans la guerre des esclaves révoltés contre leurs maîtres[4] ». La référence à Spartacus, guide de Philon, fait sens, bien évidemment : l'esclave est le pauvre absolu ; non seulement, dans la législation romaine, il n'a pas le droit de posséder quoi que ce soit, mais il n'a même pas la possession de son corps.

La persécution dont sont victimes les Illuminés, et qui sera chantée dans l'Hymne à la déesse de la Pauvreté, se rattache, grâce à ce nom de Spartacus, à la plus haute Antiquité ; elle se prolonge au cours des siècles par les persécutions qu'ont dû encourir Jean Ziska et ses disciples. La grotte où joue divinement Albert et où Consuelo rencontre l'inquiétant Zdenko, s'oppose par son austérité rupestre à la relative richesse du château ; la grotte représente l'extrême de la pauvreté, puisqu'elle n'a même pas ce confort minimal de la chaumière qui, dans la géographie du roman sandien, répond souvent au château. L'austérité de la grotte permet déjà le premier temps de la révélation qui va se poursuivre tout au cours du roman.

L'union de Consuelo et d'Albert représente l'adhésion à la plus grande pauvreté qui soit, puisque Albert a non seulement renoncé à tous ses titres de propriété, mais qu'il a été longtemps considéré comme mort, enterré vivant : Albert de Rudolstadt a été « *déchu, par une attaque de catalepsie, de son nom et de ses droits* » (543) lors d'un procès qui, comme celui de Lélia est « *étouffé* » ; la perte du nom peut être aussi interprétée comme une forme de dépouillement, de perte d'identité, de ce dépouillement qui permet d'atteindre l'universel de l'humanité, au delà de l'individualité : « *Ni Liverani, ni Trismégiste, ni même Jean Ziska, répondit l'inconnu* [...] *mon nom est homme.* » (538) Albert ne veut plus se servir du langage maçonnique ; la maçonnerie a été pour lui une étape qui lui a permis de devenir vraiment homme. Sans vouloir surinterpréter ce passage, je crois qu'on peut y voir une double référence qui lui donne tout son sens : d'abord à l'Évangile et à la Crucifixion, dépouillement absolu : « *Ecce homo* », voici l'homme.

---

4. George SAND, *Consuelo La Comtesse de Rudolstadt*, éd. de Léon Cellier et Léon Guichard, Paris, Garnier, 1959, tome III, p.533, n.



Consuelo devant le tribunal des Invisibles, dessin de Maurice SAND
(George Sand, *La Comtesse de Rudolstadt*, Œuvres illustrées, Hetzel 1854, p 97)

Cet épisode du procès du Christ si présent dans la culture occidentale, dans la peinture en particulier, George Sand n'a pu l'oublier, comme ne l'avait pas non plus oublié Mozart, dans la *Flûte enchantée*, opéra maçonnique qu'elle connaît bien aussi, et dont le souvenir préside à plusieurs scènes du roman ; l'on y voit s'opérer le même passage du rite maçonnique à un message universel, grâce à l'abandon des distinctions nobiliaires. À l'acte II, l'orateur craint que Tamino ne parvienne pas à triompher des épreuves qui l'attendent : « er ist Prinz » et Sarastro répond : « Noch mehr – er ist Mensch ! » Mieux que *prince*, Tamino est *homme*. Affirmation réitérée à la fin de l'opéra (scène XXVII), lors des épreuves suprêmes, quand Tamino affirme : « Mich schreckt kein Tod, als Mann zu handeln » – *Je ne crains pas la mort, je veux agir en homme.*

L'épilogue raconte, comme en une synthèse du roman, le voyage initiatique de Spartacus et de Philon à la recherche d'Albert. George Sand, qui est aussi une conteuse, reprend là un schéma de récit populaire : pour retrouver Albert et Consuelo, Philon doit les chercher dans un itinéraire difficile ; deux routes entre lesquelles il faut d'abord choisir sans se laisser influencer par des arguments faciles. Un chemin mène chez les paysans : « il doit vivre avec les pauvres » se dit d'abord le voyageur ; mais non, il faut prendre l'autre chemin, celui qui mène au château : mais il s'agit d'un château démoli, symbole de la ruine de la féodalité. Autre étape, chère aux contes initiatiques, le voyageur rencontre un vieillard en haillons qui laisse tomber la pièce qu'on lui donne, geste évidemment symbolique de ce refus de l'argent. L'itinéraire s'accomplit en silence, car le vieillard qui n'est autre que Zdenko , ne parle pas, ce qui constitue une reprise du thème du silence, dépouillement initiatique, et là aussi on songe à la *Flûte enchantée*. Au début de l'acte II, Sarastro qui se fait le garant de Tamino, affirme que le jeune homme possède trois qualités : la vertu, le silence, la bienfaisance. Autre élément magique de cette recherche d'Albert : Spartacus le reconnaît pour l'avoir vu dans ses songes.

Et c'est après cet itinéraire que Philon et par conséquent le lecteur retrouve Albert, Consuelo et leurs enfants, ultime apparition de l'héroïne qui permet de terminer le roman sur cette note d'optimisme si caractéristique des héroïnes sandiennes, écho de l'optimisme fondamental de leur créatrice : les Illuminés ont été persécutés et dispersés, mais, dit Consuelo, « *le temple sera peut-être reconstruit par la foi de la Chananéenne et le denier de la veuve* » (546), allusion maçonnique à la reconstruction du Temple de Salomon, et à l'Évangile (Marc XII,41-44 et Luc XXI,1-4). Dans le

contexte de l'Évangile, la Chananéenne, c'est l'exclue de la société pharisienne, la veuve, c'est la femme pauvre. Cette pauvreté est encore explicitée par la suite des propos de Consuelo : « *Nous n'avons pas besoin de l'argent du riche* » ; « *l'aumône avilit* » celui qui donne et celui qui reçoit. Aussi les musiciens errants que sont devenus Consuelo et sa famille ne reçoivent-ils que « *l'hospitalité religieuse du pauvre* » (547).

Philon et le lecteur sont conviés donc à entendre cette « *Ballade* » de la bonne déesse de la pauvreté, cantique qui est le fruit d'une collaboration d'Albert qui a écrit les paroles, et de Consuelo qui a écrit la musique, création à deux, image de l'unité du couple reconstitué ; les paroles sont « *traduites du slave* », ce qui fait songer à l'importance de Chopin dans le développement de la ballade : même si ses compositions sont uniquement pianistiques et donc sans paroles, elles s'inspirent étroitement de ballades populaires polonaises chantées. Encouragée peut-être par l'exemple du musicien, poussée par les nécessités mêmes de l'œuvre, George Sand crée alors une forme romanesque nouvelle, proche de l'épopée, du poème en prose, qui transcende les difficultés du roman philosophique, parfois si fortement senties dans *Lélia*.

George Sand a écrit ainsi ce beau poème épique en prose dont la pauvreté constitue le thème central et le refrain de chaque couplet ; cette pauvreté, grâce au déroulement de la ballade, elle la décrit sous des formes diverses : la persécution dont la déesse a été l'objet lui a fait trouver refuge chez les artistes, les martyrs, les saints ; « *elle a parlé au cœur de Jésus sur la montagne* », « *à l'esprit de Jean et de Jérôme sur le bûcher de Constance* » (552) ; en évoquant ici ce triple patronage, George Sand rappelle la salutaire leçon du sermon sur la montagne et des Béatitudes, trop oubliées par l'Église – « Bienheureux les pauvres » – ; elle rappelle aussi le supplice de Jean Ziska et de Jérôme de Prague, et la tradition des Illuminés de Bohême si importante dans ce roman.

La déesse de la pauvreté prend un aspect champêtre et familial : « *c'est elle qui cultive les champs* » et qui « *élève les beaux marmots* ». Il y avait aussi dans *Lélia* cette évocation de la grande déesse, persécutée d'âge en âge, mais sa représentation demeurait purement tragique, un peu figée ; ici la sacralité se fait plus familière. Autre affirmation importante : la communauté d'inspiration entre le poète et l'artisan : « *c'est elle qui inspire le poète ; c'est elle qui instruit l'artisan* » (553), et s'exprime le messianisme romantique : « *le temps approche où il n'y aura plus ni riche ni pauvre* » (553). Alors les enfants de la déesse, les descendants de Consuelo - qui n'a

pas l'austère stérilité de l'abbesse des Camaldules – « *se souviendront que tu fus leur mère féconde, leur nourrice robuste et leur église militante* » (553). Le mot d' « église » est important et apporte en quelque sorte une réponse à Lélia : il peut y avoir une église des pauvres, ce n'est pas l'Église officielle qui est celle des riches. Le caractère mystique de cette scène est souligné encore lorsque Spartacus, Zdenko et le Trismégiste apparaissent comme transfigurés (556), tel Jésus lors de la Transfiguration.

L'Église dont il est question ici ce n'est pas celle qui a condamné *Lélia*, ce n'est pas non plus celle que décrira George Sand dans *La Daniella*, dans cette ville de Rome où se côtoient la richesse du Vatican et la misère du peuple, ce n'est pas celle de *Mademoiselle La Quintinie,* écrite à une époque où George Sand se détache de plus en plus du catholicisme, c'est l'église des pauvres et des artistes. Une église laïcisée ? pas absolument ; le caractère religieux, mystique de cette église apparaît dans tout cet Épilogue et dans cet Hymne si fondamentalement religieux par sa forme comme par ses thèmes. La bonne déesse de la pauvreté se confond avec toutes les représentations de déesses féminines incarnant la Nature. Nature féconde, et donc possédant la seule vraie richesse. Cette vision optimiste de l'Église des pauvres sera altérée par des images de la misère qui susciteront une action politique plus directe autour de 1848, mais peut-être cet optimisme un peu intemporel réapparaîtrait-il dans les fêtes révolutionnaires et campagnardes de *Nanon* où avec de si pauvres moyens, quelques épis de blés, quelques fleurs des champs, les paysans rendent un culte à la déesse Nature, déesse de la pauvreté et de la vraie richesse, dont l'église est hors les murs, hors des institutions, dans la communauté de ceux qui partagent le même idéal.

Béatrice DIDIER
ENS Ulm

La fortune de Nanon,

d'après l'*Histoire d'un paysan*

Y AURAIT-IL EU *Nanon* sans l'*Histoire d'un paysan* ? Ces deux romans, parus l'un en 1868, l'autre en 1872, présentent d'indéniables ressemblances : un paysan et une paysanne y font, à la fin de leur vie, le récit de leur réussite personnelle : mariage heureux, famille harmonieuse, acculturation et enrichissement, où la vente des biens nationaux joue un rôle décisif ; tous deux traversent la Révolution, qui intervient dans leur existence pour ouvrir leur chance, définir leur être, mais aussi les mettre en danger.

Sand a lu assidûment, avec émotion, avec admiration même, l'œuvre d'Erckmann-Chatrian. Elle la découvre en 1865, une lettre de juillet à Hetzel en témoigne : « *Je viens de lire* Madame Thérèse *d'Erckmann-Chatrian que vous m'avez donné. C'est un chef-d'œuvre*[1]. » Elle demande à l'éditeur de lui envoyer toute leur œuvre, qui figure au catalogue de sa bibliothèque. À la veille de commencer *Nanon*, le 19 juin 1871, elle se fait lire un de leurs derniers romans :

> « *Porel avant de partir nous lit la fin du* Blocus [...] *Nous pleurons comme des veaux, Lina et moi ; un talent qui vous fait pleurer dans le temps où nous sommes ne peut pas être médiocre*[2]. »

En outre, elle apprécie leur langue ; évoquant après 1870, le succès d'émotion obtenu autrefois par les représentations de *Claudie* à Nohant, elle poursuit :

---

1. George SAND, lettre à Pierre-Jules Hetzel [Palaiseau, 18 juillet 1865], *Correspondance*, édition de Georges Lubin, Paris, Classiques Garnier, 1964-1991, tome XIX, p. 309 (toute référence à cet ouvrage désormais notée *Corr.*, suivi du n° de tomaison et de la page).
2. George SAND, *Agendas*, éd. Anne Chevereau, éd. Touzot, 1990, t. IV, 1867-71.

« J'étais heureuse d'être comprise des âmes simples ; ce n'est pas toujours si aisé. [...] *C'est le grand mérite d'Erckmann-Chatrian. Ces hommes-là écrivent bien et d'une façon intéressante pour chacun. Ils savent se mettre à la portée de tous et cela sans jamais descendre. C'est un grand et difficile problème qu'ils ont su résoudre*[3]. »

C'est sans doute à leur exemple que Sand renonce à son style paysan, coloré de tournures berrichonnes et surtout d'archaïsmes, pour un français national actuel.

Même si on ne trouve pas, dans les textes intimes, de référence à *l'Histoire d'un paysan,* qui ne figure pas au catalogue de la bibliothèque de George Sand, les ressemblances sont fortes, et portent parfois sur des détails emblématiques : les deux romans content des amours nées dans l'enfance, dont les grandes étapes sont déterminées par les secousses de la Révolution : Michel Bastien noue ses fiançailles avec Marguerite au moment de son départ comme volontaire pour sauver la patrie en danger ; l'emprisonnement d'Émilien de Franqueville sous la Terreur développe en Nanon des ressources d'héroïsme pour le sauver. L'un et l'autre deviennent propriétaires d'un bien national.

À l'inverse de *l'Histoire d'un paysan*, *Nanon*[4] exclut la narration de la geste révolutionnaire qui écrase le roman d'Erckmann-Chatrian, ne comporte pas de personnage historique (Lukacs ne le mentionne pas dans son enquête sur le roman historique) et ne s'attache qu'au retentissement inégal et lointain des péripéties parisiennes sur la vie des paysans. Un moine emprisonné puis délivré, l'évasion d'un prisonnier, une attaque (avortée) de brigands contre un couvent, une robinsonnade de neuf mois en pleine Terreur poussent très loin le choix du romanesque, et la part du gothique. L'œuvre est marquée, entre autres, par le souvenir d'une pièce « monacale » qui eut un certain succès en 1791 : *Les Victimes cloîtrées*, de Jacques-Marie Boutet de Monvel[5], où l'on voit, en 1791, un jeune homme noble et riche, fils du marquis de Francheville, persuadé d'entrer au couvent par des moines désireux de s'emparer de sa fortune, qui ont déjà persécuté et mis à mort sa fiancée, victime avant lui d'une vocation truquée :

---

3. Henri AMIC, *George Sand, mes souvenirs*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1893, p. 36.
4. George SAND, *Nanon*, texte établi, préfacé et annoté par Nicole MOZET, éd. de l'Aurore, 1987 (dorénavant, dans le corps du texte : *N*, suivi du n° de page). Plus récemment, Nicole SAVY a préfacé une édition de *Nanon*, Actes Sud, 2005, p. 1-17.
5. J.M. BOUTET DE MONVEL : *Les Victimes cloîtrées,* Drame en 4 actes et en prose représenté pour la première fois au Théâtre de la Nation en mars 1791, à Paris, Chambon, libraire, 1793.

l'intervention armée de la municipalité, qui rappelle la fermeté de celle de Valcreux pour délivrer le prieur (*N*, 78-79), le sauve in extremis. On peut estimer que l'entrée au couvent intempestive d'Émilien de Franqueville (en 1787, et dans une communauté de six moines !) doit davantage à ce drame à thèse qu'aux réalités de la fin du XVIIIe siècle.

Les ressemblances indéniables des deux récits rendent plus vifs les contrastes, au point qu'on se demande si Sand n'a pas voulu produire une réécriture critique de ce très populaire roman républicain. Erckmann situe son roman à Phalsbourg, ville de passage, proche de la frontière, où affluent soldats, colporteurs, nouvelles et nouveautés, Sand place le sien dans une vallée isolée d'une région pauvre et enclavée, la Marche ; si d'emblée les personnages d'Erckmann participent d'un « nous » qui supporte de plus en plus mal sa dépendance à l'égard des privilégiés ainsi que l'arbitraire de l'autorité, les paysans de Valcreux ne se plaignent guère des moines, n'imaginent rien d'autre que leur vie misérable. L'achat d'une « gueuse de chèvre » qui dépérit puis meurt, origine de l'endettement durable des Bastien, s'oppose à celui de la brebis Rosette, promesse d'enrichissement mieux tenue pour Nanon que pour la Perrette de la fable. Et, tandis que les Chauvel y séjournent et que Michel y passe, jamais, à l'exception de Costejoux, aucun des personnages sandiens ne se rend à Paris, d'où les nouvelles ne leur parviennent qu'avec retard, quand elles parviennent.

Chacun des héros narrateurs donne un relief particulier à un événement de son enfance, dont il fait le point de départ d'une trajectoire ascendante, et même de son être. Michel Bastien conte son premier jour d'école :

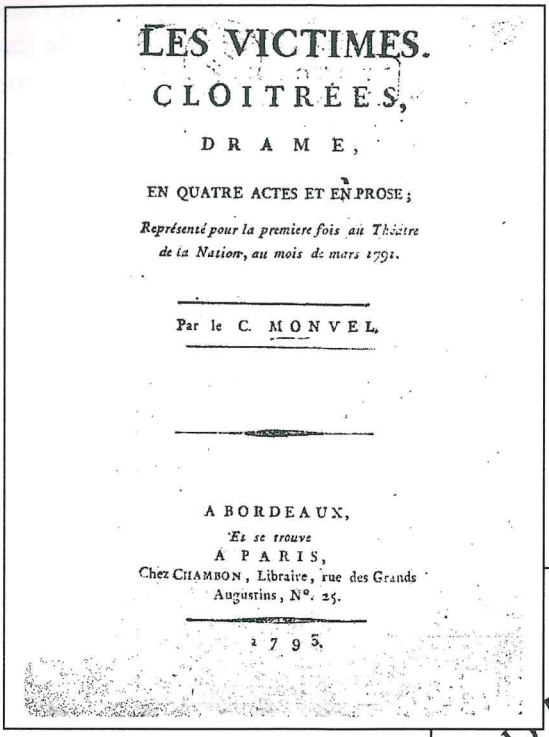
> *« C'est de ce temps que je commence à vivre. Celui qui ne sait rien, et qui n'a pas le moyen de s'instruire, passe sur la terre comme un pauvre cheval de labour*[6]*. »*

Nanon, elle, marque le début de son éveil du jour où son grand oncle lui donne une brebis :

> *« C'est la première fois que je me rendis compte de la durée d'une journée et que mes occupations eurent un sens pour moi [...] Le sentiment de l'amour-propre s'éveilla en moi et il me sembla que j'étais plus grande que la veille de toute la tête.* » (N, 32-33)

---

6. ERCKMANN-CHATRIAN, *Histoire d'un paysan*, in *Gens d'Alsace et de Lorraine*, présenté par J.P. RIOUX, Omnibus, 1993, p.181. Nos citations renvoient à cette édition : *HP*, suivi du n° de page, dans le corps de texte.



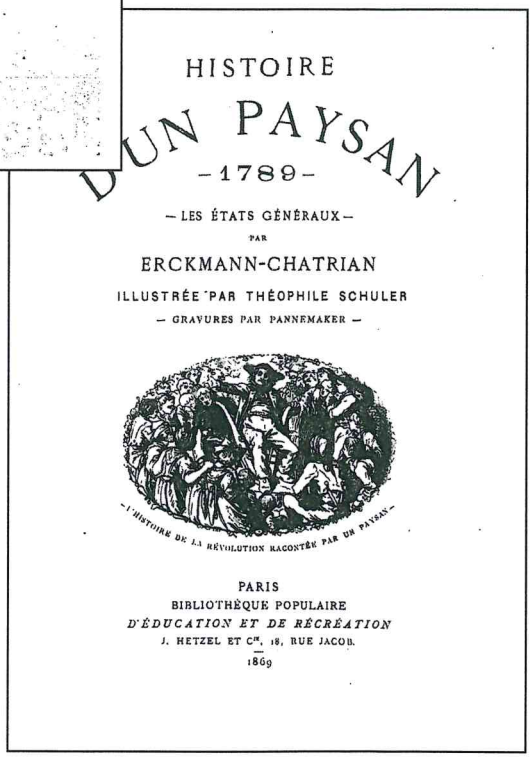
LES VICTIMES.
CLOITRÉES,
DRAME,
EN QUATRE ACTES ET EN PROSE;
Représenté pour la premiere fois au Théâtre de la Nation, au mois de mars 1791.

Par le C. MONVEL.

A BORDEAUX,
Et se trouve
A PARIS,
Chez CHAMBON, Libraire, rue des Grands Augustins, N°. 25.

1793.

Jacques-Marie BOUTET DE MONVEL
Les Victimes cloîtrées
Chambon, libraire, Paris, 1793



HISTOIRE
D'UN PAYSAN
-1789-
— LES ÉTATS GÉNÉRAUX —
PAR
ERCKMANN-CHATRIAN
ILLUSTRÉE PAR THÉOPHILE SCHULER
— GRAVURES PAR PANNEMAKER —

PARIS
BIBLIOTHÈQUE POPULAIRE
D'ÉDUCATION ET DE RÉCRÉATION
J. HETZEL ET Cie, 18, RUE JACOB.
1869

ERCKMANN- CHATRIAN :
Histoire d'un pay san
Hetzel, Bibliothèque populaire,
Paris, 1869

Les jeunes héros appartiennent à la plus pauvre fraction de la paysannerie, celle qui n'a pas de terres. Jean Lepic, le grand-oncle de Nanon, loue aux moines une masure de pierre et un lopin de terre rendu stérile par l'ombre des noyers. Le père de la nombreuse fratrie des Bastien, journalier lui aussi, fabrique et vend des paniers. Sa famille se trouve durablement endettée auprès de l'usurier local, réduite à mendier et chaparder.

Enrichissements

Cette grande pauvreté initiale est surmontée parce que Michel et Nanon sont entraînés dans la prospérité nouvelle que la vente des biens nationaux apporte à deux personnages mieux à même de les acheter, deux bourgeois très différents, le forgeron Maître Jean, l'avocat Costejoux. Dans le récit de ces enrichissements bourgeois et de leurs ricochets paysans, nos romanciers usent d'une alternance de détails et de flou qui rendent l'interprétation parfois incertaine, mais il importe de noter immédiatement que l'initiative économique la plus ambitieuse revient dans les deux cas aux héroïnes, et non aux jeunes hommes.

Les deux romans partagent en effet une **référence** centrale au **foncier**, Michel Bastien signe : « cultivateur au Valtin », alors que, malgré le titre, dès les premières pages, apprenti forgeron à Phalsbourg, il cesse d'être un rural, et il n'hérite d'une terre qu'à la dernière page, en 1809. Les deux romanciers s'attachent particulièrement à la vente des **biens nationaux**, signalent la diversité de leurs modalités de vente.

L'enrichissement est permis aux jeunes gens par leur sens précoce des responsabilités. Michel Bastien note : « À dix ans, l'idée d'apprendre un état et de gagner mon pain me travaillait déjà » (*HP*, 164). Gagner son pain, et éteindre la dette familiale avec son salaire à la forge, est alors son but ; apprenti, il gagne 3 livres par mois (*HP,* 194), puis 5 (*HP*, 202) qui lui permettent de rembourser la dette ; compagnon forgeron, il touche 10 livres par mois (*HP*, 208) puis 12 (*HP*, 212) ; 30 livres, puis 50 lorsque Maître Jean achète 12 000 livres de biens du clergé en août 90, qu'il part mettre en valeur à la fin de l'hiver 90-91en confiant sa forge au jeune homme. « Moi je n'avais encore rien, mais j'espérais avoir » dit Michel, qui a déjà déploré (*HP*, 313) que les conditions de vente ne permettent d'acheter qu'aux riches. Mais la patrie est en danger, le jeune homme s'engage dans l'armée du Rhin, puis sert en Vendée, d'où il revient, blessé, par Paris où il voit la guillotine et la charrette des condamnés (avril 94) avant de rentrer chez lui où Marguerite le soigne et le rhabille : « elle pouvait dire : Michel est à moi depuis le cordon de sa perruque jusqu'à la

semelle de ses souliers ! » (*HP*, 633) Marguerite, elle, vit de son petit commerce de gazettes, de brochures et d'épicerie. C'est peu après, « au moment de la plus grande disette » (*HP*, 633), le 21 juin 1794 que les jeunes gens se marient.

Dès le lendemain, alors que Michel se contenterait (pour 3 livres par jour) de reprendre la forge, la jeune femme déclare : « [N]ous devons songer à nos propres affaires. » (*HP*, 634) Avec les 450 livres qu'elle a économisées, ils vont acheter de l'épicerie, à 50 jours ou trois mois de crédit, ce qui épouvante d'abord le jeune homme, rassuré par la confiance du grossiste et la leçon de comptabilité de sa femme (*HP*, 637-8) ; intervient alors une inversion remarquable des priorités, on ne lit plus les gazettes qu'après avoir fait les comptes ; au premier inventaire, le jeune couple a dégagé 1500 livres de bénéfice net (*HP*, 648). Il ne sera plus parlé de leur fortune, question désormais sans intérêt, jusqu'à la dernière page où Maître Jean sur son lit de mort lègue sa ferme à Michel et à Marguerite (*HP*, 767). Sand au contraire constitue en trame essentielle de la troisième partie de son roman (ch. XXI à XXVIII) le rachat par l'héroïne d'un grand domaine d'Église devenu bien national : l'aisance des Bastien ne se compare pas avec la fortune acquise par Nanon.

La première richesse de Nanon est sa brebis Rosette, achetée comptant 3 livres par son grand-oncle; elle lui vaut d'abord la rencontre d'un novice, fils de famille, qui l'autorise à faire paître sa brebis sur les terres des moines et, à sa demande, lui apprend à lire.

Lorsque la Constituante décide de vendre les biens du clergé (novembre 89) pour combler le déficit de l'État, l'inertie, l'incrédulité, la crainte, les conditions de paiement, rendent d'abord la décision sans effet à Valcreux ; puis de petites exploitations du vaste domaine du moûtier dont dépendent les villageois (jamais évalué, ni en superficie, ni en valeur) trouvent preneurs ; lorsque la fête de la Fédération met Nanon à l'honneur, la commune décide de se cotiser pour lui offrir la masure qu'elle occupe, évaluée à cent francs ; mais l'enthousiasme retombé, on ne réunit que 30 francs, et le maire se contente d'en payer la location. Au bout de l'année, les leçons de lecture, les journées de lingère, le petit élevage de Nanon lui ont rapporté 50 francs, qui lui suffisent pour acheter sa maison (33 f.) et pour habiller Emilien encore vêtu de son froc de moine, en achetant à son cousin son costume de droguet (*N*, 85) avec le peu qui lui reste.

La seconde étape de sa fortune est marquée par l'arrivée du nouveau propriétaire, un avocat de Limoges, Costejoux ; il a acheté les grands bâtiments et la réserve du couvent, c'est à dire les meilleures terres ; il confie

la régie de ses biens à une petite « colonie », dirigée, en apparence du moins, par le frère économe devenu prieur (*N*, 83).

Les volontés du marquis de Franqueville empêchent Emilien de défendre la patrie en danger à l'été 92 ; une (fausse ?) lettre du marquis lui demandant de rejoindre l'armée d'émigration (*N*, 110) met le jeune homme en danger de mort, l'oblige à se cacher, à feindre l'infirmité, à se réfugier dans une région isolée, où il met en valeur, accompagné du domestique Dumont et de Nanon, une pièce de bonne terre qu'il défriche, et dont il partage le revenu : 3000 francs en assignats, aussitôt échangés contre 300f, avec le propriétaire (*N*, 181), que la superstition retenait d'exploiter cet endroit. L'avocat de son côté a acheté « à vil prix » le château et les terres de Franqueville, où il installe, en compagnie de sa mère, Mlle de Franqueville (*N*, 168).

Libéré par la chute de Robespierre, Émilien s'est engagé ; bientôt (printemps 95) la convention jacobine est morte, Nanon craint un retour à l'ancien régime qui rouvrirait un abîme social entre eux, et elle se met en tête avec seulement « **trois cents livres, quatorze sous six deniers** » (*N*, 183) de racheter le moutier à Costejoux, à qui elle remboursera mille francs par an pendant vingt ans : il ne consent à recevoir qu'1% d'intérêts (*N*, 187) au lieu des 2% ordinaires de la rente foncière (*N*, 186).

Quand Nanon reçoit l'héritage du prieur, 25 000 francs, elle veut se libérer tout de suite de sa dette ; Costejoux refuse et lui conseille de laisser cet argent placé à 6% ; Nanon arrondira son bien en rachetant des parcelles de l'ancien domaine du couvent, et continuera ses remboursements annuels (*N*, 205). L'apprentissage du **crédit** fait choc pour Nanon comme pour Michel, et constitue dans les deux romans une ouverture décisive. Mais Nanon seule, conseillée par Costejoux, s'enhardit jusqu'à la spéculation.

Les historiens de la Révolution sont d'accord pour considérer que souvent le gain foncier des paysans a eu lieu sur le « marché ordinaire », gonflé grâce à la revente de biens nationaux par les premiers acquéreurs ; au total, la vente des biens nationaux a fluidifié le marché, permis un développement, diversement chiffré, de la propriété paysanne[7] : c'est ce que confirme *Nanon*. Sand montre bien l'enrichissement de la paysanne Nanon, mais nullement celui de la paysannerie, et nous fait assister, à

7. Les paysans ont acheté des biens nationaux, même si c'est tardivement, à partir de 1792 et jusqu'en 1795, et surtout en acquérant des biens revendus par les premiers acquéreurs, spéculateurs et trafiquants. Voir Gérard BÉAUR, *Histoire agraire de la France au XVIII° siècle* (1715-1815), SEDES, 2000, p. 56.

terme, au maintien et même au renforcement de la concentration des terres, dans les mains du bourgeois Costejoux, et dans celles de Nanon. Qu'elle tienne à conserver sa coiffe de paysanne ne change pas grand-chose à ce bilan : Nanon est une bourgeoise, elle accepte d'ailleurs cette qualification dès 1792 (*N*, 97).

Enclore les terrains

La correspondance qui accompagne la rédaction du roman montre Sand convaincue de la portée moralisatrice de l'accession populaire à la (petite) propriété ; elle écrit notamment à Solange, en songeant à la Commune toute proche :

> « *Il faudra bien que l'ouvrier, voyant que la seule propriété qui se conserve est celle qu'on a acquise et non arrachée de force sans payer, se résigne à économiser et à devenir légitime propriétaire*[8]. »

Sand n'a jamais condamné la propriété paysanne, et ses romans paysans s'achèvent sur l'exploitation heureuse de propriétés modestes. Mais dans les années quarante, elle tâchait de lutter contre l'individualisme agraire, prônait l'exploitation commune (*Meunier d'Angibault*, et encore dans *Les Maîtres sonneurs*). La condamnation, esthétique et politique du morcellement des terres, si vive dans *Le Compagnon du tour de France*, réitérée dans *Monsieur Sylvestre*[9] a ici disparu ; la narratrice note l'établissement de clôtures, de si forte portée symbolique depuis le *Discours sur l'origine de l'inégalité,* comme le premier acte de mise en valeur d'une terre, et lutte pied à pied contre ceux qui les arrachent (*N*, 182). *Nanon* présente ainsi, appuyée sur l'observation et l'expérience de la narratrice, la correction de l'argumentaire développé par Blaise Bonnin dans l'article donné en octobre 1844 à *L'Éclaireur de l'Indre* : « Lettre d'un paysan de la Vallée noire écrite sous la dictée de Blaise Bonnin[10] ». Sand s'y opposait au partage des communaux, autorisé par une loi de 1793, auquel l'administration incitait alors les communes ; elle montrait les effets négatifs des tentatives d'acquisition : emprunts à taux usuraires suivis d'expropriations, parcelles trop exiguës pour être rentables, perte des pâturages et des animaux d'élevage « *qui* [...] *font une nourriture un peu*

---

8. *Corr.*, XXII, lettre à Solange Clésinger, [Nohant,] 22 7bre [1871], p. 565.
9. George Sand, *Monsieur Sylvestre*, Michel Lévy frères, 1866, p. 112-3.
10. « Lettre d'un paysan de la Vallée noire écrite sous la dictée de Blaise Bonnin », *L'Éclaireur de l'Indre*, 5 et 12 octobre 1844, *Questions politiques et sociales*, Calmann Lévy s. d., p. 37-58, repris par Michelle PERROT in *George Sand : Politique et polémiques*, Imprimerie nationale, 1997, p. 142-157.

moins mauvaise, des habits un peu moins coûteux[11] ». Nanon constate au contraire que la concurrence des trop nombreuses brebis pour la pâture des biens communaux est un « gaspillage », qui dévalue le bétail (*N*, 185) ; l'exploitation commune des « terres vaines et vagues » dont la Révolution a consacré la propriété collective est jugée paralysante et improductive : « *la terre, à force d'être en commun, n'est à personne. Personne n'ose en jouir.*» (*N*, 164).

D'après *Eugénie Grandet*

L'individualisme de Nanon est plus radical, dépasse la question des biens communaux. Nanon observe et prône une sobriété ascétique, un labeur acharné :

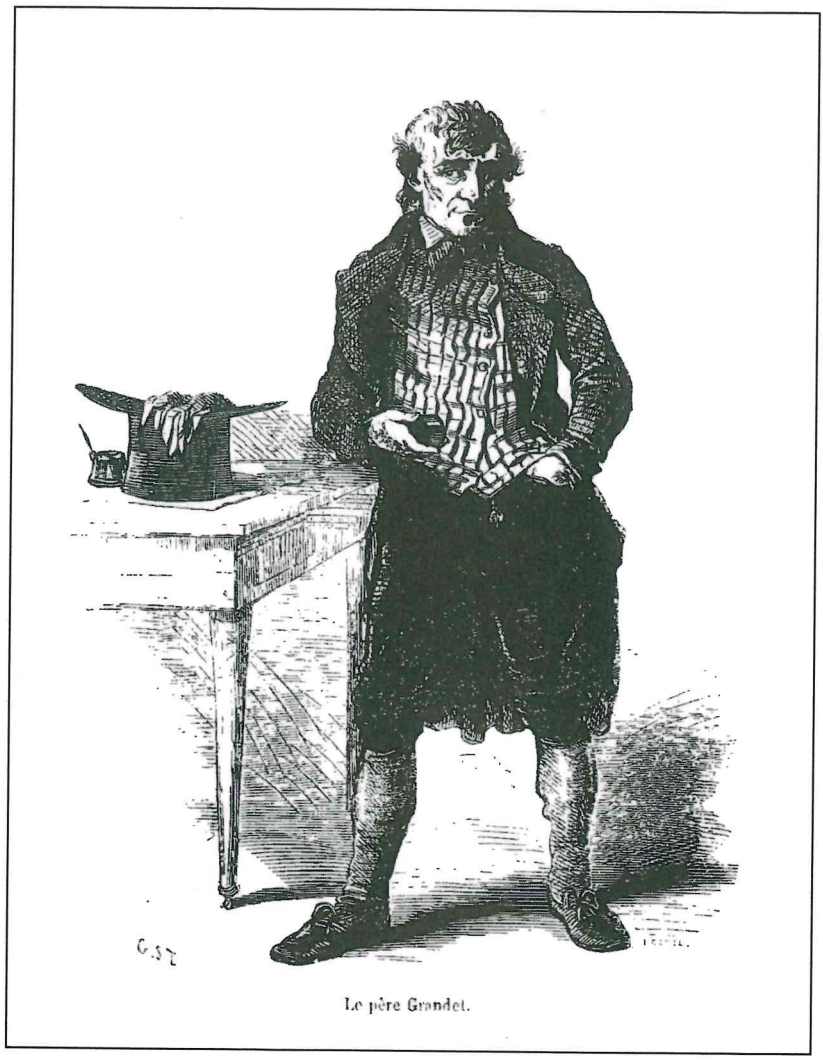
> « *Nous autres, avec nos gros habits de droguet, nos pieds nus l'été et nos sabots l'hiver, notre nourriture de raves, de sarrasin et de châtaignes, notre travail personnel, notre surveillance de tous les instants, nous faisons rendre à la terre tout ce qu'elle peut rendre.* » (*N*, 186-7)

Autrefois, ses personnages ouvriers et paysans étaient plus attentifs à la propreté, au bien-être, aux relations confiantes avec le voisinage qu'à l'épargne et au profit. Nanon a acquis la science, jugée apanage bourgeois, des calculs et des transactions : « *faire rouler, suer et produire les écus, c'était une science à l'usage des bourgeois* » (*N*, 36-7), écho et souvenir des mots du père Grandet : « vraiment les écus vivent et grouillent comme des hommes : ça va, ça vient, ça sue, ça produit[12] » ; nous ne la voyons guère, une fois installée au moutier, solidaire d'une communauté rurale, qui d'ailleurs cesse d'être visible après la fête de la Fédération ; ses responsabilités économiques (elle est fermière, comme autrefois Bricolin, qui revendique la qualité de bourgeois dans *Le Meunier d'Angibault)*, puis son projet, qu'elle garde secret, l'isolent.

Révélateur, le fait que l'enrichissement de Nanon, dans cette troisième partie, est dû à son aptitude à concevoir les opportunités du marché ; lorsque les lots plus petits et les délais octroyés encouragent les paysans à l'achat de biens nationaux, nombre de nouveaux propriétaires, si empres-

---

11. *Politique et polémiques*, *ed. cit.*, p. 151.
12. H. BALZAC, *Eugénie Grandet*, *in « La Comédie humaine »*, édition dirigée par P. CASTEX, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 1153. Mais la fortune de Nanon est exclusivement liée à la terre et à l'agriculture : à la différence de Grandet, elle n'ira pas jusqu'à « concevoir » la rente, « **placement pour lequel les gens de province manifestent une répugnance invincible.** » (p. 1150).



Le père Grandet
dessin de Pierre-Gustave STAAL pour *Eugénie Grandet*
Œuvres illustrées de BALZAC, Marescq & Cie, Paris, 1852.

sés à enclore leurs terres, manquant d'activité et de persévérance, ne peuvent, ne savent les conserver, et Nanon les leur rachète à bas prix. Elle pratique alors cette « profonde discrétion[13] », qui, selon Balzac, « engendre en province la confiance et la fortune » ; et elle achète à crédit (pour qu'on ne la sache pas riche) les animaux quand leur nombre excessif fait baisser leur prix, puis les envoie secrètement au loin, dans un pays de pâturages (*N*, 185).

Sand ne distingue plus, comme autrefois, entre propriété légitime et illégitime, excessive. Il est juste de rappeler toutefois que si Pierre Huguenin déplore l'inégalité des propriétés foncières[14], si Marcelle de Blanchemont assiste à la perte d'immenses propriétés[15] avec sérénité, avec soulagement même, et se contente d'un bien médiocre, Sand, ni d'ailleurs personne en 1848 n'envisageait de loi agraire, et rien n'est dit, dans *Le Péché de monsieur Antoine*, au sujet de l'immense domaine exploitable du marquis de Boisguilbault, dont l'existence est certaine, quoique tout implicite : seul le parc sera commun. Et, sous l'unique direction et propriété de Nanon – même si sa générosité n'est pas contestable –, le vaste domaine du couvent n'a plus rien d'une commune[16].

Dans son dialogue épistolaire de 1863 avec Edouard Rodrigues, Sand corrigeait encore la maxime saint-simonienne « à chacun selon ses œuvres » en lui ajoutant « à chacun selon ses besoins[17] » : elle semble cesser de penser à ceux qui ne peuvent travailler, aux cigales. Nanon distingue entre « vrais nécessiteux » et « faux pauvres » (*N*, 182), clivage que récusait Pierre Huguenin dans *Le Compagnon du tour de France* : « *c'est en vain que vous voulez faire des distinctions et des catégories : il n'y a pas*

---

13. Comparable à la « profonde discrétion qui engendre en province [...] la fortune » des Grandet, Cruchot et Des Grassins du roman de Balzac (*ed. cit.*, p. 1032).
14. « [S]*i la grande propriété est meilleure conservatrice de la nature, si elle opère avec plus de largeur et de science l'œuvre du travail humain, elle n'en est pas moins une monstrueuse atteinte au droit impérissable de l'humanité. Elle dispose, au profit de quelques-uns, du domaine de tous* ». G. SAND : *Le Compagnon du Tour de France*, éd. R. BOURGEOIS, P. U. Grenoble, 1979, p. 246.
15. « [H]*éritage des rapines féodales de ses pères* », selon Lémor, *Le Meunier d'Angibault*, présenté et annoté par M. CAORS, éd. de L'Aurore, Grenoble, 1990, p. 146.
16. Pour toutes ces raisons, nous ne pouvons souscrire à l'interprétation de N. SAVY, qui ne voit pas dans *Nanon* de répudiation du socialisme et parle d'utopie socialiste à propos de l'organisation du moûtier. (*Nanon*, Actes Sud, 2005, Préface p. 17.) Quand, au début du roman, l'exploitation en est commune, Sand préfère parler de « *colonie* ».
17. *Corr.*, XVII, lettre à Édouard Rodrigues, [Nohant, 17 avril 1863], p. 589.

deux peuples, il n'y en a qu'un[18]. » Sand, de son côté, songeant à la Commune, oppose l'ouvrier au paysan.

L'ambition d'enrichissement de Nanon, voilée sous le prétexte romanesque de se trouver digne d'Émilien de Franqueville, parfaitement indifférent pourtant aux différences de rang et de fortune, constitue un changement de valeurs radical[19]. Sand a déjà écrit des romans bourgeois où la communauté utopique s'organise autour d'une femme (*Mademoiselle Merquem*, *La Ville noire*[20]), mais jusqu'ici, le rôle économique des héroïnes se bornait à la gestion raisonnable et généreuse d'un héritage.

Un romanesque nouveau : l'Esprit du capitalisme

L'étrange en effet est que cette décision soit qualifiée de « *rêve* », « *d'inspiration* » (*N*, 183), et qu'une sorte d'héroïsme, d'idéalisation s'attache à l'entreprise de la jeune fille, première et unique occurrence d'enrichissement obtenu par une opiniâtreté de travail, de privations, de vigilance et de calcul, dans un univers de fictions où le désintéressement, l'assaut de générosité demeurent pourtant très fréquents, et constituent la règle entre Costejoux et la jeune fille.

Pour comprendre comment Sand a pu en venir à une idéalisation de l'âpreté économique, il nous faut revenir à la brebis initiale ; on retrouve ailleurs le don pédagogique d'une tête de bétail à un adolescent, afin de lui donner le sens de sa responsabilité envers ses biens. Dans un roman de Faulkner, *Lumière d'août*, le fermier Mc Eachern fait don d'une génisse à Joë Christmas, l'orphelin qu'il a adopté ; André Bleikasten, dans son commentaire[21] évoque la pédagogie de Franklin qui a mis en maximes si nettes « l'ascétisme séculier » caractéristique, selon les analyses de Max Weber

---

18. *Le Compagnon du tour de France, ed. cit.*, p. 274.
19. Manon MATHIAS « *Nanon*, 1872: une défense du capitalisme ? » in *George Sand studies*, Kent State University, Hofstra University, n°28, 2009, p. 57-63, note cette absence de « malaise devant l'enrichissement » (p. 62), estime que le roman « exalte l'accumulation de capital » (p. 60).
20. ROY-REVERZY : "Les romans bourgeois de George Sand", *in* « *Pamphlet, utopie, manifeste* », textes réunis par Lise Dumasy et Chantal Massol, L'Harmattan, 2001, p. 297-309. De son côté, Y. Bozon-Scalzitti estime que « la maîtrise dont Nanon fait preuve, dans la seconde moitié du roman surtout, est bien plus bourgeoise que chevaleresque » (« Le personnage de sang-froid », in *Études littéraires*, vol. 35, n° 2-3, été 2003, *George Sand,* dirigé par D. Powell et D. Laporte, p. 48).
21. William FAULKNER, *Œuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 95 n. , et p. 1149.

qui le cite largement, de l'esprit du capitalisme[22]. Or, nous savons que Sand a lu assidument Franklin ; ses *Mémoires* figurent au catalogue de sa bibliothèque dans une édition de 1828 ; vers cette époque, Jules Néraud lui conseille vivement la lecture de ses discours à la chambre des communes[23]; en avril 1835, elle écrit à Sainte-Beuve :

> « *...Franklin dont j'ai fait mes délices jusqu'à 25 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*[24]. »

S'il est arrivé à Sand d'accorder un tel prestige moral au Bonhomme Richard, elle a pu également conférer au désir de fortune de Nanon, sinon le statut d'impératif éthique, du moins celui, étonnant pour nous, d'idéal romanesque. Remarquons toutefois que pareille ambition était naguère commentée de manière très ambivalente chez les ouvriers Sept-Epées et Audebert dans *La Ville Noire*, et leur labeur acharné pour échapper à leur condition de classe ne leur valait qu'épuisement et désespoir.

Inversement, l'indifférence évangélique d'Émilien à l'argent n'est pas nécessairement une qualité : « [S]*on désintéressement était une vertu passée presque à l'état de défaut* » (*N*, 222) À moins que ce commentaire ne juge la paysanne Nanon, nous incitant à une certaine distance critique à son égard ; nous y invite la discrète autocritique de l'héroïne, approuvant enfin le patriotisme d'Émilien : « *Devant le grand dévouement de mon fiancé à la patrie, j'étais devenue moins paysanne, c'est-à-dire plus Française* » (*N*, 234). En effet, l'adhésion à l'héroïne, fût-elle narratrice, n'est plus totale dans l'art romanesque sandien, et déjà Pauline de Nermont, dans *Césarine Dietrich*, a su revenir de son étroitesse de vues.

Une histoire de la Révolution contre les républicains ?

Nanon pose assurément des difficultés d'interprétation que nous ne prétendons pas résoudre ici ; la célébration des bienfaits de la Révolution y entre en conflit avec un roman d'humeur, son humeur de l'Année terrible. La genèse de *Nanon*, qui va de juillet 1871 à mars 1872, témoigne d'ailleurs d'hésitations et d'embarras de Sand qui ne sont pas la règle chez elle. Sand veut une république assise sur la paysannerie et sa passion pour

---

22. Max WEBER : *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1964, trad. Jacques Chavy, notamment p. 48-58.
23. Lettre de Jules NÉRAUD à George Sand conservée au fonds Lovenjoul, cote E. 934 bis, s. d.
24. *Corr.*, II, lettre à Sainte-Beuve, [Nohant,] 4 *avril* [et 14 avril] [1835], p. 861.

la propriété ; mais elle se refuse, une fois passée la fête de la Fédération, à montrer « la république au village », l'acculturation politique des ruraux, leur besoin d'égalité et de dignité ; Costejoux, le personnage le plus puissant et, avec Nanon, le plus généreux et le plus actif, s'accuse et s'adresse les reproches dont au même moment Sand, dans sa correspondance, accable les républicains. C'est peu de dire que Sand ne participe pas à l'élaboration ou à la diffusion de la légende républicaine : à l'exception de la fête de la Fédération, elle en refuse tous les symboles.

Nicole Mozet avait noté que l'instauration du régime républicain n'était pas indiquée à sa date dans le roman, comme si le fait ne concernait pas les paysans, et n'avait nulle incidence sur leurs conditions d'existence, ou sur leur pensée. Autre marque de dévaluation, la première occurrence du mot l'applique au mode de vie des moines avant la Révolution (*N*, 75). Il est vrai que Sand n'a jamais cédé, sous la Monarchie de Juillet ni sous la Seconde République, à la tentation de cristalliser les grandes journées de la Révolution en types historiques et leurs dates en concepts, et, à la différence des républicains, elle n'a pas établi sa pensée politique et sociale sur une constante référence à la Révolution.

Dans *Nanon*, la minoration de l'événement politique vaut refus de la légende républicaine construite par Michelet, par Louis Blanc, orchestrée, entre autres, par Erckmann-Chatrian dans *Histoire d'un paysan*. Ainsi, faute d'avoir su comprendre la défense nationale, Sand ne fait pas la part belle au patriotisme populaire salué par Goethe au moment de la victoire de Valmy ; voilà comment Nanon présente les soldats de l'an II : « *Il n'y eut d'abord que de mauvais sujets sans amour du travail pour s'en aller de bon gré aux armées.* » (*N*, 104). Le héros est un jeune homme contraint de se cacher, puis jouant l'infirmité, qui rejoint l'armée – geste nécessaire à la qualification d'un jeune homme, et dont il est impensable que la fille de Maurice Dupin le dispense – quand elle fait une guerre de conquête ... La correspondance dit tout son refus du parti républicain :

> « *il s'agirait de créer une république sans partis, sans républicains à l'état de parti ; une société laborieuse, commerçante, bourgeoise et démocratique dans la bonne acception des mots*[25]. »

Vide de journées révolutionnaires, son parcours des années de révolution en revanche abonde en données concrètes originales sur les fluctuations des rapports paysans avec la terre : achats et ventes, pratiques cultu-

25. *Corr.*, XXII, lettre au Prince Napoléon (Jérôme), [Nohant, 29 juillet 1871], p. 482.

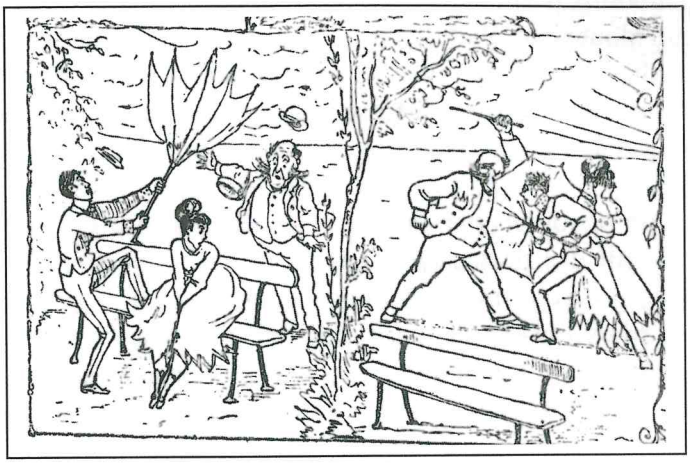
relles, clôtures, prix des denrées... Sand souhaite l'union des classes, permise par l'ouverture de nobles et de bourgeois, et par le mérite de certains parmi les plus humbles ; le mérite, c'est-à-dire l'esprit d'initiative et de responsabilité, la capacité de travail et d'épargne : elle accepte cette fois sans correctif la devise saint-simonienne.

Républicaine, quand même

En 1871, Sand est une fois encore désireuse de saisir la chance de refonder le contrat social de la nation à l'occasion de l'établissement de la République : elle est donc républicaine, mais refuse à peu près tout du parti républicain et de la légende révolutionnaire qui a constitué l'histoire de la Révolution en « *vérité vécue* », et permis l'accord « *entre les impératifs pratiques et les schèmes d'interprétation*[26]. » : sa difficulté à terminer le roman vient de là. Il lui faut, dans les deux derniers chapitres difficilement écrits, évaluer de manière originale l'œuvre de la Révolution dans un dialogue à trois voix, et réhabiliter la foi républicaine d'Émilien, et même de Costejoux, le jacobin égaré. Ces pages confirment que *Nanon* est, pour reprendre la conclusion de Nicole Mozet un « roman profondément ancré dans l'espace mental de la France de la Troisième République » (*N*, 27) et plus dialogique qu'on ne croit.

Michèle HECQUET
Lille III

26. Claude LÉVI-STRAUSS, « Histoire et dialectique », *in "La Pensée sauvage", Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 832



Un drame sous un parapluie,
caricatures de CRAFTY pour *La Lune* (1867) – détail.

« *Tue-la* »
Le châtiment de la femme adultère

MARIÉE SANS ENTHOUSIASME, en 1869, à dix-neuf ans, avec Arthur Dubourg, un rentier de dix ans son aîné, Denise Mac Leod, déçue par ce mariage malgré la venue d'un enfant, pressait sans succès son mari de consentir à une séparation. Le hasard fit qu'elle rencontra à Paris un jeune homme qu'elle aurait souhaité épouser quelques années plus tôt mais que ses parents avaient éconduit, pour la raison qu'il était sans fortune. La passion de jeunesse se réveilla ; ils devinrent bientôt amants. Un ami commun mit à leur disposition une chambre dans un immeuble de la rue des Écoles pour abriter leurs amours. L'attitude de sa femme ne tarda pas à alerter Dubourg qui, le 22 avril 1872,

après l'avoir suivie, y surprit les amants. L'homme s'enfuit par les toits, avant que Dubourg n'eût ouvert la porte, mais la tenue de sa femme ne laissait aucun doute sur l'adultère. Il se rua sur son épouse et lui porta violemment plusieurs coups avec sa canne-épée si violemment qu'elle se cassa, puis avec un poignard. Denise mourut trois jours plus tard. Arthur fut emprisonné avant de comparaître devant la Cour d'assises de la Seine le 14 juin 1872.

La publicité accordée par la presse à cette affaire de mœurs, le fait qu'elle impliquait des protagonistes issus de la bonne société, les détails vaudevillesques de ce crime passionnel, donnèrent au procès un grand retentissement. Mais que risquait juridiquement le mari trompé qui s'était fait lui-même justice ? Le Code pénal, dans son article 324, reconnaissant au mari outragé le droit de se venger précisait que « **le meurtre commis par l'époux sur son épouse ainsi que sur le complice à l'instant où il les surprend en flagrant délit dans la maison conjugale est excusable** » et, de fait, nombre de procès de ce type avaient eu pour issue l'acquittement du mari. Toutefois cet assassinat, commis par Dubourg en dehors du domicile conjugal, semblait échapper à cette clause, ce qui apportait à ce procès un intérêt supplémentaire.

D'ailleurs le procureur, cherchant manifestement à rester dans les dispositions de l'article 324, se montra compréhensif et enclin à l'indulgence :

> « Un mari, expliqua-t-il, a pu être un mauvais mari et a pu ne pas avoir pour sa femme les tendresses qu'il devait lui porter ; mais sa femme a failli ; il reste le grand justicier de son honneur. »

Et pourtant le jury, bien qu'il eût écarté la préméditation – malgré la canne épée et le poignard porté par Dubourg à l'instant du crime – et accordé des circonstances atténuantes à l'accusé, ne suivit pas les réquisitions du procureur : Dubourg fut condamné à cinq ans de prison. Le public qui s'attendait à un acquittement manifesta bruyamment et l'opinion publique, dans sa grande majorité, jugea cette condamnation scandaleuse[1]. La polémique ne tarda pas à devenir vive, non seulement entre ceux qui approuvaient ou contestaient le verdict mais, plus généralement entre les partisans du châtiment de la femme adultère par le mari trompé et ceux qui préconisaient le pardon.

---

1. Voir à ce propos J. GUILLAIS, *La Chair de l'autre, Le crime passionnel au XIXe siècle*, Olivier Orban, 1986 pp. 198-200 puis 247-252 et *La Gazette des tribunaux* du 15 juin 1872.

Alexandre Dumas fils : *L'Homme-Femme.*

C'est Henri d'Ideville[2] qui, sans attendre l'ouverture du procès, avait lancé cette polémique en publiant, dans le numéro du journal *Le Soir* du 6 juin, un article intitulé *L'Homme qui tue et l'homme qui pardonne*, dans lequel il se montrait partisan du pardon en se référant notamment à la parole du Christ prononcée devant la femme adultère : « Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette la première pierre[3]. » Alexandre Dumas fils, friand de ce genre de fait-divers, qui ne dédaignait pas d'assister à ces procès d'assises, et projetait, d'ailleurs, d'écrire une pièce traitant de l'adultère et de son châtiment[4] réagit en publiant une lettre ouverte où il manifestait son désaccord avec le point de vue d'Ideville qui avait pour conséquence de toujours rejeter la faute de la femme sur l'homme. Mais, rétorquait-il, la responsabilité première de ce genre d'affaire ne revient-elle pas à la société qui a prononcé l'indissolubilité du mariage ? Car la séparation légale, si difficile à obtenir, « ne libère pas, ne rompt pas la chaîne » ; bien au contraire « elle condamne les deux, le coupable et la victime aux mêmes peines, au célibat et à la stérilité ». Pire encore, les enfants qu'ils pourraient avoir, l'un ou l'autre, après leur séparation, risquent de naître de père et mère inconnus, épithète qui sera à n'en pas douter « la honte et le chagrin de toute une vie[5] ». Ne ferait-elle pas mieux alors d'accorder le droit au divorce aux époux désunis au lieu de s'obstiner à maintenir ces dispositions aliénantes ? Faudra-t-il toujours attendre qu'un homme trompé tue sa femme coupable d'adultère pour que la question revienne au premier plan. Alors, poursuit Dumas, les *féministes*[6] accourent pour revendiquer l'égalité entre la femme et l'homme et, par conséquent une éducation identique. Mais cette revendication n'a pas de sens, car la femme est un être d'une autre forme et d'une autre fonction que celle de l'homme. Car, en

---

2. Henri D'IDEVILLE (1830-1887), diplomate en retraite, auteur d'un *Journal d'un diplomate en Italie.*
3. *Évangile selon Saint Jean*, VIII, 7.
4. A. DUMAS fils, *L'Homme-Femme, Réponse à M. Henry d'Ideville*, Michel Lévy frères, 1872. Ce livre qui obtiendra un grand succès, aura plus de vingt éditions durant l'année 1872. La pièce sera *La Femme de Claude*, dont nous parlerons plus loin.
5. A. DUMAS fils, *op. cit.*, pp.104-105. Dumas était bien placé pour en parler, étant né illégitime et n'ayant été reconnu par son père qu'à l'âge de sept ans. Rappelons qu'il faudra attendre 1972 pour qu'une loi abolisse la distinction entre enfants légitimes et illégitimes.
6. Il semble bien que Dumas soit l'auteur de ce néologisme qu'il emploie d'ailleurs de façon négative.

créant l'homme en premier Dieu a fait de la femme, « chair de sa chair, os de ses os [...] un être de subordination et d'aide » créé pour lui assurer une descendance comme l'atteste la Genèse[7].

C'est donc l'éducation de l'homme qu'il faut changer, en laissant la femme dans la situation qu'elle connaît aujourd'hui. C'est lui qu'il faut éduquer afin qu'il devienne non son ennemi mais son chef[8], comme d'ailleurs elle le demande[9]. Il lui appartient donc, dans le mariage, en restant lui-même irréprochable, de l'initier, de la comprendre et de lui faire comprendre la vie, de la subordonner, de « l'utiliser souvent » aussi[10], bref de se montrer à la fois « époux, ami, frère, père et prêtre ». Ainsi sera constitué dans l'harmonie le triangle Dieu-Homme-Femme, base fondamentale des sociétés civilisées[11]. Ainsi progresseront-ils ensemble vers la rédemption finale. Cependant s'il arrivait que son épouse, refusant ses avis, le trompe et prostitue son nom avec son corps, alors, lui enjoint Dumas :

> « Déclare toi personnellement, au nom de ton Maître, le juge et l'exécuteur de cette créature. Ce n'est pas la femme ; elle n'est pas dans la conception divine, elle est purement animale, c'est la guenon du pays de Nod, c'est la femelle de Caïn ; – tue-la[12]. »

Cet appel au meurtre, s'il fut approuvé par beaucoup, fut condamné vertement par d'autres. Certains s'en amusèrent comme cet auteur inconnu qui fit jouer au Théâtre du Palais Royal un vaudeville dont le titre montrait bien le caractère du propos[13]. Gustave Flaubert trouva ce livre « **d'une médiocrité profonde**[14] ». Émile Zola, pour sa part, s'empressa de confier au journal *La Cloche*, un article sans équivoque consacré à Dumas fils et à son ouvrage :

---

7. *Ibidem*, p. 126.
8. *Ibidem*, pp. 96-97.
9. *Ibidem*, p. 58.
10. *Ibidem*, p. 171.
11. *Ibidem*, p. 156.
12. *Ibidem*, pp. 175-176. Le pays de Nod est le nom du pays où, suivant la Bible, se réfugia Caïn après le meurtre d'Abel et où il prit femme. D'aucuns, avançant qu'il ne pouvait pas y avoir de femmes sur cette terre, pensent à une guenon.
13. « **Tue-la ! ou elle te tuera ! ou l'Homme/femme ! ou** *la Femme-homme ! ou Alexandre embêté par Émile ! ou Émile embêté par Alexandre !* » *Scènes de la Vie conjugale, par* ***. (17 août 1872).
14. G. Flaubert à la Princesse Mathilde, 3 août 1872, *Flaubert, Correspondance*, La Pléiade, Gallimard, t. IV, 2002.

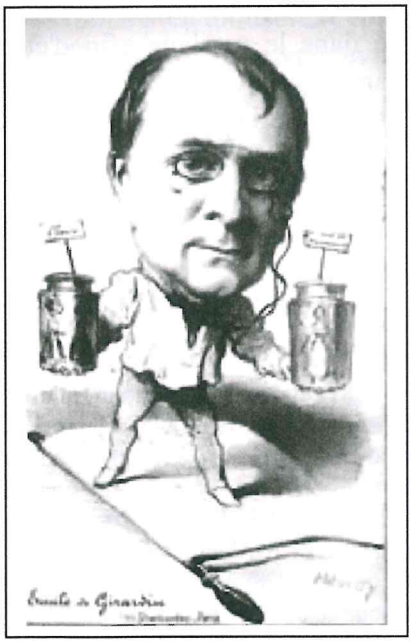
« Remarquez qu'au fond tout cela est d'une affreuse banalité. La chanson recommande aux époux d'être unis "dans les liens du mariage". Mais les choses ne vont pas de ce train-là avec M. Dumas. Sa gloire lui a jeté les bras autour du cou et lui a soufflé qu'il devait décrocher les étoiles. Et il parle du triangle formé par Dieu, l'Homme et la Femme. Ce triangle lui entre ses pointes dans le crâne, il prophétise, remue l'histoire de l'humanité, établit les classifications les plus surprenantes, accouche enfin, après des grimaces épouvantables, de vérités qui empêcheront la bourgeoisie terrifiée de goûter d'un mois les joies de l'hymen. [...] Mais il y avait, vous devez le comprendre, un certain ragoût à conseiller le meurtre. Et c'est pour cela que nous avons eu la vision apocalyptique du triangle au milieu duquel le féroce auteur a écrit : « Tue-la ! » Cela fait bien, accroché sur le boulevard, en face du public de M. Dumas. Ce philosophe qui tue est la coqueluche des bourgeois bien mis[15]. »

Émile de Girardin : *L'Homme et la Femme.*

Émile de Girardin[16] s'empressa de répondre aux propos tenus par son ami Dumas. Il se sentait doublement fondé à le faire, car, d'une part, il était, lui aussi, enfant naturel et, d'autre part, lassé des frasques adultérines de sa deuxième femme, il venait de s'en séparer[17]. À la fin du mois de juillet il publia *L'Homme et la Femme – L'homme suzerain, la femme vassale – Lettre à M. A. Dumas fils*[18], à laquelle il joignit un mémoire, écrit en 1852, relatif à la liberté dans le mariage afin d'étayer ce qu'il avançait. Après avoir rappelé les articles du Code civil qui instituaient la suzeraineté de l'homme sur sa femme et cité la parole de Napoléon qui les avait inspirés[19], il revenait sur la réflexion de Dumas – la séparation sépare, voilà tout, elle ne libère pas – en affirmant que le divorce n'était qu'une solution

15. *La Cloche*, 18 juillet 1872.
16. Émile de Girardin (1806-1881) était le fils adultérin du comte de Girardin, dont il prit le nom sans y être autorisé, avant de réussir une entrée éclatante dans le monde du journalisme. Fondateur de *La Presse* en 1836 qu'il céda pour fonder *La Liberté* en 1866. Il entretint des relations amicales avec George Sand dont il publia en feuilleton *Histoire de ma vie* (5.10.1854 – 17.08.1855),
17. *La Gazette des tribunaux*, 24 avril 1872.
18. Publié chez Michel Lévy. J'ai utilisé ici la 14e édition datée 1873. On mesure ainsi l'engouement du public pour ce débat.
19. « La femme est donnée à l'homme pour qu'elle fasse des enfants. La femme est notre propriété, nous ne sommes pas la sienne, car elle nous donne des enfants, et l'homme ne lui en donne pas. Elle est donc sa propriété, comme l'arbre à fruits est celle du jardinier ». É. DE GIRARDIN, *L'Homme et la Femme*, M. Lévy, 1872, p. 8.

Alexandre Dumas fils « nommé Président de la Société des Sauveteurs *[...]* »
caricature de CHAM



Émile de Girardin
portrait-charge d'Hippolyte Mailly

imparfaite car il laissait pendant le problème des enfants. Pourquoi, soutenait-il, ne pas adopter ce que la Convention avait proposé, à savoir qu'il appartenait aux époux de régler librement les conditions de leur union ? L'État, par ses juges, était-il fondé à se prononcer dans une affaire privée ? Ne serait-il pas plus simple de reconnaître la liberté dans le mariage civil en accordant à la mère la propriété des enfants puisque « procréer des enfants, les développer physiquement, est sa fonction naturelle ; les instruire, les développer moralement est sa fonction sociale[20] » ? Ainsi la maternité serait-elle réhabilitée, la distinction entre enfants légitimes et illégitimes, qui entraîne la mise hors-la-loi de ceux-ci, privés du statut d'héritier, abandonnée. Le dilemme tuer/pardonner n'aurait plus de sens et la femme, qui resterait propriétaire de ses biens, serait affranchie du souci de la paternité. Sans doute conviendrait-il de rétablir le divorce mais à la condition de le considérer comme une solution préalable à la mise en place de ces dispositions. Et, s'adressant à Dumas :

> « La voilà donc la femme dont vous dites que "son esclavage est sa puissance, son génie" ! [...] La voilà donc la femme dont vous combattez l'affranchissement en le tournant en ridicule et en appelant "féministes" ceux qui sont d'un autre avis que le vôtre. Féministe ! soit. Je m'honore de l'être...[21] ».

Aussi, sans exclure le devoir réciproque de fidélité, le temps était-il venu de choisir entre le régime de la paternité présumée, alors en vigueur, et le régime de la maternité portant en elle-même sa preuve, qui est le régime de la nature. En conclusion de sa lettre il affirmait :

> « [...] je suis pour le droit humain qui, n'admettant pas l'inégalité de la femme, la féodalité conjugale, n'admet comme solution ni "l'homme qui pardonne" ni "l'homme qui tue."[22]. »

Gustave Flaubert avec sa verve habituelle donnait, après lecture du livre, son sentiment à son amie Edma Roger des Genettes, se désolant du succès de ces publications :

> « Ah ! moi aussi, je savoure ces infections. C'est à vous dégoûter de l'adultère ! chose bien gentille en soi, pourtant ! Quels plats lieux communs, quelle crasse ignorance ! Et Girardin qui ouvre le bec ! et Mme Olympe Audouard, habituée à ouvrir autre chose, et qui fait sa partie dans ce concert. Rien ne me

---

20. *Ibidem*, p. 30.
21. *Ibidem*, pp. 62-63.
22. *Ibidem*, p. 76.

semble plus comique que tous ces cocus faisant dorer leurs cornes et les exhibant aux populations[23]. »

George Sand : *L'Homme et la Femme, Réponse à un ami.*

George Sand ne pouvait rester insensible à cette polémique menée publiquement entre ses amis sur des questions qu'elle avait elle-même abordées. Toutefois sa position était pour le moins délicate, voire inconfortable, car on la savait en relations d'amitié, depuis le début des années 1850, tant avec l'un qu'avec l'autre. Elle donnait du *Mon cher fils* à Dumas qui, de l'âge de son fils, l'appelait *Maman*, et était resté en sympathie avec Girardin qui avait publié en feuilleton son *Histoire de ma vie* dans son journal *La Presse* durant plus d'un an. Elle connaissait les souffrances qu'ils avaient endurées dans leur jeunesse, soumis aux railleries de leurs camarades du fait de leur bâtardise et des difficultés qu'ils avaient surmontées pour se faire reconnaître par leur père – elle même n'avait certainement pas oublié les railleries dont son fils Maurice, dans sa pension, avait souffert en raison de la séparation de ses parents[24]. Elle connaissait également leurs opinions sur le mariage, sur la condition de la femme et le sort des enfants. Ainsi était-elle depuis longtemps au courant de la position de Girardin qui « *n'admettait qu'une mère et des enfants dans la constitution de la famille*[25] ». De même savait-elle les convictions de Dumas sur le droit du mari de châtier sa femme adultère. Dans son roman *l'Affaire Clémenceau,* en effet, il avait décrit les souffrances d'un mari trompé qui finissait par tuer sa femme, alors que George Sand dans *Le dernier Amour*, paru cette même année 1866, avait choisi l'option du pardon. Ils en avaient discuté et Sand l'avait incité à traiter du cas inverse, où la femme se trouve en présence d'un mari qui la trompe. Que doit-elle faire alors ? Peut-elle pardonner ? Dumas n'avait pu que lui répondre qu'en pareil cas la seule voie pour la femme était de prendre un amant[26].

Elle fut néanmoins surprise par *L'Homme et la Femme* comme le montre sa réaction consignée dans son agenda le 15 juillet :

---

23. FLAUBERT, *Correspondance, op. cit.*, à Edma Roger des Genettes, 19 août 1872. Olympe AUDOUARD, femme de lettres (1832-1890), qui militait activement pour la cause des femmes, venait de publier *La Femme-Homme. Mariage-adultère-divorce. Réponse d'une femme à M Alexandre Dumas fils*, Paris, Dentu, 1872.
24. Voir *Corr.*, t. III, la lettre de Maurice à sa mère datée du 15 mai 1836.
25. G. Sand, *Histoire de ma vie*, *Œuvres autobiographiques*, Gallimard, La Pléiade, 1989, t. II, p. 413, et *Corr.*, t. XIII, à É. de Girardin, 9 août 1855, note 5.
26. *Corr.*, t. XX, à A. Dumas fils, 6 juillet 1866 et note 1, p. 47.

« *Ce soir nous lisons le nouvel ouvrage de Dumas qui veut qu'au nom du* bon *Jésus on tue sa femme. Strange indeed !*[27] »

Aussi, à la suite de la publication de Girardin, se décida-t-elle à intervenir en utilisant le feuilleton qu'elle s'était engagée à remettre au journal *Le Temps* chaque quinzaine. Sans doute d'autres motivations avaient-elles entraîné sa décision. Elle n'avait certainement pas oublié les réactions de certains critiques dramatiques, deux ans plus tôt, à la suite de la représentation de *L'Autre* – où elle traitait des conséquences de l'adultère sur l'enfant – qui avaient dénoncé la pièce comme « malsaine » et « immorale » car elle n'était « autre chose que la réhabilitation de l'adultère[28] », ce qui n'était pas. Cette occasion lui permettait une mise au point de ses positions vis-à-vis de la femme et du mariage, comme elle l'avait fait un an plus tôt en matière politique[29].

Le 4 septembre, *Le Temps* publia le feuilleton, intitulé *L'Homme et la femme. Réponse à un ami*. Le titre choisi, *L'Homme et la Femme*, désignait clairement Émile de Girardin en dépit du sous-titre *Réponse à un ami*, plus vague sur l'identité du correspondant. Cependant ce titre masquait la double destination d'une réponse adressée non seulement à Girardin mais aussi, et surtout, à Dumas dont elle contestait sans ambiguïté la démonstration qui reposait, soutenait-elle, sur des sources sans valeur :

« *Qu'ai-je à faire de la Genèse recueillie et commentée par un travail tout humain,* écrivait-elle, *quand la Genèse vraiment divine et souveraine est là vivante et palpitante autour de moi ? quand elle est l'air que je respire, la vie qui remplit ma poitrine, l'ordre et la beauté qui raniment mon cœur prêt à s'éteindre ?*[30] »

Pourquoi donc se réfugier derrière l'Ancien Testament qui a perdu toute autorité dans le monde des faits : établi et transmis par des hommes, il en reflète les défauts du temps et « *partout où la barbarie des anciennes institutions y reparaît, il est abominable* ». Aussi « *nul prophète, si ingé-*

---

27. *Agendas*, t. V, souligné par George Sand.
28. La première de *L'Autre* eut lieu au théâtre de l'Odéon le 25 février 1870. Voir *l'Univers illustré* du 5 mars 1870.
29. *Réponse* à *un ami* puis à *une amie*, publiées dans ce même journal, les 13 octobre et 14 novembre 1871.
30. "L'homme et la femme, Lettre à un ami" *in* G. SAND, *Impressions et souvenirs*, *O.C.* Calmann Lévy, 1896, p. 260. L'article, daté 20 août 1872, Cabourg, Calvados, sera publié dans *Le Temps* du 4 septembre 1872.

Règlement de comptes.
(Agnès WALCH : *Histoire de l'adultère du XVIe au XIXe siècle*, Perrin, 2008, détail de la couverture)

nieux et si convaincu qu'il soit, n'apportera plus aux âmes saines les principes de mort, les idées d'asservissement, les instincts de vengeance, les fureurs de destruction qui ont régi des sociétés primitives[31] ».

Enfin comment justifier une vengeance en alléguant un Évangile qui représente, tout au contraire, un idéal de douceur et de pardon ! C'était, sans équivoque, retirer toute valeur à l'interprétation de Dumas et par là, à sa conclusion. Mais la critique ne s'arrêtait pas là, car elle refusait à Dumas « *toute classification logique* » susceptible de placer la femme « *dans une sphère particulière* ». Elle-même, d'ailleurs, rejetait depuis toujours toute relation de souveraineté entre l'homme et la femme, en affirmant tout au contraire une complémentarité destinée à reproduire la vie. Ainsi n'y avait-il « *qu'un type dans chaque espèce*[32] » et l'union du père et de la mère était indispensable pour éduquer l'enfant – elle rappelait discrètement à ce propos qu'elle, « *comme tant d'autres* », avait « *expérimenté sans succès* » la séparation conjugale. Elle concluait « *Briser la famille ? Non jamais !* » : ce serait priver l'enfant de « *l'union de la tendresse et de la force* » qualités dont il aura besoin pour les exercer à son tour. Dès lors que faire ? elle avouait son incapacité à avancer une théorie pour répondre à cet impératif. Aussi, « *ayant été jetée par le sort dans des nécessités contraires à* [ses] *instincts et à* [ses] *convictions* », elle ne pouvait qu'exhorter maris et femmes à rechercher sans cesse l'égalité dans leur couple. On le constate ici, si elle ne dénonce pas le divorce, elle s'effraie cependant des conséquences sur la formation des enfants d'une famille mutilée.

Quelques jours plus tard, elle écrivit à Girardin pour lui préciser sa pensée. Sans renier l'estime qu'elle lui portait, si elle refusait, comme lui, le droit attribué à l'homme de châtier, comment pouvait-il préconiser « *la suppression du père dans la famille* » qui aurait pour fatale conséquence sa disparition ?

> « *L'idéal n'est-il pas l'égalité, l'union, la paix, l'amour dans le mariage, et par mariage, je n'entends pas autre chose que l'élevage des enfants par ceux qui les ont mis au monde* ».

---

31. *Ibidem*, pp. 266-267.
32. Rappelons ce qu'elle écrivait le 12-13 janvier 1867 à Flaubert : « *Un homme et une femme c'est si bien la même chose que l'on ne comprend pas les tas de distinctions et de raisonnements subtils dont se sont nourries les sociétés sur ce chapitre-là.* », Flaubert *Correspondance*, *op. cit.*, t. III.

Certes le sort de la femme tel que la société l'a fixé est-il à déplorer, mais de quel droit priverait-on le géniteur de sa paternité ? car, plaide-t-elle :

« *C'est mon fils, mon frère, mon père, mon ami ; j'aime son autorité quand il n'en abuse pas ! Je voudrais qu'on l'amenât à considérer la femme comme son égale et à la traiter en conséquence. Mais lui ôter ses enfants, quelle cruauté ! Je vous l'ai dit souvent, il y a en moi de graves lacunes à l'égard de la logique. Le sentiment parle plus haut et crie : Périsse la logique plutôt que l'amour*[33]. »

Nous ignorons si Dumas répondit aux critiques émises dans son article, mais il semble bien qu'il le prit mal car nous ne trouvons trace de correspondance durant le second semestre 1872. Il est vraisemblable, d'ailleurs, qu'elle craignit de l'avoir blessé car elle le devança dans la présentation des vœux, en cherchant l'apaisement :

« *Ça m'est égal qu'on tue sa femme si elle est un monstre* [...] *Ça m'est égal qu'on cherche des autorités dans la bible. Je me contente de ne pas respecter ce genre d'autorité qui ne s'impose pas à mon esprit et à ma race, mais toutes les opinions étant libres, je me défends de celles qui ne me vont pas, sans m'étonner des autres*[34]. »

Cette mise au point resta sans effet, mais il est vrai que Dumas était à ce moment en répétition de sa nouvelle pièce, et il fallut attendre le voyage à Paris de George Sand à la fin du mois d'avril 1873, où ils se rencontrèrent à plusieurs reprises, pour que le différend s'apaise.

La Femme de Claude.

Comme il l'avait annoncé, en effet, Dumas s'était attelé à l'écriture d'une pièce dans laquelle il revenait sur le sujet afin de justifier les idées avancées dans cette réponse à d'Ideville qui avait fait tant de bruit. *La Femme de Claude* fut représentée, le 16 janvier 1873 au Théâtre du Gymnase-Dramatique, avec un vif succès. L'argument était évidemment destiné à justifier sa thèse : un ingénieur est sur le point de commercialiser une invention promise à un avenir lucratif. L'épouse adultère, dont il s'est naguère séparé, attirée par l'appât du gain, feint de vouloir obtenir son pardon, mais séduit son assistant et obtient de lui les plans du matériel[35]. Le

33. *Corr.*, t. XXIII, à É. de Girardin, 7 septembre 1872.
34. *Ibidem*, à A. Dumas fils, 29 décembre 1872.
35. Il s'agit d'un canon de grande puissance qui pourrait donner à la France au lendemain d'une défaite la possibilité de prendre l'avantage lors d'une revanche sur la Prusse.

mari les surprend et, alors que sa femme tente de s'enfuir, l'abat froidement d'une balle dans le dos. Puis se tournant vers son collaborateur, il lui ordonne « Et toi, viens travailler » réduisant ainsi ce meurtre à un acte légitime de justice.

La polémique rebondit. Cuvillier-Fleury, dans le *Journal des Débats*, posa la question de savoir de quel droit Dumas s'érigeait une nouvelle fois en moraliste. Cherchait-il à imposer un ordre nouveau ? Sur quelle légitimité s'appuyait-il pour remettre en question des lois établies par le politique et le religieux ? Dumas lui répondit dans une longue lettre publiée en mars 1873, donnée comme préface dans l'édition en volume de son drame.

Sa légitimité ? Il la tirait des souffrances endurées en sa qualité d'enfant naturel : « Né d'une erreur, j'avais les erreurs à combattre[36] » Ainsi, poursuivait-il, la loi « qui allait me constituer tous les devoirs des autres hommes sans me reconnaître tous leurs droits, avait permis à mon père de m'appeler à la vie, dans l'ordre naturel, en lui laissant la faculté, une fois la chose faite, de m'abandonner complètement, dans l'ordre matériel, physique, social et moral[37] ». Puis, analysant sa pièce, il arrivait à la justification du châtiment en reprenant l'intervention du Christ devant la femme adultère : à supposer que le mari soit alors sorti de la foule en répondant au Christ « Maître, moi je suis sans péché », Jésus n'eût-il pas été forcé de lui dire : « Frappe ! » ? *La Femme de Claude* devient, dès lors, une paraphrase de la parole du Christ car « sans péché [Claude] a pardonné vingt fois » les infidélités de sa femme alors que, par son comportement de voleuse, elle est devenue un danger public[38] ; aussi ne se fait-il pas justice « il fait justice ». Il pallie l'insuffisance des lois humaines pour se placer dans la loi de Dieu :

> « Claude ne tue pas sa femme, l'auteur ne tue pas une femme, ils tuent tous les deux la Bête, la Bête immonde, prostituée, infanticide, qui mine la société, dissout la famille, souille l'amour, démembre la patrie, énerve l'homme,

36. A. DUMAS fils, *La Femme de Claude*, Calmann-Lévy éditeurs, s.d., p. XIII. L'ouvrage est dédié « À mon cher ami le Docteur Henri Favre. » Favre, qui était le médecin de Sand depuis quelques années, avait publié en 1872 un opuscule *La Bible, les trois Testaments*, (Imprimerie Brindeau, Le Havre, 1872), dont nous n'avons pas parlé car soutenant avec force références bibliques les mêmes idées que Dumas, il n'apportait rien au débat.
37. *Ibidem*, p. XI.
38. En raison du vol des plans du canon qu'elle aurait vendus à une puissance étrangère.

déshonore la femme dont elle prend le visage et l'apparence, et qui tue ceux qui ne la tuent pas[39]. »

Ce n'est donc pas un appel au meurtre de la femme adultère qu'il a voulu lancer – après tout il y a des maris qui n'ont que ce qu'ils méritent – mais bien démontrer les erreurs d'une loi incomplète.

Ces précisions ne convainquirent pas George Sand qui s'interrogeait toujours sur l'attitude de Dumas :

> « *Pourquoi Alexandre a-t-il cru nécessaire de bâtir toute une théorie, tout un dogme qui n'est ni du temps ni du milieu où nous vivons ? Je ne sais pas. Je déclare que je ne comprends pas*[40] ».

Elle écrivit à Dumas le 12 avril mais en suivant la mise en garde d'un ami commun : « *Il a l'épiderme excessivement sensible, surtout à l'endroit de ses comédies, qui sont pour lui "œuvres de sacerdoce"*[41]. » Elle se garda donc de parler morale mais cette préface ne modifia en rien son jugement initial comme elle le notait dans son agenda, le 21 avril 1873 : « Beaucoup d'esprit, mais raisonnement vague et contradictoire. »

Les divergences de points de vue entre les deux écrivains restèrent cependant profondes. George Sand ne pouvait qu'être en désaccord avec le rôle de moraliste que Dumas revendiquait depuis plusieurs années déjà :

> « Toute littérature, soutenait-il, qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte[42] ».

Car si elle avait, dans son œuvre, défendu ses idées dans de nombreux domaines, politiques, religieux et sociaux, elle s'était toujours gardée de les présenter comme des ensembles organisés et indiscutables. Elle avait, tout au contraire, constamment désapprouvé ceux qui théorisaient, depuis le père Enfantin et les saint-simoniens jusqu'au souverain pontife et les catholiques. Une des raisons en était qu'elle considérait toute vérité comme relative et donc susceptible d'évoluer en fonction des progrès de la connaissance humaine. D'ailleurs elle-même, pouvait-elle encore revendiquer ce qu'elle écrivait à Félicité de Lamennais, en 1837, lors de sa

---

39. *Ibidem*, p. LI.
40. *Corr.*, t. XXIII, p. 482, à H. Harrisse, 8 avril 1873
41. *Ibidem*, note 1.
42. Préface au *Fils naturel*, 10 avril 1868. Cité par M.C. Huet-Brichard, « Les arguties d'un moraliste : *La Femme de Claude* d'Alexandre Dumas fils. » Publié par Fabula, *La Recherche en littérature*, 30 octobre 2010. fabula.org.

décision de mettre fin aux *Lettres à Marcie* qu'elle publiait dans son journal *Le Monde ?*

> « *Pour vous dire en un mot toutes mes* hardiesses, *elles tiendraient à réclamer le divorce dans le mariage. J'ai beau chercher le remède aux injustices sanglantes, aux misères sans fin, aux passions souvent sans remède qui troublent l'union des sexes, je n'y vois d'autre issue que la liberté de rompre et de reformer l'union conjugale*[43]. »

Était-elle encore capable de soutenir cette *hardiesse*, alors que dans son article du *Temps* elle n'évoquait qu'une seule fois le mot divorce, et encore comme une possibilité parmi d'autres ? C'est qu'alors elle raisonnait au lendemain d'une séparation légale, persuadée qu'elle pourrait assumer seule les responsabilités de la famille. Devenue grand-mère, préoccupée de l'avenir de ses petits-enfants, elle reconnaissait l'utilité d'un mariage garant de la famille. Ainsi, elle qui se réjouissait autrefois du mariage manqué de François Buloz[44], écrivait à Maxime du Camp trente années plus tard :

> « *Mariez-vous* [...] *la famille est le port* [...] *mais ce n'est pas la femme que l'on peut aimer plus que soi-même, c'est l'enfant*[45]. »

C'est bien ce qu'elle soutenait dans *Réponse à un ami*, même en faisant le constat que les rapports de l'homme et de la femme étaient encore « *en bien des cas, une lutte sauvage, un empiétement continuel de droits mal définis* » et poursuivait-elle :

> « *Quelque parti que nous prenions dans ces questions brûlantes, efforçons-nous de trouver tout ce qui tendra au rapprochement des cœurs, à l'union des intelligences, au respect du but commun, l'enfant*[46] ».

Ses propos marquent bien le désarroi profond ressenti au sujet de la situation inextricable de la femme mariée en butte à l'infidélité d'un mari. Quelques années plus tôt, déjà, elle confiait à Dumas :

> « *Que peut-elle faire ! elle ne peut pas le tuer. Elle est prise de dégoût pour lui, ses* retours *à elle, lui font lever le cœur. Elle se refuse, mais elle n'en a pas le droit. – Ah ? qu'est-ce qu'elle fera ? elle ne peut pas se venger , elle ne peut même pas se préserver, car il peut la violer et nul ne s'y opposera. Elle ne peut pas fuir ; si elle a des enfants elle ne*

---

43. *Corr.*, t. III, à F. de Lamennais, 28 février 1837.
44. *Ibidem*, à F. Buloz , 1ère quinzaine de juillet 1835.
45. *Corr.*, t. XXI, à M. du Camp, 21 juin 1868.
46. *Le Temps, op. cit.*

peut pas les abandonner. Plaider ? elle ne gagnera pas si l'adultère du mari n'a pas été commis à domicile, elle ne peut pas se tuer, si elle a un cœur de mère ? Cherchez une solution, moi je cherche. Direz-vous qu'elle doit pardonner ? Oui, jusqu'au pardon physique *qui est l'abjection et qu'une âme fière ne peut accepter qu'avec un atroce désespoir et une invincible révolte des sens*[47]. »

Un désarroi d'autant plus profond qu'à l'instar des régimes précédents la jeune et fragile Troisième République, alors menacée dans sa propre assemblée par des conservateurs largement majoritaires, ne semblait pas prête, à l'instar des régimes précédents, à modifier le code civil dans un sens favorable à la femme. George Sand n'était plus quand Jules Ferry fit voter, le 27 juillet 1884, une loi bien timide qui accordait cependant à la femme le droit de demander le divorce en cas de l'adultère du mari. Mais il faudra attendre le début des années 1970, près d'un siècle plus tard, pour que l'autorité parentale soit confiée aux deux parents, le divorce rendu possible par consentement mutuel et que les mêmes droits soient reconnus aux enfants légitimes et illégitimes.

Bernard HAMON

47. *Corr.*, t. XX, à A. Dumas fils, 5 juillet 1866.

CHARLES ROLLINAT, GEORGE SAND ET IVAN TOURGUÉNIEV

CHARLES ROLLINAT (1810-1877), cinquième des nombreux enfants de l'avocat d'Argenton Jean-Baptiste Rollinat[1], est moins connu que François (1806-1867), son frère aîné, l'un des plus chers amis de George Sand qui lui a consacré ou dédié bien des pages. En 1836, dans une note de son carnet, la romancière fait le portrait de Charles en termes plus piquants que flatteurs[2]. Féru de musique et doué d'une belle voix, celui qu'elle surnomme « Bengali » (rossignol du Bengale) gagnera sa vie à l'étranger, surtout en Russie où il restera trente ans comme précepteur, maître de chant et de français. En mars 1874, séjournant en Italie depuis plus d'un an, il écrit à Sand pour renouer leurs liens et pour qu'elle l'aide à préparer son retour au pays natal. Ce courrier marque le début d'échanges suivis et d'une impressionnante série de démarches faites par l'écrivain pour le soutenir dans ses entreprises littéraires. Retracer ces démarches en croisant des sources françaises et russes, anciennes et nouvelles, imprimées et manuscrites permettra d'éclairer la figure de Charles Rollinat sous un angle particulier – comme traducteur *malheureux* de Tourguéniev[3].

---

1. Sand indique une fois quatorze enfants et douze le reste du temps, *cf.* Régis MIANNAY, *Maurice Rollinat, poète et musicien du fantastique*, Châteauroux, 1981, p. 13 : je remercie Mme Réault-Crosnier, présidente de la Société des Amis de Maurice Rollinat, de m'avoir communiqué cette référence.
2. Texte cité par Georges LUBIN, « George Sand et les Rollinat », *Bulletin de la Société des Amis de Maurice Rollinat*, n° 27, 1988, p. 22.
3. E. HALPÉRINE-KAMINSKI, *Ivan Tourguéneff d'après sa correspondance avec ses amis de France*, Paris, Bibliothèque-Charpentier-Fasquelle, 1901, avait confondu Charles Rollinat avec son neveu Maurice, l'auteur des *Névroses* (p. 160). Mieux informée, W. KARÉNINE se trompe pourtant lorsqu'elle écrit qu'il « put gagner sa vie en faisant

« *Un stérile monceau de traductions avortées* »

Dans sa lettre-fleuve du 14 mars 1874[4], l'émigré commence par relater les déboires (santé, argent, travail) qui ont réduit sa vie depuis cinq ans à « une suite de malheurs ». Fort de sa connaissance du russe, il a entrepris plusieurs traductions (Pouchkine, Lermontov, Gogol...) et découvert chaque fois que d'autres l'avaient devancé. Sa dernière mésaventure, sixième du genre, remonte à 1873 : après avoir traduit le premier volume d'un roman historique, il apprit soudain de l'auteur en personne que le livre venait de paraître en français à Paris quelques mois plus tôt[5]. Au terme de tant d'efforts, Rollinat campe sur « un stérile monceau de traductions avortées », dans « la nécropole de [ses] défuntes traductions ». Il veut se réinstaller en France, à Paris plus précisément, et doit trouver des ressources. Aussi propose-t-il d'offrir à la *Revue des Deux Mondes* une étude historique traduite par ses soins. Sand se chargerait de l'entremise. Sur cet échantillon gratuit de ses compétences Rollinat fonde l'espoir de se « faire attacher à la Revue, d'une manière fixe, comme traducteur ». Il pourrait alors lui donner « la primeur » et « la fleur de la nouveauté » des belles-lettres russes. L'étude, précise-t-il, a déjà paru en français[6], mais son premier traducteur est désavoué par l'auteur qui juge que la version de Rollinat est « la seule sérieuse et la seule complète ». Le texte (300 pages in-12) paraîtra trop volumineux sans doute , « mais, dans le format de la Revue, il n'en prendra guère plus de deux cents ». Le 15 mars, Rollinat

---

pour la *Revue des Deux Mondes* des traductions du russe (c'est ainsi qu'il traduisit plusieurs œuvres de Tourguéniev) », *George Sand, sa vie et ses œuvres*, 4 vol. [Paris, Ollendorf-Plon, 1899-1926], Genève, Slatkine Reprints, 2000, t. III, p. 38, n. 1. Dans sa thèse sur *Le rôle d'Ivan S. Tourguéniev dans la diffusion de la littérature russe en France, 1856-1886* (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1997), Aline FIFILS évoque « l'affaire Rollinat », mais sans s'attarder sur le personnage ni recourir aux sources manuscrites.

4. BHVP, fonds Sand, G 3256 : quinze pages grand format, les cinq dernières contenant l'ajout du 15 mars. Rollinat envoie ce courrier et les cinq suivants (G 3257 à 3261) d'une auberge d'Urio, à 25 km de Côme. La forme, l'écriture et la ponctuation de ces lettres sont très régulières et très soignées.
5. *Le Prince Serébriany*, par Alexeï Konstantinovitch TOLSTOÏ (1817-1875), traduit sous le titre *Ivan le Terrible* par le prince Augustin Petrovitch Golitsyn (1823-1875) qui signait 'Galitzine' : ce Russe francisé et catholique était actionnaire du *Correspondant* où parut en 1867 sa version de *Fumée* (Tourguéniev).
6. *La Régence de la tzarewna Sophie, épisode de l'histoire de Russie (1682-1689)*, par M. STCHÉBALSKY, traduit par le prince S. Galitsine [Serguei Mikhaïlovitch Golitsyn], Carlruhe, impr. de W. Hasper, 1857.

décide d'expédier sur-le-champ son manuscrit à la romancière, puis s'inquiète de l'effet produit[7]. Le 30 mars, au vu de sa réaction, il admet « l'imprudence » de sa préface et propose de la supprimer[8].

Ce travail ne paraîtra pas, mais une autre voie s'est ouverte à l'initative de Sand elle-même. Le 24 mars, Rollinat l'interroge en effet sur Ivan Tourguéniev :

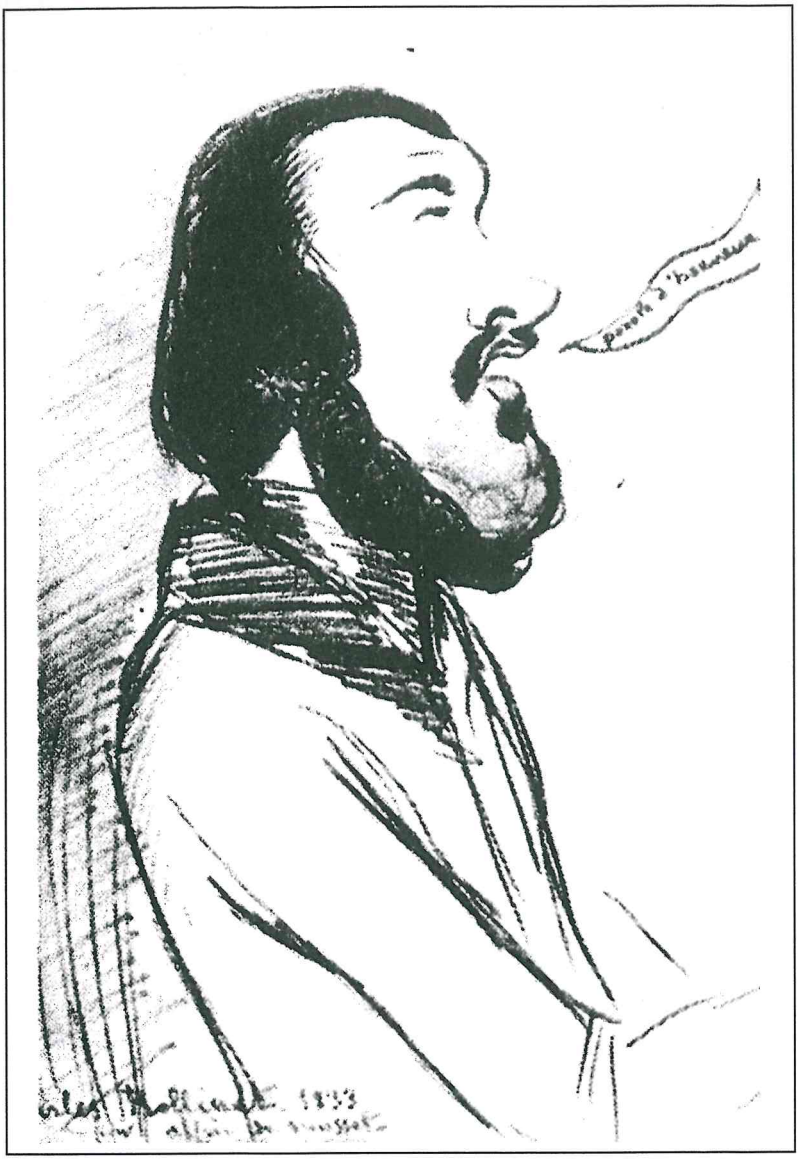
> « Vous me dites "son premier roman" ; est-ce un roman déjà imprimé en russe ou un roman manuscrit qui n'est pas encore terminé ? ». Cet auteur est « très difficile à traduire – précisément à cause de la beauté incomparable de son style. Pourtant, si j'étais mis en rapport avec cet illustre écrivain, je pourrais lui proposer des équivalents français qui se rapprocheraient peut-être de l'original – bref, ce n'est pas la traduction qui m'inquiète. Mais – n'a-t-il pas déjà un traducteur[9]? »

Le 29 mars, il envoie un fragment qu'il commente le lendemain : « Cette traduction est beaucoup plus littéraire que celle du manuscrit et j'espère qu'elle fera bon effet[10] ». Ce nouvel échantillon de son savoir-faire va lui permettre d'amorcer une relation directe avec l'auteur de *Roudine*.

Sand dans l'intervalle écrit à Buloz (28 mars 1874), lui transmettant le manuscrit offert (l'étude historique) et la requête de son ami qui souhaite collaborer « *d'une manière fixe* » à la *Revue*. Elle le dit « *très intelligent et très littéraire* » et ajoute : « *Il a acquis en Russie une connaissance approfondie de la langue russe et il a conservé des relations littéraires et sociales qui lui permettent d'être au courant du mouvement littéraire de ce pays* ». Bref, Rollinat « *voudrait consacrer sa vie redevenue libre à traduire, à extraire, ou à résumer des ouvrages russes* ». Elle indique ses

---

7. BHVP, fonds Sand, G 3257, 24 mars 1874 : « Je ne sais pas si vous avez eu la patience héroïque de lire mon manuscrit, car je crains bien qu'il n'ait gâté les bonnes dispositions exprimées dans votre lettre ». Sans doute Rollinat a-t-il récupéré ensuite ce manuscrit non publié.
8. BHVP, fonds Sand, G 3259, 30 mars 1874 : Rollinat suggère de retrancher le début, puis de « supprimer provisoirement » la préface entière. On peut penser que l'imprudence résidait surtout au début, seul passage restant (du moins dans le fonds Sand) de l'autographe : Rollinat parle dans ces quatre pages de « l'autre traduction » et de ses déboires professionnels (BHVP, fonds Sand, G 3264). La lettre à Sand du 14 mars avait recopié certaines formules de cette préface, qu'elle dut juger trop personnelle et plus compromettante qu'engageante.
9. BHVP, fonds Sand, G 3257, 24 mars 1874. L'initiative concernant Tourguéniev vient de Sand : Rollinat ne le mentionnait pas dans sa première missive.
10. BHVP, fonds Sand, G 3258, 29 mars 1874 et G 3259, 30 mars 1874.



Charles Rollinat, vu par Alfred DE MUSSET (1833)
(coll. Lovenjoul)

prétentions financières, modestes (1 500 à 2 000 F. par an selon l'importance de la tâche). Quant à l'intérêt pour la Russie, « *pays qui nous apporte vraiment aujourd'hui un élément tout nouveau d'une grande valeur* », Sand passe très vite, mettant tout l'accent sur la personne de Rollinat. Outre le fait qu'il connaît le russe et des Russes bien informés, elle fait valoir sa bonne réputation et les qualités de « *ce brave garçon* » dont elle garantit « *l'exactitude, la forme littéraire irréprochable et l'exquise honorabilité*[11] ».

Buloz agrée aussitôt la demande, mais l'infléchit quelque peu proposant jusqu'à 5000 F. si Rollinat accepte d'ajouter d'autres tâches (lire des manuscrits, corriger des épreuves) à celles qu'il affectionne[12]. Sand remercie Buloz, informe son ami Edmond Plauchut, rédacteur à la *Revue*[13], tient l'intéressé au courant et le presse de gagner Paris. Ses missives (perdues) des 30 mars, 1er et 3 avril croisent celles où Rollinat l'informe qu'il diffère un peu son départ d'Italie[14]. Puis il se ravise et annonce qu'il prend la route ; à peine ose-t-il croire à l'aubaine, « cette place de 5 000 francs ne serait-elle pas un poisson d'avril[15] ? » Abonné depuis quelque temps au guignon, anxieux et déprimé[16], Rollinat pratique l'autodérision : pour préparer son amie aux retrouvailles, il se dépeint méconnaissable, abîmé par les ans, le crâne dégarni, les joues pendantes, le nez rouge, « plus gros que feu Balzac

---

11. *Corr.*, t. XIII, pp. 702-704. L'abrévation *Corr.* renvoie à SAND, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Garnier, 25 vol. (1964-1991), *Suppléments* (t. XXVI), Éd. du Lérot (1995).
12. On peut rectifier la note de G. Lubin, *Corr.*, t. XXIII, p. 705 sur la réponse favorable de Buloz qui ne serait pas retrouvée, car celle-ci, datée du 29 mars 1874, se trouve à la Bibliothèque de l'Institut dans le fonds Lovenjoul, E 360, f° 311 :
    « M. Rollinat, s'il peut et veut lire des manuscrits et des épreuves, peut avoir une position fixe qui lui laissera du temps pour ses traductions et résumés russes, qui lui seront payés à part. En tout, il pourrait se faire 5 000 F. ».
13. *Corr.*, t. XXIII, p. 705, à F. Buloz, 30 mars 1874. *Corr.*, t. XXIV, p. 16, à E. PLAUCHUT, 8 avril 1874. Plauchut travaille à la *Revue des Deux Mondes* comme « **rédacteur à 1200 francs** » (lettre de 1872 à Sand, BHVP, fonds Sand, G 3099).
14. BHVP, fonds Sand, G 3260, 3 avril 1874.
15. BHVP, fonds Sand, G 3261, 4 avril 1874.
16. L'expatrié revenant au pays aborde un tournant difficile. Qui plus est, Rollinat évoque dans son premier courrier (G 3256) une mystérieuse menace :
    « J'ai à lutter contre deux puissants ennemis : le Sort qui veut absolument me forcer à demander grâce, et une autre *Personne*, qui me guette et qui compte sur mon abattement moral pour avoir meilleur marché de ma carcasse ».
    S'agit-il d'un traducteur concurrent ? D'une affaire d'argent (il mentionne ailleurs une faillite dont on ignore les circonstances) ?

– hideux[17] ». De Nohant, Sand fait patienter Buloz « *pour que vous lui gardiez vos bonnes intentions et ne donniez pas à un autre l'emploi que vous m'avez promis pour lui*[18] ». Mais Rollinat ne tarde plus guère, et dès le 13 avril Buloz informe Sand qu'il va « installer » son protégé le lendemain[19].

Un bout d'essai : *Biriouk*

La romancière a plus d'un moyen pour aider Rollinat et lui mettre le pied à l'étrier. Le 8 avril, elle recommande à Plauchut ce « *vieux garçon de mérite, très littéraire, et qui a beaucoup vu* », qui « *sait le russe comme Tourgueneff et fait de très belles traductions* ». Prête à solliciter d'autres amis, elle charge Plauchut de les mettre au courant : « *Préviens-les pour que je n'aie pas à les ennuyer d'une histoire dans une lettre* ». On devine qu'elle-même ne tient pas à répéter l'histoire contée par deux fois déjà (à Buloz, à Plauchut), mais le projet est clair :

> « *Je le recommanderai à Pauline pour qu'elle l'admette à ses soirées, elle aura un auditeur passionné, l'ex-amoureux-fou de la Malibran. Je le recommanderai aussi à Tourgueneff pour qu'il lui donne un roman à traduire*[20] ».

Promesse tenue le 13 avril quand elle écrit simultanément à Pauline Viardot et à l'écrivain. La première reçoit un court billet[21], le second une missive plus formelle :

> « *Son ambition serait de vous traduire, le jour où vous pourriez avoir besoin de lui, et je crois que vous seriez content de lui. Je vous envoie, pour mémoire, un fragment non inédit de vos Mémoires russes, qu'il m'avait envoyé comme spécimen, et que je n'ai pas voulu mettre sous vos yeux avant qu'il ne fût lui-même à Paris. Ce fragment est*

---

17. BHVP, fonds Sand, G 3261, 4 avril 1874. La même lettre évoque son humeur présente :
    « Enfoncé dans ma solitude, comme un lièvre dans son gîte, je "songe" beaucoup trop ; mon imagination, toujours méfiante, accueille toute espérance comme un leurre, je pèse, dans les plus sceptiques balances, le pour et le contre , – et j'incline instinctivement dans le sens du contre ».
18. *Corr.*, t. XXIV, p. 12, à F. Buloz, 8 avril 1874.
19. Fonds Lovenjoul, E 360 f° 313.
20. *Corr.*, t. XXIV, p. 15, à Plauchut, 8 avril 1874. « S'il a besoin de *money*, ouvre-lui ta bourse. Je réponds pour lui », *Corr.*, t. XXIV, p. 25, à Plauchut, 15 avril 1874.
21. SAND, *Lettres retrouvées*, éd. Thierry Bodin, Gallimard, 2004, p. 402 (lettre qu'avait signalée G. Lubin d'après le carnet d'enregistrement, *Corr.*, t. XXIV, p. 25).

irréprochable comme rédaction française, mais je ne peux pas juger de l'exactitude de la traduction. Jetez-y les yeux et prononcez[22] ».

Le fragment est celui envoyé le 29 mars des bords du lac de Côme. Intitulé *Biriouk* et extrait des *Mémoires* [*Carnets, Récits*] *d'un chasseur*, Rollinat l'a traduit six ans plus tôt[23]. Fragment « *non inédit* », précise Sand, car *Biriouk* [*Le loup-garou*] a déjà connu plusieurs traductions dont l'une au moins figure dans sa bibliothèque[24]. Le coup d'essai réussit, Tourguéniev répond très vite :

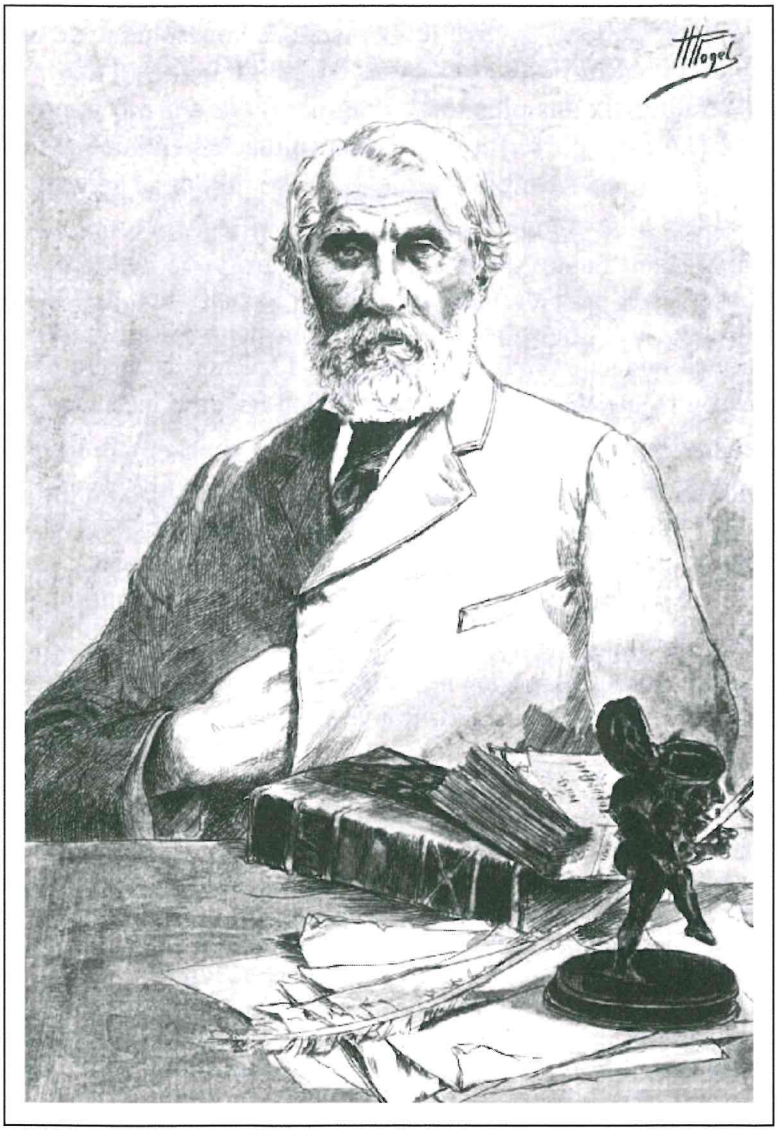
> « Chère Madame Sand, Aussitôt après avoir reçu votre lettre, j'ai écrit à l'ami Plauchut pour le prier de me faire faire la connaissance de M. Rollinat. Je serai heureux de me mettre à sa disposition pour tout ce qu'il voudra. J'ai parcouru sa traduction, qui est très bonne. Plauchut l'amènera probablement demain soir (Mme Viardot a des jeudis où l'on fait de la musique)[25] ».

La romancière continue de tenir Rollinat au courant, comme l'atteste le carnet d'enregistrement de lettres non retrouvées (13 avril, 21 avril). Plauchut de son côté fait le nécessaire, aussi peut-elle bientôt remercier son « *gros démoli* » d'avoir reçu Rollinat, d'après ce dernier, « *comme un frère* »[26]. C'est lui qui conduit le nouveau venu chez Tourguéniev, visite ainsi relatée[27] :

> « Dimanche passé, nous sommes allés, Plauchut et moi, faire une visite à Tourguéneff. Nous ne l'avons pas trouvé et j'ai laissé deux cartes. Mais, en re-

---

22. *Corr.*, t. XXIV, p. 23-24, à Ivan Tourguéniev, 13 avril 1874.
23. Le manuscrit de *Biriouk* se trouve à la BNF, où sa cote (Slave 78) a changé depuis l'enregistrement initial dans l'ancien fonds Mazon, *cf.* André MAZON, *Les manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev*, Paris, H. Champion, 1930, p. 95.
24. *Biriouk* fut traduit librement dans *L'Illustration* (17 février 1849), peut-être à l'initative de L. Viardot, *cf.* Aline FIFILS, *Le rôle...*, *op. cit.*, p. 98. Puis retraduit par Hippolyte Delaveau pour *Le Courrier de Paris* (1er décembre 1857), version reprise dans le volume *Récits d'un chasseur*, trad. H. Delaveau, Dentu, 1858. Sand possédait les *Récits d'un chasseur* dans l'édition revue et corrigée (1869) de la version d' Ernest CHARRIÈRE, *Mémoires d'un seigneur russe ou tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes* (Hachette, 1854), où figure « Foma le Biriouk ». On a découvert récemment que l'auteur avait tenté sa propre traduction de *Biriouk*, voir *Cahiers Ivan Tourguéniev ...*, n° 26, 2002, pp. 215-216.
25. Ivan TURGENEV, *Polnoe sobranie sotchinenij i pisem [Œuvres et correspondance complètes]*, ANSSSR, Moscou-Leningrad, 1960-1968, *Pis'ma [Correspondance]*, t. X, p. 224, 3/15 avril 1874. Les lettres à Sand sont en français dans l'original.
26. *Corr.*, t. XXIV, p. 30, à Plauchut, 23 avril 1874.
27. BHVP, fonds Sand, G 3262, 26 avril 1874.



Portrait de Tourguéniev par H. VOGEL
paru en 1883 dans *Le Livre*, 4e année, 11e livraison.

descendant la rue de Douai[28], nous l'avons rencontré, et nous sommes rentrés chez lui. Il a été charmant pour moi... il a trouvé que j'avais quelque chose de russe dans l'expression du visage, et, là-dessus, il s'est mis à disserter sur l'influence des « milieux ». Quel homme ! Quelle beauté ! Quelle force ! Malgré sa barbe et ses cheveux de Saturne, il m'a fait remarquer, en détails, les charmes d'une admirable femme nue, qui occupe tout un mur de son cabinet. J'avais envie de lui dire : « taisez-vous vénérable polisson ! » Il ne m'a pas parlé de son roman[29], et je m'y attendais ; – car je sais qu'il a l'habitude de traduire lui-même ses grandes œuvres avec son double collaborateur V^xxx^[30]. Mais il m'a donné un petit fragment[31] du Cte Léon Toltoï [*sic*], et il m'a promis un fragment de lui que je publierai dans le Temps, sous le pseudonyme de Karl Roll[32]. »

Si la collaboration Rollinat-Tourguéniev débute sous d'heureux auspices, Sand s'inquiète quant à la *Revue des Deux Mondes*. Elle se demande si son ami « *résistera aux bouffées de colère de son patron* », François Buloz[33]. Charles Buloz, fils du précédent, met en doute la résistance physique de Rollinat « qui est plein de bonne volonté, et fait tout ce qu'il peut, mais je crains que vu son âge il ne puisse se plier à ce travail si dur[34]. » La réponse jaillit sous une forme pressante :

« *Si mon ami Rollinat trouve qu'il a trop de travail et n'y suffit pas, il vous le dira lui-même, en homme consciencieux et digne, sinon, je vous conseille de le garder. Vous ne trouverez pas aisément un homme de sa valeur* ».

Et d'écrire le même jour à Rollinat et à Plauchut, prié de demander au premier « *de réfléchir à ce qu'il veut faire*[35] ». Sans doute l'intéressé répond-il de vive voix lorsqu'il retrouve enfin Sand à Paris, fin mai. Elle le reconnaît mal, tant il a changé : « *C'est un autre qui se fait passer pour lui. Mais plein d'esprit et de belles manières. C'est un monsieur russe de la*

---

28. C'est là, au n° 50 bis, dans l'hôtel particulier des Viardot (démoli en 1887), que réside Tourguéniev depuis novembre 1871.
29. Sand s'était trop avancée.
30. Louis Viardot. Ceci est vrai, mais en partie seulement, car Tourguéniev eut dès l'époque d'autres traducteurs.
31. Lequel ? Sans doute l'un des récits de Tolstoï dont Rollinat publiera effectivement les traductions.
32. Ce projet n'a pas de suite connue.
33. *Corr.*, t. XXIV, p. 35, à Plauchut, 8 mai 1874. Plauchut l'a sans doute informée des premiers tiraillements.
34. Lettre de Ch. BULOZ à Sand, 16 avril 1874, fonds Lovenjoul, E 360, f° 315.
35. *Corr.*, t. XXIV, pp. 37-38, 18 mai 1874.

haute[36] ». L'*Agenda* le mentionne à six reprises entre le 31 mai et le 11 juin 1874 : ils dînent ensemble, vont au spectacle, et le dernier jour Rollinat escorte Sand et Plauchut qui partent pour Nohant.

Sa collaboration à la *Revue* de Buloz serait-elle déjà menacée ? Peut-être Sand veut-elle simplement multiplier ses chances de publier lorsqu'elle intervient auprès du *Temps* : « *Je joins ma recommandation à celle de Tourguenef pour que vous fassiez bon accueil à mon cher ami Rollinat et à son œuvre* », écrit-elle au directeur du quotidien[37]. C'est là que Rollinat trouvera enfin des satisfactions, non dénuées pourtant d'amertume.

Les courriers qu'il échange avec Sand de juin à décembre 1874 ont disparu[38]. Comment remplit-il ses fonctions à la *Revue des deux mondes* ? La suite atteste qu'il ne s'y plaisait pas. Buloz le brusque, ignore ses écrits (essais, souvenirs) et tarde à l'employer comme traducteur. Sand parlera après coup (1875) du travail accompli pour « *les articles bibliographiques* » et pour d'autres tâches que Rollinat dut juger ingrates, peu créatives. Récit orienté, bien sûr, par l'identité du destinataire : priant Calmann Lévy d'embaucher Rollinat, elle insiste sur le genre de travaux que l'éditeur pourra confier à l'impétrant. Mais elle n'oublie pas le premier vœu de son vieil ami, évoquant ce qu'il fait « *pour son compte* », « *des traductions d'ouvrages russes, car il sait le russe comme le français et pourrait vous être un correspondant utile* »[39].

Traduire Léon Tolstoï : « *l'affaire Rollinat* »

Rollinat réussit-il mieux au *Temps* qu'à la revue de Buloz ? Pour ses propres écrits, bornons-nous à dire que Sand l'épaule fidèlement, discutant avec Charles-Edmond (président du conseil de rédaction et d'administration du journal) des questions de texte et de paiement, proposant relectures et remaniements, avec un succès variable[40]. Quant aux

---

36. *Corr.*, t. XXIV, p. 45, à Maurice Dudevant-Sand, 31 mai 1874.
37. *Corr.*, t. XXIV, p. 51, à Adrien Hébrard, 3 (?) juin 1874.
38. *Corr.*, t. XXIV, pp. 57-157, *passim*.
39. *Corr.*, t. XXIV, pp. 321-322, à Calmann Lévy, Noël Parfait, Émile Aucante, 29 juin 1875. Le 5 juillet, Sand explique (*ibid.*, p. 328) à É. Aucante que Rollinat s'activait à la *Revue* de Buloz « toute la journée, ce qui l'empêchait absolument d'écrire et et de travailler pour son compte ».
40. *Le Temps* du 1er septembre 1874 publia « Liszt et Chopin. Souvenir musical », « pure fabulation » selon G. Lubin (*Corr.*, t. XXIV, p. 5) qui démontre ce point dans l'article cité *supra* note 2. L'essai de Rollinat sur la famille Poquelin, « Comment Molière devint comédien », fut finalement refusé, voir *infra* note 62.

traductions, l'incident qui survient en février 1875 lui cause un très vif émoi. Les circonstances ne sont pas connues avec précision, toutefois le sens général est clair. Du 10 au 26 février, *Le Temps* publie *Deux Hussards*, récit de Léon Tolstoï traduit par Rollinat et précédé d'un avant-propos de Tourguéniev[41]. Mais celui-ci critique vertement le traducteur, dans les locaux du journal et devant témoins. Une lettre de Rollinat, une autre de Plauchut (disparues) informent Sand de façon si obscure, « *par réticences et par énigmes* », qu'elle écrit au second afin d'en savoir davantage (25 février). Non sans prendre aussitôt les devants pour protéger Rollinat :

> « *Quant à ses* Deux Hussards, *la chose en elle-même est un chef-d'œuvre et si ce n'est pas fidèlement traduit, ce que je ne peux pas savoir, c'est dix fois plus agréable à lire comme français que la forme donnée par les traducteurs aux ouvrages de Tourguenef, qu'il faut souvent deviner au lieu de comprendre du premier coup. Tu peux dire cela à Tourguenef de ma part* ».

L'attaque passe pour la meilleure des défenses, et de fait Sand plaide ici pour Rollinat sur le mode offensif, dénigrant d'autres traducteurs (non désignés) et poursuivant avec cette observation de méthode : « *Le génie d'une langue ne se traduit dans une autre langue que par* des équivalents *et quand on s'attache à l'exactitude, on ne* rend *pas* »[42].

Une fois mieux renseignée, elle revient à la charge dans une lettre à Charles-Edmond (9 juillet 1875) qui aborde plus longuement la question du système adopté : « *l'exactitude scrupuleuse* » d'un « *mot à mot* » n'est pas l'idéal et Tourguéniev a tort d'encourager ce parti impropre « *à faire passer le génie de sa langue dans la nôtre* »[43]. Quant à l'aspect humain de l'incident, Sand juge son confrère avec sévérité :

> « *On est serviable ou on ne l'est pas* [...] *Il a été très bon d'abord pour lancer Rollinat, et puis il s'est fatigué, bien que l'œuvre fût bien courte, et il l'a sacrifié à un moment d'humeur et de lassitude* ».

---

41. *Le Temps*, 10-12, 17-21, 24-26 février 1875. Chaque feuilleton se clôt par le nom du traducteur.
42. *Corr.*, t. XXIV, pp. 222-223, à Plauchut, 25 février 1875 (Sand écrit plus souvent "Tourgueneff").
43. Comme le 25 février, Sand souligne « *équivalents* » dans son argumentaire contre les traductions très littérales. Peut-être se souvient-elle que le mot figurait dans les deux lettres où Rollinat lui parlait de Tourguéniev en 1874 (G 3257, G 3258).

Que n'a-t-il agi avec plus de doigté ? Car ses remarques ont mis Hébrard, directeur du *Temps*, « *en méfiance et en froideur absolue* ». Aussi demande-t-elle secours à Charles-Edmond : « *Venez-moi en aide, je compte sur vous* », conclusion qui montre à quel point elle fait sienne la cause de Rollinat[44].

Les éclaircissements et les apaisements arrivent quelques jours plus tard à Nohant dans la réponse de Charles-Edmond (13 juillet), qui fournit un élément jusqu'ici méconnu. Sans elle, tout porte à croire que les *Deux Hussards* sont le texte dont Tourguéniev critiquait la traduction[45]. L'idée n'est pas à exclure, mais le rapport fait par Charles-Edmond concerne un autre récit :

> « Je n'ai pas osé vous répondre avant d'avoir fait à fond une enquête sur l'affaire Rollinat. Aujourd'hui, je puis vous en parler à bon escient et vous l'exposer dans toute l'exactitude des faits, tels du moins qu'ils se sont produits chez nous, rue du faubourg Montmartre 10.
>
> 1°/ *Les traductions.* Vous devinez à quel point, à cet égard, nous avons dû subir les appréciations de Tourgueneff. Notre ami, depuis fort longtemps faisait la grimace et criblait son traducteur[46] de critiques. Un jour, en dernier lieu, il nous avait apporté un conte de son ami Tolstoï, roulant sur la mort d'une grande dame, d'un paysan et d'un arbre.. Le conte était ravissant. Tourg. en était beaucoup plus fier que de toute son œuvre à lui. Après avoir revu la traduction, il s'écria : « Rollinat est un âne ». Quelques jours après, il revint en disant : « J'ai été trop dur, trop injuste pour ce brave Rollinat ; donnez-moi le manuscrit, j'ai l'intention de le revoir de près ». Il l'emporta et nous l'attendons encore. En ce qui me concerne, j'ai trouvé la traduction très bien faite ; ma compétence n'est certes pas au niveau de celle de Tourg. – elle a cependant quelque valeur puisque je sais le russe[47] ».
>
> 2°/ *Productions originales* [...][48] »

On voit là que Tourguéniev n'en est pas à sa première sortie contre Rollinat. Les détails permettent de reconnaître *Trois morts* dans « *le*

---

44. *Corr.*, t. XXIV, p. 333-334, à Charles-Edmond, 9 juillet 1875.
45. C'est ainsi que G. Lubin interprète la chose, *Corr.*, t. XXIV, p. 222-223, n. 4. Il résume (*ibid.*, p. 341, n. 1) la lettre de Charles-Edmond du 13 juillet 1875, mais sans identifier « le conte » de Tolstoï (*Trois morts*) auquel celle-ci fait allusion.
46. Le possessif laisse entendre que Tourguéniev a fait travailler Rollinat : mais sur lesquels de ses propres textes ?
47. Charles-Edmond Chojecki (1822-1899), d'origine polonaise, naquit sujet du tsar avant de s'établir à Paris en 1844 comme réfugié politique.
48. BHVP, fonds Sand, G 3772 (les mots abrégés figurent sous cette forme dans l'autographe).

conte » de Tolstoï. Après avoir remercié son correspondant (« *Merci pour Rollinat. Les choses dont vous ne vous mêlez pas ne marchent pas, donc attendez-vous à être tourmenté par moi aujourd'hui et toujours* »)[49], Sand le relance comme promis, à propos cette fois d'un autre récit de Tolstoï[50]. Un bref retour en arrière s'impose pour situer cette nouvelle étape dans la carrière de Rollinat traducteur.

En février 1875, Tourguéniev envoie à Tolstoï le texte français des *Deux Hussards*, accompagné d'un billet très sec, sans formule d'adresse ni signature, et curieusement rédigé puisqu'il s'y désigne à la troisième personne : les deux écrivains sont en froid depuis 1861 et le resteront deux ans encore. Ce billet annonce que

> « Mr Charles Rollinat a déjà terminé *Un Assaut* et *Trois morts*. Les traductions sont revues par I.S. Turgenev. Mrs Turgenev et Viardot traduiront *Les Cosaques* dans le courant de l'été. Ces quatre récits paraîtront cet hiver en un volume chez Hetzel à Paris[51] ».

Voilà qui paraît prometteur : si Tourguéniev, comme il l'affirme (assertion que recoupe la lettre précitée de Charles-Edmond), revoit les traductions d'*Un Assaut* (renommé ensuite *Une Incursion au Caucase*) et de *Trois morts* pour une parution en volume, sans doute peut-il aussi les recommander au *Temps*, quoi qu'il ait pu dire au journal contre Rollinat. Le volume annoncé ne sortira pas[52], mais les traductions de Rollinat paraîtront en effet dans le quotidien, quoiqu'avec un certain retard.

Sand essaie de faire raccourcir les délais, car son ami s'étant « *débulozé* »[53] a besoin d'argent. Le 22 juillet 1875, expédiant à Charles-Edmond un de ses propres contes (*La fée Poussière*), elle s'enquiert du sort des manuscrits de son protégé et demande celui sur Molière :

> « *Je veux le lire. S'il est mauvais sans ressource, je lui dirai de vous en débarrasser. S'il y a du bon, je le lui ferai refaire*[54]. *Mais il vous a donné une traduction de M. Toltoï* [*sic*] une incursion au Caucase, *dont Tourgueneff lui a dit en propres termes : « C'est aussi beau que le*

---

49. *Corr.*, t. XXIV, pp. 341-342, à Charles-Edmond, 16 juillet 1875.
50. *Corr.*, t. XXIV, p. 350, à Charles-Edmond, 22 juillet 1875.
51. TURGENEV, *Pis'ma*, t. XI, p. 27 (nous traduisons).
52. La première publication française des *Cosaques* se fera en 1886 (*Les Cosaques ; Souvenirs de Sébastopol*, Hachette) sans nom de traducteur.
53. Mot forgé par Tourguéniev pour dire que Rollinat ne travaille plus à la *Revue des deux mondes*, lettre à Sand, 9 avril 1875, *Pis'ma*, t. XI, p. 50.
54. On connaît la suite grâce à *Corr.*, t. XXIV, pp. 354-355.

Le salon de Nohant en 1873, dessin de Maurice SAND (cl. archives).
au premier plan, de g. à d.: Tourguéniev, Pauline Viardot, Paul Viardot, Plauchut, Aurore, George Sand, Lina et Maurice.
(au centre, entre Viardot et Plauchut, deux personnages ont été supprimés)

texte ». En ce cas, c'est d'une réelle valeur, car le Toltoï [*sic*] *est bon et les* deux hussards *que j'ai lus dans le* Temps *était un petit chef d'œuvre. On a dit à Rollinat, au mois de mars, que son* Caucase *ne paraîtrait que dans six mois. Je trouve cela très dur quand on a de la place, et tant de place ! pour certains romans interminables où une situation unique est délayée en un nombre indéfini de feuilletons*[55]. »

Sand estropie le nom de Tolstoï, qu'elle ignore visiblement : il ne s'agit pas d'une inadvertance puisqu'on trouve deux fois la même faute. Mais personne ou presque ne connaît Tolstoï en France à l'époque[56]. Charles-Edmond la rassure aussitôt et va plus loin :

« Le *Caucase* et les *Trois morts* de Tolstoï vont passer. Je vous en réponds. Il nous faudra seulement mettre un peu d'espace entre deux récits russes. Question de symétrie. Nous ne voudrions pas avoir trop l'air de ne plus pouvoir vivre que sur l'étranger, et ce d'autant plus que l'hiver prochain nous comptons régaler nos lecteurs du grand roman de Tourgueneff. Est-ce Rollinat qui sera chargé de la traduction ? Je le désirerais vivement. Un mot de vous à Ivan le Terrible arrangerait sans doute l'affaire[57] ».

Une nouvelle piste se dessine, qui n'aboutira pas.

Traduire un « *grand roman* » de Tourguéniev ?

Sand adopte l'idée de solliciter Tourguéniev pour le « *grand roman* » annoncé, le futur *Terres vierges* : « *Dites-moi, cher ami, si Tourgueneff est à Paris. Je lui écrirai pour cette traduction de son roman* », réplique-t-elle par retour de courrier[58]. Mais a-t-elle écrit la lettre annoncée ? On n'en trouve aucune trace au fil des semaines ou des mois suivants. Charles-

55. *Corr.*, t. XXIV, p. 350, à Charles-Edmond, 22 juillet 1875. La pointe finale vise nommément *Le Beau Solignac* de Jules Claretie. *Caucase* désigne *Un Assaut* (*Nabeg* dans l'original) qui sera publié sous le titre *Une Incursion : récit d'un volontaire.*
56. Tolstoï reste presque inconnu hors de Russie jusqu'au milieu des années 1880. C'est une princesse russe, Irène Paskevitch, qui donne la première version française de *Guerre et Paix*, parue à Saint-Pétersbourg (1879) dix ans après l'original. La première traduction française d'*Anna Karénine* (1877) sort sous anonymat en 1885. Le renom de l'auteur s'établit en France avec l'article d'Eugène MELCHIOR DE VOGÜÉ, « Le comte Léon Tolstoï », publié dans la *Revue des deux mondes* (15 juillet 1884) et recueilli ensuite dans *Le Roman russe* (1886) : tout change avec ce livre qui inaugure pour Tolstoï une ère de grand succès auprès du public comme de la critique.
57. BHVP, fonds Sand, G 3773, 24 juillet 1875. L'autographe invite à rectifier la note 3 de G. Lubin, *Corr.*, t. XXIV, p. 350, où « Le caveau et les trois morts » résulte d'une erreur de lecture.
58. *Corr.*, t. XXIV, p. 355, à Charles-Edmond, 26 juillet 1875.

Edmond lui a répondu que Tourguéniev était absent de Paris[59], mais cela ne pouvait l'arrêter, dût-elle attendre. On s'explique mal qu'elle eût renoncé, sauf à émettre l'hypothèse suivante : quelqu'un a dû lui dire, ou lui faire dire que ce n'était pas la peine...

Voyant que les débouchés de son ami au *Temps* sont incertains, insuffisants, trop lents ou compromis soit à cause de Tourguéniev, soit par suite de l'encombrement du feuilleton, Sand sollicite d'autres relations. Le 29 juin 1875, elle écrit une lettre commune à Calmann Lévy et à ses collaborateurs (Noël Parfait, Émile Aucante)[60] pour leur exposer le passé de Rollinat et sa situation présente, ses activités à la *Revue des Deux Mondes* et les motifs de son départ (« *le terrible caractère* » de Buloz, aggravé d'exigences « *exagérées* »), ses aptitudes (« *facilité remarquable pour toute espèce de rédaction* », « *mémoire prodigieuse* », « *grand goût littéraire* ») et ses occupations de traducteur. L'éditeur peut-il lui donner du travail[61] ? Tenace, elle plaide à nouveau pour son ami une semaine plus tard dans une lettre particulière à Émile Aucante[62], puis réitère sa demande en février 1876 : nouvelle salve de courriers[63] grâce auxquels « *le Rollinatus adoratus* » prend enfin « *son poste* » chez Calmann Lévy un mois plus tard[64]. Sand a épuisé tous ses moyens en faveur du « *crocodilus* » : « *Faisons des voeux pour qu'il se tienne chez Lévy, car je ne trouverai jamais mieux pour lui, si je trouve*[65] *!* »

Les missives de la fin 1875 montrent qu'elle persiste dans l'intervalle à le soutenir au *Temps*, à la fois pour ses articles et pour ses traductions[66].

---

59. BHVP, fonds Sand, G 3774, 29 juillet 1875.
60. Noël Parfait (1813-1896), littérateur et homme politique, lecteur chez Lévy et secrétaire particulier de l'éditeur, parraina Sand en 1864 pour son entrée à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Émile Aucante (1822-1909) demeura plusieurs années à Nohant, où Sand l'employait comme secrétaire et homme d'affaires avant qu'il n'entre chez Lévy.
61. *Corr.*, t. XXIV, pp. 321-322 (lettre déjà mentionnée, *cf. supra* note 39).
62. *Corr.*, t. XXIV, p. 328, à É. Aucante, 5 juillet 1875. L'*Agenda* sandien du 26 juillet porte : « *J'ai écrit pour Rol*[linat] *et d'autres lettres* ». De fait elle écrit à Charles-Edmond ce jour-là pour défendre, en vain, l'essai sur Molière, *Corr.*, t. XXIV, p. 354.
63. *Corr.*, t. XXIV, p. 542, à É. Aucante, 24 février 1876. *Lettres retrouvées*, p. 422, à N. Parfait, 24 février 1876 (lettre signalée par G. Lubin avant qu'elle ne reparaisse, *Corr.*, t. XXIV, p. 544).
64. *Corr.*, t. XXIV, p. 573, à E. Plauchut, 18 mars 1876.
65. *Corr.*, t. XXIV, p. 607, à E. Plauchut, 11 avril 1876.
66. *Corr.*, t. XXIV, pp. 420-421, 423, 426, 477.

Comme il tire le diable par la queue, elle lui envoie 500 fr. de son propre chef et prétend qu'il s'agit d'une avance sur ses travaux[67] :

> « Le Temps *en a plusieurs. Tâchez qu'il en paraisse »,* prie-t-elle Charles-Edmond. *« Je m'en remets à vous pour qu'on ne l'oublie pas trop. Ce qu'il vous a donné est très intéressant, le* Sébastopol *surtout*[68] ».

Et de le relancer trois jours plus tard, proposant de laisser son tour de feuilleton à son vieil ami :

> « *Tâchez donc qu'on fasse passer un de ses articles ou qu'on lui avance directement 500 f. car enfin il a fourni du manuscrit pour plus que cela, et sauf* Molière *que vous n'aimez pas, le reste est bon et intéressant*[69] ».

Une lettre obligeante de Charles-Edmond croise alors la sienne : « Il sera fait pour Rollinat tout ce que vous voulez bien nous commander ». Il offre à celui-ci de tirer une traite de 500 francs sur le journal et promet que « *Sébastopol* passera aussitôt après le feuilleton en voie de publication. Il ne peut pas être publié simultanément. Le conte d'Hetzel se passe en Russie. Nous sommes obligés de varier[70] ». Bien disposé pour Rollinat, Charles-Edmond choisit quand même ses priorités et refuse à Sand de céder son tour, car il compte sur « **Mr de Beaumont** » pour offrir « **d'exquises étrennes** » au public[71]. Ce qu'il ne dit pas, c'est que Tourguéniev passera lui aussi devant *Sébastopol*, publié fin mars-début avril 1876[72] juste après *La*

---

67. Rollinat n'est pas dupe et par fierté lui renvoie l'argent : voir sur cet épisode les courriers des 23-28 décembre 1875, *Corr.*, t. XXIV, pp. 471-478.
68. *Corr.*, t. XXIV, pp. 471-472, à Charles-Edmond, 24 décembre 1875.
69. *Corr.*, t. XXIV, p. 476, à Charles-Edmond, 27 décembre 1875.
70. Le conte de Hetzel (qui signe P.-J. Stahl) est *Maroussia : d'après une légende russe de Marko Wovzog* [Marko Vovtchok], publié du 15 décembre 1875 au 9 janvier 1876.
71. BHVP, fonds Sand, G 3800, 27 décembre 1875. « Mr de Beaumont » désigne *Impressions et souvenirs. Mon grand-oncle*, qui occupe le feuilleton du 2 janvier 1876.
72. *Le Temps*, 29-31 mars, 1er, 2, 5 et 6 avril 1876, sous le titre « Sébastopol. Mai 1855 » : seule est traduite la deuxième partie des *Récits de Sébastopol*, qui figure entre « Sébastopol en décembre » et « Sébastopol en août ». Dans *The Russian Novel in France, 1884-1914*, Oxford University Press, 1950, Frederick W. J. HEMMINGS restait dubitatif : « On one occasion, when asked for a contribution by the editorial staff of *Le Temps* [...] Turgenev handed in a French translation of Tolstoy's *Sevastopol* and asked for this to be published instead » (p. 21) ; « we know that *Sevastopol*, written in 1855, so impressed the Tsar at the time of the Crimean War that he ordered a translation to be prepared. It was either this translation or a later one that appeared in *Le Temps*, largely through the good offices of Turgenev, in 1876 » (p. 49). Wladimir TROUBETZKOY, « La réception de Tolstoï », *Histoire de la littérature russe. Le XIXe siècle ** : Le temps du roman*, éd. E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Paris,

Montre[73]. Les deux autres traductions de Tolstoï devront attendre et Sand ne les évoque plus en 1876, se fiant aux promesses reçues pour faire patienter Rollinat[74]. Après *Sébastopol* paraîtront effectivement *Une Incursion : récit d'un volontaire* (9-12 novembre 1876) et *Trois morts* (4-6 janvier 1877).

Quant à traduire Tourguéniev lui-même, c'est une autre histoire où la médiation de Sand aura échoué. Elle a dû finir par comprendre que son confrère ne voulait pas de Rollinat. Soit qu'il ne l'apprécie pas, soit qu'il ait d'autres personnes en vue. Le fait est qu'il compte à l'époque sur Émile Durand-Gréville, qui après *Les Eaux printanières* (Hetzel, 1873) traduit en 1874-1875 plusieurs récits bientôt recueillis dans *Reliques vivantes* (Hetzel, 1876)[75] et surtout *Terres vierges*[76], le « *grand roman* » que Sand eût aimé voir confier à son ami. Durand-Gréville était-il plus compétent, plus fiable ? Tourguéniev critiqua sa première traduction (« fort mauvaise et je dois la corriger[77] ») sans lui ôter ses chances pour la suite. Il nous manque en tout cas une série de lettres envoyées à Sand par l'écrivain russe[78] : l'une d'elles mettait peut-être les choses au point entre eux sur

---

Fayard, 2005, p. 1253, se réfère sur ce point au doute de Hemmings. Qui n'a pas lieu d'être, car le nom de Rollinat figure à la fin de chaque livraison, excepté la toute première (29 mars 1876). On a pu voir aussi que les « bons offices » (Hemmings) émanent en réalité de Sand plus que de Tourguéniev.

73. *Le Temps*, 15-19, 22-26 mars 1876. Qui a traduit *La Montre* ? Les traducteurs de Tourguéniev ne sont pas tous identifiés à coup sûr.
74. « *J'ai la certitude qu'il* [Charles-Edmond] *fait ce qu'il peut, mais il n'est pas souverain au Temps. Il n'est qu'un membre d'une république où il est influent, mais non pape infaillible* », *Corr.*, t. XXIV, p. 477, 27 décembre 1875. Plusieurs courriers de 1876 à Rollinat ont disparu, *cf. Corr.*, t. XXIV, 24 février, p. 544 ; 13 mars, p. 565 ; 15 mars, p. 567.
75. *Les Reliques vivantes. Fragment inédit des Récits d'un chasseur* parut dans *Le Temps*, 8 avril 1874. Durand-Gréville traduisit aussi *Pounine et Babourine* pour *Le Temps*, 10-21 mars 1875.
76. *Le Temps,* 24 janvier-25 mars 1877. *Terres vierges* paraîtra aussi en volume (Hetzel, 1877).
77. TURGENEV, *Pis'ma*, t. X, p. 108, à L. Pietsch, 22 mai/3 juin 1873, au sujet d'*Eaux printanières*. Durand-Gréville a passé six ans comme professeur de français à Saint-Pétersbourg (1866-1872) où il fut correspondant du *Temps*.
78. Série perdue ou qui « n'a pas été dévoilée jusqu'à présent », observait Ilia SILBERSTEIN, collectionneur érudit d'autographes sandiens, « Du nouveau sur les rapports de George Sand avec Ivan Tourguéniev et la famille de Pauline Viardot », *Cahiers Ivan Tourguéniev...*, n° 3 (« Hommage à George Sand »), octobre 1979, p. 112.

Rollinat. Simple hypothèse, Tourguéniev ayant pu tout aussi bien éluder la question.

Conclusion

Sand n'a donc pas ménagé ses efforts pour soutenir Rollinat, et notamment pour le faire agréer comme traducteur. Le bilan concernant Tolstoï, s'il ne compte aucun grand roman, est loin d'être négligeable pour l'époque[79]. En revanche, l'appui de Tourguéniev n'a pas atteint le seuil espéré. Les aptitudes du candidat sont-elles en cause ? Car il ne suffit pas de bien connaître le russe pour traduire un écrit littéraire. Charles-Edmond relatant « l'affaire Rollinat » ne dit pas pourquoi « Ivan le Terrible » « criblait » son traducteur de critiques. Le problème ne tiendrait pas forcément à la langue de départ, si du moins la version donnée par Sand (indirecte, puisqu'elle émane de Plauchut) est véridique quand elle évoque « *quelques gallicismes* » ou des fautes vénielles qu'elle-même aurait pu supprimer sans connaître l'original. Quant aux « fautes de français », Rollinat les impute aux corrections de Tourguéniev lui-même ! L'affaire présentée sous ce jour se complique de malentendus et de blessures d'amour-propre. Sand reproche à Tourguéniev d'avoir manqué de délicatesse : au lieu de dénigrer Rollinat en public, « *assez haut pour lui fermer en quelque sorte l'accès du feuilleton* », mieux eût valu confier discrètement à sa protectrice le soin de réviser son travail[80]. Toutefois l'attitude de l'auteur russe s'interprète aussi sur un plan plus général que Sand n'a pu connaître. Tourguéniev se montrait changeant vis-à-vis de ses traducteurs, et ce pour des motifs parfois étrangers à leur travail[81]. Était-il particulièrement exigeant ? Au sujet de Rollinat, « *il se serait plaint de quelques erreurs*[82] » : méritaient-elles un

---

79. Quatre traductions publiées de février 1875 à janvier 1877 : *Deux Hussards*, *Sébastopol*, *Une Incursion*, *Trois morts*.
80. *Corr.*, t. XXIV, pp. 333-334, à Charles-Edmond, 9 juillet 1875.
81. Hippolyte Delaveau fit les frais de ce côté versatile ou opportuniste. Après avoir publiquement désavoué Ernest Charrière en 1854 pour sa version fantaisiste des *Récits d'un chasseur* (*cf. supra* note 24), Tourguéniev s'apprêtait en privé à le racheter, quitte à dénigrer Delaveau pour « insuffisance littéraire » alors même que sa version des *Récits...* (1858) avait reçu le label « seule édition autorisée par l'auteur », *cf.* lettre à L. Viardot du 14 décembre 1857, *Correspondance Ivan Tourguéniev-Louis Viardot. Sous le sceau de la fraternité*, éd. Alexandre Zviguilsky, Paris, Hermann, 2010, pp. 186-187. Tourguéniev voulait surtout éviter de gâcher ses relations avec Hachette : peu connu en France à l'époque, il tenait à ménager ses appuis.
82. Sand rapporte ici encore le récit de Plauchut, ce qui explique l'emploi du conditionnel, *Corr.*, t. XXIV, p. 333, à Charles-Edmond, 9 juillet 1875.

esclandre ? Tous ses traducteurs en commettent – Mérimée par exemple, qui multiplie les contresens dont il ne lui tient pas rigueur, comme s'il y avait deux poids deux mesures selon qu'il s'agit du « *brave Rollinat* » ou du distingué académicien[83]. Enfin Tourguéniev n'est pas lui-même d'une exactitude impeccable quand il revoit les traductions, allant quelquefois trop vite... Finalement, Sand s'est-elle alarmée d'un incident bénin, sur lequel son confrère aurait passé l'éponge même sans qu'elle intercède ? On sait qu'après l'algarade au sujet des *Trois morts* il fit spontanément amende honorable. Et même davantage, si la romancière dit vrai : « [...] *une traduction de M. Toltoï* [sic] une incursion au Caucase, *dont Tourgueneff lui a dit en propres termes : « C'est aussi beau que le texte*[84] ». Il n'en reste pas moins qu'il s'abstient de confier ses œuvres à Rollinat. Cultivant son propre réseau dans les milieux de la presse et de l'édition, il fait passer ses intérêts ou ses relations avant celles que Sand lui propose. Les rapports des deux écrivains sont plus délicats qu'on ne croirait à première vue[85].

*

* *

« *L'affaire Rollinat* » n'intéresse pas seulement la biographie sandienne et le rôle avéré de Tourguéniev dans la diffusion de la littérature russe en France. Elle engage des questions de fond, à peine effleurées ici, quant aux théories de la traduction[86]. Restent donc à interpréter l'avis négatif émis par Sand sur les traducteurs de son confrère (à qui pense-t-elle en particulier ?) et ses propos sur la méthode de traduction en général : s'agit-il d'un grief

83. Henri MONGAULT, « Introduction – Mérimée et la littérature russe », dans Prosper MÉRIMÉE, *Études de littérature russe*, t. I, Paris, Honoré Champion, 1931, p. CXVI. Épluchant les traductions mériméennes, Mongault y relève une foule d'erreurs, souvent grossières (ignorance de la grammaire et de la syntaxe, lacunes du vocabulaire). D'ailleurs Mérimée n'hésite pas à prier Tourguéniev de les corriger.
84. *Corr.*, t. XXIV, p. 350, à Charles-Edmond, 22 juillet 1875.
85. Voir sur ce point et sous plusieurs angles Françoise GENEVRAY, « Flaubert, Tourguéniev, Sand – trois "amis de lettres" », *Vérités de sentiment et de raison. Lectures de la correspondance Flaubert-Sand*, éd. Thierry Poyet, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, à paraître ; « Le triangle Tourguéniev-Flaubert-Sand, 1868-1876 », *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, n° 28, à paraître.
86. Replaçant la querelle dans son contexte, Mikhail P. ALEXEEV présente Tourguéniev comme l'initateur en France d'une nouvelle « école » de traduction : « Turgenev – propagandist russkoj literatury na Zapade », *Russkaja literatura i eë mirovoe znatchenie [La Littérature russe et sa signification mondiale]*, Leningrad, Nauka, 1989, pp. 293-298.

sincère et d'une conviction véritable ou juste d'arguments *ad hominem* visant à défendre Rollinat ? Il faudrait pour répondre étudier ses rapports avec les œuvres traduites (elle en a beaucoup lu) et avec la traduction – une activité qu'elle a côtoyée, sinon pratiquée au sens strict du terme[87]. Vaste sujet, auquel le présent article ne fournit somme toute qu'une introduction.

Françoise GENEVRAY

87. Voir sa contribution à *Kourroglou* (1843) et son adaptation de *Comme il vous plaira* (1856).

LIVRES, REVUES, ÉTUDES

ÉVÈNEMENTS CULTURELS

VIE DE L'ASSOCIATION

GEORGE SAND

PARUTIONS

George SAND

Œuvres complètes

sous la direction de Béatrice DIDIER

1836-1837 :

Simon

éd. critique par Catherine MARIETTE-CLOT

Lettres d'un voyageur

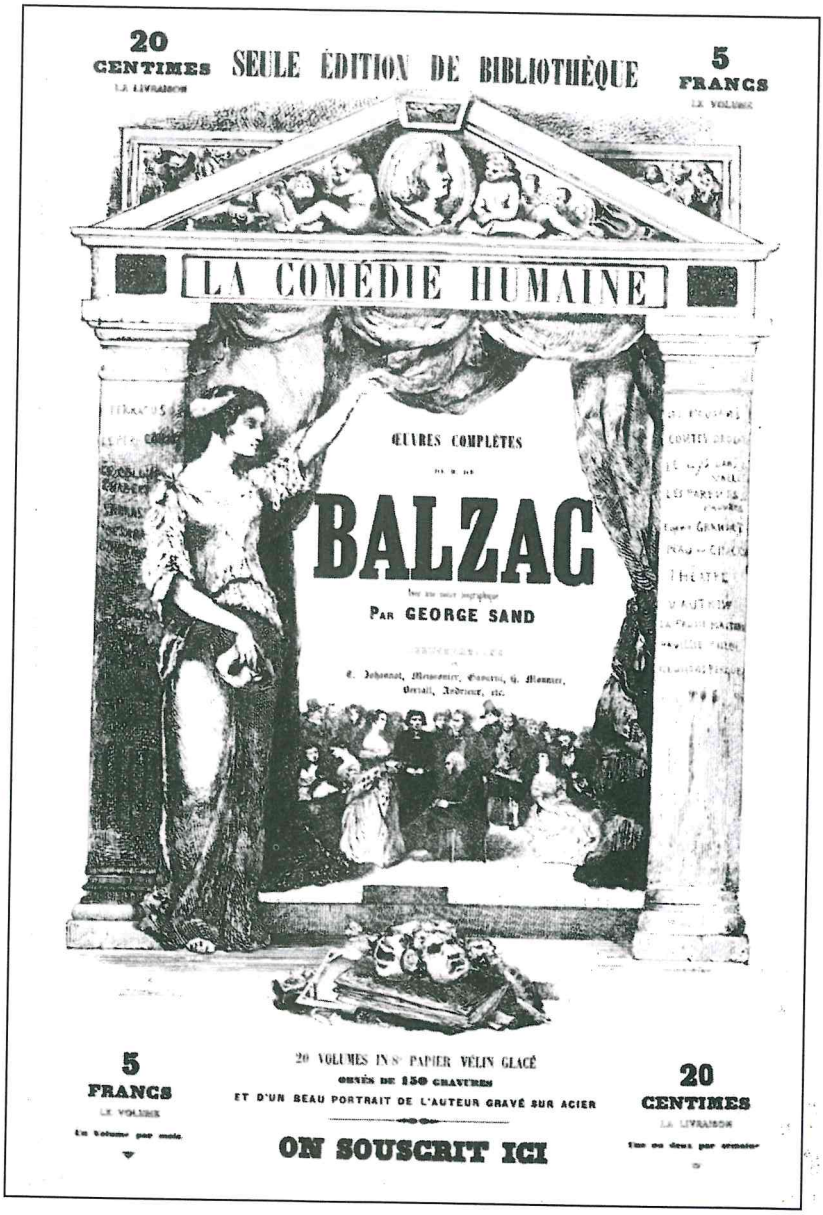
éd. critique par Suzel ESQUIER

1 vol. relié, Honoré Champion, Paris, 2010, 674 p., 15 x 22 cm, 115 €.

CE VOLUME des *Œuvres complètes* de George Sand contient deux ouvrages fort différents que caractérisent pourtant deux traits communs : la marque profonde de cette période de crise, personnelle et intellectuelle, dans la vie de la romancière ; ensuite, divers changements qui constituent un tournant décisif dans la poétique sandienne.

Simon est un roman peu connu du large public, pourtant, ce « *pauvre petit conte* » au dire de Sand elle-même, est intéressant à bien des égards. L'éditrice, Catherine MARIETTE-CLOT, estime qu'il est « un livre qui fait date » dans l'œuvre de Sand (p. 9) : en premier lieu, il marque la transition des romans de jeunesse à l'œuvre engagée, socialiste des années 1840. De plus, il est un « roman lumineux », grâce au dénouement heureux et au cadre « radieux » du paysage de la Marche. *Simon* a de quoi émouvoir le lecteur qui y retrouvera des personnages et motifs sandiens baignés dans une aura d'allégresse. Dans les notes accompagnant le texte, l'éditrice identifie les personnes et faits réels évoqués dans le roman, mais aussi renvoie à d'autres œuvres de Sand, tissant ainsi un réseau d'interprétation fort instructif pour le lecteur.

Contrairement à *Simon*, les *Lettres d'un voyageur* sont connues et appréciées à leur juste valeur quoique, paradoxalement, toujours trop peu lues et explorées. L'éditrice, Suzel ESQUIER, met en relief certaines caractéristiques de ce « recueil problématique » : tout d'abord, le fait que ces douze lettres ont été publiées en revue avant de paraître en volume. Les conséquences en sont multiples. Au niveau de l'épistolaire, celles-ci touchent les changements de destinataires, les modifications



Affiche de librairie pour l'édition Houssiaux de *La Comédie humaine* d'Honoré DE BALZAC (1853), avec notice bibliographique de George SAND.
(*Mon cher George, Balzac et Sand, histoire d'une amitié*, p. 95, fig. 67)

du contenu, voire du style et du statut des lettres. Suzel Esquier rappelle à juste titre ce que Sand devait à la tradition épistolaire du XVIIIe siècle ainsi qu'au roman par lettres du tournant des Lumières (la monodie masculine proche du journal intime). Une autre caractéristique importante des *Lettres d'un voyageur* est le narrateur, insaisissable et protéiforme qui, derrière les masques du « *bon oncle* », « *vieux maître* », « *jeune écolier* » laisse transparaître parfois la perspective féminine. Pourtant, l'interprétation que propose Suzel Esquier, d'un « document qui [...] se convertit en roman » dont l'héroïne « affronte des épreuves, l'aventure, avant de parvenir à l'émancipation » (p. 249) semble s'éloigner du sens de l'œuvre, en voulant donner une réponse tranchante. Ne vaut-il pas mieux accepter le texte pour ce qu'il est, avec la présence miroitante d'un narrateur qui se plaît à des jeux épistolaires face à ses destinataires réels, fictifs ou virtuels ? Par contre, Suzel Esquier a raison d'insister sur la dimension existentielle et spirituelle du voyage dans ce recueil épistolaire : ce qui relie toutes ces lettres, dont seules quelques-unes sont des récits de voyage, c'est la quête de soi, menée par une femme artiste. Le lecteur pourra se convaincre lui-même de la variété des sujets, du pittoresque des paysages, tableaux et portraits, de la vivacité des scènes émaillées de dialogues et de chant, mais aussi des réflexions et polémiques, des recherches anxieuses de réponses quant au sens de ce qui touche de plus près la romancière. Les notes de l'éditrice sont ici d'une grande utilité – pertinentes, riches en informations, elles aident aussi à réfléchir sur certaines pages dont Suzel Esquier éclaire ou commente le sens ou la beauté.

Comme dans tous les volumes de cette édition des *Œuvres complètes*, le lecteur trouvera, en annexe, une note sur l'établissement du texte, le relevé des variantes, une bibliographie des éditions ainsi que des études, enfin les comptes rendus contemporains de la parution des ouvrages.

Regina BOCHENEK-FRANCZAKOVA

ÉTUDES

Mon cher George : *Balzac et Sand, histoire d'une amitié*

Gallimard, Paris, 2010, 183 p., 19 x 25,5 cm, 29 €.

CE TRÈS BEL ALBUM, où les blancs des fonds, le sépia des lettres manuscrites sont rehaussés par un rouge clair et chaud, sert d'écrin à une œuvre collective (Thierry BODIN, Brigitte DIAZ, José-Luis DIAZ, Nicole MOZET, Roger PIERROT, Christine PLANTÉ, Martine REID et Hervé YON), qui accompagnait l'an dernier une exposition (présentée du 24 mars au 20 juin) au musée Balzac de Saché sur le même thème.

Le noyau en est une édition actualisée de l'échange épistolaire, les lettres de Balzac telles qu'elles figurent et figureront dans l'édition de sa correspondance par Roger Pierrot et Hervé YON dans la Pléiade, celles de Sand publiées par Georges Lubin, discrètement accompagnées d'extraits : correspondan-

ces, témoignages de tiers pour jalonner les périodes de silence, apporter une dissonance. Les différentes études qui précèdent ces lettres dessinent l'histoire de cette amitié littéraire capitale, malgré un échange direct intermittent et restreint, et en esquissent la caractérisation. Nicole MOZET ouvre l'ensemble par sa présentation de l'étude qui, en octobre 1853 accompagne l'édition Houssiaux de la *Comédie humaine* (« Lire Balzac avec G. Sand »), reproduite ici.

Tout commence, tôt en 1831, par le milieu berrichon de Paris, qui les rapproche, avant que le « petit Jules » apparaisse victime de l'« infâme rocher qui a nom G. Sand » ; en 1831, Aurore et Sandeau lisent Balzac, consacré romancier grâce à *La Peau de Chagrin*, comme un maître ; quelques mois plus tard, Balzac, si c'est bien lui qui signe E. Morisseau dans *La Caricature*, salue en *Indiana*, une « **réaction de vérité** » dans le roman. En 1834, peu après leur rencontre à l'Opéra, le 23 août, où l'on reprend *Robert le Diable*, « **un mot d'initiation** » de Sand encourage Balzac à écrire sur la musique ; *Gambara*, puis *Massimila Doni* – truffé de situations prises à *Lélia* – naîtront quelques années plus tard (Thierry BODIN : « George Sand et les romans musicaux de Balzac »). Des six jours de la visite de Balzac à Nohant au début de 1838, jusqu'en 1842, où leurs radicalisations politiques divergentes les éloignent, leur échange se fait plus dense, et l'on sait ce que *Béatrix* doit aux confidences à Dom Mar sur Liszt et Marie d'Agoult. L'image de Sand sous la plume de Balzac ne se limite pas à Félicité des Touches : clichés et mythes, flatteurs ou misogynes sont multiples (José-Luis DIAZ : « Les Sand de Balzac », sous le regard surtout de la méfiante Mme Hanska (Martine REID : « Une femme, un auteur ») : mais il accepte de reconnaître pleinement son génie.

Ces deux grands travailleurs de nuit se font du roman une idée sérieuse ; déclassés par le succès de la « littérature industrielle », maltraités par la critique, leurs examens sérieux de la société contemporaine se correspondent, d'*Indiana* en *Femme de trente ans*, par exemple, (Brigitte DIAZ : « Balzac et Sand : deux romanciers en correspondance ») ; lorsqu'à propos des *Mémoires de deux jeunes mariées* leur échange se centre sur le mariage, « **leurs conclusions diffèrent** » mais leurs appréciations de Renée de l'Estorade et Louise de Chaulieu s'accordent, car pour tous deux il est loisible au roman de montrer les aspects contradictoires du réel et de déborder ses intentions explicites (Christine PLANTÉ : « "Les deux faces de la vérité" : Sand, Balzac, et les *Mémoires de deux jeunes mariées*). À la longue dédicace de ces *Mémoires,* Sand devait répondre par une étude pour préfacer la *Comédie humaine*, qui ne parut qu'en 1853 ; généreuse, clairvoyante, sa lecture fait encore bon marché des convictions religieuses et politiques affichées par son confrère, en dépit des protestations d'Eve de Balzac.

En 1859 le théâtre de Nohant puise dans l'œuvre balzacienne, adapte *L'Auberge rouge* ; enfin, dans une lettre à Taine, en 1867, au moment où l'œuvre de Balzac prend enfin sa vraie place, Sand évoque « *la puissante et riante figure* » de ce génie frère.

Ce très beau livre présente une riche gamme d'illustrations, documents, dessins de Maurice, reportage satirique sur les visiteurs de Nohant (p. 60-61), profils expressifs de Liszt par Sand (p. 53), affiches de spectacles, épreuves… ; particulièrement émouvantes sont les reproductions de manuscrits ; lettres de Balzac à l'écritu-

re serrée, sans marges ni alinéas, fragment primitivement destiné à la *Lélia* de 1839 orné en bas de page de dessins d'oiseaux élégants et cocasses ainsi que d'une version de la poire louis-philipparde (p. 40). Une bibliographie balzaco-sandienne, établie par Roger PIERROT et Hervé YON, complète le livre, qui s'adresse aussi bien aux amateurs qu'aux spécialistes.

Michèle HECQUET

Olivier BARA

Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre.

Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2010, 378 p., 16 x 24 cm., 21 €.

OLIVIER BARA EST un grand connaisseur de l'opéra et du théâtre. Son livre sur George Sand offre une vision globale de l'importance du théâtre dans l'œuvre de l'écrivaine et dans sa vie ; mais il révèle surtout que la scène théâtrale est restée, pour la romancière, le sanctuaire de ses illusions ou de ses idéaux du beau et du vrai. Les analyses qu'il propose sont, tout du long, sous-tendues par une connaissance étonnante de toute l'œuvre de Sand et de ses contemporains. Un emploi scrupuleux de la *Correspondance* lui permet de justifier son argumentation et de faire revivre sous nos yeux de lecteur le rôle du théâtre dans la carrière de George Sand.

Une des notions les plus intéressantes proposée par Bara est celle de « théâtre imaginaire » présentée dans les romans de comédiens auxquels est consacrée la deuxième partie du livre, « La communion théâtrale : fusion et effusion » (p. 117-212).

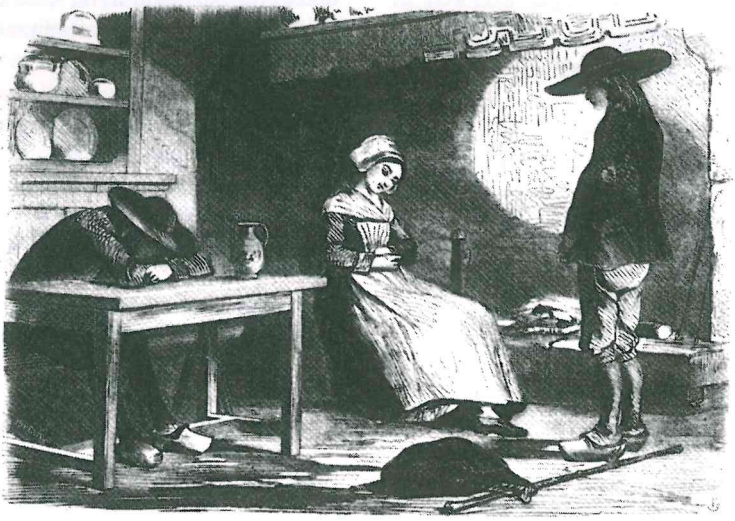
> Les « artistes dramatiques ou lyriques d'élite, nous dit Bara, viennent à bout de l'indifférence des spectateurs routiniers et des disgrâces de leur profession ; ils transforment le théâtre en aventure humaine et y conquièrent de haute lutte leur être social. La scène accomplit alors, dans l'espace de la fiction, sa mission essentielle aux yeux de Sand : la création d'une communauté égalitaire et fraternelle où s'épanouit librement l'individu, où s'accomplit l'éthique républicaine. » (p. 10)

Ce sont, en effet, les notions d'éthique et d'esthétique de la scène chez Sand, romancière, dramaturge et critique, que choisit de traiter Bara dans son livre où « des tensions et des contradictions [sont] en jeu » et dans lequel, « la démarche [est] plus souvent dialectique que descriptive ou énumérative » (p. 13). L'auteur souligne à juste titre que la création esthétique passe « par la circulation entre les genres », idée déjà développée par Martine Reid[1], mais qu'il synthétise de façon remarquable :

> « Le théâtre non joué de Sand est en effet porteur d'une théâtralité tenue en réserve, toujours prête à se déployer. En outre, la forme théâtrale n'est souvent qu'une modalité possible du roman, comme le roman dialogué contient virtuellement un drame jouable ; de même, les pièces privées peuvent se métamorphoser en œuvres théâtrales parisiennes. Le théâtre de Sand révèle combien l'œuvre générale répond à une poussée

PRIX 50 CENTIMES — RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15 — PRIX 50 CENTIMES

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE



FRANÇOIS LE CHAMPI

COMÉDIE EN TROIS ACTES,

Représentée pour la première fois, à Paris, sur le second Théâtre-Français, le 25 novembre 1849.

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE :

MADELEINE BLANCHET, veuve ..... Mme Marie Laurent.
MARIETTE BLANCHET, sa belle-sœur ..... Lemaître.
FRANÇOIS LE CHAMPI ..... M. Chaumont.
SÉVÈRE, paysanne riche ..... Mme Montal-Saint.
JEAN BONNIN, neveu de Sévère ..... M. Tisserand.
JEANNIE, fille de Madeleine ..... Mlle Volnaud.
CATHERINE, servante de Madeleine ..... [illegible]

Au moulin du Gué-[illegible]

ACTE PREMIER

Un intérieur rustique. A la droite du spectateur, une grande cheminée avec banc pour s'asseoir dans l'intérieur de l'âtre. En avant de la cheminée, une petite table couverte de pelotes, de corbeilles et de chiffons, au-dessus de laquelle une glace, attachée à la muraille, est penchée en avant. La glace a un grand cadre de bois découpé à l'ancienne mode. — A gauche du spectateur, une porte conduisant à la chambre de Madeleine; à côté, une vieille crédence servant de secrétaire. — Au fond, une porte à [illegible]

et blancs!... Vous ressemblez quasiment comme ça à une belle petite pie!

MARIETTE.

Ne m'en parle pas, Catherine; pour moi, je ne vois rien de si laid que le deuil.

CATHERINE.

C'est triste, si vous voulez, parce que ça rappelle la mort, et vous aimeriez mieux vos tabliers roses et vos coiffages à dentelles.

[illegible]

François le Champi, comédie en 3 actes
Michel Lévy Frères, éd. illustrée, Paris, s.d., coll. O. Bara

continue, ignorant les assignations génériques, éditoriales et institutionnelles – ou cherchant sans trêve à s'affranchir. » (p. 26)

Bara précise que chez Sand, le terme *théâtre* « englobe le spectacle musical ou l'opéra à côté des différents genres du théâtre parlé ; il intègre aussi spectacles de marionnettes, scènes improvisées, charades ou proverbes dramatiques : tout ce qui suppose jeu, acteurs, scène » (p. 26). Dans la première partie de son livre, « Sand et son théâtre : l'impossible détachement », il montre bien cette diversité de la création théâtrale (pièces à lire, drames, improvisations et études à Nohant, etc.), et fait revivre le laboratoire expérimental que fut Nohant après l'échec parisien de *Cosima*. Sand, exclue de Paris, réinvente le théâtre chez elle et tous y participent. A ce moment du livre de Bara, le rythme de l'écriture, le foisonnement d'informations, font sentir au lecteur la fièvre de Nohant, totalement consacré au théâtre ; Olivier Bara a aussi des talents d'écrivain, et conclut sa description de la folle vie à Nohant :

> « Là s'accomplit, en marge de la grande histoire, la république fraternelle et égalitaire que l'art a pour mission, dans la société, de faire advenir. » (p. 38)

Après cet intermède sur le théâtre libre de Nohant et auquel Gay Manifold avait voué également une partie de son livre, Bara évoque le retour au théâtre et ce qu'il appelle « l'adoption d'un nouvel état : le théâtre ». C'est la révolution de 1848 qui ramène Sand à la scène publique, de façon fortuite, précise Bara ; ce sont les succès de *François le champi* et de *Claudie* qui marquent le début d'une carrière théâtrale sans cesse soumise à la censure, aux négociations avec acteurs et directeurs de théâtre jusqu'à sa belle entente avec Lemoine-Montigny, directeur du Gymnase. Cette période, précise Bara, n'est pas, elle non plus, sans « moments de lassitude et de doute » (p. 49) et pendant celle-ci le Théâtre de Nohant accède à la reconnaissance avec la publication du volume qui lui est consacré. Toutes les expériences théâtrales jusqu'à la mort de l'écrivaine sont passées en revue, mais pour finir Bara présente « la dernière émotion théâtrale de Sand », les marionnettes (p. 53).

Dans le deuxième chapitre de sa première partie, Bara affirme que Sand n'a jamais formulé de théorie théâtrale, comme l'avait suggéré Dorrya Fahmy, mais qu'on trouve dans ses écrits des « éclats de pensée théâtrale » ; ce qui expliquerait la quasi-absence de Sand dans les histoires du théâtre. Mais est-ce la seule raison ? Pendant longtemps et pour beaucoup de Français, Sand fut l'auteur de romans champêtres, on avait bien réussi à effacer qu'elle était surtout l'auteur d'*Indiana* et de *Lélia*. A la fin de son chapitre, Bara parle de totalisation et d'une Sand mosaïste :

> « Cet ensemble rhapsodique de textes critiques, épistolaires ou fictionnels, publics ou privés, offre à terme, au-delà de son éclatement formel et temporel, une pensée complète du théâtre. »

Une des qualités du livre est justement de nous montrer la mosaïque de la pensée théâtrale sandienne dont Bara révèle la composition (p. 73-80). Cette structure de la pensée de Sand donne aussi au livre de Bara un aspect mosaïque ; on y retrouve la même pièce à différents endroits, mais il nous avait prévenus que sa démarche serait dialectique. Son livre nécessite de notre part une lecture de A à Z ; il la mérite, chaque moment de création subit des approches diverses. Sa critique de Sand peut sembler à certains moments acerbe, mais elle est toujours minutieusement argumentée. Par exemple,

lorsque dans sa deuxième partie, il montre ce qu'il reste, chez Sand, du tableau qui enseigne « **la vérité plurielle** » chez Diderot, le couperet tombe :

> « dans les tableaux-combles des drames sandiens, la vérité se fige, fétichisée en objet de pure adoration. Là se trouve assurément une raison de l'effondrement de cette part de la création sandienne qu'est le théâtre, dont le feu ne nous réchauffe plus. Didactisme, naïveté et redondance du sens effacent dans ces comédies ou ces drames finalement si peu dramatiques la part du jeu. » (p. 184)

À ces défauts, Bara ajoute aussi la pédagogie de la lenteur qu'elle souhaite appliquée au spectateur :

> « Sand joue l'action, conçue comme lente poussée intérieure issue des oppositions de sentiments chez ses personnages, contre l'intrigue considérée comme articulation superficielle et artificielle des épisodes narratifs. » (p. 184-5)

De plus, Sand ne sait pas faire rire, donc elle n'a aucun talent pour la comédie, idée développée dans « La comédie sans rire : "le culte austère de la vérité". » (p. 195-207)

Bara situe aussi Sand dramaturge dans le siècle mais rappelle à quel point elle a été influencée dès son enfance par le théâtre, et que son œuvre garde l'empreinte de l'héritage théâtral du XVIIIe siècle. Bara compare son oeuvre et ses réflexions sur le théâtre à celles de ses contemporains : Musset, Vigny, Dumas, Augier, Feuillet, Balzac, Gautier, Hugo, Nerval, Flaubert, etc. Il affirme que son obstination « à traquer le succès par ses pièces données durant le Second Empire soulève le soupçon de l'opportunisme, voire la compromission avec des formes dominantes et avec l'attente d'un public à la fois honni et flatté dans ses goûts » (p. 81). C'est la George Sand, écrivaine et femme d'affaires qui est décrite ici, celle qui sait aussi préserver ses droits d'adaptation sur ses romans qui est mise à jour. Tout lecteur de la *Correspondance* a eu l'occasion de la voir négocier ses contrats. Il faudrait rappeler, à ce moment, que l'écriture pour George Sand fut un moyen de gagner son indépendance financière, et de payer sa liberté de femme. Comme beaucoup d'artistes, Sand est habitée de paradoxes que Bara explique :

> « Aussi les contradictions de George Sand dramaturge et critique s'expliquent-elles d'abord par son rapport à l'histoire, par ce double désir d'y participer et d'en échapper par le théâtre. » (p. 83)

En étudiant le cas Sand, Bara souhaite aussi « désigner la juste place qu'occupe Sand dans la création du XIXe siècle », et rappelle donc que son livre concerne la tentation théâtrale des écrivains au XIXe siècle, « **part maudite de leur création** ». Il se demande s'il s'agit alors de « l'inaptitude des romanciers à se soumettre aux lois scéniques et de l'ellipse » ou de l' « incompatibilité entre l'idéal esthétique et les conditions réelles d'exercice du théâtre au temps de son industrialisation » (p. 16-7). Sand s'est présentée elle-même comme un écrivain de théâtre en constante expérimentation, nous rappelle Bara :

> « la nécessité de s'adapter aux formes et aux goûts du moment tout en les sapant de l'intérieur et en les contestant de l'extérieur, confère à chaque pièce son statut précaire et son caractère à nos yeux inabouti. » (p. 220)

Il ajoute dans une partie consacrée à « la contre-création de Nohant » :

> « le caractère *réactif* du théâtre de Sand explique en partie la difficulté de sa réception aujourd'hui : ses pièces valent d'abord par leur capacité de résistance,

par leur esthétique à contre-courant [...] L'ancrage circonstanciel pèse moins sur le théâtre à lire des débuts [...] Il épargne aussi les pièces de Nohant, dégagées de toute contrainte institutionnelle. »

Si comme il l'affirme, « La scène de Nohant exerce une fonction libératrice par rapport à une littérature dramatique officielle » (p. 230-3), cette créativité se perd lorsque Sand commence à mettre à l'essai les pièces qui sont jouées à Paris. Bara constate « une perte relative de la grâce et de l'énergie primitives dans le répertoire de Nohant au-delà des années 1846-1847, éblouissantes d'inventivité et de drôlerie... » (p. 238). Il n'oublie pas de signaler l'existence chez Sand de drames fantastiques dans « Fantaisies pures » et « Drames fantastiques » (p. 239-49). Cette évocation entraîne une réflexion sur l'illusion comme processus (p. 251-86). Bara aborde ainsi l'intérêt de Sand pour « la machinerie et le trucage » conçus comme « des arts de la fiction », et il effectue un retour au texte qu'il qualifie de testamentaire : le Théâtre des marionnettes de Nohant, vu comme « un point d'aboutissement provisoire » et « une nouvelle proposition artistique » (p. 262). Ce texte constitue « une réorientation décisive de la pensée théâtrale de Sand depuis *Le Château des Désertes* » (p. 263). Cet aspect plus technique du théâtre de Sand se poursuit par une étude de la notion de personnage dans la partie intitulée « Masques et Types » (p. 270-77) ; il y est aussi question de la valeur parabolique du théâtre (p. 276) ; et il se termine par une analyse des comédies pastorales qui permettent d'ouvrir « l'espace de l'utopie sociale » (p. 280).

Bara met en garde contre le désir de « classement définitif » des œuvres de Sand ; son livre est un plaidoyer contre un tel classement qui empêcherait de voir « la circulation entre les genres ». Sa démonstration rend hommage à la liberté créatrice de l'auteur, à son intérêt pour toute forme artistique et, ajouterons-nous, peut-être à la volonté de ne pas se laisser catégoriser ; démarche d'une femme qui veut échapper aux catégorisations d'une littérature dominée par la gent masculine. Il est dommage que Bara ne voie pas suffisamment le cas Sand comme celui d'une femme écrivain dans un siècle dominé par les voix masculines. Dans le chapitre « L'énergie créatrice : les miroirs de la fiction » (p. 287-311), s'appuyant sur un article de Christine Planté, il écrit : « Sa force réside dans l'indifférence sexuelle affichée » (p. 290). Pourtant, dans son théâtre, Sand fait aussi entendre la voix des femmes : celle de Cosima, épouse qui se languit d'avoir un mari qui soit encore un amant ; celle de Claudie, la fille-mère qui souffre des préjugés d'une société où la femme victime est avant tout la coupable ; celle de Madeleine, la veuve qui croit qu'elle n'a plus droit à l'amour. N'oublions pas *Gabriel* qui reste le creuset de la théorie du « gender » ou « genre socio-culturel » ; tout y est ! Si elle avait été opportuniste, elle aurait certainement pu écrire encore plus pour plaire au public, et ainsi s'enrichir sur la bêtise du siècle. En restant fidèle à ses idéaux, elle ne fut jamais reconnue comme grand écrivain de théâtre car les esthétiques du silence, de la lenteur et de l'intériorité ont eu besoin de Duras ou de Sarraute pour se faire accepter sur scène. Avant de conclure, et après avoir vite évacué l'idée de Sand femme-écrivain, Bara traite de l'adaptation des romans au théâtre dans « Roman et Théâtre en regard » (p. 291-301). Le thème du théâtre dans le théâtre lui permet de revenir au Théâtre de Nohant qu'il affectionne particulièrement (p. 301-11), et

ensuite d'évoquer le metamelodramma, dernier sous-ensemble de comédies sandiennes (p. 307).

En guise de conclusion, Bara propose un épilogue intitulé, « La comédienne et la religieuse » (p. 313-24), reprise du sous-titre de *Rose et Blanche*, œuvre co-signée avec Jules Sandeau, et qui « a placé le théâtre sous le signe d'une double aspiration contradictoire » ; jeu dramatique et régénération morale cohabitent chez Sand. Ce couple imprévu lui permet également de clore son livre sur sa métaphore du théâtre comme sanctuaire des illusions de Sand :

> « La religion laïque du théâtre a nourri cette confiance – forcenée, dira-t-on ? – en une résurrection et une réalisation toujours possibles "de nos plus chères illusions". » (p. 324)

Mais le théâtre ne fut pas que ce sanctuaire pour Sand ; puisque le livre de Bara s'ouvre sur un prologue intitulé : « La haine dans l'amour », sous-titre de *Cosima*, première pièce jouée à Paris. Ce sous-titre a pour but de « jeter un premier éclairage violent, sur la relation entretenue par la romancière avec le théâtre » (p. 9). Certes, la relation passionnelle de Sand au théâtre est « ambivalente » (p. 9), mais les difficultés créées par « l'industrialisation croissante de la production théâtrale » (p. 10), ses déboires avec certains acteurs ou directeurs de théâtre, justifient-ils l'affirmation, excessive à notre avis : « l'adoration menace à tout moment d'être affectée par une détestation simultanée » (p. 9) ? L'éclairage est en effet « violent », et il nous semble que le vocable « détestation » ne convienne pas à George Sand qui a souvent exprimé son désaccord avec la violence et la haine. Bara, lui-même, rappelle l'incapacité de Sand à ménager une place à la violence dans son œuvre : « Cet impensé de la violence fait à la fois l'originalité et la limite du théâtre de Sand » (p. 323). En effet, c'est une romancière qui souffre quand elle écrit du théâtre, mais, a-t-elle jamais détesté le théâtre, même s'il lui arrive de traiter le public de « *veau* » ? Dans son essai « Mon Théâtre », qui parut dans le journal *La Presse* le 8 septembre 1860, et qui servit de préface à la première édition de son *Théâtre Complet*, elle insiste sur les aspects aléatoires des notions de talent et de succès au théâtre. Elle semble lucide, « **méfiante** » (p. 10), déçue (p. 12), mais pas haineuse. Cette divergence de point de vue soulignée, le livre d'Olivier Bara est un livre essentiel qui rappelle les multiples voies de la création théâtrale sandienne ; ses échecs et ses succès.

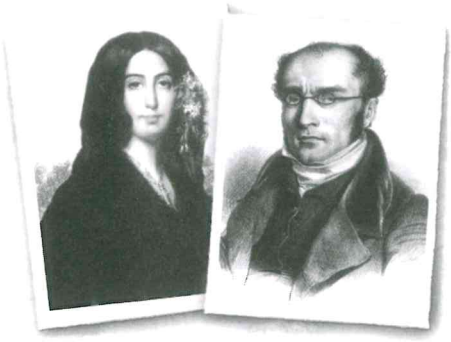
Catherine MASSON
Wellesley College, USA

1. Martine REID, « L'écriture expérimentale », *George Sand : Une écriture expérimentale,* N. BUCHET-Ritchey, S. EGRON-SPARROW, C. MASSON, M-P. TRANVOUEZ eds., Introduction by BUCHET-RITCHEY & MASSON, New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2006.

Bernard HAMON

George Sand et Michel de Bourges, Une passion... 1835-1837

Lancosme éditeur, 36500 Vendœuvres, 2008, 232 p., 15 x 22 cm., 17 €.



EN AVRIL 1835, George Sand fait connaissance avec l'avocat Louis Michel (1797-1853), natif du Var, devenu Michel de Bourges depuis son inscription au barreau de cette ville. Le cœur et les sens s'enflamment alors pour celui dont l'attirent aussi les idées politiques, car Michel, à peine caché sous le nom d'Éverard dans la sixième des *Lettres d'un voyageur*, est un républicain fervent et engagé. Son action sur la scène publique va pourtant finir par les séparer, quand l'écrivain verra en lui non plus seulement l'homme de convictions, mais aussi l'ambitieux plus avide de dominer que sensible à la fusion des âmes. « *Nul autre homme n'avait exercé sur moi une influence morale* » (n° 9, p. 91), lui confie-t-elle, or de cet amour complet il n'a pas le même besoin. Sand devra bientôt se résoudre à diviser son être entre les affections intimes et la solidarité intellectuelle : c'est fin 1836 qu'elle se met à l'école de Pierre Leroux, rencontré l'année précédente, et noue avec le philosophe une longue amitié – platonique, quoi que prétendent des gloses mal informées – dont *Mauprat* sera l'un des premiers fruits.

Les textes réunis par Bernard Hamon retracent une liaison qui dura deux ans, des premiers feux du printemps 1835 à la rupture de juin 1837, presque définitive car si George répond encore à l'appel de Michel (octobre 1837), elle a pris son parti de l'éloignement. Outre le mémoire communiqué à l'avocat pour préparer le procès en séparation d'avec Casimir Dudevant, le recueil contient cinquante-sept lettres de l'écrivain, échelonnées d'octobre 1836 au 6 juin 1837, et trois envois de Michel, seuls restants dans l'état présent des recherches, le tout encadré par les commentaires de Bernard Hamon. Celui-ci restaure le calendrier des échanges, tâche particulièrement délicate. Il éclaire leur teneur, par recoupement avec des courriers de Sand à des tiers ou avec son *Journal intime*, et cite pour finir un extrait de la seconde *Lélia* qui paraît contenir en effet le bilan de cette passion inégalement partagée.

Passion charnelle, épistolaire aussi, comme l'atteste cette phrase de Sand parlant d' « *un temps où tu m'écrivais régulièrement tous les jours à moins d'empêchement extraordinaire et j'ai dans ma collection des mois entiers où il me manque à peine deux courriers* » (n° 51, p. 185). La disparition presque complète de ces lettres de Michel laisse donc un grand vide. Les deux qui subsistent sont des mises au point assez rudes, presque injurieuses (« Toute lutte de femme est ignoble », n° 54), témoins des derniers soubresauts de la liaison (n° 60). Quant au poème de la même époque (n° 61), ses métaphores

nébuleuses et alambiquées donnent à penser que le cœur n'y est pas vraiment. L'écriture sandienne marie au contraire fièvre et lucidité. Les courriers du début faisant défaut, l'histoire s'ouvre à nous en cours de route, quand la déception a déjà chassé l'enthousiasme : l'amoureuse offensée se cabre (n° 2, p. 75), puis s'humilie, quêtant un signe, mendiant un billet, une ligne, un mot, une syllabe (n° 41, p. 169), car pire que le désamour serait un silence pareil à la mort. L'orgueil vaincu fait place au dévouement sans illusion.

Une grande diversité de tons et d'usages – reproches, appels, prières, éclaircissements, etc. – continue pourtant d'animer ces missives. L'épistolière raisonne et déraisonne, mêlant analyse et lyrisme dans un élan foncièrement poétique :

> « *Je me laisse aller à mille divagations. Ne lis pas mes lettres comme signifiant ou cherchant à définir quelque chose, parcours-les comme une vallée sauvage où les ronces et les fleurs, les arbres et les rochers croissent pêle-mêle. Je suis une terre inculte, mais pour toi elle aura toujours de l'ombre et des fruits* » (n° 27, p. 143).

Tantôt elle suit son mouvement naturel qui libère le torrent des mots, tantôt elle se retient, pour ne pas importuner cet amant qui n'est plus l'âme-frère. Quand Michel, fin 1836, réclame ses courriers (n° 4, p. 79), c'est par prudence en vue d'une séparation prévisible – procédé classique. Mais quand George demande le renvoi de ses dernières lettres, c'est pour les annuler comme folies dépassées (n° 15, p. 102) ou, motif plus singulier, pour se fortifier dans le travail sur soi exigé par l'échec. Car le « voyage d'hiver » – belle formule de Bernard Hamon résumant les premiers mois de 1837 – qui conduit au renoncement a commencé, et dans ce trajet solitaire Sand n'a d'autre guide qu'elle-même. L'histoire consignée dans ses propres lettres devrait, espère-t-elle, éclairer son chemin :

> « *J'aurais besoin de les relire, car j'aurai encore bien des révoltes de mon propre cœur à vaincre. Je traverse un terrible pont, je monte un rude sentier. Il faut que j'aie les yeux sur mon itinéraire pour ne pas m'égarer et tomber dans ces gouffres, d'où la voix du destin semble crier vers moi : inévitable, inévitable !* » *(n° 19, p. 122).*

Les projets d'avenir commun n'étant plus de saison, chaque nouvelle missive tente d'arracher encore un « je t'aime » à vivre dans l'immédiateté du présent.

Bernard Hamon avait déjà publié un article important sur cette correspondance à la fois lacunaire et « pétrolée » (*Les Amis de GS*, n° 23, 2001). Le présent recueil fournit l'intégralité des éléments connus à ce jour, escortant chaque lettre de la mention des sources : si l'on excepte les deux manuscrits de Michel retrouvés naguère (voir *Les Amis de GS*, n° 25, 2003), toutes sont des copies, les unes cryptées (dates et localisations changées, noms travestis), d'autres sans altérations. Il fallait donc comparer trois lots de copies pour en extraire, ou pour reconstituer à partir d'elles une version aussi proche que possible des autographes disparus. Sachons gré à Bernard Hamon d'avoir pris le relais de Georges Lubin dans ce travail de vérification, de collation et de conjectures, celles-ci solidement étayées par la connaissance du contexte. On regrettera les coquilles assez nombreuses, la numérotation malcommode (par chapitre) des notes infrapaginales, des erreurs dans les renvois paginés que contiennent ces notes (pp. 98, 118, 123) et la localisation trop peu expli-

cite du troisième lot de copies, actuellement détenues par Bernard Hamon. Ces quelques défauts de présentation n'entament pas l'intérêt du volume, complété par un « Dictionnaire des noms cités » utile à consulter, mais que l'on se plaît aussi à lire d'un trait pour y voir resurgir les amis de George Sand, ceux d'autrefois…

Françoise GENEVRAY

Anna SZABÒ

George Sand : Entrées d'une œuvre

Studia romanica de Debrecen, fasc. XXV, 2010, 425 p.

SOUS CE TITRE à la fois simple et neuf, Anna Szabo a réuni et ordonné la grande majorité de ses articles et interventions dans le domaine de la recherche sandienne depuis 1989, en actualisant avec soin les notes bibliographiques ; cet épais volume vient s'ajouter à ses livres précédents connus et appréciés des sandiens, qui déjà embrassaient la carrière entière de George Sand : *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991, et l'édition des *Préfaces de George Sand*, 1997, 488 p. en 2 volumes.

Cette somme nouvelle, où se manifeste le suivi des intérêts et des interrogations d'Anna Szabò, s'organise en plusieurs pans : Une ouverture de type narratologique : « L'univers romanesque. Ouvertures – clôtures – dynamisme » est suivi par un vaste massif : « Fiction et réalité - Thèmes et figures » (pp. 74-251) qui suit le déroulement chronologique de l'œuvre, de *Simon* (deux études : « Le roman de la marginalité », pp. 115-126, « Le roman de l'argent » pp. 96-114) au *Dernier Amour* (pp. 239-251), comme *Jacques,* roman de la dernière chance, en passant par *Consuelo* (« Synthèse de l'individuel et du social : le cas de *Consuelo* » (pp. 127-150), dont elle rapproche le *Jean-Christophe* de R. Rolland (pp. 151-166) ; cet ensemble comprend aussi des analyses thématiques : échanges entre ville et nature (pp. 74-95), « Couleurs et formes, ombres et lumières ». *Laura* (pp. 180-193) forme incursion dans la féerie sandienne où Anna Szabò accompagne Bachelard, une de ses lectures de prédilection ; mais, dans la foulée de son premier ouvrage, elle s'intéresse plus souvent à des rôles ou à des types comme les éducatrices (pp.167-179), c'est elle qui a signalé un type particulièrement valorisé, souvent par contraste avec l'artiste, le savant (pp.194-209); elle interroge le déclin présumé des pères et de la paternité au fil de l'œuvre (pp. 210-222), esquisse la courbe des alliances entre nobles et bourgeois au cours de cette longue carrière romanesque (« Les nobles bourgeois de G.S. », pp. 223-238)

La partie « Aspects de l'histoire » (pp. 251-279) est centrée sur la représentation et l'évaluation de la Terreur, que Sand, tout en se revendiquant fille de la Révolution, évita de figurer jusqu'à *Cadio* (1867) et *Nanon* (1872), cette dernière œuvre ayant en outre la charge de commenter sans le dire la Commune. Dans « La part de l'autobiographie », Anna Szabò insiste, au cours de sa présentation des neuf premiers livres de la IIe partie d'*Histoire de ma vie* pour l'édition Pirot, sur le sens politique de l'idéalisation de Maurice Dupin, sur la vive condamnation du Concordat de celui-ci (« Souvenirs d'autres vies », pp. 280-300) ; elle rappelle

(« *Histoire de ma vie* ou ce que silence veut dire », pp. 301-317) les justifications que Sand apporte à ses silences, depuis les premières, formulées dans la correspondance dès 1847 et au seuil de l'autobiographie, aux dernières, plus douloureux, qui concernent, sans que celle-ci soit nommée, sa rupture avec Solange.

« Textes et paratextes » (pp. 317-386) prolonge et précise la publication des Préfaces ; avec « La Préface sandienne » (pp. 318-349), Anna Szabò a mis en lumière l'assiduité et la pugnacité de cette défense de l'œuvre, et fourni la première analyse d'ensemble des stratégies de Sand face à la critique, faisant leur place aux préfaces de théâtre et aux préfaces allographes ; « La préface-miroir » (pp. 350-359), « Sand et la presse à la lumière des préfaces » (p. 360-371), « Correspondance et discours apologétique » (pp. 372-386) développent certains aspects du combat de Sand avec la critique professionnelle, repère certaines postures favorites comme « l'autocritique exagérée » (pp. 335), voisine d'attaques virulentes contre le jugement de la critique . Enfin, la rubrique *Varia* s'ouvre à l'œuvre dramatique en examinant un cas de réécriture : *L'Auberge rouge* (1859), refonte pour le théâtre de Nohant de la nouvelle de Balzac (1831), et un cas de réception : elle analyse l'article consacré en 1930 par le professeur hongrois Jan Hankiss aux *Sept cordes de la lyre*, texte bien peu visité, que ce rare lecteur intègre à la constellation européenne de drames philosophiques fondée par Goethe avec *Faust*.

De cet ensemble se dégagent les intérêts originaux d'Anna Szabò : le souci d'insérer l'œuvre dans l'histoire, avec *La Comédie humaine* comme pièce de comparaison ; un sens aigu de l'homogénéité narrative de Sand, le désir d'en lire les constantes, et le sens de leurs variations, de montrer comment Sand lit les transformations sociales qui s'opèrent autour d'elle ; car le romanesque le plus convenu, le plus codé, (les châteaux de plus en plus nombreux ...) se conjugue à une prise en compte de la réalité : les savant, les pères, se font plus insistants et plus positifs (p. 221), en raison de l'accroissement d'audience du parti républicain au fil de l'Empire, et de la sociabilité des dernières années de l'écrivain – on songe aux dîners Magny ; chez certaines des nombreuses éducatrices de ses romans, le métier d'institutrice se profile, lorsque Célie Merquem enseigne toute une classe de jeunes enfants...

Il faut également remercier Anna Szabò de souligner la conscience d'auteur de Sand ; elle relève des propos qui contredisent la désinvolture ordinairement affichée à l'égard de sa survie littéraire : « *Cet ouvrage* [...] *aura plus de succès par la suite des temps, quand je n'y serai plus.* [...] [I]*l touche juste, en plusieurs endroits, les problèmes de la vie individuelle dans ses rapports avec la vie générale.* » écrit Sand en 1874 à Michel Lévy à propos d'*Histoire de ma vie* (p. 317) ; elle montre cette conscience d'écrivain à l'œuvre dans le constant accompagnement des préfaces. En outre, derrière le dédain proclamé des générations suivantes, elle sait déceler la dette réelle : dans un de ses articles les plus originaux et les plus convaincants, Anna Szabò montre ce que Romain Rolland doit à Sand dans *Jean-Christophe* (« De *Consuelo* à *Jean-Christophe* », pp. 151-166).

Une bibliographie des travaux sandiens d'Anna Szabò, un index complètent utilement l'ouvrage.

Michèle HECQUET

Évelyne BLOCH-DANO

Le dernier amour de George Sand

Bernard Grasset, Paris, 2010, 1 vol., 14 x 22,5 cm, 318 p.,

APRÈS *Madame Zola* (1998) et *Madame Proust* (2004, Prix Renaudot de l'essai), Evelyne BLOCH-DANO a consacré l'année dernière un essai biographique à une autre personne étroitement associée un grand écrivain. Cette fois, pas de nom dans l'intitulé, car la lumière est essentiellement projetée sur Sand, et ne se limite pas aux quinze années – de son arrivée à Nohant aux derniers jours de 1849 à son décès à Palaiseau le 20 août 1865 – que le graveur Alexandre Manceau vécut auprès d'elle.

Le livre s'adresse à un très large public : il est élégamment construit, aisément écrit, formé de 20 chapitres tous pourvus d'un titre de quelques mots pris aux écrits intimes de George Sand, et largement nourris de retours en arrière qui permettent à l'auteur d'évoquer le passé de l'écrivaine (sa liaison avec Chopin (pp. 99 *sq.*), la naissance et l'enfance de Solange (pp. 132 *sq.*), Sand en 48 (pp. 135 *sq.* : ici, Evelyne Bloch-Dano se trompe : Sand n'a pas refusé de se présenter à l'élection présidentielle, mais à la députation) ; elle évoque aussi la jeunesse de Louis-Napoléon Bonaparte, les années Musset (pp. 203 *sq.*...) Son propos est différent de l'étude d'Anne CHEVEREAU, envers laquelle elle reconnaît sa dette, dans le chapitre intitulé « La gravure est un art sérieux » (p. 59), et son livre n'offre pas de reproductions de travaux de Manceau. Outre la *Correspondance* publiée par Georges LUBIN, il repose essentiellement sur une lecture attentive des *Agendas* publiés par Anne CHEVEREAU, et de la correspondance de Manceau avec Aucante conservée à la BHVP

Manceau photographié par NADAR au début de 1864, peu avant l'installation à Palaiseau.

Il a donc fallu attendre le XXIe siècle pour que soit connue du public la personnalité de ce secrétaire intime, le plus fidèle des compagnons de Sand : comme d'autres correspondances amoureuses, la leur a disparu ; de plus, Maurice avait effacé la présence de Manceau dans la première édition de la correspondance. C'est pourtant lui qui l'avait introduit à Nohant, où le théâtre bénéficia immédiatement de ses qualités d'ordre et d'organisation ; plutôt que peinture ou gravure, l'auteur estime d'ailleurs que c'est l'amour partagé du théâtre qui rapprocha les deux jeunes gens.

Né en 1817, exposé au Salon depuis 1841, Manceau, Sand le reconnaît très vite, « sait et veut gagner sa vie » ; sa dignité, son activité, sa rigueur dans le travail, son dévouement ne sont pas d'un faible. On connaît, par les confidences épistolaires à Hetzel, le réenchantement amoureux de Sand et la

personnalité complexe du graveur. Une lettre d'avril 1850 évoque l'aveu de fautes de jeunesse : Evelyne Bloch-Dano a retrouvé (p. 81-88) l'état civil du fils naturel qu'il ne reconnut pas, Louis-Auguste, né en décembre 1842 de Marie-Joséphine Guy, plus âgée que Manceau de quelques années et appartenant à une famille de graveurs ; ce fils vécut auprès de sa mère dans les quartiers ouvriers proches de Bercy et attendit septembre 1871 avant de solliciter l'aide de Sand. Evelyne Bloch-Dano fait rêver sur le contraste de ces deux destinées féminines.

Elle analyse les raisons de la complicité qui s'établit entre l'écrivaine et le graveur dans la dissymétrie des rôles : Manceau est un chevalier dont Sand accepte les services avec une reconnaissance ravie ; tous les deux sont de grands travailleurs et pour la première fois, Sand a trouvé en Manceau une générosité à la mesure de la sienne (p. 157) ; tous les deux sont épris de théâtre ; ils partageront les soins à Nini, la fille de Solange arrivée à Nohant en février 1851 ; connaîtront deux fois l'établissement heureux dans une petite maison, à Gargilesse d'abord, que Manceau offre à Sand en 1857, à Palaiseau ensuite, en 1864, quand Maurice leur a rendu Nohant impossible. L'auteur marque les étapes dans la publicité donnée à leur liaison : la gravure par Manceau du portrait de Couture, exposée fin 1850, en est une étape notable ; Sand l'impose auprès d'elle, malgré le « mépris social » de certains – dont, sans doute, Maurice.

Evelyne Bloch-Dano souligne les points qui ont pu attiser l'impatience de celui-ci, en dépit du dévouement de Manceau (qui installe l'atelier de Maurice à Nohant en 1850, sacrifie sa carrière en gravant les dessins de celui-ci pour *Masques et Bouffons*) : son autorité, qui oriente le théâtre d'improvisation vers le théâtre de texte ; il lui arrive d'être reçu au Salon quand Maurice ne l'est pas ; enfin, et c'est ce qui, juge-t-elle, provoque souterrainement la violente sortie de novembre 1863, Manceau écrit une pièce d'un acte en vers (*Une journée à Dresde*) qui sera jouée à l'Odéon juste avant *Villemer* .

Surtout, elle revient à plusieurs reprises sur les *Agendas* tenus depuis le 24 janvier 1852, cette œuvre à quatre mains, ce journal de bord sans équivalent, en relève les diverses modulations : écrit quelques semaines à la première personne et très succinct, comme sous la dictée de Sand, puis à la troisième, Manceau assumant le compte rendu, souvent humoristique, des activités de la journée ; souligne le silence de Manceau, quand Marchal accompagne Sand à Gargilesse ; parfois Sand le relaie, et l'agenda prend l'allure d'un dialogue. Quand Manceau est plus malade, c'est Sand qui tient la plume, pour lui cacher la gravité de son état ; c'est là enfin qu'elle exprime de la manière la plus noire sa solitude ...

On le voit, l'essai d'Evelyne Bloch-Dano rend sensibles et présente avec bonheur les années Manceau, et doit intéresser un très large public.

Michèle HECQUET.

---

1. Anne CHEVEREAU : *Alexandre Manceau, le dernier amour de George Sand*, biographie, Christian Pirot, 2002, 217 p, avec la collaboration de Marie-Thérèse BAUMGARTNER pour la documentation et l'iconographie.

Chantal POMMIER

George Sand et Colette :

Concordances et destinée,

Royer, saga lettres, Paris, 2004,
283 p., 22 x 16 cm., 24 €.

Affinités et passions,

Royer, saga lettres, Paris, 2007,
285 p., 16 x 22 cm, 26 €.

Musique et théâtre,

Calabretto, 2010,
diff. Alice Lyner Éditions, 36100 Issoudun,
255 p. 16 x 22 cm. 22 €

DEPUIS L'ANNÉE DERNIÈRE se trouve disponible l'intégralité de l'ouvrage de Chantal Pommier qui ouvre tant de pistes pour l'approfondissement mutuel de deux grands univers, portés par de grandes personnalités. Professeur de lettres, c'est par l'écriture de pièces de théâtre, activité que partageaient aussi Colette et Sand, qu'a commencé pour Chantal Pommier la passion pour l'une et l'autre. D'emblée liée à une pratique d'art vivant, son enquête est sensible à cette part de leurs carrières, longtemps négligée dans le cas de Sand ; son approche, intuitive et empathique, vise d'abord à nourrir la sympathie et l'admiration que beaucoup de lecteurs, et surtout de lectrices éprouvent conjointement pour deux écrivaines dont la liberté de vie et la gloire littéraire également éclatantes ont ouvert des voies pour les femmes.

Chantal Pommier ne cherche pas à jauger l'influence éventuelle de la première sur la seconde – Colette a très rarement mentionné Sand, et sans doute lu très partiellement son œuvre – mais à pointer une multiplicité de convergences de tous ordres, de portée diversement significative, mais toujours susceptibles d'être recueillies et savourées par les amateurs des deux femmes et de leurs univers.

Appuyée sur la lecture de leurs correspondances, de biographies, de leurs œuvres dans une moindre mesure, cet ouvrage touffu, désordonné, parfois imprécis, mais fondé sur des « faits avérés », se donne à très juste titre pour un « inventaire », et nous ne saurions mieux faire qu'en indiquer les rubriques.

Concordance et destinées :

Filles d'officiers militaires ; Relations passionnelles avec leurs mères ; Enfances paysannes ; La passion de l'écriture ; Femmes de caractère ; À chacune son Maurice ; Solange et Bel-Gazou ; Amours tumultueuses et lesbianisme ; Mysticisme et anticléricalisme ; Les scandales.

Affinités et passions :

Passion pour la lecture ; Sous l'emprise des Goncourt ; Vengeances de plumes ; Amis et relations ; Maîtresses de maison ; L'eau : fascination et régénération ; Les animaux de compagnie ; La Botanique ; Broderie, couture ; Les bijoux et les pierres ; Les papillons.

Musique et théâtre :

Passion pour la musique ; Musique naturelle ; Critiques musicales ; Fascination pour le théâtre ; Auteurs dramatiques et metteurs en scène ; Amour pour les acteurs ; À chacune son mime ; Don Juan ; Critiques dramatiques ; Sarah Bernhardt.

Alertée par des coïncidences, les « concordances », reçues poétiquement comme signes d'une commune « destinée », la curiosité aigüe de Chantal Pommier relie par des échos multiples, tantôt attendus, tantôt neufs et suggestifs, deux univers maintenus séparés dans la réception savante ; elle modifie leur perception en les ouvrant l'un à l'autre : elle fait rêver, lire et relire, s'interroger et vérifier… exemple imparfait et vivant d'une poétique de la relation.

Michèle HECQUET

THÈSE

Laurent-Jocelyn LAFFONT

George Sand et les sept cordes de sa lyre : poésie et musique.

NOUS TENONS À SIGNALER (ceci n'est pas un compte rendu), pour l'originalité et l'intérêt de son sujet, la thèse soutenue le 11 décembre 2010 par Laurent-Jocelyn LAFFONT à l'université de Toulouse Le Mirail. Le candidat a obtenu à l'unanimité la mention honorable et les encouragements du jury, composé de MM et Madame les professeurs Andrée Manseau, rapporteur, directrice de la thèse (Toulouse), Thérèse Lassalle (Lyon II), Francis Claudon (Paris XII), Pierre Glaudes (Paris IV), Gérard Peylet, professeur (Bordeaux III), et Frédéric Sounac, (Maître de conférences à Toulouse) .

La lyre, c'est l'ensemble des types de sensibilité et de moyens d'expression dont dispose George Sand ; cette figure, connotant multiplicité, poésie et musique, inspire le drame allégorique, si rarement lu, auquel Laurent Laffont consacre la première partie de sa thèse : « Les Sept cordes de la lyre ». C'est une manière poétique de désigner la part, elle aussi négligée, de la poésie et de la musique dans la création sandienne, qui fait le sujet de cette thèse.

Les deux parties suivantes forment la part essentielle de cette recherche, qui consiste dans la recherche et le rassemblement d'œuvres dispersées, souvent demeurées manuscrites, que Laurent Laffont, musicien et musicologue, a eu le talent et la persévérance de retrouver, et d'analyser.

La seconde partie « La Reine Mab viendra te prendre » rassemble les poésies, inégales, la plupart de circonstance, écrites par Sand, les musiques qu'elle a composées ; partie éclatée, où Sand s'avère artiste mineur, où se confirme son sens du lien ; la fin de cette partie se concentre sur Joseph Bonaventure Laurens, peintre, écrivain-voyageur (à Majorque), musicien, dont l'œuvre multiple et mineure croise plus d'une fois le chemin de Sand.

La troisième partie (« Femme, auteur, poète, musicienne ») s'attache aux prolongements et accompagnements théâtraux, et surtout musicaux des récits sandiens : romans portés à la scène, par elle ou par d'autres, projets d'opéras, accompagnement musical des diverses pièces… Sont analysées les collaborations multiples, la souplesse d'adaptation, le maintien aussi d'un imaginaire propre, où la féerie joue un grand rôle ; le don de relier et d'animer l'atelier de Nohant ; présence de Meyerbeer, de Berlioz, partitions retrouvées ou disparues… c'est tout un continent qui

s'esquisse où Sand se relie à des artistes, à des musiciens grands et moins grands. Laurent Laffont fait apparaître la survie (ou doit-on dire la vie) de l'œuvre sandienne par le théâtre, notamment musical, jusqu'au début du XX° siècle.

Le très riche cahier d'annexes (p. 360 à 590, et tous les documents exploités n'ont pu y figurer) est d'une importance capitale : partitions nombreuses (parmi lesquelles plusieurs versions de la Chanson des 3 fendeux), dessins aquarellés de Maurice, vives évocations de costumes de scènes, affiches de spectacles... Parmi les premiers documents reproduits, un dessin trouvé dans un carnet de Sand : c'est une lyre, dont chacune des cordes indique un don ; la légende date du 11 août 1835 ce portrait intellectuel « d'après le plan de [m]on ami Evrard ».

Ces documents et analyses originaux devraient être publiés, au moment surtout où des recherches multiples font revivre tous les arts de la scène du second XIXe siècle, rencontrer beaucoup d'échos, et stimuler bien des échanges.

Michèle HECQUET

ÉVÉNEMENTS CULTURELS

Gribouille

Compagnie Émilie Valantin / Théâtre Kukol

Spectacle en russe, avec traduction vocale simultanée. Maison de la culture André Malraux, Le Kremlin-Bicêtre, 28 janvier 2011

EN 2007, LORS D'UNE TOURNÉE en Russie, la Compagnie Émilie Valantin fut accueillie par le Théâtre de marionnettes Kukol d'Ekaterinbourg qui lui proposa une création en collaboration avec la troupe du théâtre russe. La popularité de George Sand en Russie, confirmée par la disponibilité en ligne d'une traduction récente (1992) magnifiquement illustrée, a permis de choisir un texte oublié, en montrant l'intérêt des milieux éducatifs et artistiques russes pour l'*Histoire du véritable Gribouille*. Emilie Valantin en fournit un texte abrégé, et adapté aux ressources figuratives des marionnettes.

Pas de castelet pour ce spectacle de marionnettes : sur la scène de la maison de la culture André Malraux, huit comédiens du Théâtre Kukol, agitent les petits personnages, les font parler et chanter – ceci, parfois en français. Ils demeurent visibles, même si les projecteurs sont dirigés exclusivement sur les marionnettes. Derrière un paravent, un piano inventif commente l'action. Les comédiens, vêtus de noir et discrètement individualisés, évoquent le XIXe siècle de Sand, tandis que les marionnettes qu'ils manœuvrent, de couleurs claires et sourdes, aux physiono-

mies à la fois frustes et poétiques, suggèrent une paysannerie pauvre, celle des contes de Perrault ou du Berry de Sand : ceci pour les humains. Mais bientôt les animaux fantastiques dominent la scène (ici, Sand se souvient d'Hoffmann) : un bourdon, précédé de son bourdonnement, figuré sous le double aspect qu'il prend aux yeux du petit Gribouille : celui d'un insecte, celui d'un majestueux Monsieur Bourdon, bienfaiteur équivoque en habit noir. Bientôt Gribouille rencontre aussi la reine des abeilles, qui sollicite son aide.

Les marionnettes du Théâtre Kukol
Monsieur Bourdon et la reine des abeilles

Bourdons prédateurs et abeilles travailleuses et avares, se livrent une guerre sans merci, et Gribouille, rejeté par sa famille pour son absence de cupidité, sollicité par le bourdon qui veut l'enrichir et s'en faire un allié, puis par la reine des abeilles pour l'aider à défendre ses richesses, finit par s'enfuir, et se jette dans la rivière… Tout est inventif, drôle, poétique, dans l'interprétation des marionnettes, la gaze nacrée, tendue, agitée, rivière où disparaît à la fin le pauvre Gribouille, l'impitoyable (et comique) bataille entre bourdons et abeilles, de part et d'autre des alvéoles lumineuses de la ruche, la physionomie des insectes, dont les yeux sont figurés par des verres de lunettes solaires, approximation heureuse des animaux, et modernisation qui conforte la portée politique du conte de Sand. Tout dans le décor et les costumes est suggestif, en n'utilisant pourtant qu'un minimum de couleurs et de matières, où dominent gazes claires et draps sombres.

Lorsque la pianiste vient saluer le public, avec sa veste à basquine sur sa longue jupe noire, elle fait songer à celle qui écrivit *Gribouille*. Tout fait signe dans ce spectacle, à la fois divertissement ludique et onirique, et interrogation sur le partage des richesses. Les enfants des collèges, nombreux dans la salle, étaient captivés et muets.

Écrit en 1850, *Gribouille* est le second conte animalier que Sand donne à Hetzel, et le premier qui s'adresse à des enfants : il prendra place, illustré par des dessins de Maurice dont c'est la première publication, dans une collection de littérature enfantine ; outre Hetzel, il aura pour lectrice intime Valentine Fleury, âgée de douze ans, la fille de ses amis républicains. *Gribouille* est unique parmi les contes de Sand ; comme dans *le Moineau de Paris*, paru dans *La Vie publique et privée des animaux* (1842), première collaboration avec l'éditeur (cf. Isabelle NAGINSKI, *George Sand Studies*, vol. 20, 2001, pp. 29-31), le fantastique animalier y fait signe vers le politique, cette fois vers ce qui préoccupe le plus George Sand : la répartition des fruits du travail. Mais la morale d'abnégation qui inspire l'action de Gribouille, la disparition finale du jeune héros ressemble davantage aux livres pour enfants des presses catholiques qu'à ceux qu'elle écrira plus tard, bien plus tard, pour ses petites-filles ; figure exemplaire et sacrifiée, inadaptée au monde de l'âpreté et du profit, taxé de « bêtise », Gribouille fait penser à Jeanne, du roman éponyme.

Les marionnettes du Théâtre Kukol

Gribouille et ses parents

Il est vrai que l'idée première ne venait pas d'elle, mais d'Hetzel, par excellence homme de l'écriture en collaboration : « *Un* Gribouille, *c'est joli, c'est charmant comme vous l'avez conçu* » lui écrit-elle (*Corr.*, IX, 498) ; il lui proposera aussi un remaniement de la fin, qu'elle accepte. Elle a écrit ce conte, dit-elle, en trois jours, fin avril – début mai 1850, pour l'aider financièrement.

Singulier par son orientation, *Gribouille* l'est aussi par sa destinée éditoriale, en partie responsable de l'oubli actuel (malgré une réédition en Folio junior en 2004) ; il est exclu du contrat par lequel, en octobre 1860, Sand vend à Lévy la totalité de son œuvre passée, et, en 1872, Hetzel refuse de le céder, par attachement sentimental à « *cette petite et charmante collection de* [s]*a jeunesse* » (*Corr.*, XXIII, 346 n), qui comprenait aussi *La Bouillie de la comtesse Berthe* (DUMAS père), *Monsieur le Vent et Madame la Pluie* (Paul de MUSSET), *Trésor des fèves et Fleur des pois* (NODIER), les *Contes de fées*, de PERRAULT et qui, vendue à Hachette, sera maintenue entière jusqu'au début du xxe siècle.

Michèle HECQUET

Émilie Valantin, avec la compagnie qu'elle a fondée en 1975 à Montélimar (soutenue depuis 1981 par le ministère de la Culture), jouit, depuis plusieurs passages au festival d'Avignon surtout (1994 à 1999), d'une notoriété nationale et internationale. Longtemps abritée à Montélimar, dans la Chapelle des Carmes rénovée pour elle, elle se trouve depuis 2009 implantée en Ardèche, au Teil.

La compagnie Émilie Valantin fait alterner petites formes populaires (comme les Castelets en jardins) et spectacles pour vastes plateaux et scènes prestigieuses, comme l'Opéra de Lyon, ou la Comédie-Française où elle donna en 2008 une « Vie du Grand Dom Quichotte et du gros Sancho Pança ».

Gribouille a déjà reçu quatre nominations pour les « Masques d'or » de Moscou, qui récompenseront en avril 2011 les meilleurs spectacles théâtraux.

Week-end "Chopin en Berry", 25 et 26 septembre 2010,
concert-lecture et dîner dans la salle des fêtes de Montgivray.

VIE DE L'ASSOCIATION

Rapport d'activité de l'année 2010

présenté par Danielle BAHIAOUI à l'Assemblée générale ordinaire du 29 janvier 2011

TOUT D'ABORD nous remercions Monsieur le Maire du 9ème arrondissement de nous accueillir, comme l'année dernière, dans cette salle.

L'année 2010 fut placée sous le signe du bicentenaire de la naissance de Chopin, et plusieurs rendez-vous nous ont réunis pour des visites d'expositions ou des manifestations culturelles ayant pour thème le compositeur polonais

Pourtant le premier rendez-vous de cette année fut en marge de ce thème essentiel : en effet une trentaine d'entre nous se sont retrouvés le 13 février au Musée Delacroix pour une visite commentée par Mme Adam VIGAS, secrétaire des Amis du Musée, de la collection temporaire Karen B. COHEN : *Une passion pour Delacroix*. Un panorama très complet de la carrière de l'artiste, 90 œuvres sélectionnées, présentées en avant-première dans la demeure du peintre avant de rejoindre les collections du Metropolitan Museum of art de New Kork, dont Karen B. Cohen est Honorary Trustee.

Notre assemblée générale 2010 s'est tenue ici même, le 27 mars, précédée comme l'année dernière d'un déjeuner convivial au restaurant voisin, "La Grange Batelière", et suivie d'une conférence sur

Musset de Valentina PONZETTO, puis de l'*Histoire d'un merle blanc*, spectacle conçu et interprété par Stéphanie TESSON dans une nouvelle mise en scène.

Dimanche 9 mai nous avions réservé quelques places pour l'opéra de Pauline VIARDOT, *Cendrillon*, à l'auditorium du Musée d'Orsay. J'ai beaucoup regretté de ne pouvoir être présente ce jour-là mais Arlette Choury m'a remplacée auprès des membres inscrits pour assurer l'accueil.

Cette exceptionnelle manifestation musicale ouvrait en quelque sorte notre année Chopin.

Samedi 29 mai nous nous sommes retrouvés pour une double visite de deux expositions consacrées à Chopin :

- le matin, au Musée de la Villette, *Chopin à Paris, l'atelier du compositeur*. L'exposition était réalisée en coproduction avec la Bibliothèque Nationale, et offrait un regard nouveau sur la création du compositeur ; elle conviait à l'exploration de son univers à partir des manuscrits et éditions rares conservés à la Bibliothèque Nationale, avec un accompagnement sonore et audiovisuel.

- l'après-midi, nous avions retenu une visite conférence au Musée de la Vie Romantique : exposition du Bicentenaire *Frédéric Chopin, La Note Bleue*. L'exposition se concentrait sur ses années parisiennes et regroupait 90 peintures et tableaux de Corot, Courbet, Delacroix, Scheffer entre autres, qui faisaient écho à l'atmosphère de laquelle le génie de Chopin s'est nourri.

Avec la participation du Conseil Général de l'Indre, l'Association a organisé les 25 et 26 septembre un week-end "Chopin en Berry", consacré au compositeur polonais et à son hôtesse de Nohant.

Le premier rendez-vous était fixé au musée Bertrand à Châteauroux pour la visite d'une exposition sur le thème : *Chopin européen*. La visite fut assurée par la conservatrice elle-même, Mme Naturel.

De là, nous nous sommes rendus à la salle des fêtes de Montgivray où étaient

Cyril HUVÉ et Laure MANDRAUD

installées une quinzaine de tables rondes prêtes à accueillir plus de 120 personnes pour un dîner romantique aux chandelles après un concert-lecture assuré par le pianiste Cyril HUVÉ et la comédienne Laure MANDRAUD.

Le lendemain nous nous sommes retrouvés vers dix heures au Château d'Ars pour visiter le deuxième volet de l'exposition *Chopin en Berry*. Annick DUSSAULT, l'une des responsables de cette exposition l'a commentée avec compétence et gentillesse. Cette exposition montrait en particulier de nombreux paysages berrichons dessinés ou peints par Maurice, la copie par Maurice du tableau de Delacroix intitulé *La leçon de lecture* ou *Sainte Anne et la Sainte Vierge*. La visite s'acheva au Musée George Sand et de la Vallée Noire, où un pot de l'amitié était offert par Les Amis du Musée, avant de regagner Montgivray pour un buffet organisé à la salle des Fêtes.

L'après-midi tout le monde s'est retrouvé au Grenier littéraire du château de

Nohant pour écouter notre amie Kyoko WATANABE nous présenter *la réception de George Sand au Japon* puis les uns firent une visite thématique de la maison (*Nohant à l'époque de Chopin*) sous la direction de Vinciane ESSLINGER, pendant que les autres étaient pris en charge par Georges BUISSON, qui leur fit visiter l'Atelier de Maurice et dévoila quelques trésors des greniers de Nohant.

Kyoko WATANABE

Samedi 20 novembre, nous vous avons proposé un après-midi au Musée des Lettres et des Manuscrits à Paris, comprenant une « visite fantôme » (Visite du musée animée par des comédiens en costumes, un atelier d'écriture à la plume d'oie à partir d'une citation de George Sand, et visite libre de l'exposition temporaire consacrée à *l'Histoire de l'Académie Française*.

Le 10 décembre en fin d'après-midi, pour clôturer cette année 2010, nous avons organisé, avec l'Institut Ramon Llull (promotion de la langue et de la culture catalane), toujours à la Mairie du 9e arrondissement de Paris, une table ronde consacrée à *l'Empreinte de George Sand à Majorque*, animée par notre président, Bernard HAMON. Sont intervenus : Bernadette CHOVELON, notre ancienne secrétaire générale, Rosa CAPPLONCH-FERRÀ, présidente du Festival Chopin et directrice du musée Frédéric Chopin et George Sand de la Chartreuse de Valldemossa, ainsi que des professeurs : Marie-France BOROT (Université de Barcelone) et Sebastà PERELLO (Université de Majorque). Leurs exposés seront, dès que possible, disponibles sur notre site internet.

***

Projets pour 2011

Selon une formule d'alternance entre Paris et Berry, alternance qui fur celle de George Sand durant toute sa vie nous vous proposons tout d'abord deux rendez-vous :

- Le 26 mars prochain, une double visite avec deux groupes de 20 personnes en alternance : La nouvelle exposition temporaire du Musée de la Vie Romantique sur *Les Jardins romantiques* (On sait la passion botanique de George Sand), et une visite guidée de la Nouvelle Athènes, haut lieu du romantisme où George Sand et Chopin eurent plusieurs adresses, dont le fameux Square d'Orléans.

- Les 7 et 8 mai à Montgivray : un week-end sous l'égide de Liszt dont nous fêtons le bicentenaire cette année. Le programme figurera dans la prochaine circulaire qui paraîtra en avril, et comportera le soir du 7 mai un concert-lecture suivi d'un buffet dans la salle des fêtes, et dimanche 8 mai dans la matinée une visite, sur thème de Liszt, du domaine de Nohant, suivi d'un déjeuner à "La Petite Fadette" à Nohant. Dans l'après-midi, notre amie Sylvie Delaigue-Moins nous proposera une conférence dans le Grenier Littéraire.

Notre réunion de rentrée se tiendra à Paris samedi 8 octobre, encore sous le signe de Liszt.

Avant de terminer ce rapport moral je tiens à rappeler que l'été à Nohant sera encore musical et j'espère que beaucoup d'entre nous auront le plaisir de s'y croiser au gré des trente concerts qui s'y dérouleront les quatre week-ends de juin et du 1er au 10 juillet.

CARNET

JEANNINE TAUVERON nous a quittés le 31 décembre 2010.

Souffrante, elle n'avait pu participer au Conseil du 11 décembre.

Jeannine Tauveron, lorsqu'elle a rejoint l'Association en 1980, à la demande de Georges Lubin, lui a apporté sa dimension musicale ; elle assura notamment notre lien avec la société Chopin. Sa carrière dans l'administration de l'Éducation nationale l'a conduite au lycée Condorcet, et certains adhérents se souviennent des concerts de piano romantique organisés par elle dans les salons privés de Condorcet. Elle a assumé de longues responsabilités au sein de notre association : elle fut longtemps trésorière, était vice-présidente. Ses qualités faisaient d'elle une excellente organisatrice : persévérance, aménité, diplomatie étaient mises au service d'une grande exigence artistique, et du désir de faire rayonner la musique, auprès des jeunes notamment, dans le cadre des Jeunesses musicales de France.

Pendant plus de trente ans, elle fut la responsable artistique des fêtes musicales du château de Pionsat – où elle était née et les anima avec bonheur, invitant des artistes de talent, composant des programmes neufs, accueillant auditeurs et artistes dans un cadre convivial, élégant et sobre. En 2004, année sandienne, la vingt-cinquième édition en était placée sous le haut patronage du ministère de la culture. Le souvenir le plus vif et le plus brillant qui me reste d'elle date de ce beau et chaud dimanche d'août 2008 à Pionsat, dont le thème, choisi par elle et destiné à illustrer musicalement *Consuelo*, était « une soirée à l'Ospedale de Venise au temps du Porpora » ; frêle et discrète, Jeannine assistait avec un sourire malicieux au succès de la conférencière et des musiciens qu'elle avait réunis autour de ce programme hautement spécialisé.

Ces qualités, ces activités ont valu à Jeannine Tauveron des reconnaissances officielles nombreuses ; Officier des palmes académiques, elle avait été reçue en 2007 Chevalier des Arts et des Lettres.

Ses compétences, sa présence nous manquent.

Michèle HECQUET