



GEORGE SAND

LES ÉCRIVAINS
LECTEURS DE
SAND - I



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 La Châtre, 36400 La Châtre.

Président d'honneur

Georges Lubin †

Bureau

Présidente

Brigitte Diaz

Vice-Présidente

Aline Alquier †

Secrétaire générale

Danielle Bahiaoui

Trésorier

Bernard Mercier

Responsable Revue

Olivier Bara

Responsable Internet

Martine Watrelot

Conseil d'administration

Danielle Bahiaoui, Olivier Bara, Thierry Bodin, Brigitte Diaz, Jacqueline Danjoux, Annick Dussault, Claudine Grossir, Michèle Hecquet, François Kerlouégan, Claire Le Guillou, Bernard Mercier, Catherine Salmochi, Martine Watrelot.

CAHIERS GEORGE SAND

Comité de rédaction

Rédacteur en chef

Olivier Bara

Rédactrice en chef adjointe

Michèle Hecquet

Responsable des Varia

Brigitte Diaz

Responsable des recensions

François Kerlouégan

Comité de lecture

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

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

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

Adresse courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Prix de la revue N° 42 pour les non-adhérents : 20, 00 € (+ frais port).

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

Drapeau Graphic, imprimeur à La Roche-sur-Yon (Vendée).

Cahiers George Sand n°42

**LES ÉCRIVAINS
LECTEURS DE SAND – I**

Préparé par Agnese Silvestri

Éditorial

Olivier BARA (p. 5)

Hommage à Liliane Lascoux (p. 7)

Dossier

Agnese SILVESTRI : *Introduction : « Les écrivains lecteurs de Sand, ou le caractère perturbant du Bien » (p. 11)*

Eleonora SPARVOLI : *« Le héros de la Recherche à l'écoute de François le Champi » (p. 31)*

Isabelle NAGINSKI : *« George Sand et Dostoïevski : le cauchemar, le pain, le sage » (p. 49)*

Laetitia HANIN : *« Des romans de George Sand en Belgique : Caroline Gravière, La Servante (1871) » (p. 51)*

James ILLINGWORTH : *« "Elle n'a pas besoin qu'on la défende, seulement qu'on la comprenne" : George Sand et les transcendentalistes américains » (p. 87)*

Silvia LORUSSO : *« James face à Sand. Une attraction hésitante » (p. 107)*

Brigitte DIAZ : *« Reine ou rivale? Les George Sand de Marie d'Agoult » (p. 123)*

Pierre GLAUDES : *« George Sand dans l'œuvre critique de Barbey d'Aurevilly » (p. 143)*

Éléonore REVERZY : *« "Une nullité de génie" : George Sand sous le regard des Goncourt » (p. 163)*

Varia

Marjolaine FOREST : *« Mouny-Robin : pouvoirs et savoirs du corps (sur naturel) » (p. 179)*

Bernard HAMON : *« George Sand et la guillotine » (p. 193)*

Alex LASCAR : *« Le suicide dans la vie et l'œuvre de George Sand : tentations, passages à l'acte, dépassements (1821-1868) » (p. 207)*

Olivier BARA, Hervé CHARTON : *« Pierrot comédien de George Sand au foyer du Théâtre des Célestins de Lyon » Entretien avec Hervé Charton, comédien (p. 225)*

Recensions

ÉDITIONS : *George Sand, Romans, vol. I et II (p. 235), George Sand, Spiridion (p. 243), George Sand, Pierre qui roule. Le Beau Laurence (p. 248), George Sand, La Petite Fadette, opéra-comique et comédie-vaudeville. Théâtre II (1853-1872). Annexe (p. 251), George Sand, Adriani (p. 251), George Sand, Fanchette, Les Ouvriers boulangers, Le Père Va-tout-seul (p. 260), George Sand, Alexandre Dumas père et fils, Correspondance (p. 261), George Sand, Eugène Delacroix, Je serais folle de vous si je ne l'étais d'un autre. Correspondance (p. 265)*

OUVRAGES CRITIQUES : *Françoise Ghillebaert, Madeleine Vala, Water Imagery in George Sand's Work (p. 267), Danielle Netter, George Sand (p. 270)*

PUBLICATIONS JEUNES ADULTES : *Ysabelle Lacamp, George Sand. Non aux préjugés (p. 272)*

Vie de l'association

Rapport d'activité (p. 277)

Sommaire

Editorial

Éditorial

Les écrivains et les écrivaines lecteurs et lectrices de Sand : le dossier dirigé cette année par Agnese Silvestri ouvre une petite série de trois numéros des *Cahiers George Sand* consacrés aux échanges, personnels ou imaginaires, contemporains ou posthumes, entre la romancière et ses confrères ou consœurs.

Le présent dossier se concentre sur un XIX^e siècle élargi au début du XX^e ; il étudie les lectures de l'œuvre sandienne menées en France ou à l'étranger (Belgique, Amérique, Russie) par Marie d'Agoult, Barbey d'Aurevilly, les frères Goncourt, Caroline Gravière, Henry James, Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller, Dostoïevski ou encore Proust. Cette étude de réception ne recourt pas aux catégories de l'héritage ou de la filiation ni ne tente de figurer des généalogies, fussent-elles imaginaires. Pour contredire les constructions d'une certaine histoire littéraire, qui enferment Sand dans une seule manière ou dans un « idéalisme » dont aurait nécessairement triomphé le « réalisme », les articles réunis par Agnese Silvestri retissent des dialogues tenus à distance, parfois dans le silence de la lecture ; ils restituent des phénomènes d'innutrition et de partage imaginaire ; ils disent les illuminations et les enthousiasmes mais aussi les rejets qu'expliquent les divergences philosophiques, les préjugés ou la mauvaise foi. « A-t-on vraiment pris la mesure de ce que l'écriture sandienne a signifié pour d'autres auteurs et autrices, en France mais aussi hors de France, là où les implications polémiques du contexte socio-historique et littéraire varient par rapport à l'hexagone et peuvent donc jeter une lumière nouvelle tant sur le rayonnement de Sand et la pénétration de son œuvre que sur les raisons d'une résistance ? » Telle est la question posée par Agnese Silvestri, qui structure l'ensemble du dossier.

Un autre illustre lecteur de George Sand sera convoqué l'an prochain dans les pages de nos *Cahiers* : Gustave Flaubert, bicentenaire de sa naissance oblige. Puis une autre série de lecteurs et de lectrices de Sand, des xx^e et xxi^e siècles cette fois, sera dévoilée dans le numéro des *Cahiers George Sand* de 2022.

En attendant, nos *Varia* reviennent sur le rapport entretenu par Sand avec la mort : la mort légalement infligée par la société au moyen de la guillotine (Bernard Hamon) ; la mort que l'on se donne à soi-même par désespoir ou par stoïcisme (Alex Lascar). Les *Varia* nous invitent aussi à redécouvrir deux œuvres méconnues ou inconnues de Sand : la nouvelle *Mouny-Robin* porteuse d'une réflexion sur les pouvoirs du corps (Marjolaine Forest) ; le canevas de Nohant *Pierrot comédien* recréé « à l'improvisé » au foyer du Théâtre des Célestins de Lyon à l'occasion du colloque « George Sand comique » (entretien avec le comédien et metteur en scène Hervé Charton).

Vitalité et fécondité des lectures de l'œuvre de Sand : la densité de nos recensions annuelles en porte une nouvelle fois témoignage. L'atteste aussi la variété des activités de l'Association des Amis de George Sand.

OLIVIER BARA

Nota bene : dans l'ensemble du numéro, l'abréviation *Corr.* renvoie à l'édition de la *Correspondance* de George Sand par Georges Lubin, Paris, Garnier, Tusson, Du Lérot, 1964-1991, 26 vol.

Hommage à Liliane Lascoux

C'est avec une grande tristesse que nous saluons la mémoire de Liliane Lascoux, qui nous a quittés au début de l'été. Liliane Lascoux était une sandienne passionnée qui a contribué par ses travaux au rayonnement et à la diffusion des œuvres de George Sand. Elle a participé à de nombreux ouvrages collectifs sur notre auteur, dont le *Dictionnaire George Sand*. Elle a collaboré de façon très active à l'édition de ses *Œuvres complètes* chez Honoré Champion, réalisant l'édition de nombreux textes : *Mattea*, *André*, *Le Secrétaire intime*, *Les Sept Cordes de la lyre*, *L'Orco*. Agrégée de Lettres classiques, Liliane Lascoux était titulaire d'un doctorat en Littérature comparée portant sur « Rossini et la vie littéraire à Paris ». Elle s'intéressait tout particulièrement aux rapports entre littérature et musique au XIX^e siècle, et c'est sous cet éclairage qu'elle aimait aborder les œuvres de George Sand. Elle a rédigé sur ce thème plusieurs articles, remarquables de finesse et d'intelligence.

Outre ses qualités de chercheuse, d'éditrice et de spécialiste de George Sand, Liliane Lascoux brillait par ses qualités humaines ; elle était douée d'une riche personnalité, ouverte aux autres et toujours bienveillante. C'est une amie qui manquera beaucoup aux amis de George Sand et à tous ceux qui l'ont connue et appréciée.

BRIGITTE DIAZ

Dossier



permanens. mais il le fallut
à ce prix notamment
un à ce point, maintenant
attribuer pour ces choses
Si la structure que
citoyens ou les socialistes en vain
système nous inspirons des
méthode
D'après
glo
un
à

ns aut
s'isala
near

Les écrivains lecteurs de Sand ou le caractère perturbant du Bien

Introduction

À la mémoire de Susi Pietri

« Les figures de Balzac et de George Sand [...] m'apparaissent comme les deux types distincts qui ont engendré tous les romanciers d'aujourd'hui. De leurs poitrines ouvertes coulent deux fleuves, le fleuve du vrai, le fleuve du rêve¹ », écrivait Zola dans l'article nécrologique qu'il consacra à Sand en 1876. On connaît la suite de cette reconstruction d'une généalogie littéraire un peu raide, mais qui possède le privilège d'être d'une clarté rassurante. En évitant de prendre en compte parmi les ancêtres qu'il se reconnaît, ou qu'il écarte, tout croisement, tout métissage – un Balzac romanesque, mélodramatique et visionnaire, une Sand qui, elle aussi à sa manière, « quadrill[e] l'univers social² » par des *types* –, Zola condamne comme « formule morte » le romantisme en général et tout particulièrement le roman sandien, pour décréter la victoire du roman naturaliste. Il représente même Sand et Balzac comme les deux « champions » d'une lutte titanesque à l'issue pourtant fatale : « C'est la science, c'est l'esprit moderne qu'elle a contre elle et qui, peu à peu, font

1 Émile ZOLA, « George Sand », dans *Documents littéraires, Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, t. XII, Paris, Cercle du livre précieux, 1966, p. 390.

2 José-Luis DIAZ, « Introduction » dans George Sand, *Romans*, éd. José-Luis Diaz avec la collaboration de Brigitte Diaz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2019, p. XXI.

pâler ses œuvres³. » Les besoins de la cause naturaliste – défendre la nouvelle école de l'accusation d'« immoralité » –, lui font déclarer néfaste l'idéalisme du roman sandien, dont la conséquence est de « pervertir les intelligences » en cultivant une « rêverie » chimérique, « mère de toutes les fautes⁴ », tandis que la « morale unique et superbe » n'est que celle de la « vérité⁵ ». À peine l'écrivaine disparue, Zola se hâte donc de déclarer son œuvre définitivement dépassée, littéralement ensevelie par la saine prolificité du roman réaliste, voire naturaliste, car « il [Balzac] allait en avant, quand George Sand restait stationnaire⁶ ».

Le discours critique a ensuite entériné – même si après un certain délai⁷ –, non seulement cette vision des filiations littéraires (la stérilité sandienne, la fécondité balzacienne), mais aussi le jugement dépréciatif sur l'œuvre de Sand, très marqué par les clichés de l'époque concernant la création féminine, non exempts de misogynie⁸. Pour Zola, le « besoin de tout idéaliser » de Sand est étroitement lié à son incapacité de faire abstraction de sa vie personnelle, à l'absence de contrôle du processus créatif, à l'inconstance des passions ; un ensemble de caractères considérés comme congénitaux au genre féminin : « avec George Sand femme », conclut le romancier à propos du pseudonyme, « tout s'explique aisément⁹ ».

La réception des romans champêtres – plus que ces romans eux-mêmes –, presque les seuls promis à une postérité éditoriale au xx^e siècle, a enfin fini par appauvrir notre approche critique. La veine rustique a imposé l'image d'une littérature d'abord facile mais d'un beau classicisme dans le style, indiquée donc pour l'enfance. L'œuvre de Sand stérilisée de tout élément transgressif, réduite à être un haut-parleur romanesque des idées philosophiques et politiques des hommes que l'autrice a estimés et fréquentés,

3 Émile ZOLA, « George Sand », art. cité, p. 413.

4 *Ibid.*, 411.

5 *Ibid.*, p. 412.

6 *Ibid.*

7 Gustave Lanson ne distingue pas encore si nettement Sand de Balzac, considérés comme « romantiques » tous les deux, voir Martine REID, « Post-scriptum : Naomi Schor trente ans après », dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 455-457.

8 Sur la misogynie du nécrologue zolien, voir Martine REID, *Signer Sand. L'œuvre et le nom*, Paris, Belin, 2003, p. 216-219.

9 Émile ZOLA, « George Sand », art. cité, p. 398.

parfois à être perçue comme la répétition plagiaire des œuvres des autres¹⁰, a ainsi paru vraiment éteinte, marginale, incapable de susciter toute étincelle artistiquement fertile.

Or, il faut se demander si cette vision épuise la réalité, ou bien si elle nous empêche de prendre en compte le rapport complexe – même dans le refus – des autres écrivains à Sand, aux modèles romanesques qu'elle présente, à ses personnages, à ses catégories de lecture de l'histoire. A-t-on vraiment pris la mesure de ce que l'écriture sandienne a signifié pour d'autres auteurs et autrices, en France mais aussi hors de France, là où les implications polémiques du contexte socio-historique et littéraire varient par rapport à l'hexagone et peuvent donc jeter une lumière nouvelle tant sur le rayonnement de Sand et la pénétration de son œuvre que sur les raisons d'une résistance ? Le présent dossier naît de ce questionnement.

Il y a sans doute quelque chose de provocateur à interroger la filiation littéraire de Sand, et d'ailleurs l'autrice elle-même n'aurait pas apprécié d'envisager dans des termes si hiérarchiques et fixistes – un Maître et des disciples¹¹ – le problème bien plus vaste des retentissements, des sollicitations profondes qu'une grande œuvre provoque sur ce que la pensée esthétique de Baudelaire appelait « la reine des facultés » : l'« imagination » des autres écrivains. C'est sur cette question des contrecoups créatifs, des répercussions littéraires, des dialogues à distance, pas toujours polémiques, entre l'œuvre sandienne et d'autres œuvres, qu'il importe ici d'enquêter. Il s'agit donc moins d'établir des descendance – le goût pour les arbres généalogiques appartient désormais, lui aussi, à l'histoire de la littérature – que de se mettre à l'écoute des réactions des écrivains – ces lecteurs d'exception – à l'œuvre de Sand.

Nous avons tout de suite notre dette à l'analyse critique, aussi originale que féconde, de Susi Pietri. En s'interrogeant dans ses nombreux travaux sur les écrivains lecteurs de Balzac, elle a su analyser le rapport

10 Sur la partialité de l'édition de *Lélia* de Pierre Reboul, voir Isabelle HOOG NAGINSKI, « George Sand : ni maîtres ni disciples », *Romantisme*, n°122, 2003, p. 43-53.

11 Sand avait un « concept coopératif plutôt que compétitif de l'écriture littéraire » qui relativise le problème de l'originalité, une vision d'une certaine façon communautaire de la création selon laquelle celle-ci est moins la production d'un esprit individuel renfermé dans son génie solitaire, que le résultat d'un travail perpétuel d'échanges, d'analyse, d'assimilation et de libres transformations ; voir Nigel HARKNESS, Jacinta WRIGHT, « Introduction », dans *Id.* (dir.), *George Sand : Intertextualité et Polyphonie. Palimpsestes, Échanges, Réécritures*, t. 1, Bern, Peter Lang, 2011, p. 4 et sq.

complexe qui s'établit entre un écrivain à la recherche de sa propre écriture et l'auteur qu'il se reconnaît lui-même comme *Maître*. Ce rapport qui se modifie dans le temps n'exclut pas une certaine discontinuité ou des fractures, parfois même l'irritation pour cet auteur dont la présence devient obsessionnelle. Par les multiples lectures des grands écrivains européens et américains, Susi Pietri dévoilait un « Balzac "hérétique" », contradictoire, éloigné des lieux communs de la recherche académique, permettant ainsi de reconnaître un « héritage "à rebours", autrement perdu¹² ».

Le cas de Sand est, certes, bien différent de celui de Balzac. D'abord parce que le poids des préjugés admet difficilement que la création d'une femme puisse inspirer celle d'un homme. Isabelle Naginski a dénoncé là un véritable « tabou¹³ » de la critique, qui pourtant doit fonctionner également au niveau des collègues de la romancière. Difficile donc de trouver chez eux, contrairement à ce qu'on observe dans le cas de leur rapport à Balzac, ces scènes de *première rencontre* avec l'œuvre de l'Auteur qui assument, dans leur perception, une signification d'« initiation à la littérature et à la décision d'écrire¹⁴ ». Ce qui, toutefois, n'empêche pas l'existence de moments hautement significatifs où l'on *retrouve* Sand, comme c'est le cas dans *Le Temps retrouvé*, on y reviendra. D'un autre côté, les autrices peuvent avoir leurs raisons pour taire prudemment la présence de Sand dans leur univers imaginaire, d'autant plus que la critique va toujours les comparer à elle. L'évocation de modèles masculins demeure plus valorisante et leur évite d'être repoussées dans la case, toujours un peu obscure et étroite, des femmes auteurs. Un exemple de ce mécanisme de dénégation est celui de l'écrivaine belge Caroline Gravière, ici commenté par Laetitia Hanin. Autre cas de figure, l'importance écrasante du modèle sandien et de son succès peut engager toute écrivaine contemporaine à la romancière dans une rivalité quelque peu envieuse poussant à méconnaître les mérites des ouvrages sandiens, ainsi que leur importance référentielle pour sa propre œuvre. C'est ce qui arrive à la comtesse d'Agoult qui y ajoute une bonne dose d'inimitié personnelle, comme le montre dans ce dossier Brigitte Diaz.

12 Susi PIETRI, *L'Opera inaugurale. Gli scrittori-lettori della Comédie humaine - I*, Milan, Mimesis, 2009, p. 47, l'autrice souligne. Les traductions sont toujours les nôtres s'il n'y a pas d'autres indications.

13 Isabelle HOOG NAGINSKI, « George Sand : ni maîtres ni disciples », art. cité, p. 44.

14 Antonio MORESCO, Susi PIETRI, *Il fronteggiatore. Balzac e l'insurrezione del romanzo*, Milan, Bompiani, 2016, p. 15.

Mais les différences de genre sexuel, qu'il faut prendre en compte, restent néanmoins insuffisantes à expliquer la disparité de répercussion des romans de Balzac par rapport à ceux de Sand et on ne veut surtout pas nier ici l'extraordinaire force d'attrait gravitationnel du projet balzacien, la puissance par laquelle l'*œuvre-monde* qu'il conçoit s'impose au monde des lettres¹⁵. On voudrait plutôt se concentrer sur ce que l'approche de Susi Pietri peut nous révéler d'un héritage sandien « autrement perdu » et dont il est précieux de prendre conscience, évitant par là-même d'exercer sur l'œuvre un mépris préjudiciable et de lui imposer un silence niant, à bien des égards, la vitalité de la littérature et son éternelle capacité de troubler les données acquises. Lorsqu'on enquête sur le rapport que les écrivains ont bâti avec l'œuvre de Sand, les réactions, les cheminements souterrains de son œuvre, les enthousiasmes et les dégoûts, les réverbérations littéraires et leur négation, on retrouve une Sand *hérétique*, c'est-à-dire éloignée de la figure mièvre qu'une certaine critique académique, avec l'aide d'une cohorte d'écrivains haineux, nous a transmise. Hors des hiérarchies ratifiées dans l'espace littéraire francophone, on reconnaît mieux la force d'impact des créations sandiennes, sans doute plus facilement admise à l'étranger, et l'on prend la mesure de l'importance que ses héros et ses héroïnes ont revêtue.

Ailleurs

On s'est déjà interrogé, en général, sur la réception de Sand à l'étranger où, avec ses romans, le *personnage* de l'écrivaine – la liberté qu'elle pratique dans sa vie personnelle, son autorité dans le champ littéraire –, divise les opinions sur des créneaux qui ne sont pas purement esthétiques. En Allemagne, elle oppose les conservateurs – qui l'attaquent – aux tenants de l'avant-garde littéraire et politique¹⁶ ; en Russie la traduire ou la lire en français « c'est participer d'une contre-culture qui s'édifie en réaction à l'oppression politique comme aux tares de l'ordre social¹⁷ » ; dans les pays anglophones

15 Susi PIETRI, « Figures de l'œuvre-monde : "La Comédie humaine" de Henry James », *L'Année balzacienne*, n° 11, 2010, p. 365-440.

16 Kerstin WIEDEMANN, « Réception de G. Sand en Allemagne », dans Simone BERNARD-GRIFFITHS et Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 1033-1034.

17 Françoise GENEVRA, « Les réceptions étrangères de George Sand. Bilan provisoire et questions », dans *Œuvres & Critiques*, dossier « George Sand, la réception hors de France

elle devient un symbole et un modèle pour les femmes (et les écrivaines) qui aspirent à la reconnaissance de leur liberté et de leur dignité¹⁸ ; les traductions anglaises, absentes pour les premiers romans sandiens mais attestées pour les romans « socialistes » des années 1840, montrent qu'au Royaume-Uni on craint moins les revendications sociales que les revendications féministes¹⁹, au moins jusqu'en 1848. Il faut quand même se garder de toute exemplification. Les auteurs progressistes de la *Jeune Allemagne*, très admiratifs de *Lélia* (1833), s'éloignent dès que Sand s'oriente, avec *Le Compagnon du Tour de France* (1840), dans une voie où l'art se veut ouvertement « vecteur clé de changement social²⁰ », tandis qu'aux États-Unis, puritains et traditionnellement méfiants face à toute éthique pratique venant de France, l'ample reconnaissance du « génie » littéraire de Sand trouve un obstacle significatif dans la vie privée de l'autrice, jugée moralement blâmable²¹.

Peu d'études ont toutefois exploré la présence vive des romans sandiens dans la création des écrivains. Une place à part semble là occupée par la littérature anglophone, que Patricia Thomson a commencé d'examiner pour l'âge victorien²², et par la culture russe, particulièrement sensible à l'œuvre de Sand qui y a joui d'un « succès immédiat » et d'un « retentissement profond et durable²³ ». Là en effet a eu lieu un véritable phénomène d'appropriation rétrospective de la romancière : « Elle est à nous, [...] à nous. Elle a été importante pour nous. Dans la mesure où elle est entrée dans notre exil²⁴ », écrit Dostoïevski dans ses notes pour l'article nécrologique consacré à l'écrivaine, tandis que Vladimir Karenin, première biographe de Sand, a pu

au XIX^e siècle », xxviii, 1, 2003, p. 42.

18 Suzan VAN DICK, « George Sand et les mouvements d'émancipation féminine : lectures étrangères », dans David A. POWELL (dir.), *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 134-135.

19 Françoise GENEVRAY, « Les réceptions étrangères de George Sand », art. cité, p. 33.

20 Kerstin WIEDEMANN, « Réception de G. Sand en Allemagne », art. cité, p. 1034.

21 Catherine MASSON, « George Sand, le "génie devenu fou" et sa conquête de l'Amérique », dans *Œuvres & Critiques*, op. cit., p. 157-158.

22 Patricia THOMSON, *George Sand and The Victorians. Her Influence and Reputation in Nineteenth-Century England*, London, Basingstoke, Macmillan press, 1977.

23 Françoise GENEVRAY, « Réception de G. Sand en Russie », dans *Dictionnaire George Sand*, op. cit., p. 1076.

24 Cité par Isabelle Naginski, dans ce numéro, p. 53.

ensuite la déclarer « l'une des sources primordiales de la conscience russe²⁵ ». La réactivation de certaines structures narratives dans les romans russes ou l'impact sur le plan des idées ont été étudiés pour les figures de Tourgueniev, de Gontcharov, de Herzen²⁶ ; les travaux importants de Françoise Genevray et d'Isabelle Naginski jettent un éclairage remarquable sur le dialogue incessant que Dostoïevski a entretenu avec l'œuvre de Sand²⁷.

Sans vouloir ici afficher des compétences de savant comparatiste qui nous manquent cruellement, ce qui étonne le critique acclimaté en milieu francophone est de découvrir dans les réactions des écrivains étrangers les traces de la force *révélatrice* de certaines créations de Sand. Celles-ci semblent fournir une expression narrative singulièrement efficace à toute une série de thèmes idéologiques et d'exigences éthiques qui agitent le siècle : la recherche d'une spiritualité hétérodoxe, l'affirmation d'une morale anticonformiste, la revendication féministe, les idéaux du socialisme humanitaire, la reconnaissance de la dignité des travailleurs, étrangère à un regard d'apitoiement doucereux. Aux États-Unis, la poétesse abolitionniste Julia Ward Howe rappelle, en 1861, ce que signifiait lire cette écrivaine aussi talentueuse que sulfureuse : « Ne ressentions-nous pas toutes, dans l'admiration pour elle, quelque chose du grand combat du monde entre la discipline conservatrice et le grand combat révolutionnaire ? Nous savions que nos parents ne nous la feraient pas lire, *s'ils savaient*. Pourtant nous la lisions à nos heures perdues [...]. *Le monde ne semblait plus le même après l'avoir lue*²⁸. »

25 Vladimir KARENIN (Varvara Komarova), *George Sand, sa vie et ses œuvres*, Paris, Ollendorf / Plon, t. I, 1899, p. 39.

26 Patrick WADDINGTON, *Turgenev and George Sand : An Improbable Entente*, Wellington, New Zealand, Victoria University Press, 1981 ; Dawn D. EIDELMAN, *George Sand and the Nineteenth-Century Russian Love-Triangle Novels*, Lewisburg, Bucknell university press / London / Toronto, Associated university presses, 1994.

27 Françoise GENEVRAY, *George Sand et ses contemporains russes. Audience, échos, réécritures*, Paris, L'Harmattan, 2000, pour Dostoïevski voir la Troisième partie ; Isabelle NAGINSKI, « Introduction » dans George Sand, *Spiridion*, éd. I. Naginski, Paris, Honoré Champion, « Œuvres complètes », 2018, p. 120-134.

28 Julia Ward HOWE, *The Atlantic Montly*, novembre 1861, cité dans Catherine MASSON, « George Sand, le "génie devenu fou" et sa conquête de l'Amérique », art. cité, p. 170, c'est nous qui soulignons la deuxième expression. La première œuvre de Sand connue aux États-Unis est *Consuelo*, publié en feuilleton de juin 1845 à juin 1846 dans *The Harbinger*.

Par son style, par l'inventivité des romans des premières décennies du siècle – hors de France, fondamentales apparaissent les œuvres *Spiridion*, *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* –, par l'originalité de ses personnages, Sand élabore une étonnante formule romanesque où se synthétisent des aspirations communes. Sa réflexion démocratique sur les destins historiques des collectivités, sur les rôles sociaux des individus, sur les rapports de force entre genres et classes sociales se fond parfaitement avec l'agencement narratif. Elle devient ainsi modèle disponible pour la représentation littéraire, tout en s'imposant aux imaginaires avec la force d'une révélation : les sollicitations puissantes qui viennent des images qu'elle propose, des histoires qu'elle raconte, de ses héros et de ses héroïnes tout comme de sa prose, frappent l'imagination, légitiment l'élaboration ultérieure.

Ainsi, la protagoniste éponyme de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, profite-t-elle grandement de cette liberté d'assumer ses sentiments amoureux sans pruderie ni fausse modestie que Sand a conquise pour ses héroïnes, d'*Indiana* (1832) à *Consuelo* (1842), particulièrement aimées par l'autrice anglaise²⁹. Celle-ci profite aussi de l'approche sandienne à l'éthique et de la religion : « Conventiounnalité n'est pas moralité. L'autosatisfaction n'est pas la religion³⁰ », peut-elle écrire dans la préface à la seconde édition de son roman. C'est en recensant la traduction du *Compagnon du Tour de France* en 1847 que Walt Whitman souligne la liberté de pensée de Sand, capable de rompre avec les conventions morales et sociales, tandis que la découverte de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt* va profondément nourrir sa pensée poétique³¹. Naissent ainsi, selon Betsy Erkkilä, ses réflexions sur un nouveau style d'écriture et d'expression orale mais aussi les images liées au thème de la rue et du nomadisme, les figures de femmes émancipées aux côtés d'hommes libres, de poètes menuisiers et de contraltos³². En témoigne son recueil *Leaves of Grass* (1855) qu'on a même, à tort, accusé de « plagiat ».

29 Patricia THOMSON, *George Sand and The Victorians*, op. cit., p. 66 et sq. Les critiques du temps, d'ailleurs, multiplient les rapprochements entre *Jane Eyre* et *Consuelo*.

30 Charlotte BRONTË, « Jane Eyre », dans *Jane Eyre, précédé de Œuvres de jeunesse, 1826-1847*, éd. Dominique Jean avec la collaboration de Sylviane Chardon, Robert Davreu et Michel Fuchs, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1542.

31 Betsy ERKKILÄ, *Walt Whitman among the French. Poet and Myth*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 29-31.

32 *Ibid.*

Mais le détour par l'étranger réserve aussi d'autres surprises. Hors de France, le problème d'une antithèse entre le réalisme balzacien et l'idéalisme sandien – auxquels, par ailleurs, les deux protagonistes reconnaissent mutuellement leurs droits³³ – semble se poser différemment. Herzen, dans ses écrits de 1856, fait du personnage éponyme d'*Horace* (1842) le parangon de l'égoïste vaniteux produit par la société contemporaine, l'exemple accompli d'une espèce politique et d'un type social bien vivant, les « choristes de la révolution », petits bourgeois prêts à s'échauffer par leurs mots aux idéaux révolutionnaires, quitte à s'abstenir de toute action le moment venu³⁴. Dostoïevski, montre Isabelle Naginski dans ce dossier, en méditant sur Sand dans la nécrologie qu'il lui consacre, relève : « Les réalistes ne sont pas dans le vrai car l'homme n'est un tout que dans le futur ; et il n'est pas épuisé dans son entier par le présent³⁵. » Ce qui, contre toute prédétermination, inscrit dans le réel la possibilité d'évolution humaine, de l'individu autant que de l'espèce. Whitman, en 1874, trouve pour sa part dans les histoires de Sand une fraîcheur d'émotion qui, sans s'opposer nullement aux impressions du réel, permet un repli sur sa propre intériorité ayant toute la force d'un contact avec son essence la plus intime :

Ses histoires sont comme du bon air frais, comme les bonnes associations dans la vie réelle, et un salutaire stimulus émotionnel. Elle n'y met pas à tout instant des moments de crise, mais quand les crises arrivent, elles vont toujours droit au cœur. Elles sont représentées d'une façon si simple et si profonde, qu'il faut déposer le livre et laisser tout leur espace à ses propres émotions³⁶.

33 Sur les rapports entre Sand et Balzac, voir *Mon cher George : Balzac et Sand, histoire d'une amitié*, catalogue de l'exposition au Musée Balzac, Saché, 24 mars-20 juin 2010, Paris, Gallimard, 2010, tout particulièrement les contributions de Brigitte Diaz, José-Luis Diaz, Christine Planté, Martine Reid.

34 Herzen, militant exilé du socialisme russe, est un lecteur passionné de Sand. Dans son article « Les deux se valent » (1856), il vise le personnage d'Horace et l'homme d'affaires américain Barnum ; voir Françoise GENEVRAY, *George Sand et ses contemporains russes*, op. cit., p. 85-93.

35 Cité dans ce numéro par Isabelle Naginski, p. 51.

36 « Genius – Victor Hugo, George Sand, Emerson » (1874) : « Her stories are like good air, good associations in real life, and healthy emotional stimuli. She is not continually putting crises in them, but when crises do come they invariably go to the heart. How simply yet profoundly they are depicted – you have to lay down the book and give your

Charlotte Brontë, qui préfère Sand à Balzac, écrit en 1850 à George Henry Lewes à propos de la romancière : « Fantastique, fanatique, enthousiaste sans aucun sens pratique comme elle est souvent – mensongère, comme beaucoup de ses visions de la vie – fourvoyée par ses sentiments, comme elle est capable de l'être – George Sand possède une nature meilleure que M. de Balzac ; son cerveau est plus large, son cœur plus chaud que le sien³⁷. » Ce qui frappe dans ce jugement est que l'excès, le romanesque, l'invraisemblance, indiqués comme tels non sans ironie, et par ailleurs attribués à l'autrice tout comme à ses créations, n'empêchent pas la reconnaissance de qualités qui n'ont rien à voir avec l'irrationalité aveuglante, et fautive, du sentiment. Avec la chaleur du « cœur », c'est le « cerveau » qui gagne des espaces plus vastes.

Sur l'insuffisance des catégories critiques et des oppositions opérant dans l'histoire littéraire française, revient d'ailleurs ici James Illingworth à propos des Transcendentalistes américains, pour lesquels *réalisme* et *idéalisme* de toute évidence ne recourent pas la gamme sémantique qui est celle d'outre Atlantique. Mais, on l'imagine, le champ des découvertes et des remises en question est potentiellement vaste et ce dossier ne veut qu'esquisser quelques parcours, car toute lecture d'écrivain, en procédant du jeu de miroirs, nous révèle sous un jour nouveau autant l'œuvre du lecteur/lectrice que celle de l'autre.

Le voile des rejets

Il est malheureusement impossible d'approcher les jugements des écrivains critiques de Sand sans devoir mesurer l'étendue et l'enracinement de toute une série de préjugés concernant la possibilité des femmes d'être *artistes*, créatrices d'une œuvre digne de ce nom, ainsi que leur légitimité à prendre place dans le champ intellectuel à côté des hommes. Les pyrotechnies verbales de Barbey d'Aurevilly, les images frappantes de Baudelaire, les

emotions room », cité dans Betsy ERKKILA, *Walt Whitman among the French*, *op. cit.*, p. 32.

37 « Truly – I like George Sand better. Fantastic, fanatical, unpractical enthusiast as she often is – far from truthful as are many of her views of life – misled, as she is apt to be, by her feelings – George Sand has a better nature than M. de Balzac ; her brain is larger, her heart warmer than his. », cité dans Elizabeth Cleghorn GASKELL, *The Life of Charlotte Brontë*, New York, D. Appleton and Company, 1857, vol. II, p. 153-154. Lewes sera ensuite le compagnon de George Eliot.

perfidies élégantes des Goncourt ne dissipent pas la navrante impression que le préjugé antiféministe ait constitué un écran qui a limité leur jugement, avec une perte évidente pour le débat critique.

De quoi discuter lorsque l'objet d'analyse glisse continuellement vers la personne de l'écrivaine qu'il s'agit de ridiculiser ou d'outrager³⁸ ? Des images avilissantes reviennent de façon presque obsessionnelle : la « vache » d'abord, animalisation destinée à renverser dans une prétendue bêtise flegmatique l'éclat d'un esprit vif, extrêmement énergique sous des dehors placides, participant non seulement par son réseau de sociabilités, comme il est permis aux femmes, mais par ses ouvrages, par ses articles, par la fondation de plusieurs revues aux débats philosophiques, littéraires et politiques de son temps³⁹. Si Baudelaire ne mobilise pas cette métaphore, il insiste à plusieurs reprises sur le fait que Sand « est bête, elle est lourde⁴⁰ », « une grosse bête⁴¹ ». Et conformément à l'image de la « vache laitière », il finit par renvoyer aussi le grief, en principe purement esthétique, concernant le « style coulant » et facile qu'on lui reproche⁴². Éléonore Reverzy, dans ce dossier, analysant le portrait de Sand en « mulâtresse » de la part des Goncourt, attire l'attention sur une autre représentation, aux implications racistes outre que misogynes cette fois, celle de la femme africaine, mobilisant tout un fantasme érotique de femelle aux désirs insatiables et bestiaux, dévoreuse d'hommes. Barbey d'Aurevilly ne

38 Silvia LORUSSO, « La misogynie littéraire. Le cas Sand », *Revue italienne d'études françaises*, n° 7, 2017, p. 12 et 23 [En ligne, <http://journals.openedition.org/rief/1473>].

39 Sand fonde la *Revue indépendante* (1841) avec Pierre Leroux et Louis Viardot, lance *L'Éclairer de l'Indre* (1844), crée avec Victor Borie le plus éphémère *La Cause du peuple* (1848). Sur l'itinéraire politique de Sand, voir Michelle PERROT, « Présentation. Sand : une femme en politique », dans George Sand, *Politiques et polémiques*, Paris, Belin, 2004, p. 9-57 ; Bernard HAMON, *George Sand et la politique « Cette vilaine chose... »*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001.

40 Charles BAUDELAIRE, « Sur George Sand », *Mon cœur mis à nu*, xvi, 26, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, p. 686.

41 Charles BAUDELAIRE, « Le Diable et George Sand », *Mon cœur mis à nu*, xvii, 28, art. cité, p. 686.

42 « Elle a le fameux *style coulant*, cher aux bourgeois », dans « Sur George Sand », art. cité, p. 686 ; Nietzsche parlera de « *lactea ubertas*, soit : la vache laitière au “beau style” », « cette terrible vache à écrire », cité par Silvia Lorusso, « La misogynie littéraire. Le cas Sand », art. cité, p. 6.

manque pas de trouver à Sand des « grosses lèvres de négresse⁴³ ». Ambitieux et frustré, attendant de l'écrivaine célèbre qu'elle l'aide à promouvoir *La Bague d'Annibal* (1843), il en attend aussi autre chose : « Je l'aime encore plus pour sa beauté (*un poco di cortigiana*) que pour son talent⁴⁴. » De par sa menace pour l'ordre social et culturel dont elle remet en discussion la partition genrée des rôles, la femme auteur est souvent représentée comme « hypersexuée, menaçant l'équilibre social d'une sexualité dévorante⁴⁵ ». A-sexuée ou virilisée, elle est toujours un *monstre*, souvent un hermaphrodite, dont les Goncourt s'évertuent à retracer, dans une inquiétante fantaisie d'autopsie, les signes de doubles organes génitaux.

Mais, même au milieu des persifflages, les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît. La plupart des détracteurs contemporains de Sand, si occupés à se démarquer de l'héritage romantique, se sont pour la plupart nourris de ses romans, souvent avec délices, y compris le jeune Zola⁴⁶. Dans leurs œuvres, on retrouve toute la force de l'impact sur les imaginaires des inventions sandiennes qui ont su modéliser, dans une synthèse littérairement élevée, aspirations et sentiments contrastés de son siècle. La critique a montré combien Zola partage avec Sand une poétique didactique et allégorique par laquelle le roman est vecteur d'un savoir et de valeurs souvent incarnées dans des personnages féminins. Au point que plusieurs héroïnes des *Rougon-Macquart* apparaissent comme les « héritières directes⁴⁷ » des héroïnes

43 Jules Amédée BARBEY D'AUREVILLE, « Madame George Sand » (1868), dans *Les Vieilles Actrices. Le Musée des antiques*, Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884, p. 185.

44 « Quand je lui parle, elle ne me regarde jamais. Ma Sérénissime fatuité se rappelle à propos de cela un mot de La Bruyère qu'il me serait doux de croire vrai », le déni du regard étant, selon le moraliste, un aveu d'amour ; lettre à Trebutien de 1843 cité par Philippe BERTHIER, « L'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aureville et George Sand. I (1833-1850) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°5, sept.-oct. 1978 p. 749. Les espoirs professionnels et érotico-sentimentaux seront également frustrés.

45 Christine PLANTÉ, « Elle n'eut d'ailleurs rien de la femme auteure », dans Susan VAN DIJK (dir.), *George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3*, Actes du Colloque d'Amsterdam, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 38.

46 Tivadar GORILOVICS, Anna SZABO, « Zola lecteur de George Sand », dans Tivadar GORILOVICS, *Lectures de Zola*, Debrecen, Debreceni Egyetem, 1999, p. 51-65.

47 Denise (*Au bonheur des dames*), M^{me} Caroline (*L'Argent*), Clotilde (*Le Docteur Pascal*) et surtout la charitable Pauline (*La Joie de vivre*), voir Éléonore REVERZY, « Sand et Zola.

sandiennes, modèles positifs d'un amour pour l'humanité auquel Zola va rester sensible, même avant d'arriver à l'épilogue des Évangiles.

Sur le versant opposé, celui de l'« école du désenchantement », José-Luis Diaz a récemment souligné combien Sand contribue à « inventer⁴⁸ » l'expression littéraire du mal dont se plaint la génération des « enfants du siècle » qui est la sienne. On a pu parler d'« imprégnation sandienne de la pensée et de l'art aurevilliens⁴⁹ », tellement les thèmes, les personnages, les structures narratives de *Lélia*, sont présents dans les premiers ouvrages de Barbey (*Germaine, Amaïde, L'Amour impossible*)⁵⁰. En août 1833, il est tranchant sur *Lélia* à peine sorti : « c'est mauvais de tout point quant à l'idée, de forme, c'est moins mal », et à propos du personnage éponyme il affirme : « c'est une impossibilité à la façon de Ralph⁵¹ ». Mais en 1839, un *Mémoire* concernant son amie la marquise du Vallon montre qu'il la juge à l'aune du personnage sandien, signe que l'autrice a su pétrir un modèle romanesque devenu une référence pour interpréter même les passions et les déchirements du monde réel : « Vous êtes Lélia parce que vous êtes de marbre jusqu'à la ceinture [...], parce que l'imagination toujours trahie par les organes impuissants s'exalte, s'irrite, s'envenime dans des désirs insensés [...]. Mais l'êtes-vous par le génie et par l'amour ? Avez-vous vécu, aimé, souffert comme elle⁵² ? » Léon Cellier a offert une synthèse significative des nombreux signes relevés par lui et par beaucoup d'autres critiques de la

Littérature et valeurs », dans Éric Bordas (dir.), *George Sand. Écritures et représentations*, Paris, Eurédit, 2004, p. 111.

48 José-Luis DIAZ, « Notice » à *Lélia*, dans George Sand, *Romans I*, *op. cit.*, p. 1603.

49 Philippe BERTHIER, « L'Inquisiteur et la Dépravatrice - I », art. cité, p. 741 ; les deux premiers sont achevés en 1835, le troisième est de 1841. Le thème d'un amour indigne irrépressible – au centre du sandien *Leone Leoni* (1835) – va par contre être repris dans *Une vieille maîtresse* (1851), voir *Ibid.* p. 750-751.

50 Ce qui, probablement, devait augmenter l'angoisse de l'écrivain face à l'accès des femmes à l'écriture et renforcer ses tentatives de consécration du genre du roman comme « territoire exclusivement viril », voir Andrea DEL LUNGO, « Barbey d'Aureville, le “grand exterminateur” », dans Andrea DEL LUNGO, Brigitte LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleu, II, Romancières en France de 1848 à 1870*, Paris, Garnier, 2013, p. 27.

51 Cité par Philippe BERTHIER, « L'Inquisiteur et la Dépravatrice - I », art. cité, p. 728. Ralph est le personnage d'*Indiana* qui aime l'héroïne éponyme et qui essaie de la sauver d'abord du mari, ensuite de l'amant, avant de devenir son compagnon de vie.

52 *Ibid.*, p. 743. On a longtemps attribué ce document à Sand elle-même.

présence de Sand chez Baudelaire : c'est *Consuelo* qu'on retrouve « à l'origine des "Litanies de Satan"⁵³ », tandis que *Les Sept Cordes de la lyre* (1840) et surtout *Les Lettres d'un voyageur* (1837) annoncent les nocturnes du poète, des images, des noyaux sémantiques qui se trouveront ensuite dans *Les Fleurs du Mal*, jusqu'à constituer « l'idée mère » de *Spleen et Idéal*⁵⁴. *Lélia*, dont la « tonalité baudelairienne » avant la lettre ne fait aucun doute, inspire même des expressions : « Me voilà vieille comme si j'avais mille ans⁵⁵ ».

D'où vient donc tant de violence – suspecte – dans les attaques ? Pierre Glaudes, dans ce numéro, jette une lumière nouvelle sur ce que de lui-même Barbey cherche à exorciser par sa vitupération, comme si Sand incarnait des virtualités de sa personnalité qu'il lui faut supprimer pour garder l'équilibre enfin atteint à l'ombre de l'Église et de Joseph de Maistre. On a voulu lire derrière la hargne antisandienne de Baudelaire un désir de vengeance dirigé aussi contre soi-même, pour « sa propre incapacité [...] à vaincre véritablement les contradictions qui le minent⁵⁶ ». Peut-on penser que Sand, dont l'œuvre a une tout autre envergure et une tout autre profondeur que le conformisme lénifiant des romans de bons sentiments auxquels on voudrait la réduire, demeure par la vision optimiste et progressiste du genre humain un élément troublant dont on a du mal à se libérer ? D'où l'acharnement :

Elle est surtout – invective Baudelaire –, et plus que toute autre chose, une *grosse bête* ; mais elle est *possédée*. C'est le diable qui lui a persuadé de se fier à son *bon cœur* et à son *bon sens*, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens. Je ne puis penser à cette stupide créature, sans un certain frémissement d'horreur. Si je la rencontrais, je ne pourrais m'empêcher de lui jeter un bénitier à la tête⁵⁷.

53 LÉON CELLIER, « Baudelaire et George Sand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, avril-juin 1967, p. 251.

54 Selon J. Pommier, cité dans *Ibid.*, p. 247.

55 *Ibid.*, p. 251.

56 *Ibid.*, p. 259, en prolongeant la réflexion de Michel Butor ; dans cette même direction voir Gérard GASARIAN, « Baudelaire et ses sœurs », *Littérature*, n°117, 2000, p. 53-69.

57 Charles BAUDELAIRE, « Le Diable et George Sand », art. cité, p. 686-687.

Le geste violent, qui rappelle dans son irruption soudaine dans le texte celui d'« Assommons les pauvres ! », n'en a pas le même côté paradoxal et ironique⁵⁸. Dans le texte du *Spleen de Paris*, le spectacle insupportable de la pauvreté et de l'indifférence du monde (« un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière⁵⁹ ») appelle la réaction féroce. Pour faire le bien, il faut faire le mal : roué de coups, le mendiant demandant l'aumône retrouve la seule énergie humaine fiable, la haine. Il réagit contre le narrateur en obtenant alors la reconnaissance de sa dignité d'homme et même l'égalité, qu'inutilement prêchent les socialistes utopiques⁶⁰. Dans le fragment de *Mon cœur mis à nu*, toutefois, le paradoxe et l'écart ironique ne sont plus qu'apparents. Si le Mal est la véritable essence de la nature humaine, toute tentative de faire croire le contraire, de miser sur une nature qui n'a pas été pervertie par la Chute est une aide inconsciente aux forces du Malin. L'agression au bénitier contre la romancière est alors la défense du croyant se protégeant du Diable par l'eau bénite ; mais elle est aussi le rejet troublé dans sa répulsion de celle qui est porteuse d'une vision alternative, où l'Enfer n'est qu'une invention de l'Église obscurantiste – Sand vient de publier *Mademoiselle La Quintinie*⁶¹ –, où l'être humain demeure capable de désintéressement, où la force du bien reste opérante dans l'histoire. Pour ce qui concerne la férocité antisandienne de Barbey, ce qu'on a appelé le « jansénisme aurevillien⁶² » se formule dans un même horizon éthico-idéologique que celui de Baudelaire, le Pêché originel et la nature dégradée de l'homme y étant également centraux.

Face aux développements de la pensée théologique des xx^e et xxi^e siècles, personne ne pourrait aujourd'hui soutenir la *modernité* de la vision religieuse de Barbey ou de Baudelaire, qui a pourtant son poids dans l'élaboration de leur poétique. Il est vrai que les présupposés de notre modernité épistémologique,

58 Sur l'ironie de ce *Spleen de Paris* voir Jacques NOIRAY, « De Baudelaire à Villiers : les envers ironiques de la charité », *Romantisme*, n° 180, 2018/2, dossier « La Charité », dirigé par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, p. 67.

59 Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 358.

60 « Monsieur, vous êtes mon égal ! veuillez me faire l'honneur de partager avec moi ma bourse », *ibid.*, p. 359.

61 « Voir la préface de *Mademoiselle la Quintinie*, où elle prétend que les vrais chrétiens ne croient pas à l'Enfer », s'emporte Baudelaire, dans « Sur George Sand », *Mon cœur mis à nu*, art. cité, p. 686.

62 Philippe BERTHIER, « L'Inquisiteur et la Dépravatrice – I », art. cité, p. 55.

tout en impliquant une vision laïque et scientiste de la connaissance des ressorts de l'agir ont donné un nouveau prestige au décèlement de la nature irrémédiablement égoïste de l'homme⁶³. Ce qui est en tout cas à remarquer est que la disqualification de l'œuvre sandienne, optimiste sur les possibilités de l'homme d'agir pour le bien, implique le besoin de se représenter une Sand à la fois intéressée et dissimulée : femme à la vie indécente, elle est d'après Baudelaire « pour le *Dieu des bonnes gens*, le dieu des concierges et des domestiques filous. / Elle a de bonnes raisons pour vouloir supprimer l'Enfer⁶⁴ ». Barbey n'arrête pas de fulminer contre la « Grande Dépravatrice » qui, dans et par ses romans, affecte des airs d'innocence candide et les Goncourt ne semblent pas penser différemment, ainsi que nous le montre dans ce numéro Éléonore Reverzy, lorsqu'ils jugent la fausseté esthétique de la littérature sandienne comme la conséquence d'une perversion morale – la dissimulation du vice – qui a son correspondant dans la vie personnelle de la *bonne dame de Nohant*⁶⁵.

La prise en charge de la vérité axiologiquement déplorable de la condition humaine ne permet pas, dans la littérature du XIX^e siècle, une représentation crédible du bien et du bon et elle va de pair, pour le roman, avec la revendication de plus en plus affichée d'une esthétique réaliste⁶⁶. La difficulté de Henry James, explique dans ce dossier Silvia Lorusso, est justement celle de ne pas pouvoir croire à Sand : « En dépit de sa plausibilité, l'auteur de *Consuelo* paraît toujours nous débiter des contes de fées⁶⁷. » James parle significativement moins d'« idéalisme » que d'« optimisme ». Mais il ne cesse tout au long de sa vie d'écrivain de revenir sur Sand, lui consacrant

63 Que l'on pense aux analyses de Marx, Freud et Nietzsche et à ce que Paul Ricoeur a appelé « herméneutique du soupçon » ; voir Jon ELSTER, *Le Désintéressement. Traité critique de l'homme économique*, Paris, Le Seuil, « Les Livres du Nouveau Monde », t. 1, 2009, p. 25-55.

64 Charles BAUDELAIRE, « Sur George Sand », *Mon cœur mis à nu*, art. cité, p. 686.

65 Sur le grief d'hypocrisie avancé par Barbey, voir Mathilde BERTRAND, « Jules et George : les dessous d'une animosité », *Littératures*, n° 58-59, 2008, dossier « Barbey polémiste » dirigé par Pierre Glaudes et Marie-Catherine Huet-Brichard, p. 39-40.

66 Voir l'excellent volume de Mathilde BERTRAND et Paolo TORTONESE (dir.), *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017 et l'analyse de Paolo Tortonese dans l'« Introduction », p. 7-17.

67 Henry JAMES, « George Sand », dans *George Sand*, éd. Diane de Margerie, Paris, Mercure de France, 2004, p. 22.

huit grands articles, dans une réflexion non moins intéressante que celle, complexe et multiple, autour de Balzac, « Père du roman » et « Maître absolu » pour James, auquel il en consacre cinq⁶⁸. Comme si autour de la romancière et de son esthétique *dépassée* se cristallisait tout de même une matière qui reste problématique et qu'il cherche à élaborer.

Est-il possible d'affirmer que l'œuvre sandienne reste porteuse d'un noyau interrogateur et transgressif même pour ces grands écrivains qui, en conquérant les horizons esthétiques du paysage littéraire qui sera le nôtre, se départissent complètement des chemins parcourus par la romancière ? On ne peut imaginer écrivain plus allergique à l'esthétique romanesque de Sand que Flaubert. S'il est admiratif dans son adolescence, dès 1843 l'œuvre de la romancière ne lui semble appréciable que par des collégiens et des couturières. Entre les deux écrivains pourtant se noue, à partir de 1866, une grande amitié aux échanges francs et profonds. Pendant qu'il travaille à *L'Éducation sentimentale*, il relit *Consuelo* et lui écrit : « J'en suis, derechef, *charmé*. Quel talent, nom de Dieu ! quel talent ! [...] Je ne peux mieux vous comparer qu'à un grand fleuve d'Amérique : Énormité et Douceur⁶⁹. » Mais les différends restent intacts, Sand ne peut pas admettre le principe d'impersonnalité, lui reproche de « ne cherche[r] plus que la phrase bien faite⁷⁰ », argumente que « l'art doit être la recherche de la vérité, et que la vérité n'est pas la peinture du mal. Elle doit être la peinture du mal et du bien⁷¹ » ; Flaubert revendique « ce souci de la Beauté extérieure » comme « *une méthode*⁷² », raisonne autour des principes de l'Art, « une Vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel » qui permet à un livre de produire un effet de plaisir bouleversant « indépendamment de ce qu'il dit⁷³ ». Tout ce qu'implique l'esthétique sandienne, intimement fusionnée avec une exigence éthique et civique, ne trouve plus de place dans la modernité, vouée au culte

68 Sur les lectures plurielles de James, voir Susi PIETRI, *L'opera inaugurale, op. cit.*, p. 51-129 ; pour une traduction française des études de 1902, 1905, 1913, voir Susi PIETRI, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, PUV, 2004.

69 Lettre à Sand [27 décembre 1866], dans Gustave FLAUBERT-George SAND, *Correspondance*, éd. Alphonse Jacob, Paris, Flammarion, 1981, p. 112. Les premiers contacts épistolaires remontent à 1863.

70 Lettre du 9 mars 1876, *ibid.*, p. 526.

71 Lettre du 25 mars 1876, *ibid.*, p. 528.

72 Lettre du 10 mars 1876, *ibid.*, p. 527, c'est Flaubert qui souligne.

73 Lettre du 3 avril 1876, *ibid.*, p. 530.

de l'autonomie de l'art et au désillusionnement moral sur la réalité humaine, avec la possibilité du bien dans l'histoire repoussée dans les limbes ridicules de la niaiserie et de la bêtise.

Les questions que l'écriture sandienne pose semblent néanmoins garder une fécondité. « Vous verrez par mon *Histoire d'un cœur simple* – lui annonce Flaubert en 1876 – où vous reconnaîtrez votre influence immédiate que je ne suis pas si entêté que vous le croyez. Je crois que la tendance morale, ou plutôt le dessous humain de cette petite œuvre vous sera agréable⁷⁴ ! » Ce sera l'étroite voie flaubertienne, cohérente avec son esthétique et éloignée de toute visée édifiante, consistant à interpréter ainsi cette « peinture du mal et du bien » sollicitée par Sand. La simplicité évangélique et toute matérielle de Félicité, sa bonté qui est instinct et non vertu, n'a plus rien à voir avec la bêtise qui rendait bon Charles Bovary, mais se rapproche de la capacité de voir de Jeanne, la *pastoure* éponyme du roman sandien⁷⁵.

Noyau étouffé d'un besoin éthique profond de l'homme, le roman sandien persiste, mu par une force qui n'est pas seulement nostalgie pour une vision consolatrice irrémédiablement perdue. Eleonora Sparvoli montre ici combien, chez Proust, poser précisément le souvenir de la lecture maternelle de *François le Champi* comme acte de naissance de la vocation à l'écriture révèle la puissance créatrice d'une double infraction : à la morale bourgeoise, aux principes sévères qui doivent présider à l'œuvre d'art. Ce côté proprement *transgressif* et *inaugural* de l'écriture sandienne se dévoile donc là où on l'attendait le moins. C'est la raison pour laquelle on propose d'ouvrir ce numéro par la lecture proustienne, la dernière par rapport au cadre chronologique qu'on s'est fixé et appartenant déjà au siècle suivant. Telle une ouverture musicale, elle orchestre pourtant des motifs qui retentissent puissamment dans cette recherche. On suivra ensuite les

74 Lettre du 29 mai 1876, *ibid.*, p. 533. Pierre-Marc de Biasi, réfléchissant sur la genèse d'*Un cœur simple* qui voit le thème du perroquet, initialement central, être décalé par rapport à celui de l'humble vie de la servante, lui prête confiance : « Introduction » dans Flaubert, *Trois Contes*, Paris, Flammarion, [1986] 2009, p. 25. Didier Philippot invite également à « ne pas prendre à la légère » l'intention affichée par Flaubert, « Notices » dans *Flaubert*, éd. Didier Philippot, Paris, PUPS, « Mémoire de la critique », 2006, p. 889. Sand mourra avant l'achèvement du conte.

75 Luca PIETROMARCHI, « Flaubert : le regard et le cœur », dans Mathilde BERTRAND et Paolo TORTONESE (dir.), *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX^e siècle*, op. cit., p. 198-200.

répercussions sandiennes à l'étranger, où la romancière est plutôt bien aimée par ses collègues, pour rentrer enfin en France, où elle l'est beaucoup moins. Autant de pistes d'étude, on l'espère, à l'écoute des histoires de lecture des écrivaines et des écrivains lecteurs de Sand.

AGNESE SILVESTRI
UNIVERSITÀ DI SALERNO



Le héros de la *Recherche*

à l'écoute de *François le Champi*

Le paradoxe de la lecture

François le Champi de George Sand occupe, sans aucun doute, une position privilégiée dans le chef-d'œuvre proustien. Dans un épisode placé au début du roman et considéré comme le fondement de toute la *Recherche*, le très jeune protagoniste, privé du baiser de bonne nuit de la mère, reste debout jusqu'à ce que l'invité de ses parents, à cause duquel le viatique nécessaire à son sommeil lui a été refusé, soit parti : après ce départ, la mère du héros, à qui son mari a fini par permettre, contre toute habitude, de dormir dans la chambre de l'enfant, décide de lui lire précisément ce livre de Sand, pour soulager sa tristesse.

À l'autre bout de l'ouvrage – au cœur de cette extraordinaire dernière matinée de la *Recherche*, pendant laquelle le héros reçoit, grâce à la mémoire involontaire, la leçon décisive qui le conduira à l'écriture –, le Narrateur, devenu désormais un homme, retrouve dans la bibliothèque du prince de Guermantes ce même roman, capable de lui restituer, intacte, l'atmosphère de cette nuit spéciale de son enfance¹.

1 Les deux épisodes constituent un diptyque, dont les volets, indivisés dans la première rédaction, ont ensuite été séparés, voir Volker ROLOFF, « "François le Champi" et le texte retrouvé », *Études proustiennes III*, « Cahiers Marcel Proust 9 », Paris, Gallimard, 1979, p. 259-287.

Et pourtant Proust ne semble pas avoir beaucoup d'estime pour la romancière et sa production. En 1909 il le déclare ouvertement à Georges de Lauris, auquel il avait donné à lire la première partie de la section « Combray » contenant les pages consacrées à *François le Champi* (dont on aurait pu déduire, à tort, une prédilection de l'auteur pour l'écrivaine romantique) : « Ne croyez pas que j'aime George Sand. Ce n'est pas un morceau de critique. C'est comme cela à cette *date-là*. Le reste du livre corrigera². » En effet, à l'occasion de la redécouverte – racontée en termes miraculeux – du volume sandien à l'hôtel de Guermantes, le Narrateur précisera : « Et pourtant ce n'était pas un livre bien extraordinaire, c'était *François le Champi*³. »

La contradiction pourrait être résolue dans la constatation évidente que ce qu'on a aimé dans l'enfance – les romans champêtres de George Sand, dont la fonction serait donc uniquement de garder le secret (important, bien sûr, en vue de la création) de cet âge de la vie – est destiné à ne plus nous plaire à un âge mûr. Cependant – observée de plus près – cette antithèse entre la centralité structurelle du roman sandien et sa faible appréciation de la part du Narrateur de la *Recherche* (et de son auteur) s'avère n'être que la plus voyante d'une série d'incohérences – ambivalences, voire ambiguïtés – qui concernent le *François le Champi* proustien, et qu'on découvre au fur et à mesure qu'on en approfondit l'analyse.

La première, cachée juste sous la surface, est constituée de ce que l'on pourrait appeler le *paradoxe de la lecture*⁴ que la célèbre préface écrite par Proust pour sa traduction de *Sesame and Lilies* de John Ruskin formule dès l'*incipit* : « Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous

2 *Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, t. ix, 1981, p. 225.

3 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », t. iv, 1989, p. 462. Dans d'autres occasions Proust fera de l'engouement pour George Sand de certains écrivains (Sainte-Beuve, entre autres) la preuve de la faiblesse de leur génie critique. Voir, à ce propos, Nina GLASER, « Proust du côté de chez Sand : "Première nuit d'insomnie et de désespoir" », *Littérature*, n°89, 1993, « Désir et Détours », p. 44-57.

4 Voir les belles pages de Mariolina BERTINI, « Complicità. In margine a "Giornate di lettura" », dans Marcel PROUST, *Sulla lettura*, traduction italienne de Paolo Serini et Mariolina Bertini, Milano, Rizzoli, 2011, p. 4-28, et aussi Eleonora SPARVOLI, « Sulla soglia della creazione : la lettura secondo Proust », dans Vittorio FORTUNATI, Alessandra PREDÀ, Eleonora SPARVOLI (dir.), *Della lettura: riflessioni d'autore*, supplemento al *Confronto Letterario*, n° 67, 2017, p. 71-87.

ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré⁵. » Lorsque nous croyions avoir momentanément rompu nos liens avec la vie – encapsulés comme nous l'étions dans l'espace à part inventé pour nous par le roman aimé – nous avons, en vérité, expérimenté une existence plus intense. Celle du personnage auquel nous nous sommes identifiés ? Ce serait une issue trop facile du paradoxe... Non, ce dont nous avons le plus profondément joui, c'est précisément cette réalité – palpitante, chaleureuse, parfumée – que la lecture semblait avoir exclue. La preuve en est que quand nous rencontrons – plus tard dans les années – ce même livre, ce ne sont pas les aventures du protagoniste qui nous reviennent à l'esprit, mais plutôt

le jeu pour lequel un ami venait nous chercher au passage le plus intéressant, l'abeille ou le rayon de soleil gênants qui nous forçaient à lever les yeux de sur la page ou à changer de place, les provisions de goûter qu'on nous avait fait emporter et que nous laissions à côté de nous sur le banc, sans y toucher, [...] le dîner pour lequel il avait fallu rentrer et où nous ne pensions qu'à monter finir, tout de suite après, le chapitre interrompu⁶.

C'est-à-dire tout ce « dont la lecture aurait dû nous empêcher de percevoir autre chose que l'importunité⁷ » et qui au contraire, à notre insu, s'était gravé dans notre cœur. Le fait est que dans la mesure où elle détourne notre attention du monde environnant, la lecture permet à ce monde – apparemment négligé – de pénétrer en nous et d'atteindre ces territoires souterrains que la conscience ne défend pas. Curieux pouvoir de la lecture, qui n'est pas du tout lié – et là, un nouveau paradoxe s'établit – à la valeur du livre... Proust dit textuellement que le souvenir de ces fragments de vie est beaucoup « plus précieux à notre jugement actuel, que ce que nous lisions alors avec tant d'amour⁸ ». Par conséquent, si nous sommes encore intéressés

5 Marcel PROUST, *Sur la lecture*, préface à John RUSKIN, *Sésame et les Lys*, traduction et notes de Marcel Proust, éd. Antoine Compagnon, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, p. 39.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 39-40.

8 *Ibid.*, p. 40.

par les livres de notre enfance, c'est seulement dans l'espoir d'y trouver les images des chambres, des bois, des saisons où nous les avons lus.

Ainsi, la contradiction dans laquelle Proust tombe en assignant, dans la *Recherche*, un rôle capital – indispensable pour la révélation de la vocation artistique du protagoniste – à un roman (*François le Champi*) qu'il n'apprécie pas du point de vue littéraire, est celle inhérente, selon lui, à tout acte de lecture : où ce qui est lu (et qui nourrit notre esprit) n'est jamais exactement ce qui est écrit dans le livre.

C'est encore une fois l'épisode consacré au roman de Sand qui nous en porte le témoignage le plus clair. Le Narrateur explique que, dès le début, l'action racontée dans ces pages lui avait paru particulièrement obscure, à la fois parce qu'à cette époque – quand il lisait – il avait tendance à se perdre dans des digressions fantasques (« Je revassais souvent, pendant des pages entières, à tout autre chose⁹ »), et parce que sa mère sautait délibérément, dans sa lecture à haute voix, toutes les scènes d'amour... De sorte que – explique le Narrateur – certaines transformations dans l'attitude des deux protagonistes (la meunière et l'enfant), compréhensibles seulement à la lumière de l'évolution de leurs sentiments mutuels, lui semblaient imprégnées d'un mystère qui sans doute avait à voir avec cette épithète de « Champi » dont il ignorait la signification¹⁰. Ainsi, le roman de George Sand – redécouvert à l'hôtel de Guermantes et capable d'indiquer la voie du salut par l'art – n'apparaît pas médiocre uniquement au héros adulte : même à l'époque où il était un livre de prédilection, il avait été lu distraitement, et avec des omissions qui avaient compromis son interprétation correcte.

Le fait est que, dans la perspective proustienne, ce n'est pas le livre qui est important, mais l'état d'âme que l'« acte psychologique original appelé *Lecture*¹¹ » crée en nous : état de disponibilité à l'écoute, pas seulement de la parole des autres, mais aussi de la nôtre, secrète, silencieuse¹². Communication

9 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. I, éd. citée, 1987, p. 41.

10 Voir *ibid.*

11 Marcel PROUST, *Sur la lecture*, *op. cit.*, p. 59.

12 L'affirmation proustienne est célèbre : « Chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même », Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, éd. citée, 1989, p. 489.

miraculeuse « au sein de la solitude¹³ », dénuée des vanités et des scrupules qui caractérisent toute conversation, même la plus intelligente.

Or, ce phénomène déjà prodigieux s'enveloppe d'un charme presque féerique si la lecture se réalise – comme dans le cas de *François le Champi* pour le héros de la *Recherche* – par la médiation de la voix maternelle. Ce qui compte, alors, ce n'est pas la qualité du style, ni la cohérence de l'intrigue (effiloché par des vides d'attention et des censures) : c'est le timbre – le ton qui a scandé les mots – qui fait toute la différence. C'est pourquoi le Narrateur s'arrête spécialement sur ce ton quand il évoque cette soirée de Combray : « Si ma mère était une lectrice infidèle c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son¹⁴. » Dans ce passage, le roman de Sand devient une partition musicale – une œuvre virtuelle qui, pour être réalisée, a besoin des qualités d'interprétation d'un interprète adéquat¹⁵ : « ces phrases » – raconte le Narrateur – « semblaient écrites pour sa voix et [...] tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité¹⁶ ».

L'étude de la genèse de cet épisode nous confirme que le but de Proust, dans cette section du roman, a été de mettre en valeur le talent d'artiste offert par la mère du héros. Si l'on analyse les imposantes corrections¹⁷ apportées par l'auteur sur les premières épreuves de *Du côté de chez Swann*, on constate qu'elles tendent à accentuer les mérites de la lectrice par rapport à ceux de l'écrivaine. Dans la première version imprimée par l'éditeur on pouvait lire :

Aux phrases les plus simples est immanent, ou plutôt préexistant un accent cordial, qui les fait attaquer dans le ton qu'il faut, mais que les mots n'indiquent pas ; chemin faisant, c'est lui qui choisit les épithètes

13 Marcel PROUST, notes à John RUSKIN, *op. cit.*, p. 113.

14 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 41-42.

15 À propos des qualités de la voix maternelle, voir Viviana AGOSTINI-OUAFI, « La voix de la mère et le ton proustien. Poétiques de la traduction et de l'écriture créatrice », *Europe*, n° 1012-1013, août-septembre 2013, p. 61-72.

16 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 42.

17 Sur l'importance et la signification de ces corrections, voir le bel article d'Isabelle SERÇA, « De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des "grandes lois" : les corrections sur les placards Bodmer », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 36, 2013, « Proust, 1913 », p. 37-50.

et, si on ne le fait pas sentir sous elles, on ne comprend plus la raison de leur choix, elles semblent communes ; il amortit en passant toute crudité dans les temps des verbes, de façon à donner à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse. Puis il dirige la phrase qui finit vers celle qui va commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités soient différentes, dans un rythme uniforme. C'est cet accent, ce souffle continu qui fait vivre cette prose et que le lecteur doit trouver en soi pour pouvoir le lui donner¹⁸.

Le passage est, en général, d'un grand intérêt, dans la mesure où il présente une théorie du langage dans laquelle l'idée de l'arbitraire du signe semble effacée au profit d'une correspondance parfaite entre le son et le sens des mots : c'est cette sorte de musique latente qui dicte le choix des vocables, en justifiant leur présence¹⁹. Mais, en se limitant au cadre de notre analyse, on remarquera que l'accent dont Proust parle appartient ici, sans équivoque, à l'auteur d'un texte, à cette intériorité – ce moi profond²⁰ – qui est la matrice de l'œuvre d'art. Tout lecteur – s'il veut se mettre au diapason de cette intention originale – devra retrouver ce son en lui-même.

Dans la version finale – qui accueille les corrections insérées dans les « placards » – cette exposition théorique subit une révision radicale, qui lui enlève tout caractère de simple abstraction. L'idée est maintenant incarnée dans une exécution concrète, et le virtuose n'est pas un lecteur quelconque mais la mère du héros :

18 Marcel PROUST, *Premières épreuves corrigées de « Du côté de chez Swann – Combray »*, placard corrigé n° 8, colonnes 3 et 4 [Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève)] : <https://bodmerlab.unige.ch/fr/constellations/autographes/mirador/1072068803?page=023>

19 Voir Viviana AGOSTINI-OUAFI, « La voix de la mère et le ton proustien. Poétiques de la traduction et de l'écriture créatrice », art. cité.

20 « Moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, [...] qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre », Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 224.

Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue²¹.

Ce qui dans la version primitive avait la fonction de sujet, auquel le pouvoir était attribué d'émousser les duretés et d'uniformiser les différences rythmiques – c'est-à-dire l'accent qui, au préalable, a « chois[i] les épithètes » –, est devenu le moyen par lequel la mère, en lisant, accomplit le miracle de donner une âme à des phrases ordinaires en elles-mêmes... Il est vrai qu'elle y parvient en vertu de sa capacité de deviner un ton qui est propre à la prose sandienne (la mère réalise cette espèce de magie « grâce à lui » – dit Proust). Mais comment ne pas percevoir que les actions d'« amortir », de « donner la douceur, la mélancolie », d'« insuffler une vie sentimentale et continue » (dont le sujet est « elle ») sont innées à la voix maternelle qui, ce soir-là, devait calmer – comme par le chant d'une berceuse – l'angoisse de son fils²² ?

Tout contribue donc à confirmer que dans cette scène, le livre choisi compte moins que le contexte dans lequel sa lecture a eu lieu. Lorsque le Narrateur retrouvera à l'hôtel de Guermantes *François le Champi* – ayant gardé « tout le charme de cette nuit là²³ » –, le livre sera capable de réveiller en lui l'enfant qu'il était : « c'est cet enfant que le livre avait appelé tout de suite, ne voulant être regardé que par ses yeux, aimé que par son cœur, et ne parler qu'à lui²⁴ ». Le verbe « lire » manque, curieusement, dans cette séquence : c'est que ce roman n'a jamais été lu par le héros, mais plutôt observé en tant

21 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 42.

22 Sur l'importance de la vocalité maternelle, dans cet épisode et plus en général dans le roman proustien, je renvoie à l'analyse de Davide VAGO, « Proust ou l'oralité "interpolée" dans l'écrit », *Cahiers de littérature orale*, n° 75-76, 2014, *L'autre voix de la littérature*, mis en ligne le 29 avril 2015, consulté le 01 mars 2020, <http://journals.openedition.org/clo/1870>

23 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 463.

24 *Ibid.* C'est moi qui souligne.

qu'objet (il en avait admiré la couverture rougeâtre²⁵), et vénéré comme un être humain (« [il] considérai[t] un livre nouveau non comme une chose ayant beaucoup de semblables, mais comme une personne unique²⁶ »). Et surtout, ce texte lui avait parlé par la bouche de sa mère.

D'ailleurs Proust le déclare ouvertement dans la préface déjà citée : « La lecture est au seuil de la vie spirituelle ; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas²⁷. » Le but est l'écriture, la création personnelle, et à cet effet un livre, médiocre en soi mais capable de catalyser les impressions des circonstances dans lesquelles il a été lu – impressions susceptibles de renaître, après des années, dans les extases spectaculaires de la mémoire involontaire – peut être plus précieux qu'un grand classique. Au cours de ce même avant-propos, dans un passage (apparemment) digressif consacré à la description de la chambre dans laquelle il a passé tant d'heures de son enfance à lire, Proust avoue qu'aux reproductions des chefs-d'œuvre (que les théories de William Morris suggéraient – en tant que seule exception au fonctionnalisme qui devait inspirer l'ameublement – d'accrocher aux murs), il préférerait « une sorte de gravure représentant le prince Eugène, terrible et beau dans son dolman²⁸ » qu'il considérerait « comme une personne, comme un habitant permanent de la chambre » où chaque année il le retrouvait « toujours pareil à lui même²⁹ ». Fidèle à cette prédilection affective il peut une fois de plus arriver à formuler un paradoxe : « Il y a maintenant bien longtemps que je ne l'ai vu, et je suppose que je ne le reverrai jamais. Mais si une telle fortune m'advenait, je crois qu'il aurait bien plus de choses à me dire que le *Printemps* de Botticelli³⁰. » Et il ajoute, pour couronner son argumentation : « Je laisse les gens de goût orner leur demeure avec la reproduction des chefs-d'œuvre qu'ils admirent et décharger leur mémoire du soin de leur conserver une image précieuse en la confiant à un cadre de bois sculpté³¹. » Que les peintures des maîtres ornent l'existence de ces vénérateurs paresseux de l'œuvre d'autrui, incapables de cette puissance mémorielle qui prépare à la création...

25 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 41.

26 *Ibid.*

27 Marcel PROUST, *Sur la lecture*, *op. cit.*, p. 69.

28 *Ibid.*, p. 49.

29 *Ibid.*, p. 49-50.

30 *Ibid.*, p. 50.

31 *Ibid.*

Le choix d'un roman dont la valeur artistique est en quelque sorte comparable, selon l'auteur, à celle de la gravure du prince Eugène³², serait donc expressément fait pour exorciser ce risque d'idolâtrie – d'esthétisme stérile³³ – que les grandes œuvres font courir aux amateurs d'art. Mais est-ce vraiment le cas ?

La transgression de la lecture

Le lecteur attentif des pages proustiennes concernant *François le Champi* ne peut s'empêcher de penser que cette formulation, catégorique et tranchante, ne rend pas compte de l'atmosphère très particulière – à la fois douce et troublante – que le roman sandien dégage autour de lui. Non, ce livre n'est pas un livre quelconque choisi pour illustrer un paradoxe. Le premier indice est dans cette observation où l'on met en évidence une qualité particulière de la production de l'écrivaine : « la prose de George Sand [...] respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie³⁴ ». Une profonde affinité spirituelle lie donc l'auteur de *François le Champi* à la grand-mère du Narrateur – qui a choisi ce roman comme cadeau d'anniversaire pour son petit-fils – et à sa mère, qui le lui lit à haute voix en l'entonnant comme il lui convient. Certes, le Narrateur s'empresse de préciser que ces vertus – dont l'écriture de George Sand est imprégnée et que les deux femmes mettent à la première place dans l'existence – ne constituent pas un bon critère pour décréter la valeur d'une œuvre littéraire : « cette bonté, cette distinction morale [...] que je ne devais lui [à ma mère] apprendre que bien plus tard à

32 Il est intéressant que le lien du sujet avec ces deux objets artistiques soit exprimé en termes largement coïncidents. Voilà la pensée du jeune Proust à propos de la gravure du prince : « Je ne m'imaginai pas qu'il pût y avoir plusieurs exemplaires de ce que je considérais comme une personne » (*ibid.*, p. 49-50). Et celle du jeune héros à l'égard de *François le Champi* : « moi qui considérais un livre nouveau non comme une chose ayant beaucoup de semblables, mais comme une personne unique » (Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 41).

33 C'est l'un des thèmes majeurs de la *Recherche* où les collectionneurs, les esthètes qui se limitent à admirer les œuvres sans aucun approfondissement personnel sont nommés « célibataires de l'art », Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 470.

34 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 42.

ne pas tenir également pour supérieures à tout dans les livres³⁵ ». Cependant, cette leçon de désenchantement sur l'effet édifiant d'une bonne lecture n'appartient pas à ce moment : elle viendra, en fait, « bien plus tard », lorsque l'affirmation de l'art – affranchie de l'éthique – se construira précisément sur l'échec de tout espoir orienté vers la vie. En ce soir de Combray, en revanche, il y a de l'espace pour des sentiments et des croyances qui vont à l'encontre de l'apprentissage auquel le héros de la recherche est appelé. Et une réflexion du protagoniste nous confirme que cet espace est une sorte d'enclave, dans les territoires de l'œuvre dominés par la désillusion :

Je savais qu'une telle nuit ne pourrait se renouveler ; que le plus grand désir que j'eusse au monde, garder ma mère dans ma chambre pendant ces tristes heures nocturnes, était trop en opposition avec les nécessités de la vie et le vœu de tous, pour que l'accomplissement qu'on lui avait accordé ce soir pût être autre chose que factice et exceptionnel. Demain mes angoisses reprendraient et maman ne resterait pas là. Mais quand mes angoisses étaient calmées, je ne les comprenais plus ; puis demain soir était encore lointain³⁶.

Mettant entre parenthèses le « principe de réalité » (selon les mots de la psychanalyse) – consistant en l'obligation du sevrage de l'enfant et en le souhait de la famille de faire de lui un homme fort et réussi – le très jeune Narrateur se livre à un plaisir chimérique (une satisfaction « factice et exceptionnelle » – souligne-t-il) auquel contribue non seulement la présence maternelle (qu'il peut faire semblant de croire sans fin...), mais aussi la foi dans la possibilité que la littérature soit faite de bons sentiments. Les deux illusions n'en font qu'une dans ce passage du roman.

Loin d'être le fruit d'un hasard, le choix de George Sand comme romancière aimée par la mère et la grand-mère (qui de la première est une espèce de double, dans le roman) vise précisément à soustraire le héros – dans l'espace séparé de la chambre de Combray – à la dureté du réalisme : dans l'existence comme dans l'art³⁷. La figure maternelle (et grand-maternelle) est

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 42-43.

37 Voir les pages brillantes de Stéphane CHAUDIER, « Proust lecteur de Sand : l'idéalisme vaincu ? », dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal, Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 207-226.

la seule dans la *Recherche* à qui l'on accorde la possibilité d'une tendresse absolue et oblatrice : pour les autres personnages l'amour ne sera que férocité et souffrance... De la même manière, celle qui a écrit *François le Champi* pourra être jugée pour la bonté et la distinction morale qu'elle a été capable d'insuffler à l'histoire au profit de ses lecteurs : les autres créateurs seront, au contraire, soumis à la règle de la séparation entre la vie et l'art, dont seul le second réclame le dévouement et le culte de la vérité.

La transgression d'une des lois fondamentales de l'idéologie proustienne – la distinction entre l'auteur et l'homme, défendue et exprimée dans cet essai contre Sainte-Beuve³⁸ qui est un prélude à la *Recherche* – est illustrée, dans ce passage, même par l'attitude de la mère du Narrateur. Elle sait en effet retrouver dans la vie ce même accent « d'un sentiment vrai³⁹ » qu'elle décèle dans une œuvre et reproduit admirablement en la lisant :

quand c'étaient des êtres et non des œuvres d'art qui excitaient ainsi son attendrissement ou son admiration, c'était touchant de voir avec quelle déférence elle écartait de sa voix, de son geste, de ses propos, tel éclat de gaieté qui eût pu faire mal à cette mère qui avait autrefois perdu un enfant, tel rappel de fête, d'anniversaire, qui aurait pu faire penser ce vieillard à son grand âge, tel propos de ménage qui aurait paru fastidieux à ce jeune savant⁴⁰.

La mère du Narrateur est donc à la fois une extraordinaire interprète de la lecture à haute voix (de la « narration ») et une créature d'une sensibilité humaine exceptionnelle. Et une telle coïncidence de qualités artistiques et morales nous conduit au cœur de la poétique que Sand expose justement dans l'avant-propos de *François le Champi*. Le « je » qui va nous raconter les aventures de l'enfant abandonné dans les champs⁴¹ prétend les avoir apprises

38 La séparation entre un « moi qui vit » et un « moi qui écrit » est le noyau théorique du réquisitoire proustien contre le critique des *Lundis* : « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le récréer en nous, que nous pouvons y parvenir », Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 221-222.

39 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 41.

40 *Ibid*, p. 42.

41 Le *champi*, dans la langue du Berry.

– lors d’une « veillée rustique à la ferme⁴² » – d’une vieille servante et d’un chanteur : deux de ces paysans non cultivés auxquels Dieu « a donné de bons instincts, une organisation paisible, une conscience droite⁴³ » et qui ont su extraire d’un événement réel « un chef-d’œuvre de narration pour nos esprits et pour nos oreilles du terroir⁴⁴ ». La mère du Narrateur, qui n’est certainement pas analphabète, mais assez naïve pour croire que la bonté est une vertu des grandes œuvres d’art, parvient – dépourvue comme elle l’est de ces superstructures intellectuelles (dont Sand fait percevoir, dans le prologue, tout le pouvoir falsifiant et corrupteur) – à trouver l’intonation parfaite pour raconter, à son tour, l’histoire de François. La même intonation que sa pureté de cœur lui suggère au contact d’autres êtres humains.

Dans cette scène construite autour de *François le Champi*, l’auteur de la *Recherche* semble avoir voulu – à l’égal de son jeune héros – se permettre le luxe d’une perte de lucidité, s’accorder la licence de contredire ses propres convictions, de se mentir, peut-être. C’est une forme de liberté qui peut avoir trait à la lecture, jamais à l’écriture. Au moment où il découvre sa vocation, le Narrateur comprend que le roman à venir non seulement n’apportera aucune joie aux personnes qui avaient cru en son talent, mais qu’il finira par profaner leur mémoire. L’écrivain que le héros va devenir, après son long apprentissage, ne ressemble nullement à un bienfaiteur de l’humanité, tel que George Sand veut l’être, dans son entreprise de réhabiliter les *champions* aux yeux du monde⁴⁵. Non, le romancier annoncé à la fin de la *Recherche* est un impitoyable destructeur de ses espoirs et des nôtres⁴⁶...

Ce n’est pas un hasard, d’ailleurs, si la suspension momentanée de cet exercice de cruauté presque baudelairienne⁴⁷ est liée, dans la *Recherche*, à la figure maternelle. Dans un passage très émouvant de l’œuvre, c’est encore

42 George SAND, *François le Champi*, éd. André Fermigier, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 2005, p. 52.

43 *Ibid.*, p. 46.

44 *Ibid.*, p. 53.

45 Voir André FERMIGIER, « Préface » à George SAND, *François le Champi*, éd. citée, p. 7-33.

46 « Le narrateur de la *Recherche*, lui, aime les mots et les idées plus qu’il ne s’aime lui-même et qu’il n’aime les autres », Stéphane CHAUDIER, art. cité, p. 226.

47 C’est Proust lui-même qui écrit, à propos de Baudelaire : « Et cruel, il l’est dans sa poésie, cruel avec infiniment de sensibilité, d’autant plus étonnant dans sa dureté que les souffrances qu’il raille, qu’il présente avec cette impassibilité, on sent qu’il les a ressenties jusqu’au fond de ses nerfs », Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 250.

une fois sa présence qui oblige le Narrateur à démentir l'une de ses croyances les plus tenaces – sous le signe du désenchantement et du pessimisme – concernant l'art. Au beau milieu de la narration du séjour à Venise avec sa mère, et en particulier de la visite avec elle au Baptistère de Saint-Marc, il rompt soudainement le fil du récit par un aveu poignant. Il a toujours cru – et continuera à croire ! – que le prétendu plaisir (« selon [lui] ne reposant sur rien⁴⁸ ») de jouir d'une œuvre d'art avec quelqu'un était « une de ces illusions inconsistantes qui remplissent l'esprit de tant de gens qui ne pensent pas clairement⁴⁹ ». Cependant, s'il repense, maintenant, à ces moments passés devant la mosaïque du Baptême du Christ, il ne lui semble pas insignifiant d'avoir partagé cette contemplation avec un être adoré : « Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle le baptistère [...] il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil [...] et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs [...] ce soit ma mère⁵⁰. » De la même manière, le Narrateur qui – après plusieurs années – redécouvre le livre de George Sand pourrait admettre : « Une heure est venue pour moi où, même si je crois fermement que la lecture est une pratique solitaire⁵¹, le souvenir de cette nuit où j'ai lu *François le Champi* avec ma mère m'émeut jusqu'aux larmes⁵². »

48 Marcel PROUST, *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, éd. citée, p. 225.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

51 Dans une des notes à sa traduction de *Sesame and Lilies*, Proust avait contesté l'idée ruskinienne de la lecture comme amitié, en soulignant la solitude – providentielle – du rapport avec le livre. « Quand on lit, on reçoit une autre pensée, et cependant on est seul, on est en plein travail de pensée, en pleine activité personnelle : [...] on est poussé par autrui sur ses propres voies », Marcel PROUST, notes à John RUSKIN, *op. cit.*, p. 113-114.

52 C'est « avec une émotion qui allait jusqu'à [l]e faire pleurer » que le Narrateur redécouvre *François le Champi* à l'hôtel de Guermantes, Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 461.

Cependant une transgression plus inavouable que la contradiction d'une idée du monde et de l'art se cache dans cet épisode qui est un véritable pilier de l'architecture proustienne. Mais pour qu'elle soit bien comprise, l'auteur exige que le lecteur connaisse l'intrigue du roman de Sand. Dans celui-ci, un enfant abandonné est d'abord élevé par une femme – la Zabelle – qui, sans être une mauvaise mère, est néanmoins motivée par l'intérêt⁵³, et ensuite accueilli dans la famille de Madeleine, la femme d'un meunier, qui l'aime sans condition comme s'il était son deuxième enfant (elle en a déjà un, Jeannie). Cette dernière est donc – d'une certaine façon – la mère idéale, qui a en elle la force d'une parfaite limpidité de cœur (elle est capable de tenir tête à un mari étroit et vulgaire, qui à sa mort lui laissera « un grand embrouillas dans ses affaires⁵⁴ » que François saura résoudre), et se sacrifie sans arrière-pensées. François est à son tour le fils idéal : beau, fort, intelligent, plein de zèle et de gratitude envers sa merveilleuse bienfaitrice. À la fin du roman, ces deux personnages, reconnaissant leur amour réciproque – qui dépasse les limites de celui entre mère et fils (ce qu'ils ne sont pas, d'autre part) – se marieront.

La scène de la lecture à haute voix de *François le Champi* par la mère du Narrateur semble donc condenser en elle tous les aspects d'une satisfaction complète du désir œdipien : assouvissement qui avait commencé, pour le héros, quand son père s'était mis de côté permettant à sa femme de passer la nuit avec l'enfant, et avait atteint son comble avec le récit (intime, tendre, chaleureux) d'une conjonction heureuse, sans plus d'obstacles, entre un enfant et la figure maternelle qu'il avait toujours désespérément aimée.

Et pourtant – et c'est vraiment le coup de génie de Proust – tandis que le lecteur peut connaître (s'il le veut) tous les détails de l'histoire de François et Madeleine, le protagoniste de la *Recherche*, au moment où la scène se déroule, ne possède pas ces informations. C'est lui-même qui le précise, en nous expliquant que sa mère, lisant, « passait toutes les scènes d'amour⁵⁵ ». Et il ajoute :

53 « Elle avait pris François, au sortir de nourrice, [...] et elle l'avait élevé depuis, pour avoir tous les mois quelques pièces d'argent blanc et pour faire de lui son petit serviteur », George SAND, *François le Champi*, éd. citée, p. 62.

54 *Ibid.*, p. 165.

55 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 41.

Aussi tous les changements bizarres qui se produisent dans l'attitude respective de la meunière et de l'enfant et qui ne trouvent leur explication que dans les progrès d'un amour naissant me paraissent empreints d'un profond mystère dont je me figurais volontiers que la source devait être dans ce nom inconnu et si doux de « Champi » qui mettait sur l'enfant, qui le portait sans que je susse pourquoi, sa couleur vive, empourprée et charmante⁵⁶.

La réalisation du désir incestueux ne serait-elle alors racontée que dans un de ces cryptotextes où l'auteur défie – comme dans un jeu d'énigmes – le lecteur averti⁵⁷ ?

La vérité est que l'omission pudique de la mère – dans la mesure où elle ne rend pas transparente la succession des événements – donne lieu à l'effet paradoxal de générer une atmosphère d'obscurité troublante autour de la lecture de ce texte : l'enfant est sous le charme de ce qu'il ne comprend pas, et ses propres conjectures visant à combler le vide produit par la réticence maternelle ne font qu'accentuer ce climat d'incertitude envoûtante. C'est donc la mère elle-même qui amène l'enfant à penser que quelque chose de doux et d'inconnu, comme le nom de Champi – et aussi de vif, enflammé et séduisant (comme la couleur de la couverture du livre qui se reverbère sur le visage du protagoniste) – est caché dans le roman et lui est transmis en cette nuit, hors des règles, où elle restera avec lui. Dans un admirable essai, Adam Watt soutient que dans cet épisode le protagoniste se trouve exposé à une sorte de « scène primaire » (selon Freud, la scène d'un rapport sexuel entre les parents, incompréhensible et dérangeant pour le fils) : seulement, le rôle du père – qui s'est délibérément exclu – est ici joué par le livre. La lecture, dans ce passage, aurait donc les mêmes caractéristiques qu'une initiation au monde secret de la sexualité⁵⁸.

Si George Sand a banni de l'amour entre François et sa (presque) mère Madeleine toute trace de malice⁵⁹, l'attitude de censure que Proust prête

56 *Ibid.*

57 J'emprunte le terme et la notion de *cryptotexte* à la belle étude d'Alberto BERETTA ANGUSSOLA, *Les Sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

58 Voir Adam WATT, *Reading in Proust's À la Recherche : "le délire de la lecture"*, Oxford University Press, 2009 ; en particulier le chap. 1 (« Primal Scenes of Reading ») p. 17-44.

59 Stéphane CHAUDIER (art. cité) souligne plusieurs fois l'ingénuité de François et son ignorance à l'égard de la sexualité.

à la mère du héros redonne à ce sentiment son ambiguïté déconcertante. D'ailleurs, c'est sous le signe de l'antithèse et de l'oxymore que tout l'épisode se déroule. Au moment où il obtient de son père bien plus que la satisfaction d'un caprice (avoir voulu le baiser du soir à tout prix), au lieu d'être heureux, le jeune Narrateur est tenaillé par le remords. Il est conscient d'avoir forcé sa mère à faire quelque chose de contraire à sa volonté, ou plutôt aux règles de cette morale qu'elle a imposée à elle-même et à son fils pour le rendre plus fort et plus mûr :

Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi [...]. Il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc⁶⁰.

L'adjectif « impie » suggère que cet acte perpétré par le héros a le caractère d'une profanation. Quand, des années plus tard, il retrouvera le volume de *François le Champi*, il lui semblera que cette redécouverte soude entre eux – dans un entrelacement d'ambivalences et de contradictions – d'une part la nuit la plus douce et la plus triste de sa vie (celle où – dans le sein d'une tendresse déchirante – le déclin de sa volonté de réussir a commencé) et d'autre part ce matin prodigieux qui – précisément par les miracles d'une mémoire involontaire – lui a révélé le but de son existence et de l'art qui en est l'aboutissement⁶¹.

L'écoute du roman champêtre de George Sand – en ce nocturne extraordinaire de Combray – est bien plus qu'une lecture d'enfance offerte au sourire désenchanté de l'âge mûr. Rendue possible par une violation flagrante du code familial – « Je savais – dit le Narrateur – que le cas dans lequel je me mettais était de tous celui qui pouvait avoir pour moi, de la part de mes parents, les conséquences les plus graves⁶² » – cette pratique de lecture garde, jusqu'au bout, à la fois le sentiment de culpabilité et la force créatrice d'une transgression : par rapport à la morale bourgeoise qui voudrait éduquer chaque enfant à la conquête d'une position respectable dans la société, mais par rapport aussi à cette éthique sévère – dépourvue de consolations

60 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 38.

61 Voir Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 465.

62 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 33.

mystifiantes – qui, selon Proust, doit présider à la composition d'une œuvre. Transgression nécessaire, dans les deux cas, pour faire la grandeur de la *Recherche*⁶³.

ELEONORA SPARVOLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

63 Sur ces thèmes je me permets de renvoyer à Eleonora SPARVOLI, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma, Carocci, 2016.



George Sand et Dostoïevski :

le cauchemar, le pain, le sage

Les Anciens et les Modernes

À la mort de George Sand en juin 1876, les nécrologies abondent. À travers les compliments d'usage, on perçoit deux nettes tendances. Certains auteurs évaluent la portée littéraire de l'écrivaine et s'accordent pour affirmer qu'elle fait partie du passé du roman. Cette attitude est typique de Zola. D'autres, par contre, louent la pérennité de Sand et la modernité de ses idées. C'est l'opinion, moins connue en France, de Dostoïevski. En effet, la nécrologie en deux parties – « La mort de George Sand » et « Quelques mots sur George Sand » – que Dostoïevski publie en juin 1876 souligne son admiration pour la romancière¹. Il la loue pour tout ce que Zola critique en elle. Dostoïevski juge Sand et Balzac comme des confrères qui ont exercé la plus bénéfique influence sur lui, alors que Zola n'aperçoit qu'un *agon* retentissant entre les deux écrivains français. Dostoïevski voit dans Sand une écrivaine de l'avenir dont l'impact littéraire restera actif dans les siècles à venir, alors que Zola trouve le monde fictionnel de Sand « englué dans l'imagination et la rêverie² ». Non seulement l'auteur russe la classe

1 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain*, éd. Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 563-566 ; p. 566-574.

2 Émile ZOLA, « George Sand », dans *Documents Littéraires*, Paris, G. Charpentier Éditeur, 1881, p. 222.

parmi « les inspireurs d'Idéal³ », du côté de la Lumière⁴, mais il la définit comme « une des plus lucides prémonitrices de l'avenir plus heureux qui attend l'humanité⁵ ». Il loue sa politique, son humanisme universel et sa croyance en la personnalité individuelle. Zola, pour sa part, ne comprend pas les personnages féminins de Sand, surtout ceux des années trente ; il est révélué tout particulièrement par Lélia : « Je n'ai jamais pu lire *Lélia* jusqu'au bout », avoue-t-il. Le personnage lui fait l'effet d'« une vraie folle à enfermer dans un cabinet de Bicêtre⁶ ». Les héroïnes de Sand « me déconcertent, elles me surprennent ... Je n'entends rien à leurs lamentations, à leurs éternelles amertumes. De quoi se plaignent-elles, que veulent-elles ? Elles prennent la vie à l'envers⁷ ». Plutôt que de voir dans son incompréhension une marque de faiblesse, Zola fait de son manque d'imagination une vertu. En refusant de « comprendre » Lélia, il se trouve en compagnie avec les critiques les plus conservateurs de l'époque qui ont vu dans ce personnage un être immoral, déréglé ou simplement peu plausible. Zola était incapable de voir en Lélia le mal du siècle au féminin et le génie héroïque. Il est vrai que dans le répertoire zolien de personnages féminins ne figurent guère de femmes intellectuelles.

Dostoïevski, au contraire, manifeste son admiration devant certains des personnages féminins sandiens. *Jeanne*, par exemple, est une « œuvre géniale » qui incarne « le pur idéal de la jeune fille innocente⁸ ». Pour lui, Sand « dépeint un jeune caractère féminin, droit, intègre mais inexpérimenté, animé de cette fière chasteté qui ne se laisse pas effrayer ni ne peut être sali même par le contact avec le vice⁹ ». Il constate avec approbation que Sand « prêchait une nouvelle position de la femme » et qu'elle professait « les droits de la femme libre¹⁰ ». Cette « extraordinaire fierté de revendication et de protestation¹¹ », il la transposera dans son œuvre, comme le démontrent les personnages forts

3 Jacques CATTEAU, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'Études slaves, 1978, p. 506.

4 Georgij Mihajilovic FRIDLENDER, *Dostoïevski i mirovaia literatura* [Dostoïevski et la littérature mondiale], Khudozhestvennaia Literatura, 1979, p. 26.

5 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 572.

6 Émile ZOLA, « George Sand », art. cité, p. 220-221.

7 *Ibid.* p. 222.

8 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 571.

9 *Ibid.*, p. 571.

10 *Ibid.*, p. 569.

11 *Ibid.*, p. 570.

de Dounia, la sœur de Raskolnikov (elle aussi, comme Jeanne, menacée de viol) dans *Crime et Châtiment*, ou celui de Katerina Ivanovna dans *Les Frères Karamazov*. En novembre 1876 Dostoïevski publiera « La Douce », nouvelle qui peut être considérée comme une version russe de *Jeanne*. Dans les deux textes, la jeune femme est acculée au suicide par la violence du mâle et se jette par la fenêtre.

Dans sa nécrologie, Zola envisage la première moitié du XIX^e siècle comme un vaste champ de bataille sur lequel luttent les deux romanciers les plus forts – soit Balzac et Sand. Il évoque la vision d'un « combat de [deux] géants¹² », avec comme vainqueur l'auteur de *La Comédie humaine*, car lui seul a su poser les bases d'un réalisme solide qui a permis au naturalisme de se développer. L'écrivain naturaliste déploie le spectacle d'une lutte acharnée entre le « réel » et le « rêve » : « deux formidables champions [...] ont tâché de s'écraser réciproquement, sous une fécondité formidable¹³ ». Comme « le roman naturaliste a vaincu », digne héritier du roman réaliste, George Sand représente « une formule morte¹⁴ ». C'est donc bien la « victoire » de Balzac, alors que Sand est reléguée parmi les « ancêtres¹⁵ ».

Dostoïevski n'appréciait pas le réalisme outré de Zola. Son sentiment anti-Zola s'exprime dans ses carnets de 1876-1877, au moment même où il réfléchit à la disparition de Sand : « Les réalistes ne sont pas dans le vrai car l'homme n'est un tout que dans le futur ; et il n'est pas épuisé dans son entier par le présent. La vérité n'est pas dans le seul réalisme¹⁶ », affirme-t-il. La notion dostoïevskienne d'un vrai réalisme qui incorporerait le futur et serait alors prophétique s'accorde bien mieux avec la vision de Sand. Quand celle-ci finit *Le Compagnon du Tour de France* en 1842, les lecteurs se sont accordés pour la critiquer d'avoir inventé en Pierre Huguenin un personnage impossible. Mais, comme elle l'explique dans sa « Notice » de 1851, il n'était que prophétique : « il y a une dizaine d'années, mon type de Pierre Huguenin pouvait paraître embelli pour les gens du monde [...] Enfin

12 Martine REID, « Zola et Sand », *George Sand Studies*, vol. 21, 2002, p. 10.

13 Émile ZOLA, « George Sand », art. cité, p. 199.

14 *Ibid.*, p. 238.

15 *Ibid.*, p. 138.

16 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Neizdannii Dostoïevskii* [Dostoïevski inédit], *Literaturnoe nasledstvo* [Héritage littéraire], Nauka, 1971, vol. 83, p. 628.

tout ce qui n'existait pas alors [...] pouvait être et devait être bientôt¹⁷ ». Le réalisme prophétique sandien, ce réalisme utopique, anticipe sur une réalité en train de s'accomplir mais encore invisible. Avec la noble figure de Pierre Huguenin, Sand, inspirée par son penchant pour la prédiction, illustre la nature dynamique de la société dans laquelle elle évolue et écrit. Et cette vision coïncide de façon remarquable avec la vision de Dostoïevski. Comme l'a remarqué le critique Jackson, l'artiste selon l'écrivain russe doit être « un historien du futur¹⁸ ». Dostoïevski le soulignera dans *Les Frères Karamazov* lorsqu'il mettra dans la bouche de son sage ces mots : « Et combien y a-t-il eu déjà sur terre d'idées, dans l'histoire des hommes, qui semblaient impensables dix ans auparavant, et qui apparaissaient soudain [...] et se répandaient sur toute la terre » (*FK*, I, p. 571¹⁹). C'est ce réalisme du seul présent, ce réalisme à la loupe, de Zola qui exaspère Dostoïevski. Sa réaction négative à la lecture du *Ventre de Paris* est symptomatique : « tout cela n'est pas vrai [*neverno*], tout cela est exagéré, et donc loin de la *réalité*²⁰ ».

Cette forme de réalisme explique pourquoi, selon Dostoïevski, Zola n'a pas compris George Sand. Anticipant la nécrologie négative du naturaliste, Dostoïevski note : « Zola n'a pas vu dans George Sand la poésie et la beauté, ce qui est beaucoup plus réel que de laisser l'humanité en face de la seule fange quotidienne²¹. » Si vraiment, comme il le proclame dans ses carnets de 1876, « seule la littérature de la Beauté sauvera » le monde²², on comprend mieux sa préférence pour le réalisme utopique de Sand²³. Dostoïevski

17 George SAND, « Notice », *Le Compagnon du Tour de France*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1988, p. 32.

18 Robert Louis JACKSON, *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of his Philosophy of Art*, [1966], Pittsburgh, Phylsardt, 1978, p. 123.

19 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamazov*, t. 1-II, Paris, Actes Sud, « Babel », trad. André Markowicz, 2002. Toutes les références à ce roman, indiqué par le sigle *FK* suivi du numéro du volume et des pages, se font dans le texte.

20 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Neizdannii Dostoievskii*, *op. cit.*, p. 629. Souligné dans le texte.

21 *Ibid.*, p. 628.

22 *Ibid.*, p. 442.

23 Lorsqu'on se penche sur le théâtre de Sand, on trouve la même conception du vrai : « l'idéalisme sandien est plutôt un supra-réalisme qui intègre au réel l'idée de beau, de bien et de vrai sans laquelle ce dernier n'est qu'une pauvre surface insignifiante », voir Olivier BARA, « “Des larmes silencieuses”. Économie de l'émotion théâtrale chez George Sand », *George Sand Studies*, vol. 37-38, 2018-2019, p. 79.

explique pourquoi la vision déterministe de l'être humain chez Zola ne s'accorde pas avec la figuration des personnages chez Sand : « [Sand] croyait inconditionnellement à la personnalité humaine [...] et par là même elle s'est identifiée par la pensée et par le sentiment à l'une des plus fondamentales idées du christianisme, le respect de la personnalité de l'homme et de sa liberté²⁴ ». La primauté de la liberté : nous y voilà. Dostoïevski juge que la liberté doit être le principe fondamental de tout personnage littéraire. Celui-ci peut se présenter comme un être plein de contradictions, il peut se montrer maladif, délirant ou peu fiable, mais il opère dans un monde fictionnel où son libre-arbitre est tout puissant. Rejetant d'avance l'étiquette d'ancêtre, Dostoïevski a donc insisté sur le fait que Sand devait figurer fièrement parmi les modernes.

Dostoïevski à l'école de Sand

Les cahiers de Dostoïevski pour la même période révèlent des traces de ses deux articles nécrologiques. Voici un passage des plus intrigants :

En Russie, la critique est d'une nature amateur [*ot ruki*], qui se satisfait d'impressions [*povdokhnovenie*]. [...] Mais une étude (savante !) sur la façon dont certains écrivains (Schiller, George Sand) ont influencé la Russie et dans quelle mesure, serait une entreprise extraordinaire et sérieuse. Mais il nous faudra attendre longtemps pour voir cela. *L'histoire de la métamorphose* [*perevoploshchenie*] d'une idée en une autre idée²⁵.

Cette remarque est pleine de signification car elle nous donne la définition dostoïevskienne de la littérature comparée, elle nous aide à comprendre la manière dont *Spiridion* a pu influencer *Les Frères Karamazov*. La parole sandienne a subi une métamorphose dans le système littéraire de Dostoïevski. Son discours à elle a été russifié, rendu apte à être utilisé par le romancier russe. Dans ses notes pour sa nécrologie de Sand, il insiste sur ce point : « Elle est à nous, [...] à nous. Elle a été importante pour nous. Dans la mesure où elle est entrée dans notre exil²⁶. » Et dans le premier article, elle est littéralement faite russe par l'auteur : « Tout ce qui en elle était “universellement humain”,

24 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 573.

25 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Neizdannii Dostoievskii*, op. cit., p. 628. Je souligne.

26 *Ibid.*, p. 546. Je souligne.

tout cela, en son temps, a eu un écho immédiat chez nous, dans notre Russie, a produit une impression forte et profonde [...] et a démontré par là même que tout poète novateur en Europe [...] devient immédiatement et immanquablement *poète russe*, ne peut échapper à la pensée russe, doit devenir presque une valeur russe²⁷. » L'idée était déjà présente au début : « Elle est pleinement une de *nos* contemporaines, une idéaliste des années trente et quarante²⁸. » La situation exceptionnelle des écrivains russes au XIX^e siècle explique les commentaires de Dostoïevski. Lotman a bien noté que « jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la langue française était le pont pour le mouvement des idées et des valeurs culturelles depuis l'Europe jusqu'en Russie²⁹ ». Avec peu d'ancêtres littéraires, ces écrivains devaient presque inévitablement s'en choisir librement en Europe. La littérature étrangère faisait partie de leur héritage. Ils la connaissaient si bien, qu'elle en venait à leur appartenir.

On ne sera donc pas étonné de constater que Dostoïevski a fait d'amples lectures de Sand. Si nous consultons sa correspondance, le *Journal d'un écrivain*, la liste établie par Watzke, et les deux volumes de *l'Héritage littéraire* – le volume 83 (*Documents inédits*) et le volume 86 (*Nouveaux documents*) – on peut affirmer que Dostoïevski avait lu : *La Marquise*, *Leone Leoni*, *André*, *Les Maîtres mosaïstes*, *Mauprat*, *La Dernière Aldini* (roman pour lequel il avait même commencé une traduction), *L'Uscoque*, *Jeanne*, *Teverino*, *Le Meunier d'Angibault*, *Lucrezia Floriani*, *L'Homme de neige*, *Les Dames vertes*, *La Confession d'une jeune fille*, *Césarine Dietrich*, *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, *Flamarande* et *Les Deux Frères*. Mais en plus de ces textes attestés, il est difficile de croire qu'il n'avait pas aussi lu ce que lisait toute l'intelligentsia dans les années quarante : *Lélia*, *Jacques*, *Horace* (ces deux derniers romans avaient été particulièrement influents parmi les romanciers russes de l'époque, inspirant des romans sur « l'homme superflu »), *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*. Il est inconcevable que Dostoïevski n'ait pas aussi lu *Spiridion*, très apprécié au début des années quarante³⁰. Leonid Grossman fait la supposition suivante :

27 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 565-566. Je souligne.

28 *Ibid.*, p. 563. Je souligne.

29 Iurii LOTMAN, « Russkaia literature na frantsuzskom iazyka » [La Littérature russe de langue française], dans *Izbrannye stat'i [Articles choisis]*, Tallinn, Alexandra, 1992, vol. 2, p. 368.

30 Leonid Petrovič GROSSMAN, *Dostoïevski* [1970], Paris, Parangon, 2003, p. 390.

Il est fort possible que, passionné pour l'œuvre de George Sand, Dostoïevski ait lu ce livre dès sa jeunesse et qu'il sentît alors en lui la naissance d'un genre nouveau, original et hardi qui unirait la politique contemporaine aux sujets [*problematika*] religieux et philosophiques, ce qui correspondait sans doute déjà à quelques penchants dissimulés de l'auteur débutant. Il avait en grande estime cet essai d'épopée idéologique et se tourna vers lui au moment d'établir le plan de son livre sur l'athéisme et, quelques années plus tard, à l'époque où il construisait sa dernière œuvre, *Les Frères Karamazov*³¹.

Cette supposition est d'autant plus probable lorsqu'on se rappelle que *L'Uscoque*, que l'écrivain avait adoré, avait paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1838 (15 mai-1^{er} juillet) et que *Spiridion* avait commencé à y paraître la même année (15 octobre 1838-15 janvier 1839). Grossman cerne de près les raisons pour lesquelles Dostoïevski aurait pu être enchanté de sa lecture du roman sandien :

Ces errements spirituels d'un moine catholique qui relit tous les volumes de l'énorme bibliothèque du monastère semblent annoncer les errements du grand pécheur de Dostoïevski [...] [L]'abbé Spiridion est l'incarnation de l'humanité qui traverse toutes les fois religieuses. Dostoïevski rêvait lui aussi de faire de son *Athéisme* une sorte d'encyclopédie des religions³².

En effet, les remarques de Grossman confirment que *Spiridion* a pu être un cas de « discours hanté », pour reprendre la formule de Léon Cellier, aux yeux de l'écrivain russe.

Dostoïevski a dû lire la première version – sortie en volume en 1839 – dans sa jeunesse. Il s'est repenché sur ce texte dans sa deuxième version – celle de 1842, dont toute la conclusion est changée – au moment où il envisageait d'écrire son roman épique, *Athéisme*, à la fin de 1868 ; de nouveau en 1870, lorsqu'il avait renommé son œuvre « La Vie d'un grand pécheur » ; et enfin lorsqu'il se préparait à écrire *Les Frères Karamazov*. Joseph Frank, qui a écrit une magistrale biographie intellectuelle, nous rappelle qu'au moment de composer son dernier roman, Dostoïevski a relu des textes français des

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 391.

années 1830 et 1840, notamment ceux de Balzac et de George Sand³³. Il est alors bien possible que Dostoïevski ait redécouvert dans *Spiridion* des idées qui lui étaient chères et qu'il ait trouvé dans la matière du roman de fortes affinités tant idéologiques que littéraires. Comme le remarque pertinemment Olga Kafanova, seul Dostoïevski parmi les russes a compris qu'un sous-texte religieux imprégnait tout le système éthique, philosophique et politique de Sand³⁴. Il n'est donc pas surprenant de supposer que son retour à Sand lui a été crucial au moment où il s'attelait à son dernier roman.

Spiridion, œuvre inspiratrice

Les problèmes philosophiques et religieux posés dans *Spiridion* ont une ressemblance frappante avec les préoccupations propres de Dostoïevski. Les corrélations entre *Spiridion* et *Les Frères Karamazov* sont remarquables. Joseph Frank en note les plus flagrantes : les deux romans sont situés dans un monastère où est transmise une ancienne tradition religieuse et à moitié hérétique ; les deux relatent une vision mystique qui revivifie la croyance en l'existence de la conscience et l'immortalité de l'âme ; dans chaque roman le gardien de la tradition envoie son jeune disciple dans le monde pour appliquer la doctrine de l'amour chrétien aux maux de la vie sociale³⁵. Les deux écrivains insistent sur le rôle tout-puissant des idées, dénoncent les ravages de la philosophie matérialiste, critiquent les défaillances de la vie monacale, présentent des personnages à la recherche de la vérité, utilisent des récits enchâssés pour mettre en valeur la sagesse des maîtres ou la folie des philosophes en herbe, optent souvent pour une structure dialogique qui met en scène les échanges entre un vieux sage et son jeune disciple, et pour finir examinent la question brûlante des religions du siècle.

Spiridion était « une vaste critique du catholicisme avec en toile de fond les idées du socialisme utopique », affirme encore Grossman³⁶. Le texte sandien correspond au plan du livre « La Vie d'un grand pécheur », qui ne vit

33 Joseph FRANK, *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871-1881*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 7.

34 Olga KAFANOVA, *George Sand i ruskaia literatura XIX veka. Mify i realnosti* [George Sand et la littérature russe du XIX^e siècle. Mythes et réalités], Presses universitaires de Tomsk, 1998, p. 173.

35 Joseph FRANK, *The Seeds of Revolt*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 130.

36 Leonid Petrovich GROSSMAN, *Dostoïevski, op. cit.*, p. 390.

jamais le jour. Le mot que Dostoïevski utilise pour désigner la vie – « zhitie » – a de fortes connotations hagiographiques. D'ailleurs, par son évocation d'une vie de saint, le titre pourrait facilement être utilisé comme sous-titre pour le roman de Sand qui raconte plusieurs vies de pécheurs devenus martyrs. Le héros principal, le moine Alexis, raconte la biographie spirituelle de son maître Spiridion et la sienne propre au novice Angel. Cette narration d'un trajet intellectuel qui prend son point de départ dans la foi traditionnelle pour se mouvoir jusqu'au doute philosophique, puis au désespoir d'ordre spirituel, pour finir avec une forme de déisme humanitaire, prérévolutionnaire et tourné vers l'avenir, constitue une véritable « encyclopédie de croyances³⁷ », comparable à ce que Dostoïevski avait rêvé de produire dans « La Vie d'un grand pécheur » et *Athéisme*. Une lettre à Maïkov, décrivant « La Vie d'un grand pécheur », insiste sur la mutabilité idéologique et spirituelle de son héros qui est « tantôt un athée, tantôt un croyant, tantôt un fanatique, puis un sectaire, et de nouveau un athée³⁸ ». De plus, *Spiridion* est un roman expérimental, qui propose l'invention d'un nouveau genre romanesque, incorporant des éléments autobiographiques, d'un traité philosophique, d'un récit gothique, et d'un roman d'initiation. Dans les années où elle écrivait la première *Lélia*, Sand avait en tête de forger un nouveau genre de roman qu'elle appelait « non-visible ». Elle comptait y dépeindre un monde « idéal, intérieur » qui « n'emprunt[ait] au monde des sens que la forme et le vêtement de ses inspirations [...] parlant peu aux yeux mais à l'âme constamment³⁹ ». En remplaçant le visible par le visionnaire, *Spiridion* accomplissait le même but que *Lélia* à un degré supérieur. Il consistait entièrement de monologues et de dialogues entre moines, pratiquement sans intrusion du réel dans la trame du roman. La quête sandienne d'une nouvelle forme romanesque hybride et ses exemples de romans invisibles ne pouvaient qu'avoir beaucoup d'attrait pour Dostoïevski. Lui aussi cherchait à redéfinir le roman comme un creuset où des formes fictionnelles variées pouvaient être fondues : le roman-feuilleton, le roman policier, le fait-divers, l'étude de cas psychologique et la parabole philosophique. Son insistance à envisager le roman comme le

37 *Ibid.*, p. 391.

38 FÉDOR DOSTOÏEVSKI, *Pisma [Lettres]*, *Polnoe sobranie sochinenii*, Nauka, 1972, vol. 29 (t), p. 117.

39 GEORGE SAND, « Obermann », dans *Questions d'art et de littérature*, éd. Henriette Bessis et Janis Glasgow, Paris, Des femmes, 1991, p. 66.

parfait véhicule pour ce qu'il appelait « les idées » le menait souvent à l'orée du roman invisible de Sand.

Spiridion a influencé le dernier roman de Dostoïevski de multiples manières. Par son répertoire de personnages : le moine plein de sagesse et son disciple dévoué. Par certains thèmes philosophiques et religieux : l'avenir de la religion, la préférence pour la forme vivante plutôt que le dogme sclérosé, la tentation de l'athéisme, la fraternité, la vérité qui trouve sa source dans le monastère, la vertu du christianisme primitif. Par des images clés : la lumière et le portrait. Par des techniques narratives : les scènes dialogiques, le motif de l'homme qui prononce sa parole évangélique, l'insertion d'un testament écrit par le moine sur son lit de mort, le manuscrit du sage recueilli par le novice, la narration confessionnelle. Nina Familiant note que « dans les deux romans, les moines s'attendent à un miracle à la mort de Spiridion et de Zossima⁴⁰ ». Mais le lien essentiel est ce que Dostoïevski appelle « la métamorphose des idées », ces idées étant comprises dans le sens large d'idéologie mystique ou de vision du monde. En effet, dans ses notes pour la nécrologie de Sand, Dostoïevski nous donne un aperçu de ce que cette métamorphose pourrait être : « Ce n'est pas l'humanité que nous devons apprendre chez les poètes de l'occident, mais *l'élargissement des idées et l'élargissement de ce qui est beau et sain dans leurs écrits* [...] George Sand [*sic*]⁴¹. » Quelles sont alors « les idées » que Dostoïevski a trouvées dans *Spiridion* et qu'il a « élargies » dans *Les Frères Karamazov* ?

Le cauchemar

Les personnages les plus intellectuels subissent dans les deux romans des cauchemars de nature hallucinatoire. Visions de l'enfer et du mal absolu pour le moine Alexis, conversation avec le diable pour Ivan Karamazov. Là où *Spiridion* se contentait de montrer la torture effectuée au nom de l'Église, *Les Frères Karamazov* met en scène le tortionnaire suprême, l'incarnation absolue du mal. Fidèle à sa tendance de mener une idée ou un personnage à son degré extrême, Dostoïevski « élargi » ainsi le mal tel qu'il est représenté dans le roman sandien.

40 Nina FAMILIANT, *Dostoievskii's and George Sand's Quest for mirovaia garmoniia*, Thèse de doctorat, University of Wisconsin-Madison, 2012, p. 78.

41 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Neizdannii Dostoievskii*, *op. cit.*, p. 546. Souligné dans le texte.

Alexis descend dans le caveau à plusieurs reprises pour tenter de s'approprier le testament de Spiridion. À sa dernière tentative, il devient « la proie des illusions et des fantômes⁴² ». Le point culminant de l'horreur est l'épisode du supplice de l'hérétique. Alexis aperçoit une procession de prêtres qui se livrent à une torture atroce : un homme vivant est allongé et on s'apprête à lui arracher le cœur avant de l'ensevelir. Les bourreaux ne parviennent pas à leur fin et fouillent les entrailles de la victime. La victime change d'identité ; c'est d'abord le Christ, puis Abélard, Jean Huss, Luther, suivis de Spiridion, de Fulgence, enfin d'Alexis lui-même. Tous sont taxés d'hérésie. Dans une scène de dédoublement, Alexis se voit simultanément caché derrière la balustrade et « contemplant un autre moi-même dans les angoisses de l'agonie » (S, p. 252). Cette image du cœur arraché semble hanter l'auteure. Du « cœur mis à nu » dans *Lélia* jusqu'à la remarque dans *Lettres d'un voyageur* – « J'avais un cœur ; on me l'a arraché violemment de la poitrine⁴³ » – la souffrance physique et morale extrême semble passer par la mutilation de cet organe privilégié. Une fois réveillé, Spiridion lui démontre en quoi son dédoublement dans le songe était significatif : « tandis que la moitié la plus belle de ton être subissait la torture avec constance [...] l'autre moitié, qui est égoïste et lâche, se cachait dans l'ombre » (S, p. 253). Sand nous montre Alexis tout à la fois héroïque et couard. Il pensait pouvoir subtiliser le testament caché de Spiridion. Le voilà tombé dans l'effroi et sujet à des visions abominables. Abandonnant momentanément son statut de héros, il est devenu le jouet de ses visions malades.

Dans *Les Frères Karamazov*, Ivan est aussi en proie à une hallucination dans son « cauchemar⁴⁴ ». Dostoïevski décrit ce rêve comme le résultat d'un « dérangement au cerveau ». Lorsque le diable apparaît dans sa chambre, habillé comme « un gentleman russe » (FK, II, p. 545) et qu'il se met à parler, Ivan le toise du regard avec méfiance car il sait déjà qu'il s'agit de son double : « tu crois que ça suffit pour que je croie que c'est toi qui viens de me souffler ça, et pas moi qui y repense » (FK, II, 546-547). Ivan se rend compte avec dégoût que « c'est moi-même qui parle et pas toi » (FK, II, 547) et il

42 George SAND, *Spiridion*, éd. Isabelle Naginski, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, p. 2018, p. 246. Les références à ce roman, indiqué par le sigle S suivi des pages, se feront dorénavant dans le texte.

43 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 257.

44 « Le diable. Le cauchemar d'Ivan Fiodorovitch », titre du chapitre IX du Livre Onzième des *Frères Karamazov*.

traite cette autre partie de lui-même de « crétin », de « canaille » : « Tu es un mensonge, ma maladie, tu es un fantôme [...]. Tu es mon hallucination » (FK, II, p. 548). Alors qu'Alexis avait pu voir le meilleur de lui-même dans les flammes du tourment, Ivan ne voit que le pire de lui-même dans cette grotesque caricature du diable qu'il a fabriquée. Ivan est excédé par les balivernes que lui souffle le diable, mais ne peut s'empêcher de lui demander si Dieu existe. Quand le diable avoue qu'il ne sait pas, Ivan triomphe : « tu n'existes pas en toi-même, tu es *moi*, tu es *moi* et rien d'autre ! » (FK, II, 558. Souligné dans le texte). Ce qui est frappant dans cette scène, c'est le nombre impressionnant de remarques qu'Ivan adresse au diable sur la non-existence de ce dernier.

Terrifié de regarder en son for intérieur, explique le critique Youri Corrigan, Ivan gère son expérience intérieure en l'extériorisant, tout en gardant « la terreur d'être le prisonnier de sa propre personnalité⁴⁵ ». En effet, si Ivan pouvait dépasser son propre moi, le diable pourrait alors être plus qu'une incarnation et une projection de son moi. Le drame d'Ivan est d'être piégé comme un rat dans sa propre conscience. Il n'entend pas une autre voix qui puisse lui décoder son rêve, comme c'était le cas pour Alexis, mais il reste lucide à travers son délire sur la véritable identité de son diable inventé.

Ivan, comme Alexis, se bat contre le mal. Mais à la différence de *Spiridion*, où le mal est représenté par des figures anonymes dans le rêve – la foule, les moines, les prêtres – ici le mal s'incarne dans le seul personnage du diable, c'est-à-dire dans la conscience d'Ivan lui-même. Dans *Spiridion*, le protagoniste n'entre pas en dialogue direct avec les forces du mal. Quand il est dans les flammes, il geint et se plaint à haute voix. Mais lorsque le rêveur se cache, il évite tout contact tangible avec les horreurs dont il est seulement le spectateur muet. Dans *Les Frères Karamazov*, les deux personnages, ou Ivan dédoublé, restent face à face tout au long du cauchemar.

Lorsqu'Alexis entend Spiridion lui parler dans son rêve, il semblerait que la voix n'est pas une création du rêveur mais une véritable intrusion du fantôme. Ce qui nous encourage à donner une existence autonome à la voix de Spiridion, c'est une autre scène onirique au début du roman. La même voix se manifeste au novice Angel, qui entend la voix de Spiridion dans le rêve d'Alexis. Ce phénomène paraît surnaturel. Angel est capable d'écouter toute une conversation entre le fantôme et le vieillard qui a lieu

45 Youri CORRIGAN, *Dostoevsky and the Riddle of Self*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2017, p. 138.

dans le rêve de ce dernier. Comment entre-t-il dans le rêve de son maître de façon à pouvoir tout saisir ? S'agirait-il simplement d'un aspect fantastique du roman ? Ou serait-ce plutôt un indice qu'Angel est tellement concentré sur son maître qu'il peut entendre – par sa porosité d'esprit avec Alexis – ce qui se passe dans ses rêves ? Youri Corrigan parle d'un phénomène de porosité analogue dans le monde fictionnel de Dostoïevski où « les frontières entre certains êtres paraissent étrangement fluides⁴⁶ ». Dans *Les Frères Karamazov*, explique-t-il, « un brillant jeune intellectuel [Ivan] est déconcerté de sentir la présence du domestique [Smerdiakov] de son père s'installer en lui⁴⁷ ». Le raisonnement du diable est la mimique de celui que Smerdiakov a pu faire et qui l'a précipité dans le crime. Il y a donc dans le monde de *Spiridion*, comme dans celui des *Frères Karamazov*, des personnalités qui se croisent de façon mystérieuse ou délirante. La dissolution du moi dans le moi des autres et le besoin de survivre dans un esprit extérieur sont des phénomènes qui se font sentir à travers tout le roman⁴⁸. Mais il y avait déjà dans *Spiridion* un phénomène analogue.

La fourmilière et le pain

Dans la nécrologie de 1876, Dostoïevski semble parler davantage de sa propre vision du socialisme utopique et de sa propre idéologie que de celle de Sand. En ravivant les idées que Sand avait exprimées dans les années trente et quarante et en montrant leur validité pour les années soixante-dix, Dostoïevski ne se transforme pas seulement en son allié après la lettre, mais il révèle sa reconnaissance d'une partie de lui-même :

George Sand a probablement été l'un des plus parfaits confesseurs du Christ [...] Elle fondait son socialisme, ses convictions, ses espérances et ses idéaux sur le sentiment moral de l'homme, sur la soif spirituelle du genre humain, sur son aspiration à la perfection et à la pureté, et non sur la nécessité de la fourmilière [murav'inaia neobkhdimost']⁴⁹.

46 *Ibid.*, p. 3.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*, p. 120.

49 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 573.

La formule « la nécessité de la fourmilière » est un symbole majeur dans l'argumentation de Dostoïevski contre les socialistes utilitaristes russes. Il fait allusion à ce concept pour réduire à néant la signification métaphorique de la structure architecturale que les intellectuels des années soixante appelaient avec emphase le Palais de Cristal. Ce bâtiment signifiait selon eux l'amour fraternel et l'harmonie sociale, alors que pour Dostoïevski il désignait le terrorisme totalitaire. Le rejet de « la nécessité de la fourmilière », formule qui n'apparaît jamais chez Sand, est la façon dont Dostoïevski s'allie avec les idées de Sand. Il identifie la romancière comme un penseur qui rejette le déterminisme moral et qui insiste sur la liberté fondamentale de tout être, une position idéologique qu'il partageait avec elle : « Et peut-être n'y a-t-il pas eu en France, de son temps, de penseur et d'écrivain qui ait si fortement compris que "l'homme ne vit pas seulement de pain"⁵⁰. » Ici nous pouvons clairement identifier le « choc de reconnaissance⁵¹ » que Dostoïevski ressentit en lisant dans *Spiridion* les passages où Alexis parle de la Révolution :

Ce travail gigantesque de la révolution française, ce n'était pas, ce ne pouvait pas être seulement une question de pain et d'abri pour les pauvres ; c'était beaucoup plus haut [...] que visait et qu'a porté, en effet, cette révolution [...] elle devait [...] donner la liberté de conscience au genre humain tout entier (S, p. 284-285).

Alexis comprend donc que la tâche de la Révolution est double. Il s'agit d'assurer non pas le vin sous ses deux espèces mais le pain sous ses deux formes – littérale et métaphorique. On trouve la même idée dans la *Légende du Grand Inquisiteur* quand celui-ci fait parler le diable au Christ : « Tu n'as pas voulu priver l'homme de liberté, et Tu as rejeté cette proposition [de changer les pierres en pains], car quelle liberté est-ce donc [...] lorsque l'obéissance est achetée au prix du pain. Tu as répondu que l'homme ne vit pas que de pain » (FK, I, 456-457)⁵². Si le Christ refuse le pacte, le Grand Inquisiteur, par

50 *Ibid.*

51 Edmund WILSON, *The Shock of Recognition*, Farrar, Strauss & Cudahy, 1955.

52 Voir aussi la lettre de Dostoïevski du 7 juin 1876 : « Le socialisme contemporain, en Europe et dans notre pays, élimine le Christ de tout et se préoccupe, avant tout, de *pain* ; il fait appel à la science et affirme que la seule cause de toutes les misères humaines est la *pauvreté*, la lutte pour l'existence, le milieu corrupteur », Fédor DOSTOÏEVSKI, *Pis'ma*, *op. cit.*, vol. 29, 2^e partie, p. 85, souligné dans le texte.

contre, l'accepte et donnera le bonheur à l'humanité. Ce bonheur universel prendra la forme d'une « fourmilière commune indiscutée » (*FK*, I, p. 465). Ainsi, accepter que le seul but de la Révolution est de fournir le pain terrestre et envisager la société parfaite comme une fourmilière sont deux pans de la même idée. Il s'agit de nier toute transcendance révolutionnaire et d'envisager l'harmonie commune comme une machine automatisée.

Le prêtre Donatien dans *Spiridion*, comme le Grand Inquisiteur, ne s'intéresse qu'à la domination sur le royaume terrestre. Les deux meneurs d'hommes avouent hautement qu'ils sont athées et qu'ils travaillent avec la puissance du mal, n'hésitant pas à brûler tous ceux qui sont porteurs de vérité et qui pourraient les blâmer de ne pas servir les vraies valeurs du christianisme. Spiridion se plaint avec douceur quand on le brûle. Le Christ dostoïevskien ne répond rien aux provocations verbales du Grand Inquisiteur et se contente à la fin du monologue de l'embrasser sur les lèvres, comme pour lui pardonner ses propos sacrilèges. La Légende est un moment fort du roman de Dostoïevski et a pu trouver l'idée en germe dans le rêve d'Alexis. L'écrivain russe aurait alors « élargi » le problème, amplifié l'histoire sandienne ; il en a fait un récit qui montre bien que l'Église a dévié très tôt de son principe initial de liberté individuelle. On trouve dans les deux textes la condamnation de l'Église actuelle qui a évolué en un système totalitaire.

Pendant la Révolution de 1848, Sand est revenue très fréquemment à ce problème du pain terrestre. Ce sont des textes que Dostoïevski n'a pas pu lire, car tout écrit politique venant d'Europe était interdit en Russie. Sand reprend ce thème essentiel, déjà évoqué dans *Spiridion*, du désir du pain céleste. Dans son article « Aujourd'hui et demain », Sand s'adresse au prolétaire :

Ils te calomnient, ceux qui disent que tu combats pour des conditions matérielles et que tu ne vois dans le taux du salaire et dans la durée des heures de travail qu'une condition de bien-être physique ! Sans doute, tu as droit à ce bien-être, à ce repos, mais ceux qui te connaissent savent bien qu'il y a là pour toi une question supérieure à celle du pain qui nourrit le corps. Tu veux le pain de l'âme⁵³.

53 George SAND, « Religion de la France », dans *Politique et polémiques*, éd. Michelle Perrot, Paris, Belin, 2004, p. 251.

Les préceptes du sage et la religion de l'avenir

Dans « La religion de la France » (mai 1848) – titre qui n'aurait pas déplu à Dostoïevski – Sand constate que si le catholicisme est la religion de la bourgeoisie, « l'Évangile est la religion du peuple⁵⁴ », et Jésus « le premier et l'immortel apôtre de l'égalité⁵⁵ ». L'Évangile « se réfugie dans le cœur du pauvre [...] et y fonde un dogme et un culte nouveaux⁵⁶ ». C'est ainsi que l'Évangile réinterprété devient la « grande découverte de la loi d'égalité et de fraternité⁵⁷ ». Sand écrit peut-être ce beau texte sous l'inspiration de Lamennais. Elle avait défendu avec passion *Le Livre du peuple* une décennie auparavant, c'est-à-dire au moment où elle se mettait à l'écriture de *Spiridion*. Mais ce texte polémique semble aussi développer des propos émis dans son roman de 1838. Dostoïevski n'a pas pu lire ce texte révolutionnaire, mais on retrouve des opinions étonnamment semblables dans *Les Frères Karamazov* : « Du peuple viendra le salut de la Russie », car le peuple est théophile, affirme Zossima (*FK*, I, p. 566). Comme Sand, Dostoïevski fait ici de l'égalité la condition *sine qua non* pour la future fraternité.

La devise « liberté, égalité, fraternité » a beaucoup travaillé les esprits au XVIII^e et au XIX^e siècle. Un nombre considérable de penseurs a vite reconnu qu'il pouvait exister des tensions et même des conflits entre ces trois concepts. Si Tocqueville est le champion de la liberté et Jean-Jacques Rousseau le champion de l'égalité, Sand est en ligue avec Dostoïevski et met la fraternité au premier plan. C'est la fraternité qui relie les quatre générations de moines dans *Spiridion*⁵⁸, tout comme c'est le sentiment inné de la fraternité qui reliera le peuple, qu'il soit français ou russe, dans un proche avenir. Le sentiment de fraternité est la clé du progrès social selon les deux écrivains. Si la fraternité nourrit la substance même du roman de Sand, Dostoïevski va reprendre ce même concept dans *Les Frères Karamazov*.

Les entretiens entre Aliosha et le vieux sage (*starets*) Zossima dans le roman de Dostoïevski sont semblables à ceux d'Angel avec Alexis. Ce dernier, comme Zossima, est un solitaire, qui vit selon ses prédilections intellectuelles

54 *Ibid.*, p. 454.

55 *Ibid.*, p. 456.

56 *Ibid.*, p. 459

57 *Ibid.*

58 Françoise GENEVRAY insiste sur la toute importance du thème des « filiations comme telles » dans le roman ; voir *George Sand et ses contemporains russes*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 319.

sans se conformer à la règle du monastère. Les deux romans nous racontent la vieillesse et la mort des deux moines. Tous deux ont trouvé un héritier spirituel qui les soigne avec tendresse et dévouement. Les deux novices se chargent de transmettre les textes sacrés légués par les deux sages à la fin de leur vie, pages qui sont présentées au lecteur comme des textes enchâssés. Il s'agit des parchemins qu'Angel recueille sur la dépouille de Spiridion et des pages composées par Aliosha d'après les paroles du maître sur sa vie et sur sa doctrine.

Les deux moines savants incarnent deux formes différentes du christianisme, byzantin et romain. Mais, dans la mesure où ils transcendent leur forme étroite de christianisme, leurs positions idéologiques et théologiques font ressortir des ressemblances remarquables qui s'éloignent de la stricte *doxa*⁵⁹. Tous deux contestent le dogmatisme religieux et dénoncent la nécessité d'une église hiérarchique. Ils prônent un culte basé sur les valeurs du cœur plutôt que sur celles du pur intellect, comme l'illustrent le *cogito* de Zossima : « je suis et j'aime » (*FK*, I, p. 580) et celui d'Alexis : « j'aime, je crois et j'espère » (*S*, p. 301). Tous deux mettent au premier plan la valeur toute puissante de la fraternité.

Selon les deux sages certains moines ont conservé la vérité et attendent l'avenir pour la révéler. Zossima déclare : que « [les moines humbles] sont préparés dans le silence "pour le jour et pour l'heure, et le mois et l'année". D'ici là, ils gardent dans leur solitude l'image du Christ belle et non-déformée, dans la pureté de la vérité divine, léguée par nos pères les plus anciens, les apôtres et les martyrs, et, lorsqu'il le faudra, ils la feront paraître devant la vacillante vérité de ce monde » (*FK*, I, p. 563). De la même manière, Alexis ressuscite les grands mystiques du passé qui ont entrevu l'avenir :

Ô moines [...] vous qui avez engendré par l'esprit tant de docteurs et de prophètes que l'Église a persécutés et condamnés aux flammes ! Vous qui avez compris l'Évangile et qui avez tenté courageusement de le pratiquer [...] moines qui avez compris l'égalité, la fraternité, la communauté, la charité et la liberté ! moines qui avez proclamé les éternelles vérités que l'avenir doit expliquer et mettre en pratique... (*S*, p. 312-313).

59 Jean Breuillard commente un article de Michel NIQUEUX [« Dostoïevski, les sectes russes et les vieux croyants », dans Marie-Aude ALBERT (dir.), *Diagonales dostoïevskiennes. Mélanges en l'honneur de Jacques Catteau*, Paris, PUPS, 2002] où celui-ci affirme que la religion de Dostoïevski est étroitement liée à la vieille foi et aux « dissidents » religieux ; voir Jean BREUILLARD, compte rendu dans *Revue d'études slaves*, n° 74, 2002, p. 628.

Les deux passages montrent bien que certains moines – « obscur[e]s » pour Sand, « humbles » pour Dostoïevski – ont été le creuset de la révélation future. Les deux moines foudroient de leur colère le matérialisme de leur époque. Alexis condamne les moines actuels qui sont plus attachés à leur bien-être qu'à la prière et au jeûne. Zossima dénonce la recherche exclusive du plaisir parmi les classes aisées : « Chez les plus riches, *l'isolement* et le suicide spirituel, et, chez les pauvres, la jalousie et le meurtre » (*FK*, I, p. 564, souligné dans le texte). Cette notion d'isolement des riches, on la retrouve sous la plume de Sand, au moment de la Révolution de 1848 – preuve que les arguments de Sand et de Dostoïevski ne cessent de s'entrecroiser : « L'homme isolé n'est rien ... la vie n'est pas dans l'isolement⁶⁰. » De nouveau, Dostoïevski n'a pas pu lire ce texte, mais il est clair que les paroles de Zossima s'accordent avec la pensée politique de Sand.

Enfin, on peut constater des parallèles entre les idées des deux moines sur le monde invisible et ses « liens » avec le monde tangible qui est le nôtre. Zossima affirme : « Beaucoup de choses sur terre nous sont cachées, mais, à la place, nous est donnée la sensation secrète, mystérieuse de notre lien vivant avec un autre monde, un monde sublime et supérieur, et les racines de nos pensées et de nos sentiments, elles ne sont point ici, mais dans les autres mondes. » (*FK*, I, p. 576) Quant à Alexis, il explique à son disciple qu'il croit « à un engendrement perpétuel des âmes, qui n'obéit pas aux lois de la matière [...] mais à des lois mystérieuses, à des liens invisibles » (*S*, p. 284). Cette vision comparable d'un rapport mystérieux entre le monde matériel et le monde spirituel souligne les affinités profondes des deux écrivains. Tout concourt à faire de Sand et de Dostoïevski des penseurs à la fois chrétiens et profondément hétérodoxes.

La sérénité de l'influence

Il est en vogue, notamment parmi les critiques freudiens, de ranger toute influence sous le signe de l'angoisse. La célèbre formule de Harold Bloom – « the anxiety of influence » – selon laquelle un écrivain renie non sans inquiétude toute influence pour se libérer du poids insupportable de ses ancêtres littéraires, propose un schéma d'exorcisme fondé sur la notion de lutte. Cette vision agressive s'exprime à travers un vocabulaire guerrier : « La

60 George SAND, « Hier et aujourd'hui » [7 mars 1848], dans *Politique et polémiques*, *op. cit.*, p. 240-241.

force poétique ne s'obtient qu'au prix d'une victorieuse lutte corps à corps contre les morts les plus illustres [...] La force poétique [...] ne s'obtient qu'à partir d'une certaine catastrophe⁶¹. » Il s'agit donc, selon Bloom, pour l'écrivain le plus jeune d'une entreprise apocalyptique dans laquelle la création du plus jeune est la conséquence directe de sa destruction voulue et triomphale du passé.

L'*incipit* de l'article nécrologique qu'écrivit Dostoïevski pour Sand en 1876 nous fait repenser ce schéma destructeur, car il semble affirmer exactement le contraire. À la nouvelle de la mort de la romancière, Dostoïevski affirme : « J'ai éprouvé tout ce qu'a signifié ce nom dans ma vie, combien revient à ce poète, en son temps, de mes enthousiasmes et de mes adorations, et combien il m'a donné autrefois de joies, de bonheur ! Je n'hésite pas à choisir ces mots, car c'est à la lettre ce qui fut⁶². » Enthousiasme. Adoration. Joies. Bonheur. Dans le cas étonnant de Dostoïevski et de Sand, ce vocabulaire n'exprime pas de l'angoisse mais bien plutôt de la sérénité. La passion heureuse remplace ici l'inquiétude. L'oppression du passé disparaît pour laisser à sa place un sentiment de libération créatrice offerte par la lecture heureuse d'une œuvre nourricière. Ce schéma antithétique à l'anxiété de l'influence provient selon nous du fait qu'il s'agit pour Dostoïevski d'une influence *étrangère*, choisie librement, et n'existant pas *a priori* dans le champ littéraire du passé russe de l'écrivain. Dans une situation transculturelle comme celle qui nous occupe ici, la sérénité de l'influence remplace aisément le sentiment pesant d'une influence oppressante.

Ce sentiment enivrant de libération de tout déterminisme poétique, la possibilité de se choisir librement sa propre généalogie littéraire, caractérisent la relation de beaucoup d'écrivains russes du XIX^e siècle à l'égard de l'occident. Le dialogue enrichissant entre Dostoïevski et Sand est un exemple de lecture heureuse qui remplace aisément toute notion de fatalité littéraire vécue dans le tourment et la terreur. *Les Frères Karamazov* est un roman qui évolue assurément sous le signe de *Spiridion*. Cette reconnaissance littéraire est le plus grand hommage que Dostoïevski pouvait accorder à sa consœur.

ISABELLE NAGINSKI
TUFTS UNIVERSITY

61 Harold BLOOM, *The Map of Misreading*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 9.

62 Fédor DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 563.



Des romans de George Sand en Belgique :

Caroline Gravière, *La Servante* (1871)

La romancière belge Caroline Gravière (1821-1878) n'a cessé d'être rapprochée, de son vivant, de Balzac et de Sand. Ce rapprochement signalait à la fois un talent – la littérature française étant alors considérée comme supérieure à la littérature nationale¹ – et un style : les journalistes reconnaissaient une écriture faisant droit à l'émotion, aux sentiments ; une représentation du monde réglée par un système de valeurs et livrée avec une morale². Le rapprochement avec l'autrice d'*Indiana* signalait en outre une préoccupation pour l'égalité sociale des sexes : « la George Sand de la Belgique³ » dénonçait, comme l'autre, les moindres droits reconnus aux femmes dans le mariage et dans l'éducation. Avec Caroline Gravière, la Belgique aurait fourni sa propre femme écrivain, aussi talentueuse que l'autre, mais plus sage : alors que sa

1 La fiction française est une concurrente trop forte pour la fiction belge du XIX^e siècle : la préférence que lui donnent les directeurs de journaux force les écrivains belges à se faire journalistes ou critiques d'art pour gagner leur vie. Rares sont ceux qui réussissent à se faire un nom dans le domaine des lettres, comme Henri Conscience et Camille Lemonnier. Sur la concurrence de la littérature française en Belgique, voir notamment Jean-Marie KLINKENBERG, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, n° 44, 1981, p. 33-50.

2 « Visiblement influencée par Balzac et Sand, on découvre en elle une aptitude spéciale à l'émotion qu'elle doit un peu aux maîtres dont elle a subi l'ascendant », Francis NAUTET, *Histoire des lettres belges d'expression française*, Bruxelles, C. Rozez, 1892, p. 12.

3 « Notre George Sand à nous », Discours de Maurice WILMOTTE au Centenaire de Charles de Coster le 29 octobre 1927, *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, t. VI, n° 3, avril 1928, p. 113 ; « La George Sand de la Belgique », *Le Bas bleu : moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes*, 2^e année, n° 1, janvier 1874, p. 3.

sulfureuse homologue française « mettait en pratique les théories de ses romans », cette mère de six enfants était « une femme d'intérieur, une vraie femme de ménage », maîtrisant la peinture et faisant de la broderie « d'un art réel⁴ ». Si la critique du temps soulignait l'originalité de sa romancière nationale, le rapprochement des deux écrivaines méritait plus qu'un rapide parallèle entre deux renommées de femmes : Caroline Gravière a lu George Sand et lui a emprunté des intrigues, des personnages, des scènes et même des façons de parler. On voudrait ici illustrer cet héritage à partir d'un court roman de l'autrice, *La Servante* (1871), lisible comme une réécriture de deux textes de Sand qui mettent en valeur la figure de la servante, *La Mare au diable* et *Jeanne*. Cet héritage confirme l'attrait qu'exerce l'œuvre sandienne auprès des femmes qui écrivent, y compris à l'étranger, même si cet attrait n'est pas volontiers reconnu⁵. L'analyse du roman sera précédée d'une courte présentation de l'autrice et de son œuvre.

Caroline Gravière (1821-1878) romancière réaliste

Estelle Crèveœur, de son vrai nom, est l'une de ces figures de femme qui gagneraient à être connues davantage : peu de travaux ont à ce jour été entrepris sur elle, pourtant autrice prolifique, au style maîtrisé et à la notoriété relativement établie en son temps. De la vingtaine de titres qu'elle a publiés, seul un, *Une Parisienne à Bruxelles*, a été réédité et demeure accessible aujourd'hui⁶.

4 Fritz MASOIN, « Estelle-Marie-Louise Ruelens », *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. XX, Bruxelles, Émile Bruylant, 1908-1910, p. 409.

5 La nécessité, pour les femmes qui écrivent, de s'identifier à des modèles de leur sexe est la thèse que je défends dans « L'autobiographie au féminin, ou les codes de la distinction », dans Jean-Louis JEANNELLE (dir.), *Beauvoir en ses Mémoires, Littérature*, n° 191, 2018, p. 15-27. Sur le rôle de Sand comme modèle littéraire des écrivaines, voir « Devenir du modèle champêtre chez deux romancières de la fin du XIX^e siècle, Thérèse Bentzon et Henry Gréville », dans Andrea DEL LUNGO et Brigitte LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleus*, t. III, *Romancières en France de 1870 à 1914*, Paris, Classiques Garnier, « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2017, p. 159-172.

6 Caroline GRAVIÈRE, *Une Parisienne à Bruxelles*, préface par Marianne Michaux, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, « Histoire littéraire », 1998 ; autre édition : Bruxelles, éditions Névosée, « Femmes de lettres oubliées », 2019. Parmi

Son éducation rappelle beaucoup celle de George Sand. Née à Bruxelles le 27 mai 1821⁷, Caroline Gravière est fille de notaire et petite-fille, par sa mère, d'une famille de banquiers italiens installés à Bruxelles à la fin du XVII^e siècle. Elle grandit dans un milieu peu propice au développement intellectuel et artistique. Le père, qui vend rapidement son étude pour vivre de ses rentes, a un caractère taciturne et impose à la famille une existence monotone et retirée du monde. La mère a des principes sévères et la tante, qui vit sous le même toit, est une vieille fille à l'humeur acariâtre. La jeune fille se sent rapidement « dissemblable de son entourage⁸ ». Elle ne fréquente ni l'école ni le pensionnat mais reçoit des leçons d'un directeur de journal, le journal d'éducation *Le Bon génie*, qui proposait aux enfants de la capitale des cours de français, de latin, d'histoire, de géographie et de littérature. À l'étroit dans cette existence bourgeoise, la future romancière se tourne vers les auteurs de la bibliothèque familiale. Elle dévore, en désordre, les poètes, les romanciers et les philosophes du temps passé mais aussi, en cachette, les romans nouveaux. Elle apprend six langues, traduit Dante et Shakespeare et achève quelques premières œuvres qu'elle fait paraître dans *Le Bon génie* : avant son mariage, on compte d'elle une dizaine de nouvelles, des dissertations sur des sujets de morale et un journal intime qu'elle poursuivra jusqu'à sa mort⁹.

les rares études consacrées à l'autrice, mentionnons celles, récentes, de Guy DUCREY, « *La Servante* de Caroline Gravière. Du romantisme populaire au naturalisme ancillaire », *Les Cahiers naturalistes*, dossier *Le naturalisme belge*, n° 90, 2016, p. 31-50, et de Laurence BROGNIEZ, « "Madame est sortie". Parcours féminins dans le roman bruxellois de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 179, 2018 p. 85-102.

- 7 Pour la biographie d'Estelle Crèveœur, voir : Charles POTVIN, « Caroline Gravière », *Revue de Belgique*, vol. 28, 1878, p. 367-388 ; Fritz MASOIN, « Estelle-Marie-Louise Ruelens », art. cité, p. 406-417 ; Jean-Marie CULOT, « Caroline Gravière (1821-1876) », *Le Thyrsé. Revue d'art et de littérature*, IV^e série, n° 4, Bruxelles, 1^{er} avril 1956, p. 155-166.
- 8 Caroline GRAVIÈRE, *Journal*, 2 octobre 1840, dans Charles Potvin, « Caroline Gravière », art. cité, p. 372.
- 9 C'est par ce journal, aujourd'hui disparu, que nous connaissons l'enfance de la romancière. C'est en 1837, à seize ans, qu'elle commence son journal intime par une série de *Méditations* sur l'existence ; suivent quatre contes intitulés *Histoires du peuple*, des *Nouvelles méridionales*, une *Servante du curé* et *Sarah*, une autobiographie. Le journal comptait une vingtaine de cahiers. Il a été brûlé par sa famille, avec d'autres manuscrits de jeunesse.

À vingt-sept ans, elle épouse Charles Ruelens, bourgeois cossu et cultivé, d'un an son aîné. La famille de son mari, catholique pratiquante et imbue de préjugés mondains, méprise Caroline et la tient écartée de son monde, mais son mari l'introduit aux idées des libéraux progressistes de l'époque. Le couple a six enfants entre 1848 et 1860. À partir de 1857, Caroline Gravière tient chez elle, à Saint-Josse, un salon réputé où elle reçoit deux fois par semaine des grands noms de la vie littéraire et artistique : Charles Potvin, Eugène Van Bommel, Félix Delhasse, Félix Bovie, Camille Lemonnier, Charles de Coster, notamment, et quelques Français – la comtesse Dash, Sarah Bernhardt lors de leurs passages à Bruxelles. En 1864 paraît son premier texte, *Une histoire du pays*, sous le pseudonyme de Michel Fleury. Se succèdent ensuite jusqu'en 1878, sous le pseudonyme de Caroline Gravière, une vingtaine de romans et de nouvelles dont beaucoup sont prépubliés dans la *Revue trimestrielle* (à partir de 1867) et dans la *Revue de Belgique* (à partir de 1872), les deux principaux supports éditoriaux de la fiction réaliste de la seconde moitié du siècle : *Une expérience in anima vili* (1867), *Choses reçues* (1868), *Un lendemain* (1868), *Gentilhommerie d'aujourd'hui* (1868), *La Servante* (1871), *L'Énigme du docteur Burg* (1872), *Mi-la-sol* (1872), *Le Bon Vieux Temps* (1873), *Sur l'océan* (1874), *Un mariage à Bruxelles* (1875), etc. Ses livres connaissent des traductions en flamand, en allemand et en anglais, et une partie est réunie et éditée par le bibliophile Jacob en 1873 sous le titre « Romans et Nouvelles¹⁰ ».

Cette production se construit sur quelques grandes idées sociales, morales et religieuses par lesquelles l'autrice entend réagir aux préjugés mondains et à l'hypocrisie de la classe bourgeoise plus ou moins anoblie de son temps. Elle questionne le mariage et la place du sentiment dans une société où domine l'intérêt bourgeois (*Un lendemain*, *Choses reçues*, *Sur l'océan*, *Un mariage à Bruxelles*, *Un héros. Roman, Pamphlet contre l'amour*), les préjugés de classe (*Gentilhommerie d'aujourd'hui*, *La Servante*, *Mi-la-sol*, *Un paradoxe*, *Le Sermon de l'abbé Goyet*), y compris à l'encontre des artistes (*Une expérience in anima vili*, proche de l'*André* de George Sand, dénonce l'étroitesse de l'esprit bourgeois en prenant parti pour une jeune artiste venue d'Amérique et isolée, à son arrivée en Belgique, par la famille de son mari, famille bourgeoise catholique qui ne conçoit pas de mérite à une artiste protestante, puis abandonnée par lui), ou encore l'éducation (*Le Bon Vieux Temps*). Dans

10 Deux volumes sont publiés au total. L'entreprise voit le jour par l'intermédiaire de la comtesse Dash. Voir la préface du bibliophile Jacob à son édition.

toutes ces œuvres, la romancière prend la mesure de l'égalité des sexes dans les lois et les usages qu'elle dénonce.

Dans les deux premiers tiers du XIX^e siècle, la littérature belge, qui n'a pas encore de modèles, emprunte largement les siens à la France. La seconde moitié du siècle est dominée par une esthétique réaliste qui se met en place après la vogue du roman historique romantique¹¹. Cependant le réalisme belge a un caractère propre : c'est un réalisme national, qui veut peindre le caractère du peuple belge, et un réalisme social, qui s'intéresse de préférence aux classes populaires. Les écrivains de la seconde moitié du siècle gravitent pour la plupart dans le milieu des intellectuels de gauche, qui sont ceux qui dirigent les revues littéraires en vue ; ils prônent donc des idées progressistes et soutiennent l'anticléricisme, le suffrage universel et l'éducation pour tous. En même temps, et de façon contradictoire, le roman veut œuvrer à l'autonomie de l'art, dans la lignée des premiers textes de Champfleury. Caroline Gravière s'inscrit donc dans son temps par les idées qu'elle défend : elle est considérée comme une pionnière du réalisme en Belgique. Mais elle peint des gens du monde et des citadins plutôt que des hommes du peuple, et ne s'attache pas trop au caractère national de ses personnages. La Belgique qui sert de cadre à ses romans est peu dessinée et certains se donnent des héros français (*Une Parisienne à Bruxelles* et *Mi-la-sol*, notamment). En outre elle porte un jugement moral sur les réalités qu'elle représente. C'est ce qui peut expliquer le rapprochement fait par la critique de l'époque avec les œuvres de Balzac et celles de George Sand. L'autrice convoque dans son œuvre Balzac, à côté de quelques autres écrivains de l'hexagone (l'auteur de *La Dame aux camélias* dans *Mi-la-sol*, notamment). Elle semble bien s'être donné des modèles français. Elle s'est visiblement essayée à la veine balzacienne dans deux textes au moins : *L'Énigme du docteur Burg*, étude physiologique sur le sentiment amoureux, et *Mieux vaut jamais que trop tard*, bref texte posthume sur le type de la vieille fille. Surtout, sa production doit beaucoup à George Sand dans l'épure du décor, dans le choix fait, dans la plupart de ses romans, de l'intrigue amoureuse comme thématique principale, et dans la représentation binaire du monde qui prend parti pour les plus humbles¹². Le choix de modèles

11 Sur le roman réaliste belge, voir Gustave CHARLIER, *Le Mouvement réaliste en Belgique*, Bruxelles, Office de Publicité, 1944.

12 Jean-Marie Culot estime par contre qu'il y a peu de similitude entre leurs œuvres et rapproche Caroline Gravière de Soulié et de Flaubert, Jean-Marie CULOT, « Caroline Gravière (1821-1876) », art. cité, p. 160. Guy Ducrey, qui étudie le même texte que

français devait viser à se construire une réputation en Belgique et en France. Et, soit qu'il importait à l'écrivaine de se donner une figure tutélaire de son sexe, soit qu'elle se reconnaissait davantage dans l'écriture sandienne (écriture d'une réalité essentiellement psychologique ? Représentation plus équitable des sexes ? Souci de la morale, né de ses lectures classiques et de l'isolement moral et intellectuel de sa jeunesse ?), la romancière fait le choix de George Sand plutôt que de Balzac pour élaborer sa propre peinture sociale.

Caroline Gravière a découvert George Sand, avec l'Arioste, Mme de Genlis et Balzac, lors de ses lectures d'adolescence. Elle rêve alors de devenir l'amie de l'écrivaine en qui elle voit la « première tête de la littérature » et un « génie¹³ ». Elle admire les *Lettres d'un voyageur* et *Le Compagnon du Tour de France*. Ce qui lui plaît chez Sand est le combat contre les préjugés mondains, même si les « principes » et les « novations » de l'écrivaine l'effraient : plus timorée que sa consœur, elle admire sa dénonciation mais ne la suit pas dans la théorie et les applications. Ainsi elle juge *Le Compagnon du Tour de France* à la fois « beau et dangereux » :

Dangereux pour les jeunes imaginations, pour les jugements légers qui y trouveront la justification de ce que le monde condamne et de ce que le cœur approuve... Ce livre devrait être lu comme ouvrage sérieux plutôt que comme roman. Quelle mère ne tremblerait à l'idée de voir sa fille lever les yeux sur son tapissier ou son coiffeur, et s'écrier que ce sont là des spécialités méconnues¹⁴ !

L'apprentie écrivaine enverra même une de ses nouvelles à George Sand, qui ne lui répondra pas¹⁵. La reconnaissance et la posture (audacieuse) de

nous, le compare à *Geneviève. Histoire d'une servante* de Lamartine et à *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, tout en notant que quelque chose résiste à la superposition : un tragique maeterlinckien, construit essentiellement par le silence de l'héroïne (Guy DUCREY, « *La Servante* de Caroline Gravière. Du romantisme populaire au naturalisme ancillaire », art. cité, p. 18-19). Or il me semble que ce tragique est sandien, j'ai moi-même rapproché *Jeanne* de l'œuvre maeterlinckienne dans mon édition critique du roman.

13 Charles POTVIN, « Caroline Gravière », art. cité, p. 372.

14 *Ibid.*, p. 372.

15 *Ibid.*, p. 373. Caroline Gravière ne semble pas avoir jamais rencontré Sand, ni en France, ni en Belgique lors du voyage que cette dernière fit dans les Ardennes en 1869. L'index

Sand forcent l'admiration de la jeune lectrice et la poussent peut-être à une certaine émulation. Les décennies 1830 et 1840 sont celles d'une exaltation romantique ; les Janin, Balzac, Sue, Dumas, Hugo, Sand, Scribe sont salués par la critique, et la presse féministe s'enflamme pour George Sand comme pour Marceline Desbordes-Valmore ; mais très vite, les doctrines romantiques sont considérées comme immorales et révoltantes par une certaine presse qui entend se libérer de l'influence française et pousser les écrivains à chercher l'inspiration dans leur propre pays, pour créer une littérature nationale. Une vive campagne est menée dans ce contexte par *Le Courrier belge* et par *Le Méphistophélès* contre George Sand. Quant aux attaques que celle-ci connaît en France dès la seconde moitié du siècle, elles semblent s'être introduites plus tardivement en Belgique, où les romanciers ne sont pas joints au mouvement français avant la fin des années 1870 (c'est surtout *Un mâle*, en 1881, qui suscite l'intérêt des naturalistes français pour leurs confrères belges¹⁶). C'est donc à peu près au moment de la mort de Sand que les critiques deviennent sensibles : les idées de la romancière, qui passaient pour audacieuses, sont désormais décrites comme les cris d'une colère personnelle qui pèse peu face à l'histoire sociale d'un Balzac (et encore moins face à l'étude d'un Zola), et c'est son travestissement de la réalité sociale qui est décrié comme immoral.

La Servante, *composition sur La Mare au diable et sur Jeanne*

Paru entre juillet et novembre 1871 dans la *Revue de Belgique*, *La Servante* est l'un des premiers textes écrits par Caroline Gravière. Il s'agit d'un court roman de quatre-vingt-dix-sept pages, qui connut deux éditions en volume : l'une dans la maison bruxelloise Veuve Parent et fils en 1872 ; l'autre, dans le deuxième tome des *Romans et nouvelles* en 1874 puis dans la Bibliothèque Gilon en 1882, avec une préface de Camille Lemonnier. Le roman peut se lire comme une composition sur deux textes de George Sand qui mettent à l'honneur la figure de la servante : *Jeanne* (1844) et *La Mare au diable* (1845).

L'histoire est celle de la fille d'un ouvrier de Malines qui tombe amoureuse, dès l'enfance, d'un jeune comte son voisin. Les choses en seraient restées là si le choléra n'avait pas frappé la ville. Il emporte les parents de Lise ainsi que

des correspondants de George Sand ne fait pas figurer le nom de la romancière belge, pas plus que les Agendas et le catalogue de la bibliothèque de Nohant.

16 Voir Paul DELSEMME et Raymond TROUSSON (dir.), *Le Naturalisme et les lettres françaises de Belgique, Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 4-5, 1984.

ceux du comte et la jeune épouse de celui-ci, qui venait de mettre au monde un petit garçon. Le comte s'était marié par amour ; il est très éprouvé par cette perte et se laisse aller à boire. Lise, émue et compatissante, s'installe dans l'hôtel du comte pour prendre soin du nouveau-né et convainc le comte de voyager. À son retour, deux ans plus tard, il entreprend de se remarier, se laisse d'abord séduire par la fille d'un riche sénateur d'Anvers, sèche et vaniteuse, puis ouvre les yeux sur la jolie servante de Malines. Mais Lise, soucieuse de la réputation de son maître, refuse de l'épouser et s'enfuit de la maison. Entre temps, la prétendante éconduite a fait courir la rumeur d'une liaison entre le comte et sa nourrice qui empêche Lise de trouver un nouvel emploi. Elle finit sa vie à l'hôpital, où elle meurt avant que le comte n'ait pu lui porter assistance.

On voit le point commun avec *La Mare au diable* : un riche père de famille chagriné par la mort de son épouse est poussé à se remarier ; l'usage et les conventions le font se tourner d'abord vers une femme de son âge et de son rang mais il se découvre des affinités avec une fille du peuple récemment entrée à son service. Dans *La Mare au diable*, l'issue de la rencontre est heureuse puisque, malgré ses scrupules initiaux, la petite bergère accepte la main du laboureur ; le roman se ferme sur les préparatifs du mariage. Dans *La Servante*, par contre, Lise refuse d'exposer le comte à la mésalliance et le roman lui donne raison en suggérant qu'une union aussi disproportionnée est impossible à soutenir dans le monde. Le docteur de la famille, « vieux philosophe¹⁷ », défie ainsi le comte : « Connaissez-vous un raisonnement assez fort à mettre entre les préjugés et votre mariage¹⁸ ? » La morale pratique parle plus fort que les idées sociales et politiques, et l'alliance utopiste qui s'essaie dans la campagne sandienne est jugée peu réaliste quand elle s'ancre dans une petite ville wallonne. C'est à *Jeanne*, on le verra, que Caroline Gravière emprunte ce dénouement malheureux.

L'intrigue de *La Mare au diable* met en roman la question sociale de la France des années 1840 ; la romancière belge la reprend pour peindre non pas tant le sort des classes populaires que les préjugés des classes dominantes à leur encontre. La cible de Caroline Gravière est l'étiquette, la convenance ; elle se plaît à peindre les rumeurs de province et leurs effets. Pour défendre sa cause, elle met en contraste, comme George Sand, les valeurs de l'une et de l'autre classe et s'attache à révéler les qualités morales du peuple. On retrouve

17 Caroline GRAVIÈRE, *La Servante*, Verviers, Bibliothèque Gilon, 1881 p. 83 et p. 107.

18 *Ibid.*, p. 92.

dans *La Servante* l'association entre classe populaire, bonté et beauté que Sand hérite de Jean-Jacques Rousseau. La conduite de Lise est guidée par le sentiment. C'est la générosité, l'empathie qui la poussent vers le comte Pierre, quand la fille du sénateur Van Capellen est attirée par la fortune et par les titres du veuf. La fille du peuple incarne la spontanéité, l'authenticité, la nature. Chez Sand et chez Gravière, une même épreuve sert à départager les deux prétendantes du héros : la rencontre avec son fils. Lise, comme la petite Marie, apprécie les enfants et son affinité avec le fils du comte est la première chose qui attire l'attention de celui-ci, comme révélatrice d'un caractère. Armand souhaite que Lise devienne sa mère ; c'est lui qui, le premier, unit la servante et son maître en formulant ce désir. Quand il apprend de la bouche de Lise, qui essaie de présenter la chose joyeusement malgré sa grande peine, que son père a trouvé une nouvelle compagne et qu'il va avoir une belle-mère, le petit garçon de neuf ans réagit : « C'est toi qui es ma petite mère, s'écria-t-il tout à coup, je n'en veux pas d'autre. » Il se jeta dans les bras de sa bonne, et tous deux se tinrent embrassés en pleurant¹⁹. » Cet élément d'intrigue est emprunté à *La Mare au diable*. Chez Sand, c'est le fils de Germain qui exprime le premier le vœu d'une union des protagonistes. La scène, cette fois, est en extérieur, sur le chemin de Fourches où le laboureur s'en va chercher une épouse, accompagné de la petite Marie qu'il conduit chez un fermier de l'endroit. L'idée s'impose soudainement au petit Pierre alors que son père le couche, et ne le quitte plus : il la répète au moment où, arrivé à Fourches, celui-ci se sépare de Marie pour aller saluer la veuve que son père veut lui faire épouser :

« Mon petit père, dit-il, si tu veux me donner une autre mère, je veux que ce soit la petite Marie²⁰. »

— Oui, père, répondit l'enfant qui avait écouté et compris à sa manière ce qu'on venait de dire sans méfiance devant lui. Je m'en vais avec ma Marie mignonne : tu viendras me chercher quand tu auras fini de te marier ; mais je veux que Marie reste ma petite mère²¹.

19 *Ibid.*, p. 71.

20 George SAND, *La Mare au diable*, éd. Véronique Bui, dans *Œuvres complètes* de George Sand sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 477, fin du chapitre IX.

21 *Ibid.*, p. 491, fin du chapitre XI.

La vérité naît dans la bouche des enfants, de façon particulièrement claire chez Sand où le vœu est formulé au début de la nuit, à l'approche du sommeil, au moment où s'éveille l'inconscient. Dans les deux textes, l'enfant est pris soudainement de cette inspiration qui est une révélation. La nature sanctifie l'union des protagonistes que la société condamne. On voit que l'emprunt laisse des traces textuelles : les deux petits garçons qualifient l'héroïne de « petite mère ».

Dans les deux romans, le sentiment amoureux naît inconsciemment. Il faut que le petit garçon parle, et que des mauvaises langues ternissent la relation pure des héros, pour que le riche laboureur et le comte de Marcellis prennent conscience de leur attachement pour la fille du peuple. Dans *La Mare au diable*, c'est le fermier des Ormeaux qui, par ses avances à la petite Marie, fait prendre conscience à Germain de son sentiment pour la bergère : il se rend compte alors qu'il est jaloux du riche bourgeois. Dans *La Servante*, c'est Alix qui, par ses insinuations, met devant les yeux du riche héritier une réalité dont il ne voulait pas se rendre compte : « Il y a longtemps que je l'admire et probablement que je l'aime sans m'en douter », réfléchit alors celui-ci, « On me le crie de tous côtés et je m'en aperçois enfin. Ce n'est pas une passion, c'est un sentiment infiltré dans ma vie comme le sang dans les veines²². » La mise en scène de la censure du sentiment permet de dire tout ce qui sépare les classes sociales sur le plan de l'imaginaire : si le comte de Marcellis ne se rend pas compte immédiatement de son amour pour Lise, c'est parce que ce sentiment est impensable. Sand est familière de cette ficelle romanesque qu'elle réemploie dans *François le Champi* pour problématiser un autre sentiment inavouable, celui du héros pour sa mère adoptive. La calomnie permet aussi d'accélérer l'intrigue en forçant à poser la question du mariage.

Donc, d'un roman à l'autre, un même système de personnages se retrouve, qui permet de représenter la fracture sociale d'une façon simple et touchante – Gravière préfère les nouvelles aux gros romans. Mais là où la petite Marie accepte la proposition de son prétendant, Lise la refuse. Elle agit sur ce point comme Jeanne, dont elle semble imiter la conduite. Dans *Jeanne*, paru un an avant *La Mare au diable*, une jeune bergère entrée au service d'une famille aristocratique est recherchée par le fils de la famille puis par deux amis de ce dernier, un avocat qui tente de la séduire et un lord qui offre de l'épouser. Poursuivie par ces trois hommes et accusée d'intrigue par une amie de la

22 Caroline GRAVIÈRE, *La Servante*, op. cit., p. 90.

maison, la Charmois, la jeune paysanne s'enfuit du château et meurt peu de temps après, des suites d'une chute qu'elle a faite pour échapper à l'avocat, ou par l'effet des persécutions de tous ces riches personnages. Plusieurs éléments de détail sont communs entre ce roman et celui de Gravière. Jeanne est orpheline comme Lise ; elle trouve une famille dans celle de son frère de lait comme Lise dans celle du comte. Lise est blanchisseuse ; la tâche essentielle de Jeanne au château est de blanchir le linge et de préparer les fromages. Les deux jeunes filles, sérieuses et mélancoliques, se rendent rapidement indispensables dans leur nouveau milieu. « C'est un excellent sujet : sage, rangée, laborieuse, douce et fidèle, elle m'est devenue fort nécessaire²³ », juge la mère de Guillaume tandis que la tante de Pierre voit dans Lise son ange gardien. Jeanne se fait la garde-malade de Guillaume pendant ses longues semaines de maladie ; Lise soigne la tante du comte quand elle tombe malade. Les lectures choisies par les deux héroïnes sont identiques : Lise lit à la vieille femme « de[s] documents héraldiques » et des « archives féodales²⁴ » ; Jeanne lit à Guillaume du Walter Scott. Dans les deux romans, la situation se dégrade à la suite de la jalousie qui s'insinue progressivement dans le château vis-à-vis de l'héroïne : les médisances de la petite ville de province matérialisent la barrière entre les classes, et la jalousie dit l'injustice de l'exclusion sociale. Marsillat se moque auprès de ses amis de l'amour de sir Arthur pour Jeanne ; la Charmois crie au scandale et presse Mme de Boussac de renvoyer cette jolie servante qui nuit à l'établissement de sa fille ; elle finira par accuser Jeanne de vouloir séduire l'héritier de Boussac. De mêmes malignités isolent Lise : les insinuations d'Alix sur sa liaison avec le comte arrivent d'abord aux oreilles de la vieille tante, qui ordonne de chasser l'intrigante de son hôtel, puis dans la maison de la nouvelle maîtresse de Lise, et enfin à l'hôpital. La ressemblance de construction entre les passages qui relatent ces rumeurs chez Sand et chez Gravière est frappante :

Marsillat qui revenait passer presque tous les samedis et les dimanches à Boussac, voyait parfaitement M. Harley filer ce qu'il appelait le parfait amour, et il n'avait pu se refuser le plaisir d'en faire des gorges chaudes avec deux ou trois de ses amis de la ville, qui avaient répété la nouvelle en plein billard... d'où elle avait été circuler sur la place du marché... d'où

23 George SAND, *Jeanne*, éd. Laetitia Hanin, dans *Œuvres complètes* de George Sand sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 145.

24 Caroline GRAVIÈRE, *La Servante*, *op. cit.*, p. 62.

enfin elle avait été, à cheval et en patache, se promener et se répandre dans les villes et villages des environs. [...] Les dames de la province, qui sont, par nature et par position, fort jalouses de la beauté des villageoises et des grisettes, étaient indignées contre l'Anglais. [...] Tous ces propos n'entraient que furtivement dans le château de Boussac, grâce à Claudie et à Cadet, qui se gardaient bien d'en rien dire tout haut, défense expresse leur ayant été signifiée de jamais rapporter les sottises du dehors à l'oreille de mademoiselle de Boussac ou de son frère. Jeanne levait les épaules quand sa compagne de chambre les lui racontait, et seule, dans toute la ville, elle ne voulait ou ne pouvait croire qu'elle fût l'objet de toutes les conversations et le point de mire de tous les regards²⁵.

Vivre pour soi-même n'est pas un rêve admis en province. Faute de boulevard ou de salle de spectacle, on regarde chez ses voisins. Si les volets sont trop bien fermés, on devine ou on invente. Les divers chapitres de l'histoire du comte de Marcellis étaient connus ; on ne lui permit pas de se séquestrer pour le dernier. Cette fois, cependant, la chronique scandaleuse se transmet au moyen des chemins de fer ; la nouvelle arriva de Bruxelles à Malines « que Mlle Van Capellen avait rompu son mariage, parce que son futur avait une maîtresse ». La première pierre posée, l'édifice de la calomnie grandit, s'acheva, se couronna. On savait les actions, les intentions, les crimes du comte et de sa « servante », car on flétrissait de ce nom la jeune fille qui avait si maternellement conservé la vie d'Armand. Et ceux qui étaient les objets de cette inquisition, inconscients dans leur honnêteté, ne se doutaient même pas que l'on pût s'occuper d'eux²⁶.

Ces persécutions justifient le choix fait par les héroïnes de fuir la demeure de leur maître : elles montrent qu'une union égalitaire entre les classes est encore impossible. Lise, comme Jeanne, souffre de la déclaration du comte, qu'elle reçoit comme un ordre : « Le ton d'autorité qu'avait pris envers elle et pour la première fois de sa vie le comte Pierre avait fait sur l'organisation de Lise l'effet d'un tremblement de terre ; fascinée d'une part, épouvantée de l'autre, si elle avait osé parler ou crier, c'eût été pour dire : J'ai peur²⁷ ! »

25 George SAND, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 222-223.

26 Caroline GRAVIÈRE, *La Servante*, *op. cit.*, p. 82.

27 *Ibid.*, p. 101.

La communion retrouvée de Lise avec la nature quand elle fuit la maison du comte dit par contraste son inadaptation dans la maison aristocratique. La voix narrative explique :

Certaines organisations s'exaspèrent par ce qui pourrait servir de soulagement à d'autres ; alors elles cherchent l'harmonie dans la douleur, et cela les apaise. Lise s'assit au bord du chemin. Le vent soufflait dans sa pèlerine ; elle noua son châle sous son menton. [...] – Je me sens mieux, se dit-elle, beaucoup mieux que ce matin. On dirait presque que je suis déjà morte. Elle resta encore là quelque temps, puis elle se remit en route²⁸.

Une même scène d'extérieur disait le mal-être de Jeanne au château :

À mesure qu'elle s'éloignait pourtant, son cœur devenait plus léger, et la brise du soir séchait ses yeux humides. Cet air vif de la montagne qu'elle n'avait depuis longtemps respiré qu'à demi, lui rendait le courage et l'espérance. Elle avait fait un grand effort en quittant son village, et un grand sacrifice en restant à la ville²⁹.

Le diagnostic que fait le docteur au moment de la mort de l'héroïne invite bien à interpréter sa mort comme l'effet de la mésentente entre les classes : l'héroïne, dit le docteur, souffre d'un mal moral. Comme le glose la voix narrative : « Certaines situations échappent à l'analyse³⁰. » Le comte interroge sans cesse le docteur à la fin du roman : « Se trouverait-il, par hasard, des femmes que le bonheur effraie³¹ ? » Le rôle de l'homme de sciences comme interprète, pour les profanes, de l'âme de la fille du peuple se trouvait déjà chez Sand pour dire le manque de communication entre les classes. Chez elle comme chez Gravière, le mal physique de l'héroïne n'est que la face visible de sa blessure : la voix narrative de *La Servante* nous avait prévenus, « la destinée l'avait marquée pour la phtisie ou le martyr³² ». Notons que Caroline Gravière reprend même, sans la développer, l'idée du vœu qui

28 *Ibid.*, p. 103.

29 George SAND, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 253.

30 Caroline GRAVIÈRE, *La Servante*, *op. cit.*, p. 101.

31 *Ibid.*, p. 101.

32 *Ibid.*, p. 22.

empêche l'héroïne d'accepter la main de ses prétendants : quand le comte retrouve Lise au retour de son voyage, il voit « une femme dont le costume était fort simple et la jeunesse douce et sérieuse : ni dame, ni servante ; pas religieuse et pourtant enveloppée dans le recueillement de quelque vœu³³ ».

Lise bénéficie du même régime métaphorique que Jeanne. Jeanne, sans contester la plus grande des figures paysannes sandiennes, est élevée au rang du mythe par la comparaison avec des personnages bibliques et avec des chefs d'œuvre de l'art. Sand la compare à une statue de Phidias, à la vierge d'Holbein, à la Madeleine de Canova. Il s'agit à la fois de mettre en relief les vertus de la classe populaire (dévouement, humilité, religion) et de souligner l'injustice que cette classe subit en proposant une figure du martyr. Lise est également grandie par des comparaisons bibliques et profanes. Elle est rapprochée des portraits de Greuze, connu pour ses peintures morales³⁴, et associée à la vierge. Dès le moment où elle comprend qu'elle ne pourra pas épouser le comte à cause de son humble condition, elle prend « l'air d'une sainte vierge de cire³⁵ », et « petite sainte de cire³⁶ », elle sera encore au moment de sa mort. Armand et sa nourrice forment ensemble le tableau de la vierge à l'enfant : « il s'endormit sur le sein de cette jeune fille qui, dans cette attitude et avec cette expression, représentait l'ange de la charité³⁷ » ; « [Lise offre à la vue] un doux tableau, que l'on aurait pu intituler "la Vierge au tricot". Lise, assise à l'ombre, tricotait en silence, tandis que, dans le berceau primitif, formé par deux genoux maternels, Armand dormait, beau de confiance et de santé³⁸ ». Ces métaphores et comparaisons convergent vers une même réalité : les portraits de Lise et de Jeanne sont identiques. L'une est une « beauté rose et blonde³⁹ » ; l'autre est « blanche comme l'aster des prés

33 *Ibid.*, p. 56.

34 « Un éternel rayon de lune éclairait ce visage, dont les yeux rêveurs et le sourire précurseur de larmes rappelaient les têtes de Greuze » ; « Il se rappela ce que l'on paie une tête de Greuze, et se perdit dans une rêverie indéfinissable, en cherchant ce que pouvait valoir l'âme dont cette physionomie était l'expression » ; « Un portrait, un Greuze comme il dit, cela n'est pas dangereux. On adore ça comme la vierge » (*ibid.*, p. 56, p. 82, p. 87).

35 *Ibid.*, p. 20.

36 *Ibid.*, p. 111.

37 *Ibid.*, p. 24.

38 *Ibid.*, p. 51.

39 *Ibid.*, p. 19.

et rosée comme la fleur de l'églantier⁴⁰ ». Le « pur sang de la race gauloise primitive⁴¹ » rencontre « le type de la Flamande⁴² »...

Rappelons que les trois chasseurs qui découvrent Jeanne endormie aux Pierres Jomâtres dans le Prologue du roman sandien s'attendent à y trouver « Lisette ». Mais c'est peut-être dans les blancs du roman sandien que Caroline Gravière inscrit son roman. Lorsqu'elle presse son amie de renvoyer Jeanne, la Charmois lui rappelle qu'elle avait déjà renvoyé Tula, la mère de Jeanne, quand elle était à son service comme nourrice de Guillaume, par peur que son mari ne la trouve trop jolie. C'est un peu cette histoire que raconte *La Servante*. Or, Sand sanctifie le rôle de la nourrice et Caroline Gravière s'en souvient : « Je vous ai déjà parlé de cette jeune fille, qui a entrepris et accompli l'œuvre de patience et de dévouement pour laquelle il faut souvent et une mère et une nourrice⁴³ », fait-elle dire au comte dans son roman⁴⁴.

Cette étude nous conduit à faire plusieurs conclusions. La première concerne la poétique de George Sand : l'emprunt de sa technique romanesque par une romancière reconnue en son pays comme pionnière du réalisme démontre le talent de représentation de celle qui a souvent été considérée comme une faiseuse de fantaisies. La seconde conclusion concerne l'écriture féminine au XIX^e siècle : l'emprunt que Caroline Gravière fait à Sand confirme le rôle de modèle que celle-ci endosse, un peu malgré elle, en France mais aussi à l'étranger auprès des femmes qui veulent faire profession d'écrire. Il semble efficace pour une femme de placer ses pas dans ceux d'une célèbre romancière, et Sand arrive en première place de ces patrons féminins, autant semble-t-il par sa réussite que par le scandale qui s'est attaché à son nom, qui fait de la filiation vis-à-vis de l'écrivaine le gage d'une posture remarquable – tant être ignorée est sans doute la plus grande crainte d'une femme qui écrit⁴⁵.

40 George SAND, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 42.

41 *Ibid.*, p. 42.

42 Caroline GRAVIÈRE, *La Servante*, *op. cit.*, p. 56.

43 *Ibid.*, p. 73.

44 « la première amie de l'homme, la *bonne*, ce personnage si bien nommé la nourrice, cette mère véritable dont l'autre est toujours condamnée à se sentir jalouse, vint se présenter à l'esprit de Guillaume comme un type vénérable, comme un être sacré qu'il se reprochait d'avoir oublié si longtemps », George SAND, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 59.

45 C'est la thèse de Sandra GILBERT et Susan GUBAR dans *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven, Yale

En l'occurrence, Sand a acquis une maîtrise incontestable dans la veine populaire, reconnue par ses pairs. Caroline Gravière a pu vouloir s'y appuyer pour cette raison. Peut-être aussi estimait-elle, avec sa consœur, qu'on ne produit pas de conversion en peignant le malheur et la misère mais bien en montrant des sujets d'admiration. Cet héritage pose la question du goût commun au sexe féminin pour une esthétique, non pas de l'espoir (beaucoup de ses romans finissent mal), mais de la morale et de l'idéalisation des plus humbles. Les romanciers belges tels que Camille Lemonnier proposent une peinture beaucoup plus crue de la société. À l'identification des écrivaines aux classes défavorisées⁴⁶ s'ajoute manifestement un souci de l'effet du texte sur le lecteur, né du contexte moral particulier dans lequel les romancières ont mené leurs premières lectures.

Caroline Gravière ne nomme nulle part Sand dans ses récits, peut-être parce qu'elle lui doit beaucoup et qu'un lien trop intime la rattache à sa consœur ; peut-être parce qu'elle juge plus judicieux de nommer des modèles masculins – le parallèle de la critique du temps, ciblé sur le « féminisme » des deux écrivaines et sur l'écriture du cœur, justifierait ce choix. Mais, étant donné l'état du champ littéraire belge en 1870, se revendiquer de Sand était aussi s'exposer au blâme moral.

LAETITIA HANIN
CELIS – UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

University Press, 2000 [1980]) mais aussi celle de Christine PLANTÉ dans *La Petite Sœur de Balzac* (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015 [1989]), qui dit que peu d'exceptions sont tolérées pour la norme.

46 Chantal BERTRAND-JENNINGS, *Un autre mal du siècle. Le romantisme des romancières 1800-1846*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.



**Elle n'a pas
besoin qu'on
la défende,
seulement qu'on
la comprenne :**

George Sand et les transcendantalistes américains

Au début du *Blithedale Romance* (1852) de Nathaniel Hawthorne, le protagoniste Miles Coverdale tombe malade et se met à lire pendant sa convalescence¹. Parmi les auteurs dont il lit les textes figurent Ralph Waldo Emerson, Thomas Carlyle et George Sand, ainsi que les numéros de la revue le *Dial* [Cadran]. Cette courte liste de textes est, en réalité, une bibliographie du transcendantalisme. Emerson était, avec Henry David Thoreau, le transcendantaliste par excellence, et le *Dial* était pendant juillet 1840 et avril 1844 la publication principale des transcendantalistes. Carlyle, pour sa part, partageait une amitié avec Emerson et exerçait une influence importante sur lui et son mouvement émergent. L'inclusion de Sand dans cette liste représente-t-elle une reconnaissance de son importance pour les écrivains de la Nouvelle-Angleterre ?

¹ Le roman fut traduit en français cent ans après sa parution avec le titre *Valjoie*. Nathaniel HAWTHORNE, *Valjoie*, trad. Marie Canavaggia, Paris, Gallimard, 1952.

Il est plus probable que la référence à Sand, dans l'ouvrage de Nathaniel Hawthorne, sert à identifier dans le personnage de Zenobia un portrait de la transcendentaliste Margaret Fuller. Selon Coverdale, Zenobia lui avait fourni les romans de Sand dont il est question. Les critiques s'accordent à dire que Blithedale Farm, la communauté prétendument utopique représentée par Hawthorne, s'inspire de Brook Farm, que Hawthorne avait aidé à établir dans le Massachusetts en 1841, et que le roman satirise. Les membres de cette communauté deviennent de plus en plus égoïstes et désagréables, et l'expérience utopique échoue. Selon Larry J. Reynolds, les transcendentalistes avec qui Hawthorne se liait d'amitié « le troublaient en même temps qu'ils le fascinaient² ». Le fait que Sand apparaît dans cette liste n'est donc point élogieux ; il met toutefois en lumière son influence : le penchant de Fuller était si bien connu que la simple allusion à Sand suffit pour identifier l'objet du pastiche.

Néanmoins, en 1852, la scène littéraire américaine était en pleine renaissance. C'est sous ce nom que Francis Otto Matthiesson a parlé de la période entre 1850 et 1855, ce qu'il a appelé « la Renaissance américaine³ ». L'idée selon laquelle cette période représentait un renouvellement littéraire remonte à plus loin, et depuis 1941, quand l'étude de Matthiesson parut, les dates limites de cette renaissance ont été étendues, comme Christopher Phillips l'explique⁴. Au cœur de cette renaissance se trouvent les transcendentalistes. Il est difficile de sous-estimer l'importance de ce mouvement pour le développement d'une littérature proprement « américaine ».

L'inclusion de Sand dans la liste de textes lus par Coverdale reflète plus généralement la réception des œuvres sandiennes. Cette réception a toujours été une question épineuse, comme le présent numéro le confirme. Depuis que Naomi Schor a prôné la re-canonisation de Sand, le discours critique

2 Larry J. REYNOLDS, « Hawthorne's Labors in Concord », dans Richard H. MILLINGTON (dir.), *The Cambridge Companion to Nathaniel Hawthorne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 11. Sauf indication contraire, les traductions sont les miennes.

3 Matthiesson proposa cinq auteurs comme les hérauts d'une nouvelle littérature américaine : Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Henry David Thoreau, Emerson et Whitman. Voir Francis Otto MATTHIESSON, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1941.

4 Christopher N. PHILLIPS, « Introduction: The Very Idea of an American Renaissance », dans Christopher N. PHILLIPS (dir.), *The Cambridge Companion to the Literature of the American Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 1-10.

a réussi à élargir les études sandiennes au-delà de quelques romans et à détruire le mythe d'une autrice écrivant des romans champêtres destinés aux enfants⁵. Mais la proposition d'un idéalisme sandien qui s'oppose au réalisme dominant, renforcée par l'étude de Naomi Schor, dissimule une réalité plus complexe. Martine Reid (entre autres) a montré que le débat idéalisme/réalisme est faux dans ses deux termes : « l'opposition entre idéalisme et réalisme, entre Sand et Balzac, ne s'impose pas d'emblée ; elle se construit dans la durée et finit par s'imposer comme une "évidence" sans plus être interrogée⁶ ».

Afin de scruter, comme l'a appelé de ses vœux Martine Reid, cette opposition binaire, nous voudrions utiliser les transcendentalistes en tant que cas d'étude en quelque sorte, en suggérant que l'on peut considérer ce mouvement et ses adhérents comme ce que Stanley Fish a appelé une communauté interprétative. Selon ce dernier, les interprètes ne décodent pas les textes mais ils les font⁷. Pour lui, les significations d'un texte « ne sont la propriété ni de textes fixes et stables, ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois des activités des lecteurs et des textes que ces activités produisent⁸ ». Autrement dit, il s'agit d'un *habitus* interprétatif, pour emprunter le terme de Pierre Bourdieu. En se déclarant être « transcendentalistes », les écrivains lecteurs de Sand dont nous allons parler déclarent en quelque sorte un *habitus* partagé et construisent donc une communauté interprétative. L'utilité de cette communauté en particulier est qu'elle comprenait des écrivains qui parlaient beaucoup de leurs influences et cherchaient activement à créer une littérature vraiment nouvelle. Une telle analyse souligne l'importance de Sand pour les écrivains américains travaillant à établir cette nouvelle littérature, mais il nous montre aussi que les transcendentalistes offrent des perspectives utiles et jusqu'à présent ignorées dans le débat qui existe autour de l'idéalisme sandien et de sa place dans le canon littéraire.

5 Dans Naomi SCHOR, *George Sand and Idealism*, New York, Columbia University Press, 1993.

6 Martine REID, « Naomi Schor, trente ans après », dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 456-457.

7 Stanley FISH, *Is There A Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980, p. 327.

8 *Ibid.*, p. 322.

Un bel article de Catherine Masson redécouvre la trace de Sand dans la littérature et la critique américaines. Elle parle brièvement de Fuller et d'Emerson, et conclut que « le fait incontestable [...] est que George Sand a beaucoup fait parler d'elle et qu'elle a eu une influence sur la littérature américaine⁹ ». L'article de Catherine Masson donne une bibliographie extrêmement utile à ceux qui s'intéressent à la réception de Sand en Amérique, et analyse les grands courants de cette réception. Mais l'article ne souligne pas la présence importante des auteurs faisant partie du mouvement transcendantaliste. En fait, Catherine Masson ne parle du transcendantalisme qu'une fois, dans la notice sur le *Dial* qui apparaît en appendice. Se focaliser sur les lectures de Sand réalisées par les transcendantalistes permet de comprendre son importance pour eux et pour la littérature et la philosophie américaines.

Les transcendantalistes et Sand

Avant d'aborder la question de la réception de Sand chez les transcendantalistes, il faut donner une brève explication du transcendantalisme et de ses affinités sandiennes. En fait, le transcendantalisme est notoirement difficile à définir en raison d'un de ses principes de base : l'individu règne en maître. Par conséquent, on discerne plusieurs positions sur ce qu'est le transcendantalisme de la part de ses adhérents. Cependant, un groupe distinct fut inauguré en septembre 1836 à Cambridge, Massachusetts, qui prit le nom le Transcendental Club. Fondé par Emerson, Frederic Henry Hedge et George Ripley, le club accueillit divers écrivains et intellectuels au cours des quatre années de son existence, y compris Fuller, Thoreau, Amos Bronson Alcott et Orestes Bronson. Si le club se dissout en 1840, c'est à travers le *Dial*, la revue coéditée par Fuller et Emerson depuis le mois de juillet de cette année-là que l'on peut suivre le développement du mouvement. Entre ces deux forums, le Transcendental Club et le *Dial*, on est capable d'établir les personnes composant la communauté interprétative dont il est question ici.

Malgré la diversité des individus qui se déclaraient transcendantalistes, Emerson est généralement considéré comme étant le chef de file du mouvement. Dans un discours prononcé à Boston en janvier 1842 il définit le transcendantalisme par son rapport à l'idéalisme : « Ce que l'on appelle

9 Catherine MASSON, « George Sand, le "génie devenu fou" et sa conquête de l'Amérique », *Œuvres & critiques*, n° 28, 2003, p. 173.

correctement le Transcendentalisme est l'Idéalisme : l'Idéalisme tel qu'il apparaît en 1842¹⁰. » Ce rapprochement des deux concepts suggère déjà des liens entre le projet transcendantaliste et le projet sandien. C'est toutefois l'idéalisme allemand qui donna lieu aux idées du transcendentalisme, d'où le mot « transcendantal » qui trouve ses origines dans la philosophie d'Emmanuel Kant ou au moins dans l'idéalisme kantien tel qu'on le trouve dans les œuvres de Victor Cousin et Samuel Taylor Coleridge. Pour Kant, comme on le sait, la connaissance transcendantale « s'occupe moins des objets que de la manière de les connaître¹¹ ». Il en est de même pour Emerson, chez qui c'est l'expérience qui importe. Le discours d'Emerson que nous venons de citer met en opposition les deux grands courants de la philosophie humaine : l'idéalisme et le matérialisme. Il souligne que les matérialistes s'intéressent à la représentation des choses, tandis que les idéalistes reconnaissent et insistent sur l'importance de la sensation et de l'expérience pour arriver à connaître l'existence d'une chose. Mais cette expérience peut se dérouler n'importe où ; le transcendentalisme américain est la philosophie du quotidien.

Dans son article sur le romantisme dans le *Oxford Handbook of Transcendentalism*, Barbara Packer ne fait qu'une référence à Sand, quand elle parle en passant du voyage de Fuller en Europe¹². Pourtant on sait que la bibliothèque d'Emerson contenait huit volumes de l'œuvre de Sand¹³, tout comme Louisa May Alcott, dont la bibliothèque comprenait « Goethe, Emerson, Shakespeare, Carlyle, Margaret Fuller, et George Sand¹⁴ ». En outre, la bibliothèque de littérature étrangère fondée au 13 West Street, Boston par Elizabeth Peabody offrait plusieurs textes sandiens¹⁵. Le choix de textes de

10 Ralph Waldo EMERSON, « The Transcendentalist », dans Larzer ZIFF (dir.), *Nature and Selected Essays*, New York, Penguin, 1982, p. 239

11 Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, trad. C. J. Tissot, Paris, Librairie de Ladrangue t. I, 1835, p. 61.

12 Barbara L. PACKER, « Romanticism », dans Sandra Harbert PETRULIONIS, Laura DASSOW WALLS et Joel MYERSON (dir.), *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 100.

13 Walter HARDING, *Emerson's Library*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1967, p. 239.

14 Louisa May ALCOTT, *Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals*, éd. Ednah D. Cheney, Boston, Roberts Brothers, 1889, p. 398.

15 Voir le catalogue *Elizabeth Peabody's Foreign Library (1840)* reproduit dans Madeleine B. STERN, *Books and Book People in 19th-Century America*, New York, Bowker, 1978, p. 121-135.

cette dernière ciblait spécifiquement un public transcendantaliste, comme le souligne Leslie Perrin Wilson¹⁶. Certes, le fait que Sand figure parmi ces volumes renforce son importance pour eux. Mais les transcendantalistes se voyaient aussi comme des intermédiaires qui transmettaient la littérature européenne aux États-Unis. Ce qui concrétise l'idée de son influence est la fréquence avec laquelle le nom de Sand réapparaît sous leurs plumes.

À cet égard, un texte d'Emerson est révélateur. Publié en 1850, *Representative Men* recueille une série de conférences données à partir de 1845 et fournit six esquisses biographiques des grands hommes de l'histoire. Thomas Constantinesco croit que, dans ce texte, Emerson cherche à fabriquer « un immense arbre généalogique auquel se rattache naturellement la branche américaine, dernier rejeton d'une illustre dynastie de platoniciens¹⁷ ». Les six « grands » hommes choisis sont Platon, Swedenborg, Montaigne, Shakespeare, Napoléon et Goethe. Le titre de chaque chapitre confie à chaque homme un rôle spécifique qui explique en quelque sorte leur inclusion. Par exemple Montaigne est le Sceptique et Shakespeare est le Poète. Dans un premier temps, l'usage de l'article défini dans les sous-titres reflète la sois-disant représentativité des hommes en question. Mais dans un second temps les sous-titres suggèrent que dans chaque chapitre Emerson s'occupe de deux idées qui existent en corrélation mais qui sont aussi distinctes.

Le dernier essai de l'œuvre, qui traite de Goethe, a pour sous-titre « the Writer » [l'écrivain]. Emerson le commence par une théorisation du monde comme texte : « la nature veut être rapportée. Toutes les choses sont occupées à écrire leur histoire », écrit-il¹⁸. Pourtant il précise que c'est la fonction de l'écrivain de transformer ce que transmet la nature en quelque chose de plus utile : « Dans l'homme la narration devient quelque chose de plus [...]. Elle est une forme nouvelle et plus belle de l'original¹⁹. » Toutefois, si cet acte de métamorphose dépend d'une expérience individuelle, l'écrivain comme Emerson le conçoit à pour but de cultiver une individualité coopérative :

16 Leslie PERRIN WILSON, « “No Worthless Books”: Elizabeth Peabody's Foreign Library », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, n° 99, 2005, p. 134.

17 Thomas CONSTANTINESCO, « Mimesis et politique dans *Representative Men* de R. W. Emerson », *Revue française d'études américaines*, n° 135, 2013, p. 15.

18 Ralph Waldo EMERSON, *Les Représentants de l'Humanité*, trad. Pierre de Boulogne, Paris, Librairie internationale, 1863, p. 249.

19 *Ibid.*, p. 250.

[Goethe] arrive au moment où vient de s'étendre une culture générale qui a émoussé tous les traits aigus de l'individualité ; au moment où en l'absence de caractères héroïques ont surgi le bien-être et le concours sociaux [...]. La vie moderne embrasse une multitude de faits désespérante. Goethe a été le philosophe de cette multiplicité²⁰.

Bien qu'Emerson semble proclamer que Goethe représente l'écrivain moderne par excellence, il modère quand même ses louanges. Comme le dit David Robinson, « il se peut que Goethe fut, à certains égards, le maître de son époque, mais il ne pourra pas être, d'après Emerson, le prophète de l'époque à venir²¹ ». Selon Emerson, la fin de *Wilhelm Meister* est « défectueuse et immorale²² », et cette critique l'amène à faire une comparaison avec *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* de Sand où elle « a tracé une peinture plus vraie et plus digne²³ ». Emerson appréciait l'engagement politique de Sand dont les personnages sandiens font preuve : « Dans le cours du roman, les caractères du héros et de l'héroïne se déploient dans une mesure qui fait éclater l'échiquier en porcelaine des conventions aristocratiques. » En revanche, le héros de Goethe avait « tant de faiblesses et d'impuretés ». L'important pour Emerson c'est que l'expérience du héros s'oriente vers l'*autre*.

Par hasard, la traduction de *Representative Men* de 1863 est le seul texte des transcendentalistes qui paraît dans le *Catalogue* de vente de la bibliothèque de Sand, qui lui avait été envoyé par le traducteur²⁴. Elle a parlé d'Emerson dans une lettre à Charles Poncy de décembre 1863, la même année que la publication en français de *Representative Men*, et dit qu'elle vient de sortir d'une « grande crise de travail ». Le texte d'Emerson lui donne une distraction au sein de cette crise, et elle décrit l'écrivain ainsi : « C'est un philosophe américain, à la fois savant, poète, critique et métaphysicien, un vaste cerveau un peu obscurci par trop de clartés diverses, mais sublime, il

20 *Ibid.*, p. 259-260.

21 David M. ROBINSON, « Emerson, Modern Literature, and the Question of Goethe », *Nineteenth-Century Prose*, n° 40, 2013, p. 176.

22 Ralph Waldo EMERSON, *Les Représentants de l'Humanité*, op. cit., p. 269.

23 *Ibid.*, p. 269.

24 *Catalogue de la bibliothèque de Mme George Sand et de M. Maurice Sand*, Paris, A. Ferroud, 1890, n° 835.

n'y a pas à dire²⁵. » C'est, autant que nous sachions, la seule fois que Sand a parlé d'Emerson.

Emerson, pour sa part, a parlé de Sand à plusieurs reprises. Dans un journal intime il constate que *Lucrezia Floriani* représentait « un grand pas vers la vie et les manières et les motivations réelles », et trouve que Sand est « assez au courant de toutes les idées qui nous préoccupent en Amérique²⁶ ». Dans sa correspondance on apprend qu'il lisait Sand entre l'automne de 1839 et octobre 1840. Il envoie un texte de Sand à Eliza Clapp en lui expliquant que c'est « certainement un produit extraordinaire de la France moderne²⁷ ». Il s'agit probablement des *Sept Cordes de la lyre*, roman que Fuller lui avait prêté. Il dit aussi à Samuel Ward Gray dans une autre lettre de 1840 qu'il a lu *Mauprat* mais qu'il préfère *Simon*²⁸. À en croire ces exemples, Emerson semble apprécier l'art et la politique de Sand. Et pour cause. L'art sandien accorde toute son importance à l'expérience individuelle. La philosophie sandienne, si elle existe, est précisément une exploration de l'esprit humain et de la manière par laquelle il répond à des circonstances différentes. Elle s'intéresse moins aux incidents de ses intrigues qu'à l'expérience de ces changements éprouvée par ses personnages, surtout à l'époque où les transcendentalistes la découvrent. C'est, en d'autres termes, ce que propose Manon Mathias dans son étude de la vision dans les romans sandiens. Elle identifie chez Sand une évolution qui la voit passer « d'une introspection solitaire à une vision conceptuelle qui est transcendante et révélatrice²⁹ ».

Si l'on accepte la proposition d'Isabelle Naginski, qui a lu dans les premiers chapitres de *La Mare au diable* l'élaboration d'un *ars poetica*, les affinités entre la fonction de l'écrivain selon Emerson et la conception de l'écrivain sandien se font remarquer³⁰. La comparaison que Sand y fait entre

25 *Corr.*, t. XVIII, 1984, p. 174.

26 Ralph Waldo EMERSON, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, éd. William H. Gilman *et al.*, Cambridge MA, Harvard University Press, t. x, 1973, p. 348.

27 Ralph Waldo EMERSON, *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, éd. Eleanor M. Tilton, New York, Columbia University Press, t. VII, 1990, p. 416.

28 *Ibid.*, p. 368.

29 Manon MATHIAS, *Vision in the Novels of George Sand*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 45.

30 Voir Isabelle HOOG NAGINSKI, *George Sand: Writing for her Life*, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 1991, p. 221-241.

l'artiste et l'ouvrier dans les champs nous rappelle l'exhortation prononcée par Emerson dans *Nature* : « La laine et le lin sont bien plus abondants dans nos champs. On a de nouveaux hommes, terres et pensées. Demandons donc des œuvres à nous³¹. » C'est aussi dans ce texte que Sand déclare que « l'art n'est pas une étude de la réalité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale », une déclaration que l'on pourrait prendre comme une maxime de l'art transcendantaliste³². Dans son essai « Genius » [le Génie] de 1839, Emerson avait dit lui-même que « la vérité est le sujet du génie ; non la vérité des faits, des chiffres, des dates, des dimensions – qui est une vérité pauvre, ignoble, sensuelle – mais la vérité Idéale, ou, la simple suggestion de la pensée qui donna lieu à la chose³³ ».

Malgré ces affinités apparentes entre l'œuvre emersonienne et l'œuvre sandienne, l'approbation de l'écrivain américain n'est pas sans réserve. Sa découverte de Sand se fait sous la tutelle de Fuller, qui lui avait envoyé son édition des *Sept Cordes de la lyre* ainsi que ses notes personnelles sur la lecture du roman. Gary Williams raconte que la réaction d'Emerson était beaucoup moins enthousiaste que celle de Fuller³⁴. Pour Emerson, *Spiridion* était « brillant, inventif, jamais pauvre », mais trop long et insuffisamment profond³⁵. Il revient souvent à deux comparaisons : une entre Sand et Madame de Staël, et l'autre entre elle et Bettina von Arnim. Dans chaque cas il estime Sand comme étant l'inférieure. Sand est une « Corinne Parisienne » ou « une nouvelle De Staël³⁶ », lorsque von Arnim représente « un génie plus beau que George Sand³⁷ ». Il faut pourtant noter que ces jugements, prononcés entre 1839 et 1840, précèdent la lecture de *Consuelo*, roman qu'ensuite (dans *Representative Men*) il choisira comme exemple d'un texte qui s'accorde mieux aux espoirs transcendantalistes que le roman de Goethe. Ce ne sera

31 Ralph Waldo EMERSON, « Nature », dans *Nature and Selected Essays*, *op. cit.*, p. 35.

32 George SAND, *La Mare au diable*, éd. Marielle Caors, Paris, LGF, 1995, p. 29.

33 Ralph Waldo EMERSON, « Genius », dans *The Selected Lectures of Ralph Waldo Emerson*, éd. Ronald A. Bosco et Joel Myerson, Athens, University of Georgia Press, 2005, p. 72.

34 Gary WILLIAMS, « What Did Margaret Think of George ? », dans Jana L. ARGERSINGER et Phyllis COLE (dir.), *Toward a Female Genealogy of Transcendentalism*, Athens, University of Georgia Press, 2014, p. 116.

35 Ralph Waldo EMERSON, *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, éd. Ralph Tusk, New York, Columbia University Press, 1939, t. II, p. 245-246.

36 *Ibid.*, p. 235, 245.

37 Ralph Waldo EMERSON, *Letters*, *op. cit.*, t. III, p. 77.

donc pas von Arnim qu'il proposera à la place de Sand, comme l'on pouvait s'attendre, et dans son essai sur les livres (« Livres », 1870) Sand semble désormais représenter pour lui le roman moderne : si le roman comme moyen d'expression est toujours loin de l'idéal emersonien, « *Lucrezia Floriani*, *Le Péché de M. Antoine*, *Jeanne* et *Consuelo* de George Sand marquent des grands progrès³⁸ ».

Fuller et le cas des femmes-lectrices de Sand

Bien que les commentaires d'Emerson sur Sand aient été peu notés, les avis de Fuller sont mieux connus, en grande partie car ils sont plus nombreux. Charlene Avallone a déjà mis en question l'idée que la lecture fullérienne de Sand était en avance sur son temps, et que sa réaction à l'œuvre sandienne a été toujours positive³⁹. Gary Williams conclut que Fuller admirait plus la vie de Sand que ses écrits⁴⁰. Catherine Masson pour sa part a noté que la réaction de Fuller aux œuvres sandiennes « laisse un espace à la réserve⁴¹ ». Il faut comprendre que les États-Unis étaient un pays strictement puritain, et on n'y approuvait pas la lecture des textes d'une femme comme Sand, à la vie jugée inconvenante. Comme Julia Ward Howe le raconte, « nous savions que nos parents ne nous laisseraient pas la lire, *s'ils savaient*⁴² ». Mais le pouvoir de Sand et l'attrait même de l'interdit étaient trop séduisants, et après avoir lu Sand, « le monde ne ressemblait pas à ce qu'il était auparavant. Elle nous avait donné un vrai cadeau ; aucune critique ne serait capable de nous l'enlever⁴³ ». À l'époque où Fuller correspondait avec Emerson et l'encourageait à lire Sand ; en même temps, elle réunissait des groupes de lecture qu'elle avait appelés « Conversations » où on lisait

38 Ralph Waldo EMERSON, « Livres », dans *Société et solitude*, trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, Rivages poche, 2010, p. 199.

39 Charlene AVALNONE, « Circles Around George Sand : Margaret Fuller and the Dynamics of Transnational Reception », dans Brigitte BAILEY, Katheryn P. VIENS, Conrad EDICK WRIGHT (dir.), *Margaret Fuller and her Circles*, Durham, University of New Hampshire Press, 2013, p. 206-228.

40 Gary WILLIAMS, « What Did Margaret Think of George ? », art. cité, p. 124.

41 Catherine MASSON, « George Sand, le "génie devenu fou" et sa conquête de l'Amérique », art. cité, p. 171.

42 Julia Ward HOWE, « George Sand », *Atlantic Monthly*, novembre 1861, p. 514.

43 *Ibid.*, p. 514.

Sand. La question du genre, au sens de « gender », complexifie souvent les discussions sur la réception de l'œuvre sandienne, et il en est de même pour les transcendentalistes, dont les membres féminins semblaient plus enthousiastes que les hommes. Martyn Lyons a démontré que « les femmes, comme les autres lecteurs, trouvaient des moyens de résister aux tentatives de les contrôler, tandis qu'elles négociaient leur propre espace dans un monde fréquemment hostile à leur liberté intellectuelle⁴⁴ ». Sans doute, ce contexte a tempéré l'enthousiasme potentiel de la réception de l'œuvre sandienne, mais cela n'a pas empêché Fuller de déclarer Sand comme étant « peut-être le plus grand écrivain vivant qui écrit en prose⁴⁵ ».

Étant donné l'admiration que Fuller éprouvait pour Sand, il n'est pas surprenant que Sand figure dans son œuvre-phare, *Woman in the Nineteenth Century* (1845), qui était en fait une version étoffée de son essai « The Great Lawsuit : Man versus Men, Woman versus Women » [Le Grand procès : l'Homme contre les hommes, la Femme contre les femmes] paru en juillet 1843 dans le *Dial*. Dans ce projet, Fuller avait des ambitions analogues à celles d'Emerson dans *Representative Men* ; les deux écrivains cherchaient à encourager une littérature et une philosophie nouvelles propres aux États-Unis et dignes du XIX^e siècle. Mais pour Fuller il fallait combattre les institutions qui enrayaient le progrès des femmes dans la société et dans l'arène intellectuelle. Fuller compare Sand à Mary Wollstonecraft en se plaignant que « de telles femmes, riches par leur génie, aux sympathies les plus tendres, et capables de la plus haute vertu comme d'une harmonie consommée, ne devraient pas du fait de leur naissance se retrouver si confinées qu'en brisant leurs chaînes elles se retrouvent hors la loi⁴⁶ ».

44 Martyn LYONS, *Readers and Society in Nineteenth-Century France: Workers, Women, Peasants*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001, p. 100.

45 Margaret FULLER, « Review of George Sand, *Consuelo*, trans. Francis G. Shaw, 2 vols. (Boston: William D. Ticknor, 1846) », *New-York Daily Tribune*, 24 juin 1846, p. 1, repris dans Margaret FULLER, *Margaret Fuller, Critic: Writings from the New-York Tribune, 1844-1846*, éd. Judith Mattson Bean et Joel Myerson, New York, Columbia University Press, 2000, p. 457.

46 Margaret FULLER, *Des Femmes en Amérique*, trad. François Specq, Paris, Rue d'Ulm, 2011, p. 41. Cette traduction est la seule que j'ai pu trouver, mais elle est une traduction de « The Great Lawsuit » et non de *Woman in the Nineteenth Century*. Pour les citations qui sont identiques dans les deux textes j'ai utilisé le texte de François Specq.

Les institutions de l'État et de l'Église, et surtout le mariage, empêchaient toute possibilité d'épanouissement pour les femmes, et Fuller appréciait la lutte sandienne contre ces mêmes systèmes d'oppression. Néanmoins, dans un aboutissement des notions jumelles de *self-reliance* [la confiance en soi] et d'expérience, si chères à Emerson et au transcendantalisme, ce que Fuller semble valoriser le plus chez Sand est sa reconnaissance du fait que « le seul remède efficace doit émaner du caractère individuel⁴⁷ ».

Dans un geste vraiment moderne, Fuller mettait en cause les catégories de genre sexuel en attribuant à tous les êtres humains une androgynie fondamentale : « le masculin et le féminin représentent les deux faces d'un grand dualisme fondamental. Mais, en fait, ils ne cessent de passer l'un dans l'autre. [...] Il n'y a pas d'homme entièrement masculin ni de femme purement féminine⁴⁸ ». George Sand semble exaucer le rêve d'une écriture qui incarne cette androgynie. Après avoir lu *Les Sept Cordes de la lyre* et *Spiridion*, elle écrit que ces romans avaient montré qu'il était possible d'être femme et d'écrire « comme un homme dans le monde de l'intelligence et de l'action⁴⁹ ». Selon Fuller, les romans de Sand sont une promesse, ils montrent que

des femmes telles que Sand sont désireuses de s'exprimer désormais, et ne pourront être réduites au silence. Leur caractère autant que leur éloquence annoncent l'époque où des femmes comme elles apprendront plus aisément à vivre leur vraie vie. Mais, bien qu'elles en soient les annonciatrices, ce ne sont pas elles qui lui donneront naissance⁵⁰.

Comme nous avons déjà vu, Emerson fera une déclaration semblable à propos de Goethe cinq ans plus tard dans *Representative Men*. Les deux espéraient encourager cet écrivain qui inaugurerait une époque nouvelle parmi leurs compatriotes américains. Mais il ne s'agit pas de simple patriotisme ; si la littérature européenne fournissait aux transcendantalistes une mine abondante d'idées et de formes dont ils extrayaient la matière première d'une

47 Margaret FULLER, *Woman in the Nineteenth Century*, éd. Larry J. Reynolds, New York, Norton, 1998, p. 45.

48 Margaret FULLER, *Des Femmes en Amérique*, op. cit., p. 57.

49 Cité dans Bell Gale CHEVIGNY, *The Woman and the Myth: Margaret Fuller's Life and Writings*, Old Westbury NY, The Feminist Press, 1976, p. 57.

50 Margaret FULLER, *Des Femmes en Amérique*, op. cit., p. 41.

littérature originale et autonome, il leur fallait en éliminer quelques traces des cultures qui, à leurs yeux, semblaient valoriser le vice. D'où les limites de la lecture de Fuller : la vie scandaleuse de Sand l'empêchait d'épouser l'œuvre sandienne. Silvia Lorusso a identifié trois motivations de la misogynie littéraire – sociale, morale et sexiste – et elle a montré que l'on peut discerner toutes les trois dans la réception de Sand⁵¹. Il est évident que ces mêmes impressions influençaient de manière semblable la réception sandienne chez les femmes-lectrices. Après avoir lu les *Lettres d'un voyageur* en 1839, Fuller confessa : « George Sand me déçoit [...], surtout après que *Les lettres d'un voyageur* m'ont rapprochée de sa personne⁵². »

Dans un article qui parut dans la *New-York Daily Tribune* la réserve dont Fuller fait preuve dans *Woman in the Nineteenth Century* et dans ses écrits privés semble moins prononcée. C'est l'un des textes où Fuller parle de ce qu'elle appelle « la jeune France ». Cette dénomination fut donnée au Petit-Cénacle de Théophile Gautier et désignait ces écrivains qui prônaient l'union de la peinture et la littérature romantique⁵³. Sous la plume de Fuller et de ses contemporains, « la jeune France » semble réunir toute cette génération d'auteurs qui écrivaient à l'apogée du romantisme. Pour Fuller, Sand faisait partie de ce groupe d'écrivains dont il fallait pourtant la distinguer. Quand elle affirme à nouveau les origines de l'opposition Balzac-Sand, Martine Reid propose que « le premier ou l'un des premiers à opposer formellement Balzac à Sand est Émile Zola dans l'article qu'il consacre à l'auteure à la suite de son décès en juin 1876⁵⁴ ». Nous ajouterons que Fuller avait fait la même comparaison vingt ans avant Zola, mais elle était arrivée à une conclusion bien différente. Fuller n'aimait pas chez Balzac la furieuse envie de classer et d'analyser les choses. D'après elle, il était vaniteux et incarnait le Méphistophélès moderne. Elle admet, néanmoins, que ses descriptions des gestes, des regards et des tons sont admirables et que rien ne dépassera la scène de la mort du père Goriot ; mais selon elle, en dépit de son talent, il

51 Voir Silvia LORUSSO, « La misogynie littéraire. Le cas Sand », *Revue italienne d'études françaises*, n° 7, 2017.

52 Margaret FULLER, *Memoirs*, éd. Ralph Waldo Emerson, James Freeman Clark et William Henry Channing, Boston, Phillips, Sampson and Company, t. I, 1852, p. 250.

53 Voir Georges MATORÉ, *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Genève, Slatkine, 1967, p. 65.

54 Martine REID, « Naomi Schor, trente ans après », art. cité, p. 454.

n'arrivera jamais à être considéré comme un génie. L'œuvre de ce « matérialiste français » lui apparaît, en fin de compte, « suicidaire⁵⁵ ».

Après sa discussion de Balzac, Fuller commence son évaluation de l'œuvre de Sand, que, malgré les mêmes origines que celle de Balzac, elle trouve supérieure. De fait, dans le domaine du « pouvoir », Fuller estime que Sand est « au-dessus de tous les autres Romanciers⁵⁶ ». Nous avons vu que la pensée et l'expérience sont au cœur de la philosophie transcendantaliste. Pour Fuller, c'est la transcription fidèle de la pensée qui l'attire à Sand : « il n'y a aucun voile, aucun tégument à moitié en plastique qui nous sépare de la pensée. Nous vibrons parfaitement avec elle⁵⁷ ». Fuller énumère les romans de Sand qu'elle a lus, qui comprennent *Mauprat*, *Simon*, *Spiridion*, *André*, *Jacques*, *Les Maîtres mosaïstes* et *Leone Leoni*, ainsi que *Les Sept Cordes de la lyre*, mais elle déclare qu'ils sont tous « pleins d'imperfections ». *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* semblent présager son arrivée au sommet de son pouvoir artistique, mais même ces romans sont imparfaits.

À part la vie soi-disant scandaleuse que Sand menait, le plus grand défaut que Fuller identifie dans l'œuvre de Sand est que ses personnages « usent des stratagèmes, des mensonges, et de la violence⁵⁸ ». Évidemment, la vérité idéale qui est sans doute fondamentale à la conception sandienne de l'art est ce qui attirait l'attention soutenue des transcendantalistes. Mais pour eux, s'il y avait un reproche à lui faire, c'était qu'elle n'idéalisait pas suffisamment. Encore une fois, dans l'histoire de la réception sandienne, les catégories de l'histoire littéraire apparaissent trop rigides pour contenir son œuvre. On se rappelle la plainte de Naomi Schor contre l'expérimentation formelle de *Lélia*, qu'elle décrit comme une « allégorie bizarre » puisque le roman de Sand « ne respecte pas les frontières strictes qui séparent la poésie de la fiction, la didactique de la fantaisie, et, par-dessus tout, l'allégorie de la fiction réaliste⁵⁹ ». Nous avons vu que les transcendantalistes ont tendance à mettre Sand à part ; s'ils parlent du « romantisme », du « matérialisme » ou de l'« idéalisme », ces catégories semblent ne pas convenir. En tant que communauté interprétative, donc,

55 Margaret FULLER, « French Novelists of the Day: Balzac... George Sand... Eugene Sue », *New-York Daily Tribune*, 1^{er} février 1845, p. 1, repris dans Margaret FULLER, *Margaret Fuller, Critic: Writings from the New-York Tribune, 1844-1846*, op. cit., p. 56-57.

56 *Ibid.*, p. 60.

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*, p. 63.

59 Naomi SCHOR, *George Sand and Idealism*, op. cit., p. 57.

les transcendantalistes suggèrent qu'il nous faut réexaminer les catégories de l'histoire littéraire.

Sand et les héritiers du transcendantalisme

À la fin de son article sur la réception de Sand en Amérique, Catherine Masson cite une étude d'Esther Shephard qui révéla l'influence de Sand sur Walt Whitman, un des plus grands auteurs de la littérature américaine du XIX^e siècle et qui est souvent considéré comme l'incarnation de la nouvelle littérature américaine qu'Emerson désirait⁶⁰. Il est vrai que l'étude de Shephard montre de façon assez convaincante que *Leaves of Grass* [*Feuilles d'herbe*], l'œuvre-phare de Whitman, fondatrice de la littérature américaine, a ses sources dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*⁶¹. En fait, Esther Shephard accuse Whitman de plagiat et lui reproche d'avoir conçu son personnage public de poète vagabond sur le modèle de Pierre Huguenin, héros du *Compagnon du Tour de France*⁶². De telles propositions ont été rigoureusement mises en cause depuis la publication de l'étude d'Esther Shephard⁶³. Il est donc possible que l'on ait affaire à une controverse qui n'en est pas une. Mais on ne peut pas nier que Whitman admirait Sand. Dans un article publié en 1874, il compare Sand à Hugo et à Emerson, son « dear Friend and Master » [cher Ami et Maître]⁶⁴, et en conclut qu'il « aime bien mieux Madame Daudevant [*sic*]⁶⁵ ». On voit cette impression reprise dans les souvenirs de Grace Gilchrist, qui atteste que les auteurs dont Whitman parlait le plus étaient « Homère, Shakespeare, Scott, George Sand, et Bulwer

60 Catherine MASSON, « George Sand, le “génie devenu fou” et sa conquête de l'Amérique », art. cité, p. 172.

61 Esther SHEPHARD, *Walt Whitman's Pose*, New York, Harcourt Brace, 1938, p. 179.

62 *Ibid.*, p. 141.

63 Voir, par exemple, Betsy ERKKILA, *Walt Whitman Among the French: Poet and Myth*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 31, et Roger ASSELINEAU, *The Evolution of Walt Whitman*, Iowa City, Iowa University Press, 1999, p. 60.

64 C'est de cette façon que Whitman s'adressa à Emerson dans une lettre reproduite à la fin de la deuxième édition de *Leaves of Grass* publiée en 1856. Walt WHITMAN, *Leaves of Grass*, New York, 1856, p. 346.

65 Walt WHITMAN, « A Christmas Garland: Genius – Victor Hugo – George Sand – Emerson », *New York Daily Graphic*, 25 décembre 1874, p. 5.

Lytton⁶⁶ ». Grace Gilchrist suggère même que *Consuelo* avait exercé une telle influence sur Whitman que lors d'une visite il avait rejoué la première scène du roman⁶⁷. Whitman se distingue des autres transcendentalistes en ne reprochant pas à Sand les détails de sa vie privée : « Rien ne me déçoit chez George Sand ; ses faiblesses mêmes résultent de ses bonnes qualités⁶⁸. »

Il est intéressant de remarquer que Whitman fut capable d'ignorer la question soi-disant « morale » qui entravait la réception de Sand quand ses compatriotes en demeuraient tributaires. Nous avons déjà fait allusion au fait que les transcendentalistes, qui prisait l'individualité par-dessus tout, ne représentaient pas une philosophie univoque, mais qu'ils occupaient plutôt une gamme de positions philosophiques reliées entre elles. Mais Whitman représentait quelque chose de nouveau ; c'était un écrivain qui n'était pas issu d'un milieu d'élite, et qui ne faisait pas partie des cercles transcendentalistes traditionnels. De plus, la grande différence entre Emerson et Whitman était la présence du corps et de la sensualité dans l'œuvre de ce dernier⁶⁹. Whitman, qui annonce dans l'édition de 1867 qu'il « chante le corps électrique », était bien loin de « l'âme élevée au-dessus des passions » d'Emerson⁷⁰. La poésie de Whitman mélangeait le transcendentalisme et le matérialisme, ce qui ne représentait pas un rejet des formes littéraires qui l'avaient précédé, mais une rupture avec les catégories établies et l'inauguration d'une forme nouvelle en Amérique. Aussi n'est-il pas surprenant que, dans ce contexte, il ait déclaré son admiration pour Sand sans aucune hésitation.

L'autre grande héritière du transcendentalisme est Emily Dickinson. Que l'on puisse vraiment considérer Dickinson comme une transcendentaliste a été mis en question, mais l'influence d'Emerson et d'un autre transcendentaliste,

66 Grace GILCHRIST, « Chats with Walt Whitman », *Temple Bar*, février 1898, p. 202.

67 *Ibid.*, p. 203.

68 *Ibid.*, p. 204.

69 Emerson encouragea Whitman à enlever quelques poèmes de son recueil dont il jugea le caractère trop sexuel. Voir Ed FOLSOM, « Transcendental Poetics: Emerson, Higginson, and the Rise of Whitman and Dickinson », dans *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, *op. cit.*, p. 267, et M. Jimmie KILLINGSWORTH, *Whitman's Poetry of the Body: Sexuality, Politics, and the Text*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989, p. 68-69.

70 Ralph Waldo EMERSON, « La confiance en soi », dans *La confiance en soi et autres essais*, trad. Monique Bégot, Paris, Rivages poche, 2000, p. 126.

Thomas Wentworth Higginson, sur son art est incontestable⁷¹. C'est peut-être un de ses poèmes qui incarne le mieux l'influence ambiguë de George Sand sur les transcendentalistes. On sait grâce au fragment d'une lettre que Dickinson admirait Sand, qu'elle décrivait comme une « reine⁷² ». Mais c'est dans (ou plus précisément *sur*) le poème « Alone and in a Circumstance » (écrit vers 1870) que l'admiration de Sand transparait. Comme Dickinson n'avait rien publié de son vivant, ce poème n'existe qu'en version préliminaire ; elle ne l'avait jamais édité. Néanmoins, elle avait attaché sur le feuillet un timbre représentant une locomotive, ainsi que deux coupures de journal issues d'un compte rendu de *Mauprat* qui avait paru dans une nouvelle traduction anglaise de Virginia Vaughan en 1870. On trouve les mots suivants imprimés sur une de ces coupures : « GEORGE SAND » (en majuscules), et sur une autre : « Mauprat » (en écriture romaine ; il s'agit donc bien du personnage et non du roman⁷³). Voilà l'énigme. Le poème soulève plusieurs questions sur le rapport entre le texte poétique et les matériaux hétérogènes qui le traversent : a-t-on affaire à une simple déclaration d'admiration ou à la reconnaissance d'une influence plus profonde ? Ce qui est du plus grand intérêt pour nous est le jugement prononcé par l'auteur anonyme du compte rendu, qui avait reconnu le pouvoir de Sand, mais qui avait désigné le roman comme « dangereux » pour ceux qui « pensent mal⁷⁴ ». Nous nous retrouvons de nouveau confrontés à l'interprétation morale de l'œuvre sandienne. Selon Jeanne Holland, en se référant au compte rendu de Sand, Dickinson affirme qu'elle partage avec la consœur française le statut de femme artiste incomprise⁷⁵. Le sujet du poème – une araignée qui dérange un moment privé – semble soutenir cette

71 Folsom note que même si l'on admet une association entre Dickinson et le transcendentalisme, on a souvent du mal à préciser si ou comment on peut décrire sa poésie comme « transcendente ». Ed FOLSOM, « Transcendental Poetics: Emerson, Higginson, and the Rise of Whitman and Dickinson », art. cité, p. 264.

72 Emily DICKINSON, *The Letters of Emily Dickinson*, éd. Thomas H. Johnson et Theodora Ward, Cambridge MA, Harvard University Press, t. II, 1958, p. 376.

73 Emily DICKINSON, « Alone and in a Circumstance », Manuscript 129, Amherst College Library Archives and Special Collections.

74 « Editor's Literary Record », *Harper's New Monthly Magazine*, mai 1870, p. 926.

75 Jeanne HOLLAND, « Scraps, Stamps, and Cutouts: Emily Dickinson's Domestic Technologies of Publication », dans Margaret J. M. EZELL et Katherine O'BRIEN O'KEEFE (dir.), *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image, and the Body*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994, p. 149.

interprétation. En soulignant cette incompréhension de leur œuvre, à notre avis, le poème de Dickinson représente en abyme l'histoire de la réception sandienne.

La réception de Sand chez les transcendentalistes est donc difficile à préciser. Cette communauté interprétative a beaucoup à dire d'elle, mais elle se contredit souvent et a des difficultés à surmonter la question de la vie privée de l'auteur. Pourtant, elle suggère l'insuffisance des catégories de l'histoire littéraire, qui ont tendance à troubler les efforts d'interprétation de l'œuvre sandienne plutôt qu'à les aider. D'ailleurs, notre intention dans cet article n'a pas été de quantifier en quelque sorte l'influence de Sand en Amérique, ce qui serait une tâche vaine. Ce qui est clair et même peut-être indéniable, nous semble-t-il, est que le développement d'une littérature proprement américaine, une littérature à laquelle les transcendentalistes cherchaient à donner naissance, allait de pair avec la lecture des œuvres de George Sand. Fuller avait sans doute raison de déclarer, après sa rencontre avec Sand en 1847, qu'« elle n'a pas besoin qu'on la défende, seulement qu'on la comprenne⁷⁶ ». Il nous semble qu'elle attend encore.

JAMES ILLINGWORTH
UNIVERSITY OF LEICESTER

76 Margaret FULLER, *Memoirs, op. cit.*, t. II, p. 197.



James face à Sand

Une attraction hésitante

Henry James n'a jamais rencontré George Sand, mais tout au long de sa vie il s'est intéressé à ses ouvrages et peut-être encore davantage à sa personne. C'est en 1868 que, écrivain débutant de vingt-cinq ans, James publie son premier article sur Sand et ce n'est qu'en 1914, soit deux ans avant sa mort, qu'il écrit le dernier. Au cours de ces quarante-six ans, il lui consacre huit articles monographiques, auxquels se joignent d'autres textes parsemés de références significatives à Sand¹. Il commence par un compte rendu (non signé) de *Mademoiselle Merquem*, qui venait d'être traduit en anglais, mais le roman n'est qu'un prétexte pour parler de son auteure² ; le deuxième article (daté « Paris, June 9³ ») et le troisième (« Paris, June 28⁴ ») sont des hommages écrits à l'occasion de la mort de Sand ; l'année

-
- 1 Articles non monographiques : « Recent Novels » [comptes rendus non signés de : *St. Simon's Niece*, de Frank Lee Benedict ; *Buffets*, de Charles H. Doe ; *Leah: A Woman of Fashion*, d'Annie Edwards ; *Flamarande* et *Les Deux Frères*, de George Sand ; *Un mariage dans le monde*, d'Octave Feuillet], *The Nation*, n° 22, January 13, 1876, p. 32-34 ; « Arts and Letters in Paris » [notes sur Taine, Ernest Renan et George Sand], *New York Tribune*, April 22, 1876, p. 3, col. 2 ; [Lettre de Taine sur George Sand], *The Nation*, n° 23, July 27, 1876, p. 61.
 - 2 Henry JAMES, « *Mademoiselle Merquem: A Novel*. By Madame George Sand, New York, G. W. Carleton & Co., 1868 », *The Nation*, n° 7, July 16, 1868, p. 52-53 ; repris dans *Literary Reviews and Essays by Henry James*, éd. Albert Morell, New York, Twayne Publishers, 1957, p. 122-128 ; repris dans *Literary Criticism (French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition)*, éd. Leon Edel, avec la collaboration de Mark Wilson, New York, The Library of America, 1984, p. 696-701, désormais abrégé en *LC*.
 - 3 Henry JAMES, « Letter from Paris: The Late George Sand », *New York Tribune*, July 1, 1876, p. 1 ; repris dans « Parisian Topics », dans *Parisian Sketches. Letters to the New York Tribune, 1875-1876*, éd. Leon Edel et Ilse Dusoir Lind, New York, New York University Press, 1957, p. 168-177 [p. 176-177 sur Sand] ; repris dans *LC*, p. 701-702. Traduction française : Henry JAMES, « Sujets parisiens », dans *Esquisses parisiennes*, éd. Jean Pavans, Paris, La Différence, 2006, p. 207-217 [p. 216-217 sur Sand].
 - 4 Henry JAMES, « Letter from Paris: George Sand. Incidents of Her Career-Her Tireless Industry-M. Renan's Tribute to Her Genius-Characteristics of Her Earlier and Later

suiivante il lui consacre deux autres articles, l'un, d'ampleur considérable, intitulé « George Sand⁵ » ; l'autre, non signé, portant sur le recueil sandien posthume *Dernières Pages*⁶. Au cours des vingt années suivantes, James cesse d'écrire sur Sand pour ne revenir à elle qu'en 1897 avec un long article, « She and He : Recent Documents », inspiré de la publication de dix-huit lettres de Sand à Musset, parues dans la *Revue de Paris* du 1^{er} novembre 1896⁷. Ses deux derniers articles, enfin, sont deux longs comptes rendus de la biographie que

-
- Works », *New York Tribune*, July 22, 1876, p. 3, col. 1-2 ; repris dans *Parisian Sketches*, *op. cit.*, p. 178-187 [sous le titre « George Sand »] ; repris dans *Literary Reviews and Essays*, *op. cit.*, p. 130-135 ; repris dans *LC*, p. 702-708. Traduction française : Henry JAMES, « George Sand », dans *Esquisses parisiennes*, *op. cit.*, p. 219-228.
- 5 Henry JAMES, « George Sand », *Galaxy*, vol. 24, July 1877, p. 45-61 ; repris dans *French Poets and Novelists*, London, Macmillan and Co., 1878, p. 190-236 ; repris dans *LC*, p. 708-734. Traduction en français : Henry JAMES, « George Sand », dans *George Sand*, éd. Diane de Margerie, Paris, Mercure de France, 2004, p. 9-57.
- 6 Henry JAMES, « *Dernières Pages*. Par George Sand, Paris, Calmann Lévy, 1877 », *The Nation*, n° 25, October 25, 1877, p. 259-260 ; repris dans *Literary Reviews and Essays*, *op. cit.*, p. 128-130 [sous le titre « Last Gleanings from George Sand's writing »] ; repris dans *LC*, p. 734-736. Les *Dernières Pages* de Sand furent publiées à Paris, en 1877, chez Calmann Lévy.
- 7 Henry JAMES, « She and He: Recent Documents », *Yellow Book*, vol. 12, January 1897, p. 15-38 ; repris dans *Notes on Novelists*, London, J. M. Dent and Sons, 1914, p. 127-147 [sous le titre « George Sand, 1897 »] ; repris dans *LC*, p. 736-755. Traduction française : Henry JAMES, « Elle et Lui : documents récents », dans *George Sand*, éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 59-95. La *Revue de Paris*, 1^{er} novembre 1896, t. 6, p. 1-48, avait publié *Lettres à Alfred de Musset*, avec une note qui expliquait qu'Émile Aucante avait été chargé par George Sand de publier ces lettres après sa mort, précédées d'un *Avant-Propos* – *À mon ami Émile Aucante* – signé par Sand le 10 mars 1864. Après la première lettre non datée, la deuxième est datée « Trévisse, dimanche, 30 mars 1834 » ; la dernière de « 1836 ou 1837 » et une note dit : « Indication de George Sand, au crayon bleu ». À propos de la publication de ces lettres de Sand à Musset et, en marge, du jugement de James, voir, entre autres : Nigel HARKNESS, « "Rather on our shelves than in our hands" : Remembering George Sand with Henry James », *George Sand Studies*, vol. 33-34, 2014-2015, p. 77-97 ; Pierre BRUNEL, « En miroir : Henry James lecteur de George Sand », dans Vincent LAISNEY (dir.), *Le Miroir et le Chemin. L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 281-291, en particulier p. 288-291.

Vladimir Karenin venait de consacrer à Sand : le premier, « George Sand : the New Life », paru en 1902⁸, rendait compte des deux premiers volumes de cette biographie, publiés en 1899 ; le deuxième article (1914⁹) s'occupait du troisième volume, paru en 1912¹⁰.

Permanences et contradictions dans la critique

À partir de son premier article, les propos que James tient au sujet de la célèbre romancière française et de ses ouvrages sont assez répétitifs : elle a une maîtrise absolue de ses facultés¹¹ ; son style est presque incomparable¹² ; la description de ses paysages est naturelle et authentique¹³ ; sa pensée

8 Henry JAMES, « George Sand: the New Life », *North American Review*, vol. 174, April 1902, p. 536-554 ; repris dans *Notes on Novelists, op. cit.*, p. 148-168 [sous le titre « George Sand, 1899 »] ; repris dans *LC*, p. 755-775.

9 Henry JAMES, « *George Sand : Sa Vie et ses Œuvres*, vol. III (1838-1848). Par Wladimir Karénine [sic]. Paris : Plon, 1912 », *Quarterly Review*, vol. 220, n° 439, April 1914, p. 315-338 ; repris dans *Living Age*, n° 281, June 13, 1914, p. 643-657 ; repris dans *Notes on Novelists, op. cit.*, p. 169-193 [sous le titre « George Sand, 1914 »] ; repris dans *LC*, p. 775-798. Pour les indications bibliographiques des écrits de James sur Sand, voir Mary LEE FIELD, « Henry James's Criticism of French Literature : A Bibliography and a Checklist », *American Literary Realism*, vol. 7, n° 4, Autumn 1974, p. 379-394.

10 La biographie de Vladimir Karenin sur Sand présente quatre volumes : le premier, paru en 1899, s'occupait des années 1804-1833 ; le deuxième, lui aussi paru en 1899, des années 1833-1838 ; le troisième, paru en 1912, des années 1838-1848 ; le quatrième, paru en 1926 (donc après la mort de James), des dernières années de Sand. Sur cet ouvrage, sur son auteure et sur l'opinion de James, voir Jean GOODER, « Henry James and George Sand: Lives and After-Lives », *The Cambridge Quarterly*, vol. 37, n° 1, March 2008, p. 132-149.

11 « Jamais aucun génie n'est parvenu à une maîtrise de ses facultés aussi accomplie et immédiate » (« Never has a genius obtained a more complete and immediate mastery of its faculties », « *Mademoiselle Merquem: A Novel* », *op. cit.*, dans *LC*, p. 697).

12 « Le style de Mme Sand, en tant que style, nous frappe, tant il dépasse celui d'autres romanciers » (« Madame Sand's style, as a style, strikes us as so far superior to that of other novelists », *LC*, p. 698).

13 « Ce trait particulier donne à ses descriptions de paysages naturels et de caractères personnels un souffle et une profondeur que nous ne trouvons pas chez d'autres romanciers » (« This characteristic gives to her descriptions of natural scenery and of

est libre et passionnée, au point que ses romans sont jugés dangereux et scandaleux¹⁴. Enfin, James avoue préférer les premiers romans de Sand¹⁵. Dans ses articles de 1876, il affirme à nouveau que celle-ci « avait toujours été un curieux mélange de quiétude et de turbulence¹⁶ » et, s'inspirant des mots que Renan avait consacrés à Sand dans sa nécrologie – « âme sonore », « harpe éolienne de notre temps¹⁷ » – il conclut lui aussi que la romancière était une *improvisatrice*, qu'« elle racontait des histoires comme chantent les rossignols¹⁸ », que son style était un don naturel¹⁹, pour revenir enfin à l'éloge de son imagination :

Son imagination semblait douée d'une jeunesse perpétuelle ; sa fraîcheur d'invention était merveilleuse. Ses romans ont un grand nombre de défauts ; ils manquent des trois ou quatre qualités que le roman réaliste des trente ou quarante dernières années, avec ses grandes réussites, nous a appris à considérer comme indispensables. Ils ne sont ni exacts, ni plausibles ; ses personnages manquent trop souvent de vie ; et l'illusion reste très faible [...] Mais [...] l'art de la narration est extraordinaire²⁰.

personal character a breadth and profundity which we miss in corresponding passages in other novelists », *LC*, p. 698).

- 14 « Thackeray ne dira rien que l'on ne puisse dire de façon ironique, familière, légère [...] Dickens ne dira rien que l'on ne puisse dire de façon précise [...] Mais l'allure des idées de Mme Sand nous paraît libre comme l'air du ciel » (« Thackeray will say nothing that cannot be said humorously, colloquially, and lightly [...] Dickens will say nothing that cannot be said specifically [...] But the movement of Madame Sand's thoughts seems to us as free as the air of heaven », *LC*, p. 698).
- 15 « Néanmoins, nous avouons préférer ses premiers ouvrages. Ses derniers romans sont trop limpides, trop fluides, trop liquides » (« Nevertheless, we confess that we prefer her earlier works. Her later novels are almost too limpid, too fluent, too liquid », *LC*, p. 700).
- 16 Henry JAMES, « Sujets parisiens », art. cité, p. 217 (*LC*, p. 702).
- 17 Ernest RENAN, « George Sand », *Le Temps*, n° 5538, 15 juin 1876, p. 3. James reprend une nouvelle fois ces mots de Renan dans son article de juillet 1877 publié dans *Galaxy*.
- 18 Henry JAMES, « George Sand », dans *Esquisses parisiennes, op. cit.*, p. 224 (« She was an *improvisatrice*, raised to a very high power; she told stories as a nightingale sings », *LC*, p. 705).
- 19 *Ibid.*, p. 224 (*LC*, p. 706).
- 20 *Ibid.*, p. 227 (*LC*, p. 707).

Dans les articles suivants, qui sont les plus réfléchis, James suit la leçon de Sainte-Beuve et mélange la vie privée de Sand à l'intrigue de ses romans, son âme et son caractère à son style, dans des pages qui, me semble-t-il, s'avèrent souvent contradictoires. C'est à partir de son ascendance, définie par James comme « pittoresque²¹ » et constamment évoquée dans les études qui la concernent, que tout s'explique : pour employer la définition de Francesco Orlando, Sand est « la fille de la mésalliance²² ». James pointe son désordre mêlé à sa volonté d'ordre : « Nous pouvons de plus observer, dans cette chaîne héréditaire, l'opposition entre l'élément de désordre et d'insubordination [...] et l'élément "officiel"²³ », « Elle se qualifie elle-même de *sphinx bon enfant*²⁴ ». Il relève son immoralité mêlée à son moralisme : « George Sand, immorale ? ai-je entendu une fois s'étonner un de ses admirateurs les plus réservés. Ce qui me gêne en elle, c'est qu'elle soit si insupportablement vertueuse²⁵. » Il note son côté masculin : « Il y a quelque chose de très libre et d'universel, et aussi de très masculin, dans le génie de George Sand ; mais l'impression qu'elle finit toujours par nous laisser, c'est que c'est une femme, et une femme française²⁶ », « Ce qu'il y avait de féminin en elle était la qualité de son génie ; sa quantité – sa force, sa masse et son énergie – était virile, tout comme son tempérament et son caractère²⁷. » Si, à propos du génie, du style et de l'imagination de Sand, James réaffirme les idées qu'il avait déjà énoncées dans ses articles précédents, il le fait d'une façon moins généreuse. Il s'inspire de la position de Taine, comme il l'avait déjà fait avec Renan, qu'il cite de nouveau. Taine, dans son article paru dans le *Journal des Débats* du 2 juillet 1876 (p. 3²⁸), avait défini Sand comme « un grand et beau génie, un artiste naturel et supérieur ». Son style était « un large fleuve qui coule à pleins bords ». Son imagination avait été aidée par son idéalisme : elle avait peint « une humanité plus belle et meilleure », « un monde idéal », et l'avait

21 Henry JAMES, « George Sand », éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 10 (LC, p. 708).

22 FRANCESCO ORLANDO, « La figlia della "mésalliance" (George Sand) », dans *Infanzia, memoria e storia. Da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007, p. 203-231.

23 Henry JAMES, « George Sand », éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 13 (LC, p. 710).

24 *Ibid.*, p. 33 (LC, p. 721). À ce propos voir Maryline LUKACHER, « Nouvelles lectures du sphinx : George Sand et Henry James », *Georges Sand Studies*, vol. 28, 2009, p. 465-456.

25 Henry JAMES, « George Sand », éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 14 (LC, p. 710).

26 *Ibid.*, p. 17 (LC, p. 712).

27 *Ibid.*, p. 24 (LC, p. 716).

28 Repris dans Hyppolite-Adolphe TAINÉ, *Derniers Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1903, p. 229-236.

fait avec grâce, même si ce monde était différent de celui que Flaubert avait représenté dans *Madame Bovary*. Or, James aussi souligne ce côté libre de Sand – il affirme à nouveau qu'elle est douée d'une grande imagination, que c'est une *improvisatrice*²⁹ – mais il relève en même temps le revers de ces qualités :

Il y a quelque chose de très singulier dans cette impossibilité de croire George Sand [...] Nous croyons Balzac, nous croyons Gustave Flaubert, nous croyons Dickens et Thackeray et Miss Austen. Dickens est bien plus incroyable que George Sand, et pourtant il produit bien plus d'illusion. En dépit de son caractère plausible, l'auteur de *Consuelo* paraît toujours nous débiter des contes de fées³⁰.

De même que Taine, James attribue à ce manque de véridicité la défaveur qu'on commençait à verser sur l'œuvre de Sand, et, comme son modèle, il l'illustre par la comparaison des romans sandiens avec *Madame Bovary* et avec la naissance du réalisme : « on avait inventé, ou plutôt propagé, le "réalisme" [...] [Sand] était désuète ; elle appartenait à l'enfance de l'art³¹ ». Mais, si pour le critique français la qualification d'« idéaliste » était bienveillante, pour James, qui est en train de développer sa propre théorie narrative, elle prend une nuance négative. Comme l'a écrit Jeanne Delbaere-Garant entre autres, James considérait désormais l'absence de véridicité dans les ouvrages de Sand comme une faiblesse artistique³². Il taxe Sand d'« optimisme », plus que d'idéalisme, en remarquant que l'« application [au réel] d'un voile uni de couleur rose » est « un acte de violence³³ » :

Elle n'accepte jamais qu'une faiblesse soit une faiblesse ; elle la déguise toujours en vertu ; et si ses héroïnes abandonnent leurs amants et mentent

29 Henry JAMES, « George Sand », éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 22, p. 17 (« she is the great *improvisatrice* », *LC*, p. 712).

30 *Ibid.*, p. 18 (*LC*, p. 713).

31 *Ibid.*, p. 34 (*LC*, p. 721).

32 « But by this time James had grown weary of romance, and he deemed George Sand's lack of veracity an artistic weakness », dans Jeanne DELBAERE-GARANT, *Henry James. The Vision of France*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 119.

33 Henry JAMES, « George Sand », éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 57 (*LC*, p. 734).

à leurs maris, on peut être sûr que c'est pour des raisons hautement morales³⁴.

À propos de son style, James est aussi hésitant : s'il commence par en souligner les qualités – il rapproche une nouvelle fois l'écriture de Sand du chant des oiseaux³⁵ –, il ne s'empêche pas pour autant de blâmer dans ses romans l'absence de forme, forme qui par contre caractériserait les romans de Balzac³⁶. Il traite enfin le sujet, crucial, de l'omniprésence de la passion dans l'œuvre de Sand comme moteur de la narration, par une argumentation qui me paraît encore plus contradictoire. Voilà l'un des passages les plus cités par la critique :

Elle a l'avantage d'avoir dépeint une *passion*, et les autres ont le désavantage de ne pas l'avoir fait [...] Miss Austen et sir Walter Scott, Dickens et Thackeray, Hawthorne et George Eliot ont tous dépeint l'amour entre jeunes gens ; mais aucun d'entre eux, à notre souvenance, n'a décrit une chose qui puisse être appelée passion, ne l'a mise en mouvement sous nos yeux, ni ne nous a montré ses divers stades. Cela en même temps revient à dire que ces écrivains nous ont épargné bien des choses que nous considérons comme déplaisantes, et que George Sand ne nous les a pas épargnées³⁷.

Si Sand a donc le courage de représenter la passion, elle pêche par manque de « discrétion³⁸ ». James reprend ici l'accusation que les hommes de lettres

34 *Ibid.*, p. 53 (LC, p. 732). Ainsi Zola : « Elle avait le besoin de tout idéaliser, elle n'a jamais conçu les fautes de ses héroïnes, sans les embellir d'un charme poétique, en voilant les infirmités de la chair », dans « George Sand », dans *Documents Littéraires. Études et Portraits*, Paris, Charpentier, 1881, p. 195-240, p. 211. Voir, entre autres, Isabelle HOOG NAGINSKI, « George Sand : ni maîtres, ni disciples », *Romantisme*, n° 122, 2003, p. 43-53 ; Silvia LORUSSO, « Idéal statique ou idéal de recherche ? À propos de Ralph (*Indiana*), de Jacques (*Jacques*) et de Jacques Laurent (*Isidora*) », dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 291-302.

35 Henry JAMES, « George Sand », éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 26 (LC, p. 717).

36 *Ibid.*, p. 50 (LC, p. 730).

37 *Ibid.*, p. 38-39 (LC, p. 724).

38 *Ibid.*, p. 44 (LC, p. 727).

français portaient traditionnellement aux romanciers anglais « puritains », la même que Balzac et Stendhal réservaient à Scott. Mais il dévoile en même temps sa retenue morale « puritaine » à lui, la même qui le menait à stigmatiser le personnage de Madame Bovary. Comme l'a écrit Mona Ozouf : « Le sexe est le grand, l'unique sujet des romanciers français, quand les Anglo-Saxons parlent *des sexes*, ou n'en soufflent mot. Pis, les Français, sur ce point, n'hésitent pas à mêler à leur œuvre leur expérience personnelle et à l'afficher comme telle³⁹ ». L'hésitation de James revient encore dans ses jugements des romans sandiens. Ainsi, une fois loué le roman de *Valentine*, il y trouve des faiblesses morales qui atténuent son éloge : le personnage de Valentine est un beau personnage, mais sa demi-sœur porterait l'*impureté* dans l'histoire⁴⁰. Si Sand « illumine et glorifie » la passion, elle la « manipule trop⁴¹ », ce qui conduit James à cette sentence : « George Sand invite à la relecture moins qu'aucun esprit d'une égale qualité⁴². » Aussi Cornelia Pulsifer Kelley constate-t-elle qu'il est difficile de considérer cet article comme un hommage à Sand⁴³.

Après le bref article sur les *Dernières Pages*, dont il remarque en particulier le récit de l'histoire du théâtre des marionnettes de Nohant, James ne reviendra explicitement à Sand qu'en 1897 (bien que son intérêt soit toujours resté vif, comme le montre sa correspondance⁴⁴). Et encore une fois, c'est la vie

39 Mona OZOUF, *La Muse démocratique. Henry James ou les pouvoirs du roman*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 194.

40 Henry JAMES, « George Sand », éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 46 (LC, p. 728).

41 *Ibid.*, p. 43 (LC, p. 727).

42 *Ibid.*, p. 51 (LC, p. 731).

43 « The article upon George Sand, however, is not objective. It is condemnatory. It is not a homage at all. To be sure, James gave an account of her life and wrote an appreciation of her ability, but he threw the emphasis not upon what she did, but upon what she lacked and did not do. » Cornelia PULSIFER KELLEY, *The Early Development of Henry James*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, p. 247.

44 James s'intéresse à Sand, avant et après la rédaction de ses articles, comme le montre sa correspondance : voir Henry JAMES, *Letters*, éd. Leon Edel, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. 1 (1843-1875), 1974, vol. 2 (1875-1883), 1975, vol. 3 (1883-1895), 1980, vol. 4 (1895-1916), 1984. Par contre, dans la correspondance de Sand, il n'y a aucune référence à James, sauf cette indication : « À M. James/[Nohant, 17 novembre 1873]/Non retrouvée, attestée par le carnet d'enregistrement », suivie de cette explication : « Non identifié. Il est difficile d'imaginer que ce correspondant soit l'écrivain américain Henry James (1843-1916), bien que celui-ci ait été un admirateur

privée de la romancière qui le passionne le plus. Dans cet article (« She and He : Recent Documents »), occasionné par la publication dans la *Revue de Paris* du 1^{er} novembre 1896 de dix-huit lettres de Sand à Musset⁴⁵, James retrace la très célèbre histoire d'amour des amants de Venise pour parvenir à juger à la fois la femme et l'écrivaine. Son attitude reste toujours flottante : s'il reste convaincu de la bonté d'âme de Sand, il critique sévèrement, et non sans ironie, son choix d'exposer au public des *choses intimes*. Après avoir précisé d'emblée que « c'est seulement parce que la personne de l'auteur est intéressante dans toutes ses manifestations, que son trajet à nos yeux est jalonné de traces marquantes et d'enseignements possibles⁴⁶ », il fait de l'ironie sur la trop turbulente vie sentimentale de Sand – Pagello est comparé à l'un de ses bagages⁴⁷ – et il étiquète l'histoire d'amour avec Musset comme « quelque peu sordide et ridicule⁴⁸ ». Le péché de Sand reste donc toujours le même : un manque de discrétion, d'élégance (anglaise). Sand, dans sa virilité, aurait oublié d'être un *gentleman* le jour où elle a publié *Elle et Lui*, et encore plus le jour où elle a dénoncé, avec une « extraordinaire absence de scrupules », « le caractère de sa remarquable mère⁴⁹ » dans *Histoire de ma vie*. Mais la légèreté sentimentale et morale qu'elle affiche dans ses œuvres ne trouve pas, aux yeux de James, une correspondance dans l'intériorité de Sand qui, par contre, serait « trop incorrigiblement morale », « trop préoccupée par le désir de faire du bien » – et le *trop* est tout de suite ainsi expliqué : « ce qui en art est si souvent ennemi du bien faire⁵⁰ ». Sand, soit la personne « la moins dépravée du monde⁵¹ », aurait eu « toujours le doigt sur la corde du violon », elle aurait été « toujours à l'écoute du cœur⁵² », ce qui l'aurait portée à maîtriser parfaitement son style, mais aussi – mieux *et aussi* – à écrire

de Sand, et que la *Revue des Deux Mondes* ait accueilli plusieurs de ses nouvelles à partir de décembre 1875. » *Corr.*, t. 23, p. 608, lettre n° 16794. En effet, James fréquentait des amis de Sand, tels que Tourguéniev, Flaubert, Pauline Viardot, mais c'était vers les dernières années de la vie de Sand.

45 Voir *supra*, note 7.

46 Henry JAMES, « *Elle et Lui* : documents récents », art. cité, p. 64 (*LC*, p. 739).

47 *Ibid.*, p. 73-74 (*LC*, p. 744).

48 *Ibid.*, p. 76 (*LC*, p. 745).

49 *Ibid.*, p. 83 (*LC*, p. 749).

50 *Ibid.*, p. 86 (*LC*, p. 750).

51 *Ibid.*, p. 86 (*LC*, p. 751).

52 *Ibid.*, p. 90 (*LC*, p. 753).

des romans « assez faibles et pâles⁵³ ». La conclusion de l'article explique la position ambiguë de James, conséquence de ce qui, selon son opinion, est une contradiction interne à Sand : « Comment des faits déplaisants peuvent-ils se confondre avec un esprit gracieux ? », se demande-t-il. Pour répondre : « Or ils le font, incontestablement, sous nos yeux, et le mystère subsiste⁵⁴. »

Les deux derniers articles sur Sand, qui paraissent à douze ans de distance l'un de l'autre⁵⁵, sont consacrés aux trois premiers volumes de l'importante biographie de Karenin sur Sand, livre que James définit à la fois de « remarquablement érudit et singulièrement provincial⁵⁶ ». Cette sorte de compte rendu est en effet l'occasion de revenir sur des sujets qu'il avait déjà traités : l'ascendance *illégitime* de Sand – il réitère son affirmation selon laquelle on ne peut parler d'une paternité régulière que pour son père⁵⁷ ; ses amours – surtout l'histoire vénitienne et la liaison avec Chopin (qui inclut la narration du drame Sand-Solange, considéré par James comme la crise la plus aiguë de sa vie⁵⁸, qui occupe une grande partie du volume III de Karenin) ; sa prétendue virilité, qu'il ne cesse d'affirmer. À propos de

53 *Ibid.*, p. 91 (LC, p. 753).

54 *Ibid.*, p. 95 (LC, p. 755).

55 Entre-temps, il visite la maison de Sand à Nohant avec son amie Edith Wharton : voir la lettre à Edith Wharton du 13 mars 1912 où il se souvient de leur voyage, dans Henry JAMES, *Letters, op. cit.*, vol. 4 (1895-1916), 1984, p. 602-604. Dans cette même lettre il remercie l'amie de lui avoir donné le troisième volume de l'ouvrage de Karenin.

56 « Above all she has produced a book which manages to be at once remarkably expert and singularly provincial », dans « George Sand : the New Life », art. cité, dans LC, p. 757. À propos du jugement de James sur l'œuvre de Karenin, voir, entre autres, Marie-Reine GARNIER, *Henry James et la France*, Paris, Honoré Champion, 1927, p. 91-101 ; Richard HOWARD, « An International Episode – Henry James & George Sand », *Grand Street*, vol. 8, n° 3, Spring 1989, p. 108-127, en particulier p. 123-125.

57 « The tide of illegitimacy sets straight through the series. No one to speak of – Aurore's father is an exception – seems to have had a "regular" paternity », dans « George Sand : the New Life », art. cité, p. 761.

58 « The elements of this especial crisis claim the more attention through its having been, as a test of her powers, decidedly the most acute that she was in her whole course of life to have traversed, more acute even, because more complicated, than the great occasion of her rupture with Alfred de Musset, at Venice in '35, on which such a wealth of contemplation and of ink has been expended », dans « *George Sand : Sa Vie et ses Œuvres*, vol. III », art. cité, dans LC, p. 784.

ce dernier élément, James cite la lettre du 2 mars 1838 que Balzac avait écrite à Mme Hanska après son séjour à Nohant, lettre que Karenin avait reproduite dans sa presque totalité et dans laquelle Balzac considérait Sand comme un homme : « Son mâle était rare, voilà tout. Il le sera d'autant plus qu'elle n'est pas aimable, et, par conséquent, elle ne sera que très difficilement aimée. Elle est garçon, elle est artiste, elle est grande, généreuse, dévouée, *chaste* ; elle a les traits de l'homme : *ergo*, elle n'est pas femme » ; « Enfin, c'est un homme et d'autant plus un homme qu'elle veut l'être, qu'elle est sortie du rôle de femme, et qu'elle n'est pas femme⁵⁹ ». En conclusion, dans son dernier article de 1914, James revient sur ce trait essentiel de la personnalité de Sand : « elle faisait face à la vie comme si elle avait été un homme⁶⁰ ».

Analogies entre les œuvres

Tout en alternant des jugements favorables et des reproches, James a constamment subi la fascination de Sand (indéniable jusque dans les passages les plus défavorables de ses articles), et il s'est même souvent montré influencé par son œuvre. La critique a cherché à plusieurs reprises des indices de cette influence dans les ouvrages de James – en particulier, Oscar Cargill a révélé la présence de nombreux échos sandiens dans la première production de James⁶¹. Comme on l'a souvent observé, l'écrivain américain paraît s'inspirer de Sand dans la rédaction des nouvelles préfaces⁶² de ses romans qu'il inclut

59 Vladimir KARENIN, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, Paris, Plon-Nourrit, vol. 2, 1899, p. 449 et p. 451. Pour la lettre en question, voir Honoré de BALZAC, *Lettres à Madame Hanska (1832-1840)*, éd. Roger Pierrot, Paris, Les Éditions du Delta, vol. 1, 1967, p. 585 et p. 587, lettre n° 135 : « Frapesle, [vendredi] 2 mars [1838] ».

60 « it consisted in her dealing with life exactly as if she had been a man », dans « *George Sand : Sa Vie et ses Œuvres*, vol. III », art. cité, p. 779.

61 Je ne donne qu'un seul exemple : dans *Watch and Ward*, le rapport entre Roger et Nora rappellerait à la mémoire celui entre Ralph et Indiana. Dans Oscar CARGILL, *The Novels of Henry James*, New York, The MacMillan Company, 1961, p. 78-92.

62 Voir en particulier Albert MORDELL, *Literary Reviews and Essays by Henry James – on American, English, and French Literature*, New York, Twayne Publishers, 1957, p. 366-367 ; Edmond L. VOLPE, « The Prefaces of George Sand and Henry James », *Modern Language Notes*, vol. 70, February 1955, p. 107-108 ; Sarah B. DAUGHERTY, *The Literary Criticism of Henry James*, Columbus, Ohio University Press, 1981, p. 92-93.

dans la New York Edition, en 24 volumes, parus entre 1907 et 1909⁶³. Au-delà des aspects esthétiques, ces préfaces présentent en effet des éléments personnels et biographiques, à l'instar de celles que Sand avait incorporées à l'édition *populaire* de ses *Ceuvres illustrées*, en 9 volumes, publiées entre 1852 et 1856 chez Hetzel⁶⁴. C'est lui-même qui autorise ce rapprochement puisque, trente ans auparavant, il avait écrit :

Pour les éditions à bon marché de ses [de Sand] romans, parues en 1852 et 1853, elle a rédigé une série de courtes préfaces où elle évoque l'origine de chaque histoire, l'état d'esprit et les circonstances dans lesquels elle l'a écrite. Ces préfaces sont charmantes ; elles justifient presque l'affirmation de l'éditeur selon laquelle elles forment « le plus magnifique examen qu'un grand esprit a fait de lui-même »⁶⁵.

Patricia Thomson étend l'apport de Sand à trois autres aspects des romans de James : l'analyse des passions humaines ; le rôle important qu'y joue l'art ; la présence, chez quelques-uns des personnages, de traits de la personnalité de Sand⁶⁶. À propos de ce dernier point, Thomson rapproche Isabel Archer d'Indiana (puis d'Aurore Dudevant), en tant que femmes qui affrontent toutes seules leur destinée⁶⁷. Et de nouveau, c'est James même qui autorise ce rapprochement quand il écrit, au sujet de la genèse de son roman : « la conception d'une certaine jeune femme affrontant sa destinée avait été tout le matériau dont je disposais à l'origine pour construire le vaste édifice d'*Un*

63 Les volumes 25 et 26 sont publiés posthume, en 1917.

64 George SAND, *Ceuvres illustrées*, préfaces et notices nouvelles par l'auteur, dessins de Tony Johannot [et Maurice Sand], Paris, Hetzel, 1852-1856, 9 vol.

65 Henry JAMES, « George Sand », éd. Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 28 (LC, p. 718).

66 « There seems to me to be four principal ways in which she contributed to his art: the first lies in her stress upon passion and her unwearying analysis of emotions and states of consciousness; the second in the important part which questions of art play in her novels; the third in the prefaces which she wrote to the collected edition of her works; and the fourth, and not least important, in the character of the novelist herself », dans Patricia THOMSON, *George Sand and the Victorians. Her Influence and Reputation in Nineteenth-century England*, London and Basingstoke, The Macmillan Press, 1977, p. 216-244, p. 236.

67 Thomson avance aussi une similitude entre la personnalité forte et rebelle du personnage de Mme Merle et celle d'Aurore Dudevant-George Sand, *ibid.*, p. 241-244.

*portrait de femme*⁶⁸ ». Ces mots peuvent facilement nous rappeler un célèbre passage de la première préface sandienne à *Indiana* : « Indiana [...] c'est un type ; c'est la femme, l'être faible chargé de représenter *les passions* opprimées, ou, si vous l'aimez mieux, *réprimées* par *les lois*⁶⁹. » Bien consciente que les deux écrivains restent très différents l'un de l'autre, je relèverais toutefois d'autres liens entre leurs œuvres respectives : en effet, il me semble que *The Portrait of a Lady* est redevable à *Indiana* bien plus qu'on ne l'a dit.

Tandis que les similitudes entre Indiana et Isabel sont équilibrées par des différences patentes – pour ne citer que la plus macroscopique : ainsi que son nom l'indique⁷⁰, Isabel est une *chasseresse*, alors qu'Indiana est une *proie* –, la ressemblance entre les héros des deux romans est moins nuancée. Ils ont le même prénom (Ralph) ; tous les deux sont les cousins des héroïnes respectives ; ils jouent un rôle analogue dans l'intrigue. L'élégant Ralph Brown présente les caractères de l'ange gardien : il consacre sa vie à regarder, souffrant et amoureux, la vie d'Indiana. Ralph Touchett fait de même, mais il est plus vraisemblable en tant que personnage, alors que l'autre est plus idéalisé. Le Ralph de James, faible et malade, traîne sa vie, les mains dans les poches, et par son rôle de pur *voyeur*, inactif face à une Isabel en train de construire son destin, il causera lui-même le malheur de la jeune femme, alors que le Ralph de Sand, avec sa force herculéenne et sa moralité exceptionnelle, arrive à sublimer son amour pour se faire le protecteur de sa cousine. Cachant leur passion, les deux partagent le pouvoir de révéler la vérité à leur aimée⁷¹. Les correspondances entre les deux histoires peuvent toucher jusqu'au détail : dans un moment décisif de la narration, les réactions des deux Ralph, face à la souffrance de l'héroïne, sont extraordinairement similaires : Ralph Brown, après avoir révélé à Indiana la vérité sur la mort de Noun, « ne songeait plus qu'au mal qu'il venait de faire à la personne qu'il aimait le mieux au monde, il

68 Henry JAMES, *Préface* à « *Un portrait de femme* », dans *Préfaces à l'édition de New York*, dans *Un portrait de femme et autres romans*, éd. Évelyne Labbé, avec la collaboration d'Anne Battesti et Claude Grimal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 1367-1383, p. 1375 (LC p. 1076).

69 George SAND, *Préface* à *Indiana*, éd. Brigitte Diaz, dans *Romans*, éd. José-Luis Diaz, avec la collaboration de Brigitte Diaz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 2019, p. 5.

70 Diane DE MARGERIE, *Préface*, dans Henry JAMES, *Un portrait de femme*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Stock, 1977, p. 173.

71 Sur la fonction du personnage *voyeur*, voir *ibid.*, p. 175.

sentait son cœur se briser⁷² » ; Ralph Touchett, après avoir essayé d'empêcher Isabel d'épouser Osmond, s'afflige d'avoir conduit à la perte la personne qu'il aimait le plus au monde et il sent son cœur se glacer⁷³.

Enfin, les conclusions aussi présentent des analogies non négligeables : Indiana et Isabel reconnaissent toutes les deux trop tardivement que leur Ralph était le véritable amour de leur vie – un amour où, dans les deux cas, l'image de l'amant-frère l'emporte sur celle de l'amant-passionné – et, désespérées, elles envisagent toutes les deux de mourir avec leur bien-aimé comme seul moyen de bonheur libérateur possible. Mais dans un cas les deux amants sont séparés par la mort – seul Ralph meurt – ; alors que dans l'autre le double suicide des amants se résout en une mort civile qui rend possible leur survivance dans un monde idéal. Dans leurs similitudes et dans leurs différences, les deux fins reflètent le changement intérieur des deux héroïnes : « Victime, mais non plus dupe, Isabelle rentre dans le cercle sans issue d'un antagonisme où la proie se dresse en face du bourreau, contre lui, mais avec lui, dans un dialogue plus corrosif et durable que les éblouissements charnels⁷⁴ » ; Indiana, par contre, esclave pendant toute la narration, parvient enfin à s'affranchir, à prendre les rênes de sa vie, même si cela se réalise dans une dimension qui dépasse à la fois la narration et la *réalité*⁷⁵.

SILVIA LORUSSO
UNIVERSITÀ DI BARI ALDO MORO

72 George SAND, *Indiana*, *op. cit.*, p. 119.

73 « the person in the world in whom he was most interested was lost » ; « he felt cold about the heart », dans Henry JAMES, *The Portrait of a Lady*, London, Penguin Books, 1997, p. 338-339.

74 Diane DE MARGERIE, *Préface*, dans Henry JAMES, *Un portrait de femme*, Paris, Stock, 1992, p. 14.

75 Pour la comparaison entre *Indiana* et *The Portrait of a Lady*, voir Silvia LORUSSO, « Ritratti di Signore: Henry James si è ricordato di *Indiana*? », *Contesti*, n° 8-9, 1997, p. 191-202.



Reine ou rivale ?

Les George Sand de Marie d'Agoult

« Si l'œuvre de Daniel Stern n'a survécu que dans la mémoire de quelques contemporains, c'est parce que la place était prise par madame Sand¹ », c'est ainsi qu'Armand de Pontmartin explique la postérité manquée de Marie d'Agoult – Daniel Stern de son nom de plume – dans un article publié quelques jours à peine après la disparition de l'écrivaine, le 8 mars 1876. Retraçant la carrière de la comtesse républicaine, le critique souligne avec condescendance les « déviations de cet esprit superbe », passé du « roman passionné [et] encore aristocratique » aux « apôtres chevelus, râpés, hirsutes et barbus du phalanstère, du saint-simonisme, du communisme² ». Dans la diversité de son œuvre, il ne voit, dit-il, qu'un « fatras », où « toutes les variétés du faux se dissimulent sous un beau style³ ». Il en excepte cependant *Nélida*, publié en 1846, qui aurait pu selon lui être un grand roman si l'on n'y sentait pas tant « l'influence souveraine de l'illustre et inépuisable auteur des *Lettres d'un Voyageur*⁴ ». Pour lui, le destin littéraire de Marie d'Agoult se résume à cette phrase banale mais juste, entendue dans un salon parisien : « Quelle femme pourtant, quel talent, si madame Sand n'existait pas⁵ ! » Pour d'autres, Marie d'Agoult aurait bien mérité l'oubli de la postérité, n'ayant jamais été que la plagiaire de Sand. C'est l'avis de Paul Gaschon de Molènes qui, déjà, en 1846, formulait ce jugement sévère : « L'auteur de *Nélida*,

1 Armand DE PONTMARTIN, « Daniel Stern (Mme la Comtesse D'Agoult) », *Nouveaux samedis*, Paris, Calmann Lévy, 1876, p. 368.

2 *Ibid.*, p. 373.

3 *Ibid.*, p. 374.

4 *Ibid.*, p. 366.

5 *Ibid.*, p. 365.

involontairement ou de parti pris, imite sans cesse George Sand. Or, sous ses grandes formes et ses ardents reflets, on sait quelle faiblesse le style de George Sand cache souvent⁶. » On admirera la façon habile qu'a ce critique notoirement misogyne d'exécuter l'une par l'autre !

Dans son article nécrologique Armand de Pontmartin ne fait donc qu'entériner un lieu commun de la critique, qui dut tout à la fois flatter et désespérer Marie d'Agoult, tant chacun de ses écrits fut immanquablement jaugé à l'aune de ceux de George Sand. Même quand elle aborda des genres littéraires peu ou pas pratiqués par la romancière, elle fut toujours perçue à travers le prisme réducteur de cette comparaison. Significative à cet égard la façon dont la *Revue britannique*, annonçant en 1851 son *Histoire de la Hollande*, présente Daniel Stern comme un écrivain qui est « à nos historiens contemporains ce que George Sand est à nos romanciers⁷ ». Marie d'Agoult a longtemps déploré dans ses écrits intimes cette association forcée : « Toujours la Belgiojoso et Mme Sand avec moi ! », s'agace-t-elle dans son agenda, à propos d'un article du *Corsaire* qui la présentait en 1849 comme une « socialiste enragée », marchant sur les pas de Sand⁸. Elle se montre néanmoins lucide sur la part de responsabilité qui lui revient, reconnaissant avoir trop souvent succombé à cette « maladie » féminine que Balzac appelait le « sandisme⁹ ». Revenant dans ses Mémoires sur l'échec de *Valentia*, publiée dans *La Presse* en juillet 1847, elle juge sans complaisance la forte empreinte sandienne qu'elle y reconnaît : « Je n'avais guère les qualités de romancier : c'était une sottise de paraître vouloir suivre les traces de Mme Sand, quand

6 Paul GASCHON DE MOLÈNES, « *Nélida* par Daniel Stern », « Revue critique et littéraire », *Journal des Débats*, 19 mai 1846.

7 *Revue britannique*, XXXIX, 7^e série octobre 1855, p. 51.

8 On peut lire cette note dans le journal de Marie d'Agoult : « Soir *Le Corsaire* sur mon socialisme enragé et une anecdote à propos d'*Horace* », *Journal*, 15 septembre 1849, Marie DE FLAVIGNY, comtesse D'AGOULT, *Correspondance*, éd. Charles F. Dupêchez, Paris, Honoré Champion, 2019, t. VII, vol. II, p. 790.

9 Dans les premières pages de *La Muse du département*, Balzac définit les symptômes de cette nouvelle maladie féminine : « On pourrait dire que George Sand a créé le Sandisme, tant il est vrai que, moralement parlant, le bien est presque toujours doublé d'un mal. Cette lèpre sentimentale a gâté beaucoup de femmes qui, sans leurs prétentions au génie, eussent été charmantes. » *La Muse du département*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. IV, p. 632.

je n'avais rien de son génie¹⁰. » Aussi sa grande affaire, au début de sa carrière tout du moins, fut-elle de se différencier de cet écrasant modèle. Elle l'a fait avec insistance, à travers ses choix génériques – l'histoire plutôt que la fiction – ; à travers sa posture auctoriale, posant en intellectuelle plutôt qu'en artiste – ; à travers les modes de sociabilité qu'elle a cultivés – le salon parisien plutôt que la thébaïde de province ; et encore à travers sa façon de professer un républicanisme modéré tout en se tenant à bonne distance de l'arène politique. Mais qu'elle ait été un modèle ou un repoussoir, Sand a toujours figuré en position centrale dans la mire de Marie d'Agoult qui, d'une certaine façon, a construit son identité littéraire sur cette référence fondatrice.

Daniel Stern, « l'élève hautaine de George Sand »

Comme l'écrit Pontmartin, Marie d'Agoult est restée dans tous ses écrits « l'élève hautaine de George Sand¹¹ », une formule qui dit tout à la fois l'adhésion et la distance de la disciple à l'égard de celle qui fut son initiatrice. À l'origine de son entrée en littérature il y a en effet George Sand, rappelons-le même si l'histoire est bien connue. Fraîchement sacrée romancière à succès, celle-ci a inauguré auprès de Marie le rôle de mentor qu'elle tiendra par la suite auprès de bien d'autres femmes qui voulaient écrire¹². Significativement, dès la première lettre qu'elle lui adresse, alors qu'elle ne la connaît que depuis quelques mois, George enjoint Marie de prendre la plume pour s'exprimer sur un sujet qui leur tient à cœur toutes deux, le « sort des femmes » :

10 Elle ajoute, revendiquant quand même sa part d'originalité : « Ce qu'il y avait dans *Hervé*, dans *Julien*, dans *Nélida*, ce qui fit l'intérêt et le succès, c'étaient des qualités de moraliste, de réflexion ; l'originalité, la personnalité de la pensée, une manière de dire qui sans recherche d'originalité, était bien mienne. » *Mémoires, souvenirs et journaux* de la comtesse d'Agoult, présentation et notes de Charles F. Dupêchez, Paris, Mercure de France, 1990, vol. II, p. 33.

11 Armand DE PONTMARTIN, art. cité, p. 374.

12 J'ai évoqué le magistère exercé par Sand auprès de ces femmes aspirant à devenir écrivain dans mon article : « Des dangers de la publication ; George Sand face aux femmes qui écrivent », dans Pascale AURAIX-JONCHÈRE, ÉRIC FRANCALANZA (dir.), *Histoire(s) et enchantements*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et Romantismes », 2009, p. 159-173.

Écrivez-donc. Écrivez sur le sort des femmes et sur leurs droits ; écrivez hardiment et modestement, comme vous sauriez le faire, vous. Mme Allart¹³ vient de faire une brochure où il y a réellement des choses fortes, belles et vraies. Mais elle est pédante et ne plaît point. Moi je suis trop ignare pour écrire autre chose que des contes, et je n'ai pas la force de m'instruire. [...] En lisant votre lettre, je m'étonnais (le mot est modeste) de votre incommensurable supériorité sur moi. Faites-en donc profiter le monde. Franz doit vous y engager ; moi, je vous en supplie¹⁴.

Marie d'Agoult a quant à elle reconnu l'influence importante que Sand a exercée sur elle. Dans le journal qu'elle tient de 1837 à 1839, au temps de leur amitié naissante, elle note, à propos des lettres que George lui adresse : « Ces lettres me charmaient ; j'y trouvais un naturel, une grâce, une " génialité " qui m'attiraient singulièrement¹⁵. » Cette « génialité » fascinante a opéré sur elle comme un moteur de la création littéraire, tout en constituant, paradoxalement, un frein à son expansion : difficile, en effet, d'exister à côté d'une si brillante inspiratrice. Dès ses premiers essais, l'idée de rivaliser avec elle a bridé ses velléités d'écriture, comme l'explique Liszt dans une lettre qu'il adresse à Sand en septembre 1835 :

De temps à autre elle se cloître tout le jour pour écrire, – mais Lélia, ou plutôt George, la désespère « Si notre ami n'eut encore rien fait imprimer, me dit-elle parfois, peut-être me hasarderai-je à mettre mon nez au vent de la publicité, mais le moyen qu'une femme se mette maintenant à barbouiller du papier pour composer Chynodie ou Thomas Morus ! » — Toutefois si je ne me trompe fort [...] il y a dans ses feuilles volantes des choses excellentes et je voudrais que puissiez l'encourager un peu, car elle se laisse trop aller à l'abattement¹⁶.

13 Il s'agit de *La Femme et la démocratie de nos temps*, Paris, Delaunay et Pinard, 1836.

14 Lettre de George Sand à Marie d'Agoult, 26 février 1836, *Corr.*, t. III, p. 290.

15 *Mémoires, souvenirs et journaux* de la comtesse d'Agoult, *op. cit.*, vol. II, p. 125.

16 Lettre de Franz Liszt à George Sand, cité dans *Franz Liszt*, Detlef Altenburg, Breitkopf & Härtel, 2000, p. 491.

Aux allégations de Liszt, répond en écho le déni de Marie qui écrit dans le même temps à Sand :

Ne prenez jamais au sérieux ce que Franz pourra vous dire de mes vellétés d'ambition littéraire. Il faut pour se mêler d'écrire aujourd'hui ou le génie que le ciel vous a donné ou la laborieuse, l'infatigable persévérance, l'exclusive opiniâtreté de travail qui fait qu'on arrive à une spécialité d'érudition qui vous place hors ligne. [...] Aussi j'ai besoin d'ombre et de silence et c'est, je vous le jure, sans le moindre sentiment d'envie que je bats des mains aux triomphes de Miltiade quoique je comprenne à merveille ce qu'il doit y avoir de noble satisfaction dans la conscience d'une supériorité réelle et d'enivrant dans une célébrité qui ne se fait point attendre et qui par un privilège bien rare vous a tendu la main dès vos premiers pas dans la carrière¹⁷.

Derrière ces dénégations insistantes, on devine une autre vérité, que la correspondance et les agendas tenus par Marie d'Agoult nous livrent *a posteriori*. On y constate que, consciemment ou inconsciemment, l'auteure de *Nélida* s'est toujours mesurée à Sand, rêvant de l'égaliser, sinon de la dépasser, par ses œuvres et par sa gloire. Quantité de notes et de réflexions témoignent de ce désir aussi persistant qu'irritant qui ne fut jamais satisfait. On le devine notamment dans son empressement à mentionner dans ses agendas les propos flatteurs qui la hissent au-dessus de Sand : « Vigny me cite avec Mme Sand et de Staël comme exception aux femmes qui ne pensent point¹⁸ » ; « Pelletan me sacrifie Mme Sand. “*Elle n'a jamais compris une idée. Ses articles politiques détestables*”. Voilà ce qu'on dira dans dix ans peut-être¹⁹ ! » ; « Durrieu vante mes *Lettres républicaines* en disant *c'est mieux que Mme Sand*²⁰ ». Symptomatique également, la façon dont elle suit pas à pas les traces de Sand, jusque dans son parcours éditorial. C'est ainsi que pour ses premiers essais romanesques elle choisit la *Revue des Deux Mondes* qui

17 Lettre de Marie d'Agoult à George Sand, 22 novembre 1835, *Marie D'Agoult – George Sand. Correspondance*, éd. Charles F. Dupêchez, Paris, Bartillat, 1995, p. 25.

18 Marie d'AGOULT, *Agenda*, publié dans Marie DE FLAVIGNY, comtesse d'AGOULT, *Correspondance générale*, éd. Charles F. Dupêchez, Paris, Honoré Champion, t. VI, 1847-1848, 2017, p. 392 (les références à cette édition seront notées à présent CG).

19 11 janvier 1847, *ibid.*, p. 385.

20 8 novembre 1847, *ibid.*, p. 462

a présidé aux débuts littéraires de Sand. Elle entre en contact avec Buloz en 1844, alors que celui-ci a rompu violemment avec Sand en refusant de publier *Horace* qu'il jugeait trop subversif. Dans ses lettres à ses amis, elle rapporte complaisamment les propos flatteurs de l'éditeur : « Il m'a dit hier que j'étais supérieure à Mme Sand par l'esprit et le bon sens, par le côté critique enfin, se réservant de me juger sous le rapport de l'imagination après lecture faite du roman ²¹ ». Quelques mois plus tard cependant, le jugement tombe, et c'est un refus cinglant que lui inflige Buloz, qui refuse catégoriquement d'éditer *Nélida* dans sa revue²². Ses proches, en revanche, entretiennent chez elle cette compétition à l'égard de Sand : « Mes amis sont dans une exaltation d'amour-propre indicible. À les entendre Mme de Staël n'a été qu'un timide penseur et Mme Sand n'est qu'un pauvre poète auprès de moi. Ils s'essouffent à ma louange. Mais moi prudente grenouille, je refuse de m'enfler car je tiens à ma peau et veux y rester le plus longtemps possible²³. » Quoi qu'elle en dise, les flatteries de sa garde rapprochée qui la porte au pinacle du panthéon féminin ont dû souvent lui donner quelques occasions de « s'enfler ». François Ponsard, l'auteur dramatique et l'ami fidèle, est un de ses admirateurs inconditionnels qui recense pour elle tous les témoignages du succès de Daniel Stern. À propos de ses *Esquisses morales et politiques*, parues en 1849, il lui écrit : « Les *Esquisses* m'ont encore plus frappé que vos autres ouvrages. On est injuste envers vous ; mais je vous prédis qu'on vous rendra justice. Déjà voici un exemple. Un de mes amis de Lyon est venu me voir ; il a trouvé votre livre sur ma table. Ah ! c'est Daniel Stern ! Elle écrit mieux que Mme Sand. C'est la vérité²⁴. » Elle-même n'est pas éloignée de le penser, si l'on en croit certaines réflexions qu'elle consigne dans ses agendas : « Soir encore à parler de ma gloire. Mme de Staël, Sand, et moi-au-dessus²⁵ » ; « Mes

21 Lettre de Marie d'Agoult à Hermann de Courteilles, 28 novembre 1844, *CG*, t. v, p. 283.

22 Le refus qu'il adresse à Marie d'Agoult est presque humiliant : « J'ai relu votre roman : mais je suis malheureusement ramené à ma première pensée, et avec une conviction plus ferme encore. Je dois vous le dire sans réticence : ce roman ne me paraît pas de nature à être publié dans la Revue. J'ajouterais même, laissez-moi prendre cette liberté, que vous ne devriez pas le publier dans l'état actuel », lettre de François Buloz à Marie d'Agoult, 17 mars 1845, *CG*, t. v, p. 336.

23 Lettre de Marie d'Agoult à Hermann de Courteilles, 28 novembre 1844, *CG*, t. v, p. 284.

24 Lettre de François Ponsard à Marie d'Agoult, avril 1849, *CG*, t. vii, p. 88.

25 21 février 1847, *Agenda*, *CG*, t. vi, p. 399.

ambitions sont immenses et paisibles. Je sens que surpasserai *les autres*²⁶ ». Mais avant d'aspirer à surpasser George Sand, Marie d'Agoult l'a beaucoup lue. Lectrice d'abord enthousiaste, c'est en juge sévère que, devenue Daniel Stern, elle a porté son regard intransigeant, souvent partial, sur les œuvres de Sand.

Marie d'Agoult : un personnage de George Sand ?

Marie d'Agoult s'est longtemps vue comme un personnage de George Sand dont elle s'est plu à lire les romans comme autant d'histoires de sa vie, au sens propre comme au figuré. À sa mère, elle déclarait en août 1833 : « Si vous n'avez pas lu *Indiana*, je vous le recommande pour vos lectures du soir. Il y a là un caractère d'homme très remarquable, et une femme pour laquelle on prétend que j'ai dû poser²⁷. » Pure fantaisie, puisqu'*Indiana* est publiée en 1832 à une époque où Sand ignorait tout de Marie. Il n'empêche, Marie s'est reconnue dans les premières héroïnes sandiennes. Rien d'original dans cette expérience d'identification que partagent de nombreuses lectrices du temps²⁸. *Lélia*, plus que tout autre roman de Sand, a suscité ce type de lecture et beaucoup de femmes, ayant comme Lélia le sentiment d'être nées « cent ans trop tôt²⁹ », se sont identifiées à sa révolte, sensibles au « cri de la femme contre la tyrannie de l'homme³⁰ ». C'est le cas de Mlle Leroyer de Chantepie, lectrice et correspondante de George Sand, qui a longtemps confessé dans ses lettres à l'écrivaine sa douleur d'être femme, déclarant à Flaubert avec qui elle correspond également : « Lélia, est un second moi-même³¹ ». Chez Marie d'Agoult cette identification dépasse les seuls personnages de fiction et porte également sur la personne de l'auteure, perçue comme l'incarnation de ses

26 19 octobre 1847, *Agenda*, CG, t. VI, p. 415.

27 Marie d'Agoult à sa mère, CG, t. I, p. 131.

28 J'ai évoqué ce phénomène de lecture identificatrice dans mon article : « À l'écrivain George Sand ». Lettres de lecteurs adressées à George Sand », *Textuel*, n°27, « Écrire à l'écrivain », février 1994, p. 91-109.

29 « Trenmor lui-même ne pouvait pas bien comprendre l'infortune sans remède de cette femme, née cent ans trop tôt peut-être », George Sand, *Lélia* [1833], Paris, Garnier, 1960, p. 428.

30 *Mémoires, souvenirs et journaux* de la comtesse d'Agoult, *op. cit.*, vol. II, p. 28.

31 Lettre du 30 juin 1857 dans Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 737.

créatures. C'est ainsi qu'elle englobe dans une même entité, la vie et l'œuvre, le réel et la fiction, la romancière et ses personnages, s'adressant ainsi à Sand : « Adieu Lélia, Geneviève, Sylvia, Juliette ; je n'en retranche aucune dans ma sincère admiration et dans ma vive et profonde sympathie³². » Chez elle, l'identification frôle l'appropriation. Certaines lettres de jeunesse témoignent de son désir de faire siens non seulement l'univers romanesque de Sand, mais aussi son existence réelle, et tout son être : « Je veux voir Nohant ; je veux vivre de votre vie, me faire l'amie de vos chiens, la bienfaitrice de vos poules ; je veux me chauffer de votre bois, manger de vos perdrix et raviver ma pauvre machine amaigrie et ébranlée à l'air que vous respirez³³. » Mais ce sont également ses œuvres qu'elle s'approprie symboliquement, comme le suggère sa lecture de *Simon*, qu'elle appelle « son roman », parce que Sand le lui a dédié³⁴ :

J'achève à l'instant *mon roman*, chère George, et j'ai hâte de vous dire combien j'ai trouvé d'attraits dans la peinture de cette vie de province qui m'a rappelé comme si c'était hier les scènes de mon enfance dans le département de l'Indre-et-Loire. Rien de plus vrai, de plus animé, de plus original que les caractères de vos départementaires. J'ai connu M. Parquet. Je voudrais n'avoir pas connu M. de Fougères et j'ai plusieurs fois subi, hélas, les harangues, les pétards et les goupillons qui figurent si plaisamment dans votre poétique villageoise³⁵.

De son côté, du temps de leur amitié, Sand a contribué à entretenir ce mimétisme, en érigeant Marie en incarnation de ses personnages : « Vous m'êtes apparue aimable et belle, douce comme la Valentine que j'ai rêvée

32 On aura reconnu les héroïnes de Sand : Geneviève d'*André* (1835), Sylvia de *Jacques* (1834), Juliette de *Leone Leoni* (1834). Lettre de Marie d'Agoult à George Sand, *Marie D'Agoult – George Sand. Correspondance, op. cit.*, 24 septembre 1835, p. 19.

33 Lettre de Marie d'Agoult à George Sand, 31 janvier 1837, *ibid.*, p. 128.

34 La dédicace rédigée par Sand était particulièrement flatteuse : « À Madame la comtesse de***. Mystérieuse amie, soyez la patronne de ce pauvre petit conte. Patricienne, excusez les antipathies du conteur rustique. Madame, ne dites à personne que vous êtes sa sœur. Cœur trois fois noble, descendez jusqu'à lui et rendez-le fier. Comtesse, soyez pardonnée. Étoile cachée, reconnaissez-vous à ces litanies. »

35 Lettre de Marie d'Agoult à George Sand, 20 février 1836, *Marie D'Agoult – George Sand. Correspondance, op. cit.*, p. 42.

autrefois³⁶. » Est venu cependant un temps où l'identification aux héroïnes de Sand s'est faite plus cruelle pour Marie d'Agoult. Brouillée avec elle à partir de 1839 en raison de propos blessants qu'elle avait tenus sur elle et qui parvinrent à sa connaissance³⁷, Marie d'Agoult n'a pas eu de mal à se reconnaître dans la vicomtesse de Chailly, archétype de la femme du monde, froide et vaine, quand elle découvrit le personnage en lisant *Horace*, publié en 1841³⁸. Le coup fut d'autant plus rude que Liszt, avec lequel elle était alors en instance de séparation, confirma ses impressions de lecture : « Il n'est pas douteux que ce soit votre portrait que Mme Sand ait prétendu faire en peignant l'esprit artificiel, la beauté artificielle, la noblesse artificielle de Mme de Chailly³⁹. » Ce fut le coup de grâce qui mit fin à leurs relations mais Marie d'Agoult continua à nourrir à l'égard de Sand un intérêt très ambivalent.

Daniel Stern juge de George Sand

L'amitié passant, le regard de Marie d'Agoult sur les œuvres de Sand s'est durci et le désir d'identification a laissé la place à la distanciation critique. Après l'enthousiasme des premiers temps, c'est le dénigrement qui s'insinue dans sa correspondance. Il est perceptible dès 1839, alors que Marie commence à évoquer auprès de ses correspondants ce qu'elle appelle « l'engourdissement » du talent de Sand et déplore le tarissement de son inspiration. À Charlotte Marliani, l'amie indiscreète qui communiquera ses lettres à Sand et causera leur brouille, elle déclare : « Depuis *les Lettres à Marcie* (qui ne peuvent pas être comptées puisqu'elles n'ont point été continuées et n'ont développé aucune des choses qu'elles indiquaient) elle n'a fait que des romans sans valeur. Il est évident que la période de l'émotion (période si magnifiquement

36 Lettre de George Sand à Marie d'Agoult, fin septembre 1835, *ibid.*, p. 20.

37 J'ai évoqué cet épisode dans mon article : « La Correspondance entre George Sand et Marie d'Agoult : Un labyrinthe d'équivoques », dans *L'Épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e-XX^e siècles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 93-110.

38 Voir cette note de Charles Didier dans son journal à propos de Marie d'Agoult : « Elle est abîmée dans la 4^e partie d'*Horace*, sous le nom de Vicomtesse de Chailly. Elle sent le trait et rêve sans doute à une vengeance atroce contre G S. Il n'y a que les femmes pour se haïr et se déchirer ainsi ». Cité par Maurice Regard, « Charles Didier et George Sand », *Revue des Sciences Humaines*, 1959, p. 489.

39 Lettre de Franz Liszt à Marie d'Agoult, 18 décembre 1841, *CG*, t. III, p. 599.

révélee par *Lélia* et les *Lettres d'un voyageur*) est terminée⁴⁰. » Pourtant, en dépit de cette dépréciation et à mesure qu'elle-même s'est avancée dans la carrière littéraire, Marie d'Agoult, devenue Daniel Stern, a continué à suivre de très près le parcours de Sand, curieuse de sa vie comme de ses œuvres, à l'affût du moindre jugement qu'elle pourrait formuler sur ses propres écrits. Sa correspondance avec ses proches témoigne de cet intérêt presque névrotique pour son ancien mentor, et tout particulièrement celle qu'elle a échangée avec une autre femme de lettres, Hortense Allart⁴¹. Contrairement à elle, Hortense Allart est toujours restée en lien avec Sand, professant à son égard une indéfectible admiration. À Sainte-Beuve, l'ami commun des trois écrivaines, elle déclare : « J'aime la Reine et je l'ai beaucoup aimée ; je l'admire, [...]. Elle est femme en plusieurs points autant que l'autre [Marie d'Agoult], mais elle a une grande âme et toutes les qualités du génie qui manquent à l'autre. Non que je ne fasse pas cas aussi de Mme d'Agoult ; femme du monde, elle a su aimer, elle a su tout quitter pour suivre le talent et la beauté⁴². » Gageons que Marie n'a jamais eu connaissance de cette lettre qui l'eût sans doute brouillée à jamais avec Hortense. Jouant les *go-between* avec un brin de roublardise, Hortense alimente la curiosité de Marie en lui livrant régulièrement les nouvelles de celle que toutes deux appellent « la Reine » et dont Hortense se proclame fidèle sujet : « J'ai toujours la Reine pour Reine, et je fréquente cette cour ; elle est calme dans sa foi qui n'est pas la mienne mais qui est la vôtre⁴³. » Par flatterie, Hortense entretient son amie dans l'idée que Sand apprécie les écrits de Daniel Stern et elle ne dément aucune des illusions que celle-ci nourrit à ce sujet. Au moment de la

40 Lettre de Marie d'Agoult à Charlotte Marliani, 23 janvier 1839, *CG*, t. II, p. 276.

41 Marie d'Agoult et Hortense Allart ont entretenu une riche relation amicale de 1838 jusqu'à la mort de Marie. L'importante correspondance qu'elles ont échangée pendant presque quarante ans n'a malheureusement pas été conservée dans son intégralité et n'a pas non plus fait l'objet d'une publication. Leurs lettres se trouvent déposées à la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque municipale de Versailles, ainsi qu'aux Archives départementales des Deux-Sèvres. Sur cette correspondance voir : Anne MACCALL, « Du bas-bleuisme et des correspondantes : Marie d'Agoult, Hortense Allart et la surenchère épistolaire », *Romantisme*, 1995, n° 90, p. 77-88.

42 Lettre d'Hortense Allart à Sainte-Beuve, s.d., *Lettres inédites à Sainte-Beuve (1841-1848)*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 255.

43 Lettre d'Hortense Allart à Marie d'Agoult, 24 mars 1849, *CG*, t. VII, p. 57. Il s'agit de la foi républicaine de Sand qu'Hortense Allart ne partage pas.

publication de *Nélida*, Marie sonde habilement son informatrice : « On me dit que votre reine m'accorde des *louanges énormes*⁴⁴. » Mais Sainte-Beuve, qui communique avec les deux femmes, rétablit la juste vérité :

Mme Sand [...] ne vous donne pas des louanges *énormes* comme vous le dites à Mme Allart, mais (mieux que cela) des louanges justes et motivées. Elle trouve à redire sur la composition, sur la suite, mais elle reconnaît la passion, l'élévation et aussi la peinture d'un monde et de certaines natures qu'elle avoue ne pas avoir eu l'occasion de rencontrer mais qu'elle croit vraies d'après votre témoignage⁴⁵.

Avec Hortense comme avec ses correspondants les plus prestigieux – hommes de lettres ou artistes, tels Ponsard, Vigny, Sainte-Beuve, Girardin, ou encore Henri Lehmann ... – Marie d'Agoult aborde volontiers le chapitre de George Sand, invitant ses correspondants à commenter ses œuvres. Dans les années 1840, sa doctrine, guère éloignée du consensus critique qui prévaut alors, est que le génie de l'écrivaine, qui s'est si brillamment manifesté dans les grandes fictions de la femme – *Indiana*, *Valentine*, *Lélia* – s'est peu à peu fourvoyé dans des voies qui n'étaient pas faites pour lui : la philosophie, la théologie, la politique. Marie d'Agoult oppose à la veine flamboyante et inventive de la période romantique celle qui a suivi, où Sand, selon elle, a perverti le roman, en le mettant au service de thèses philosophiques et de démonstrations idéologiques. À ses yeux, une œuvre comme *Spiridion* est l'illustration exemplaire de la faiblesse intellectuelle de Sand, comme le montre l'analyse particulièrement sévère qu'elle en livre dans une lettre à son ami Louis de Ronchaud : « Je n'aime point *Spiridion*. La prétention de George à la philosophie est absurde. On voit clairement sous la belle phrase l'ignorance totale de ce dont elle parle. Je crains que ne voulant absolument pas travailler sérieusement et se contentant de se faire successivement l'écho de tout ce qui l'approche elle ne gâche une bien belle destinée d'écrivain⁴⁶. » À ces jugements dépréciatifs font écho dans ses lettres quantité de petites réflexions sarcastiques où elle épingle l'esprit « non philosophique » de Sand : « Il paraît que Mme Sand déblatère contre vous à propos de moi. Quelle

44 Lettre de Marie d'Agoult à Hortense Allart, 2 mars 1846, *CG*, t. v, p. 518.

45 Lettre de Charles-Augustin Sainte-Beuve à Marie d'Agoult, 17 mars 1846, *CG*, t. v, p. 531.

46 Lettre de Marie d'Agoult à Louis de Ronchaud, 3 décembre 1839, *CG*, t. ii, p. 243.

singulière persistance et peu philosophique ! Ce que c'est de ne pas lire Hegel et Spinoza⁴⁷ ! » En cantonnant Sand dans l'enclos du roman sentimental qui serait son seul territoire d'excellence, elle lui dénie toute capacité à traiter de sujets sérieux dans la fiction et à faire du roman le support d'une réflexion sociale, comme Balzac a pu le faire. Il n'est pas indifférent qu'elle formule cette critique à l'encontre de Sand au moment où elle-même choisit l'histoire comme territoire d'expression, s'arrogeant en quelque sorte l'aptitude intellectuelle qu'elle dénie à Sand. Quittant la veine romanesque où elle n'a rencontré que peu de succès, Daniel Stern adopte la posture de l'écrivain philosophe, se réclamant ostensiblement du modèle de Mme de Staël et non plus de celui de Sand. Sa petite cour d'afficionados la conforte dans l'idée de sa supériorité intellectuelle sur la romancière, comme Ronchaud, son chevalier servant, qui lui rapporte avec empressement les moindres propos qui vont dans ce sens. C'est ainsi qu'il se plaît à citer les éloges d'Eugène Pelletan, dont le jugement était pourtant loin d'être impartial puisqu'il était alors brouillé avec celle qui fut sa maîtresse : « Il parle de vous avec beaucoup de considération et de circonspection. Il dit que vous avez un esprit de justice envers tout le monde, une aptitude philosophique et une sympathie pour les idées, toutes qualités étrangères à Mme Sand⁴⁸. »

C'est sur le terrain de l'analyse politique, où Sand s'engage résolument dans les années 1840, que la critique de Daniel Stern se fait le plus acerbe. Elle, qui fut souvent associée à Sand pour ses opinions républicaines, dénonce avec virulence dans sa correspondance la naïveté avec laquelle Sand mettrait le roman au service de la cause du peuple. Alors qu'elle est en train de travailler à son *Histoire de la révolution de 1848*, elle formule ce jugement plein de condescendance : « Je ne crois pas du tout avoir la même foi que Mme Sand. Ses lettres et ses autres œuvres politiques n'expriment que des aspirations vagues vers un prétendu idéal d'égalité, et une sorte d'adoration de la divinité du peuple, auxquelles je ne puis rien comprendre. En politique comme en amour nous avons souhaité, cherché, l'idéal dans des voies opposées⁴⁹. » Dans la ligne de mire de Daniel Stern, les romans socialistes de Sand et en tout premier lieu celui qui a inauguré la série : *Le Compagnon du Tour de France* qu'elle juge révélateur du déclin de George Sand. Dans *La Presse* elle publie

47 Lettre de Marie d'Agoult à Henri Lehmann, 9 mai 1846, *CG*, t. iv, p. 581.

48 Lettre de Louis de Ronchaud à Marie d'Agoult, octobre 1845, *CG*, t. v, p. 444.

49 Lettre de Marie d'Agoult à Hortense Allart, 10 avril 1849, *CG*, t. vii, p. 72.

en janvier 1841 un compte rendu très critique sur ce roman⁵⁰, où, derrière les éloges de façade distribués sur le génie de la romancière, elle l'assassine. Sobrement signé « un inconnu » – un anonymat qui n'a dû tromper personne –, l'article porte tout à la fois sur la poétique du roman et sur le discours idéologique qu'il véhicule, les deux étant indissociablement liés dans son analyse. En faisant de ses personnages des types représentant des identités sociales, Sand les priverait de réalité humaine : « nul doute, écrit le critique, que l'auteur n'ait eu la pensée de personnifier tout une classe de la société dans ces deux types essentiels. Pierre Huguenin, l'ouvrier philosophe, et Amaury, l'ouvrier-artiste ». Cette typologie simpliste, renchérit « l'inconnu », lasse le lecteur ou, au mieux, le laisse indifférent : « L'intérêt est nul ; je ne sais quoi de contraint et de faux se fait sentir. Pas la moindre sympathie ne s'éveille dans l'esprit pour des personnages ainsi faits ; et ce n'est pas sans effort que l'on traverse ces pages arides et inanimées. » Des personnages ainsi taillés sont dépourvus de toute vérité humaine et ne suscitent aucune identification de la part du lecteur :

Il y a un grave inconvénient à ces sortes de romans dont les personnages ne sont que des idées habillées. Ils sont nécessairement si logiques, si conséquents, si tout d'une pièce (qu'on nous passe l'expression), qu'ils ne ressemblent plus à des êtres humains. La nature est moins rigoureuse, moins absolue dans ses créations. Le cœur de l'homme est toujours illogique ; la vie humaine ne procède pas par donc et par conséquent. Des idées, ne sont pas des hommes, et ce que nous voulons voir avant tout dans un roman, ce sont des hommes⁵¹.

Marie d'Agoult formule là ce qui va devenir un lieu commun de la critique anti-sandienne : le manque de réalité de ses personnages, trop beaux, trop honnêtes, trop sublimes pour être vrais. Zola, trente ans plus tard, entonnera ce même couplet, bien peu original, en qualifiant les personnages de Sand de

50 « *Le Compagnon du Tour de France* par George Sand », *La Presse*, 9 janvier 1841, signé « Un inconnu ».

51 *Ibid.*

« poupées à arguments⁵² », faites pour entonner les thèses de leur créatrice⁵³. De façon quelque peu différente, d'Agoult dénonce non seulement ce procédé de « typisation », comme disait Balzac, mais aussi le choix spécifique fait par Sand dans ce roman d'idéaliser un individu ordinaire, en l'occurrence un ouvrier artisan menuisier. Il y a, selon elle, une contradiction dans les termes entre ce personnage représentant les classes laborieuses et le traitement romanesque qui en est fait :

Dans *Le Compagnon du Tour de France*, l'auteur a le tort de reproduire, avec moins d'éclat, des types analogues. Yseult et Joseph sont, comme le retentissement lointain, l'œuvre effacée de Lélia et de Pulchérie. Il n'y a pas plus de réalité, pas plus de vie dans les uns que dans les autres ; seulement la chaleur et la veine de l'inspiration ont fait place à une prose froide et décolorée ; les peintures voluptueuses, les orgies poétiques sont devenues des grossièretés choquantes que n'excusent plus ni la passion ni la volupté⁵⁴.

Avec un personnage comme Pierre Huguenin, le roman sandien, écrit-elle, n'est pas devenu « plus réel » ni plus réaliste mais simplement « plus commun et plus vulgaire⁵⁵ ». Elle formulera quelques années plus tard le même jugement à propos du *Meunier d'Angibault*, un « ouvrage faible », dit-elle, parce que « le meunier est personnellement trop bête, et la dame est vulgaire⁵⁶ ». Par un étrange paradoxe cependant, elle reproche dans le même temps à Pierre Huguenin son manque de vérité sociologique. Censé incarner la figure du prolétaire, il n'est, selon elle, qu'« un caractère de fantaisie, un rêveur, un chercheur de problèmes qui n'a rien d'essentiellement propre à une classe

52 « Elle a analysé lorsqu'il fallait agir ; elle a mis en dissertation ce qu'elle devait mettre en action. Les personnages n'ont plus été que des poupées à arguments ; les scènes sont restées vides, et le pis est qu'on n'a plus vu que l'auteur derrière les héros, philosophant à froid et exposant ses théories humanitaires. » Émile ZOLA, *L'Évènement*, 1^{er} septembre 1866, dans *Livres d'aujourd'hui et de demain*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Tchou, « Cercle du livre précieux », 1968, t. x, p. 603.

53 Sur cette question on lira le dossier du numéro 40 des *Cahiers George Sand* : « George Sand et la fabrique du personnage ».

54 « *Le Compagnon du Tour de France* par George Sand », *La Presse*, 9 janvier 1841, art. cité.

55 *Ibid.*

56 Lettre de Marie d'Agoult à Hortense Allart, 9 janvier 1847, *CG*, t. vi, p. 34.

de la société plutôt qu'à un autre ». Trop idéalisé par Sand, le compagnon artisan ne reflète pas la réalité sociale, car, explique « l'inconnu », « de nos jours l'artisan est un homme aux prises avec un travail sans relâche, avec des besoins sans cesse renaissants, qui gagne à grand peine le repos d'un jour, dans la semaine⁵⁷ ». À travers lui, c'est toute l'analyse sociale et politique sur laquelle repose le roman qui s'effondre, le réduisant à n'être qu'une fable idéologique sans vérité. Sand n'a rien répondu à cette recension sévère, mais elle y reviendra quelques années plus tard dans la notice qu'elle adjoint au roman pour l'édition de ses œuvres chez Hetzel en 1851. À lire cette notice on comprend qu'elle avait parfaitement identifié « l'inconnu ». Au détour de son argumentaire, elle stigmatise ces critiques mondains, trop étrangers au monde ouvrier pour pouvoir juger de la vérité de son personnage et les renvoient à leur cécité de classe : « À cette époque-là, il y a une dizaine d'années, mon type de Pierre Huguenin pouvait paraître embelli pour les gens du monde qui n'avaient pas de rapports directs avec ceux de l'atelier⁵⁸. »

Après cette attaque en règle, qui consacre en quelque sorte le divorce définitif entre les deux écrivaines, Marie d'Agoult ne s'exprimera plus de façon publique sur les œuvres de Sand. Elle continuera cependant à les lire avec empressement, délivrant dans sa correspondance des jugements plus cléments, qui témoignent de l'intérêt puissant qu'elle a toujours conservé à l'égard des œuvres de celle qu'elle continue de considérer comme sa « rivale ». Malgré les dissensions idéologiques, elle connaît parfois des éblouissements à la lecture de certaines fictions sandiennes. *Jeanne* est de ces œuvres qui, à ses yeux, restaure d'un coup tout le génie de la romancière. Ses lettres lors de la parution du roman témoignent de son enthousiasme : « Savez-vous qu'elle vient de faire dans *Le Constitutionnel* un roman *admirable. Jeanne*. C'est un poème populaire digne de son plus beau temps⁵⁹ », déclare-t-elle à son ami Ponsard, tandis qu'elle précise ses impressions de lecture dans une lettre à Vigny : « Avez-vous lu *Jeanne* ? Qu'en dites-vous ? Sauf la précipitation et la négligence de quelques parties je trouve cela charmant et voudrais bien voir Mme Sand rentrer dans ces agrestes et poétiques sentiers délaissés trop

57 « *Le Compagnon du Tour de France* par George Sand », *La Presse*, 9 janvier 1841, art. cité.

58 George Sand, *Le Compagnon du Tour de France, Œuvres Illustrées*, Paris, Hetzel, 1852, t. I.

59 Lettre de Marie d'Agoult à François Ponsard, 7 juin 1844, *CG*, t. v, p. 99 (souligné dans le texte).

longtemps pour la sacristie poudreuse du culte de Leroux⁶⁰. » Ces quelques réserves sont d'ailleurs balayées dans cette autre lettre où elle se déclare définitivement conquise par le roman : « Vous n'aimez donc pas la fin de *Jeanne* ? C'est assez l'opinion ici que la première partie est seule intéressante. Moi, j'aime tout. Mais c'est que j'ai beaucoup vécu dans mon enfance avec les paysans et ces peintures de mœurs rustiques ont pour moi une séduction irréflichte⁶¹ ».

L'enchantement se reproduit, quoiqu'un peu moins vif, quelques années plus tard à la lecture d'*Histoire de ma vie*, que Sand publie dans *La Presse* d'octobre 1854 à août 1855. On peut suivre dans sa correspondance la réception qu'en fait Marie d'Agoult, quasiment feuilleton après feuilleton. Dès les premières livraisons son impression est, dit-elle, « très favorable », et elle explique pourquoi à sa fille : « Il y a là *beaucoup* de force et une extrême habileté de l'intérêt aussi et le grand style simple du meilleur temps de l'auteur⁶². » Durant ce mois d'octobre qui voit la publication des premiers chapitres des mémoires de George Sand, les commentaires élogieux fusent dans ses lettres et elle va jusqu'à comparer Sand à Chateaubriand :

Je suppose que vous lisez l'*Histoire de ma vie*. Autant le 1^{er} feuilleton m'avait paru trainant, embarrassé et de mauvais style autant les autres m'étonnent par l'art suprême qui s'y déguise sous une simplicité admirable. Sauf un passage de jacobinisme mystique qui ne me plaît guère mais qui est de l'essence même de cet esprit plus puissant qu'étendu tout m'en semble d'une habileté consommée et je ne vois pas jusqu'ici qu'elle reste en arrière des *Mémoires d'outre-tombe*⁶³.

Mais ce bel enthousiasme s'éteint progressivement pour laisser la place aux habituels sarcasmes que Marie d'Agoult réserve à Sand. Dans cet « inexplicable livre », elle dénonce finalement la complaisance, l'auto-satisfaction et les pieux mensonges d'une entreprise autobiographique qui tourne à l'hagiographie. Et elle apostrophe ainsi Hortense Allart, qui voue

60 Lettre de Marie d'Agoult à Alfred de Vigny, 19 juin 1844, *CG*, t. v, p. 118.

61 Lettre de Marie d'Agoult à Marie Von Czetztritz, 9 août 1844, *CG*, t. v, p. 198.

62 Lettre de Marie d'Agoult à Claire de Charnacé, 5 octobre 1854, *CG*, t. VIII, p. 368 (souligné dans le texte).

63 Lettre de Marie d'Agoult à Louis de Ronchaud, 11 octobre 1854, *CG*, t. VIII, p. 370.

une admiration inconditionnelle à « la Reine », ironisant sur le jésuitisme de Sand :

Mais comment donc votre sainte amitié n'a-t-elle pas averti à temps cette sainte entre les saintes que ce siècle n'était pas digne de telles confidences qu'il ne les prendrait pas au sérieux ! Au sérieux ? Mais dites-moi est-elle sérieuse ? Croit-elle tout ce qu'elle nous dit là ? Charles Didier et Gustave Planche ont-ils vraiment trop de génie ? Madame Dorval a-t-elle été trop vénérable et l'auteur lui-même n'a-t-il écrit que pour avoir 15 cents francs de rente ? N'a-t-il connu dans tout le sexe masculin que des pères et des frères ? « Rarement les femmes avouent deux amants » me disait un jour quelqu'un que vous connaissez bien, « et le second est si petit ! si petit !... » mais ici nous n'en aurons pas un, pas un seul ! Des malades que l'on soigne, que l'on veille, par hasard, à Venise... Mais il y aurait trop à dire sur cet inexplicable livre⁶⁴.

Tranchant avec l'enchantement suscité par les premiers feuilletons, le jugement final tombe à l'issue de la publication de l'ensemble : « Tâche de te procurer les mémoires de Mme Sand qui sont terminés (à partir du 9 août) c'est à mourir de rire ou à pleurer de pitié⁶⁵. » Cette injonction paradoxale illustre toute l'ambivalence de Marie d'Agoult-Daniel Stern à l'égard de Sand : une fascination mêlée d'aigreur et de rancœur. Objet d'admiration autant que de détestation, Sand continuera d'occuper son paysage intellectuel et littéraire, en reine jamais détrônée, malgré tous les efforts qu'elle déploie pour la destituer symboliquement. Dans cette lutte personnelle et secrète qu'elle a menée contre sa « sœur de gloire⁶⁶ », Marie d'Agoult s'est autorisée

64 Lettre de Marie d'Agoult à Hortense Allart, 21 juillet 1855, *CG*, t. VIII, p. 503.

65 Lettre de Marie d'Agoult à Claire de Charnacé, 22 août 1855, *CG*, t. VIII, p. 537.

66 Selon l'expression qu'emploie Pierre Lanfrey, un fervent admirateur de Marie d'Agoult : « Un de mes grands étonnements a été de voir que votre génie si aimé et si apprécié des natures d'élite ne fût pas plus populaire dans le bon sens de ce mot, et qu'une voix unanime ne vous eût pas encore désigné la place que l'avenir vous destine entre vos deux sœurs de gloire Mme de Staël et George Sand. En cherchant la cause de cette passagère injustice qui ne peut vous atteindre, il m'a semblé qu'elle tenait en partie à un côté même et à un côté précieux de votre organisation artistique. Il y a en elle une élégance, une finesse, une distinction exquise qui éloigne et repousse les intelligences vulgaires. Elle ressemble à ces fleurs délicates et pures qui aiment à naître près du ciel

tous les coups, même les plus mesquins, comme cette mise en garde perfide lancée à la jeune Juliette Lamber pour briser son idole : « Ma chère enfant, laissez-moi vous donner un conseil. Ne connaissez jamais Mme Sand. Vous perdriez toute illusion. Comme *femme*, pardon ! Comme *homme*, elle est insignifiante. Aucune conversation, c'est un ruminant. Elle en a le regard, d'ailleurs fort beau⁶⁷. » À la question un peu naïve de Juliette : « Pourquoi, ma grande, ma tant admirée amie, n'avez-vous pas pardonné ? », Marie répondit : « Parce que la blessure faite n'est pas guérie⁶⁸ ».

C'est cependant sur cette blessure narcissique jamais guérie que Daniel Stern s'est construite, s'acharnant à raturer ce qu'elle avait jadis tant aimé dans l'œuvre et dans la personne de Sand, sans jamais cependant se déprendre véritablement de son influence, à tel point que, paradoxalement, on pourrait dire de presque tous ses ouvrages, et surtout de ses romans, ce qu'un citrique disait de *Nélida* : « La plume qui a écrit ces livres est trempée dans les couleurs de George Sand⁶⁹. »

BRIGITTE DIAZ

UNIVERSITÉ DE CAEN-NORMANDIE - LASLAR

sur les sommets, seules sous l'œil de Dieu et loin du contact des multitudes... *in alta solitudine* ! », 13 mars 1855, *CG*, t. VIII, p. 449.

67 Madame ADAM (Juliette LAMBER), *Mes premières armes littéraires et politiques*, Paris, Alphonse Lemerre, p. 203.

68 *Ibid.*, p. 205. Marie d'Agoult fait ici allusion à l'idée que Sand aurait voulu lui « voler » Liszt, alors qu'en réalité leur brouille a été causée par les propos blessants à l'égard de Sand qu'elle a diffusées dans ses lettres.

69 Hippolyte LUCAS, « Littérature », « *Nélida* par Daniel Stern », *Le Siècle*, 5 juillet 1846.



à Barbey d'Aurevill
son an
Emile L
1861

« Massacre sur le Thermodon »

George Sand dans la critique de Barbey d'Aurevilly

« Oh ! pas [...] d'orgueil bête. Pas de pose ! Pas de socialisme¹ ! »
Théâtre contemporain.

Entre 1859 et 1882, Barbey d'Aurevilly ne consacre à George Sand pas moins de sept articles de diverse nature : des développements assez brefs dans des revues bibliographiques², des portraits satiriques³, de véritables chroniques dramatiques⁴ ou littéraires⁵. Le nom de sa consœur, qui apparaît

-
- 1 BARBEY D'AUREVILLY, « Théâtre de la Gaîté : *La Vierge Noire* [...] », *Le Nain jaune*, 14 mars 1869 ; *Théâtre contemporain*, dans *Œuvre critique*, éd. Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Paris, Les Belles Lettres, t. 7, 2000-2020, p. 482 (désormais abrégé en *Cr.* suivi du tome). Dans cette chronique dramatique, Barbey oppose au Patience de *Mauprat* un personnage de vieux pauvre, qui apparaît dans *La Vierge noire*, mélodrame d'Eugène Nus.
 - 2 BARBEY D'AUREVILLY, « Revue littéraire de 1863 » [sur *Mademoiselle La Quintinie*], *Le Pays*, 10 janvier 1864, recueilli dans *Le Roman contemporain*, *Cr.* 5, p. 299-300, repris dans *Voyageurs et romanciers*, *Cr.* 6, p. 571-572.
 - 3 BARBEY D'AUREVILLY, « [...] Mme André Léo. – Mme Sand », *La Veilleuse*, 29 juillet 1868, dans *Le Musée des Antiques*, *Cr.* 8, p. 1065-1069. – « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », *La Veilleuse*, 3 octobre 1868 ; *ibid.*, p. 1081-1086, pour le portrait de G. Sand.
 - 4 BARBEY D'AUREVILLY, « *L'Autre*, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », *Le Parlement*, 27 février 1870, recueilli dans *Théâtre contemporain*, *Cr.* 7, p. 670-677.
 - 5 BARBEY D'AUREVILLY, « *Elle et lui*, par Mme George Sand, *Lui et elle*, par M. Paul de Musset », *Le Pays*, 15 juin 1859, dans *Les Romanciers*, *Cr.* 1, p. 1181-1180, repris dans

de temps en temps dans sa correspondance et ses *memoranda*, surgit aussi sous sa plume dans de nombreux morceaux de critique qui ne lui sont pas directement consacrés. C'est beaucoup, et d'autant plus surprenant que tous ces textes sont pour l'essentiel des manifestations d'antipathie d'une roserie confondante.

Il est vrai que le Connétable des lettres, avant d'afficher avec toujours plus de tranchant son éloignement pour « la brebis du Berry⁶ », comme il le fera à partir des années 1840, a lu avec passion les romans sandiens dans sa jeunesse, et tout particulièrement *Lélia*, dont ses premières œuvres – *Amaïdée*, *Germaine*, *L'Amour impossible*, – sont tout imprégnées⁷. Cette aversion serait-elle l'envers de secrètes affinités, qui ont laissé des traces dans les profondeurs de sa conscience ? Avant de revenir sur cette question, examinons d'abord les griefs que Barbey a accumulés contre George Sand.

Si nombreux soient-ils, ceux-ci sont la conséquence d'un seul qui les englobe tous : la célèbre femme de lettres incarne l'esprit du siècle et devance même les aspirations encore confuses de ses contemporains. Ses ouvrages, en d'autres termes, montrent combien « la littérature est l'expression de la société », si l'on entend cette formule non pas au sens que lui donne Louis de Bonald⁸, mais dans sa double acception historiciste et relativiste : les

Romanciers d'hier et d'avant-hier, Cr. 5, p. 79-92 ; « Mme George Sand jugée par elle-même », article n'ayant pas paru dans la presse (composé par Barbey en 1862, au moment de son renvoi du *Pays*), recueilli dans *Les Bas-bleus*, Cr. 2, p. 79-92 ; « La Correspondance de Mme Sand », *Le Constitutionnel*, 8 mai 1882, dans *Littérature épistolaire*, Cr. 4, p. 267-275.

- 6 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1083.
- 7 Voir Philippe BERTHIER, « L'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aureville et George Sand. I (1833-1850) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septembre-octobre 1978, p. 736-758. Ce premier article est complété par un autre, qui porte surtout sur l'œuvre critique de Barbey : Philippe BERTHIER, « L'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aureville et George Sand. II (1850-1889) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier-février 1979, p. 50-61. On pourra également se reporter à l'étude de Mathilde BERTRAND, « Jules et George : les dessous d'une animosité », *Littératures*, n° 58-59 : « Barbey polémiste », dir. Pierre Glaudes et Marie-Catherine Huet-Brichard, 2009, p. 37-51.
- 8 Sur l'exégèse de la formule, qui apparaît pour la première fois sous la plume de Bonald dans le *Mercur de France*, n° 41, du 1^{er} Ventôse an X (25 février 1802), voir Gérard

tendances générales qui caractérisent le corps social à ce moment de l'histoire s'expriment dans l'œuvre littéraire de George Sand, dont les livres offrent réciproquement à ses concitoyens des représentations qui informent leurs mœurs et leur mentalité. C'est pourquoi elle est selon Barbey l'une des « personnes les plus insolemment heureuses⁹ » de la littérature de son époque, privilège qu'elle partage entre autres avec Dumas et Hugo.

Plus qu'un motif d'envie pour un écrivain qui a peiné à trouver sa place dans le paysage littéraire et qui y fera toujours figure de « chouan des lettres¹⁰ », ce succès indécent à ses yeux est le signe que George Sand est moderne et qu'elle potentialise, dans sa personne comme dans son œuvre, toutes les pernicieuses illusions de la modernité. Contrairement aux critiques aimantés par le « jupon fascinateur que cette femme a mis – comme une cloche à cornichons – sur les pauvres têtes de son siècle¹¹ », l'auteur des *Bas-bleus* voit dans les ouvrages qu'elle fabrique à profusion le miroir de concentration des marottes d'une époque d'improbité morale et spirituelle.

George Sand, cette « plume facile » qui a, dit-il, « l'affreuse fortune de plaire à tous les publics¹² », répercute avec emphase « toutes les bêtises philosophiques, philanthropiques et démocratiques¹³ » des temps nouveaux. La célèbre fumeuse de cigares, qui a « tapagé » dans sa vie « comme jamais vie de femme à écritoire n'a tapagé¹⁴ », a ainsi encouragé, telles des libertés auxquelles il est légitime de prétendre, toutes les immoralités. Couvrant de

GENGEMBRE, « Bonald ou l'esthétique sociale de la littérature », dans Jean-Louis CABANÈS (dir.), *Romantismes, l'esthétique en actes*, Paris, Presses Universitaires de Nanterre, 2009, p. 143-164.

9 BARBEY D'AUREVILLY, « Les préfaces d'A. Dumas fils [...] », *Le Nain jaune*, 7 juillet 1868 ; recueilli dans *Théâtre contemporain*, Cr. 7, p. 375.

10 Voir notre article « Barbey d'Aurevilly, “chouan des lettres” », dans Elina ABSALYAMOVA, Laurence VAN NUIJS et Valérie STIÉNON (dir.), *Figures du critique écrivain. XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, PUR, 2019, p. 55-75.

11 BARBEY D'AUREVILLY, « L'Autre, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 670.

12 BARBEY D'AUREVILLY, « Mme George Sand jugée par elle-même », art. cité, p. 87.

13 BARBEY D'AUREVILLY, « *Les Récits de la Luçotte*, par Paria Korigan [Mme Émile Lévy] », *Le Constitutionnel*, 25 juillet 1882 ; recueilli dans *Romanciers d'hier et d'avant-hier*, Cr. 5, p. 639.

14 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1085.

sentiments élevés les « hontes publiques de [sa] renommée¹⁵ », elle a versé de surcroît dans les chimères humanitaires et les utopies sonores. Elle s'est complu dans cet idéalisme faux, envers de préjugés présomptueux, dont le déni de réalité rémunère toujours, à peu de frais, la bonne conscience bourgeoise.

À tout point de vue, cette « reine indiscutée du bas-bleuisme contemporain¹⁶ » a eu un effet terriblement « funeste sur l'imagination contemporaine¹⁷ », car « elle a beaucoup écrit » et son temps, insiste Barbey, « s'est imbibé d'elle comme l'éponge s'imbibe d'eau¹⁸ ». Aussi se fait-il un devoir d'aller dans sa critique à contre-courant de l'opinion qui révère cette gloire littéraire. Adoptant une attitude intempestive, dans laquelle il voit un signe d'indépendance et de rigueur intellectuelle, il dispose les innombrables batteries de son esprit pour attaquer sans merci « ce grand Préjugé, Mme George Sand¹⁹ ».

C'est une manière pour lui de prendre à son propre jeu cette amazone moderne, qui ne doit pas craindre, dit-il ironiquement, « les massacres sur le Thermodon », puisque ses prétentions égalitaires lui ont ôté tout « droit aux ménagements respectueux²⁰ », que les conventions de la politesse commandent de réserver au « deuxième sexe ».

Sur le terrain des idées

Une grande partie de cette offensive belliqueuse se déroule sur le terrain des idées. Ce sont d'abord des reproches moraux que Barbey adresse à George

15 BARBEY D'AUREVILLY, « Le puits artésien des petits papiers », *Le Triboulet*, 8 janvier 1881 ; recueilli dans *Dernières polémiques*, Cr. 8, p. 1516.

16 BARBEY D'AUREVILLY, « *Les Enchantements de Prudence*, par Mme de Saman, avec une préface de Mme G. Sand. Chez Lévy », *Le Constitutionnel*, 12 mai 1873 ; recueilli dans *Les Bas-bleus*, Cr. 2, p. 223.

17 BARBEY D'AUREVILLY, « Mme George Sand jugée par elle-même », art. cité, p. 83.

18 BARBEY D'AUREVILLY, « *Une faiblesse de Minerve. – Le Lieutenant de Rancy. – Les Ménages militaires*, par Mme Claire de Chandeneux », *Le Constitutionnel*, 9 juillet 1877 ; recueilli dans *Les Bas-bleus*, Cr. 2, p. 307, note **.

19 BARBEY D'AUREVILLY, « L'Autre, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 670.

20 BARBEY D'AUREVILLY, « Introduction » des *Bas-bleus*, Cr. 2, p. 30.

Sand, la « Grande Dépravatrice²¹ ». C'est par « le scandale de ses mœurs », dit-il, qu'elle a « beaucoup corrompu²² ». Que cette femme, satisfaite de la publicité de ses amours irrégulières, n'ait jamais songé à cacher ce qu'il appelle les « fautes de [sa] vie », ne serait rien, estime-t-il, si la publication posthume de sa correspondance intime n'avait complaisamment offert aux lecteurs un « régal de pourriture », en débitant « cette marchandise d'indiscrétion et de scandale²³ ».

Plus graves sont à ses yeux les coups portés au mariage par cette romancière parvenue au succès en dégradant « la moralité publique²⁴ ». Car cette épouse volage, qui a jugé bon de « laisser là son mari », a cru devoir encore proclamer dans ses livres « la légitimité de l'adultère²⁵ ». Elle a en quelque sorte intellectualisé ses penchants amoraux, sur lesquels elle a greffé sans vergogne un interminable chapelet « d'axiomes obscurs, incertains ou nettement ineptes²⁶ » :

Nous sommes arrivés à cette dernière descente dans les mœurs où la femme vicieuse sophistique son vice. J'en atteste les romans de madame Sand ! Le sophisme dans le vice, c'est le caractère de la femme au XIX^e siècle. Au XIX^e siècle, la femme fait entrer la pensée dans son vice, ce qui ne s'était pas encore vu [...]²⁷.

Ainsi Barbey ne pardonne-t-il pas à George Sand d'avoir semé « l'adultère dans les cœurs », en faisant de « la haine du mariage²⁸ » l'un des thèmes majeurs

21 BARBEY D'AUREVILLY, « *Laide*, par Juliette Lamber (*sic*) – (Chez Lévy.) », *Le Constitutionnel*, 15 juillet 1878 ; recueilli dans *Articles inédits (1852-1884)*, éd. Jacques Petit, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 270.

22 BARBEY D'AUREVILLY, « *Une faiblesse de Minerve. – Le Lieutenant de Rancy. – Les Ménages militaires*, par Mme Claire de Chandeneux », art. cité, p. 307, note **.

23 BARBEY D'AUREVILLY, « Le puits artésien des petits papiers », art. cité, p. 1516.

24 BARBEY D'AUREVILLY, « *L'Autre*, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 670.

25 BARBEY D'AUREVILLY, « Le puits artésien des petits papiers », art. cité, p. 1516

26 BARBEY D'AUREVILLY, « *L'Autre*, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 670.

27 BARBEY D'AUREVILLY, « Le dernier volume de la *Correspondance* de Proudhon – *La Pornocratie* (chez Lacroix) », *Le Constitutionnel*, 12 octobre 1875 ; *Cr.* 3, p. 64.

28 BARBEY D'AUREVILLY, « Mme George Sand jugée par elle-même », art. cité, p. 83.

de son œuvre. Loin de s'effacer, ce qu'il nomme « la tache d'*Indiana*²⁹ », c'est-à-dire l'infidélité conjugale, y réapparaît de loin en loin. Selon lui, de *Valentine* à *L'Autre*, dans les romans sandiens comme dans le théâtre, cette tache réapparaît, malgré le temps qui passe, tel un « vieux palimpseste³⁰ ». George Sand y est toujours « la mère Gigogne aux adultères³¹ », reprenant ses éternels poncifs sur la vérité du sentiment, la liberté amoureuse, la tolérance pour les égarements du cœur, qui font bon marché du sacrement chrétien du mariage, en ouvrant la voie à toutes les licences.

Mais le comble de l'« infection sociale³² » dont elle a été la propagatrice a été atteint selon Barbey avec son « impossible *Jacques* », roman dont le personnage éponyme « se sacrifie héroïquement³³ » pour « faire le bonheur³⁴ » de sa femme et de l'homme qu'elle aime, geste prétendument sublime, que la romancière élève au rang de « la vertu³⁵ ». Barbey s'insurge contre cette spécieuse manipulation axiologique : si l'on nomme les choses par leur nom, *Jacques*, selon lui, n'est rien d'autre en vérité qu'« un Sganarelle héroïque, qui reconnaît hardiment la légitimité du cocuage et qui se tue pour donner sa place à l'amant de sa femme dans son lit³⁶ ».

Mais ce dont Barbey tient surtout rigueur à George Sand, c'est d'avoir remis en question l'immémoriale répartition des rôles sociaux selon les sexes, au nom du principe égalitaire qui gouverne son siècle. En prétendant, au nom de l'égalité, jouer un rôle sur la scène publique et devenir une femme auteur, elle a *titanisé*³⁷, dit-il : elle s'est révoltée à la fois contre l'ordre divin

29 BARBEY D'AUREVILLY, « *L'Autre*, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 671.

30 *Ibid.*

31 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1081.

32 *Ibid.*

33 BARBEY D'AUREVILLY, « *Vertu*, par Gustave Haller (chez Lévy) », *Le Constitutionnel*, 12 février 1877 ; recueilli dans *Les Bas-bleus*, Cr. 2, p. 265.

34 BARBEY D'AUREVILLY, « La pièce de M. Augier » [Paul Forestier] », *Le Nain jaune*, 31 janvier 1868 ; recueilli dans *Théâtre contemporain*, Cr. 7, p. 208.

35 BARBEY D'AUREVILLY, « *Vertu*, par Gustave Haller (chez Lévy) », art. cité, p. 265.

36 BARBEY D'AUREVILLY, « Mme George Sand jugée par elle-même », art. cité, p. 85.

37 Voir BARBEY D'AUREVILLY, « *Weymar et Coppet* par l'auteur des *Souvenirs de Madame Récamier* (chez Lévy) », *Le Constitutionnel*, 21 février 1870 ; recueilli dans *Les Bas-bleus*, Cr. 2, p. 49.

et contre un principe social, en tentant de rivaliser avec les hommes sur un terrain où ils sont supérieurs. Malheureuse d'être « quelque chose comme la Vénus de Milo », elle a voulu « être Hercule³⁸ » dans le monde intellectuel, au risque de perdre, à cette hardie métamorphose, la légèreté, la délicatesse du sentiment et la grâce, facultés que les femmes possèdent selon lui avec une irréfragable supériorité.

De là s'est ensuivie « la mascarade » de son pseudonyme, masculin et de son « habit d'homme³⁹ », cette « redingote de velours noir⁴⁰ », qu'elle s'est mise à arborer fièrement. « Je l'appellerai *Monsieur* George Sand, au lieu de Madame⁴¹ », ironise Barbey, qui ne voit dans cette « fureur de l'égalité » qu'un ferment de dissolution sociale ouvrant la porte à « toutes les autres égalités⁴² ». Or, rien n'est plus funeste aux yeux du Connétable des lettres que la « négation raisonnée [...] de toute hiérarchie », dans laquelle il voit la puissance destructrice « de toute autorité⁴³ », qu'elle soit religieuse ou politique.

C'est bien par ce côté que George Sand pêche le plus à ses yeux : « pour faire mieux l'homme⁴⁴ », la plus célèbre des « Bacchantes de la Libre Pensée⁴⁵ », qui a « éteint en elle le christianisme⁴⁶ », l'a remplacé par de fumeuses doctrines philosophiques aux accents humanitaires. Celles-ci ont imprimé à son talent déclamatoire l'« horrible grimace [...] qui le défigure

38 BARBEY D'AUREVILLY, « Introduction » des *Bas-bleus*, *op. cit.*, p. 37.

39 *Ibid.*, p. 33.

40 BARBEY D'AUREVILLY, « Les Bas-bleus », *Le Nain jaune*, 7 février 1866 ; recueilli dans *Les Ridicules du temps*, Cr. 8, p. 818.

41 BARBEY D'AUREVILLY, « *La Princesse Oghérof. – Dosia. – L'Expiation de Saveli. – Autour d'un phare. – À travers champs*, par Henry Gréville, chez Plon », *Le Constitutionnel*, 26 mars 1877 ; recueilli dans *Les Bas-bleus*, Cr. 2, p. 291.

42 BARBEY D'AUREVILLY, « Introduction » des *Bas-bleus*, *op. cit.*, p. 32.

43 BARBEY D'AUREVILLY, « Le puits artésien des petits papiers », art. cité, p. 1516.

44 BARBEY D'AUREVILLY, « *Weymar et Coppet* par l'auteur des *Souvenirs de Madame Récamier* (chez Lévy) », art. cité, p. 49.

45 BARBEY D'AUREVILLY, « *Le Retour du Christ – Appel aux femmes !* (Librairie moderne, chez Jules Lecuir) », *Le Constitutionnel*, 27 juillet 1874 ; recueilli dans *Les Bas-bleus*, Cr. 2, p. 231.

46 BARBEY D'AUREVILLY, « *Weymar et Coppet* par l'auteur des *Souvenirs de Madame Récamier* (chez Lévy) », art. cité, p. 49.

et qui a fini par le rendre affreux⁴⁷ ». Car George Sand ne s'est pas contentée, comme elle l'a fait dans *Mademoiselle La Quintinie*, d'offrir cette caricature haineuse de prêtre catholique qu'elle a « peint [...] plus d'une fois dans sa vie », – manière pour elle de défendre l'idée que le christianisme, tel que le perpétue l'Église romaine, « doit être définitivement vaincu et enfoncé sur toute la ligne⁴⁸ ». Cette « prêcheuse⁴⁹ » invétérée s'est employée en outre à propager le paganisme, qu'elle a, comme tant d'autres, « si fastueusement pratiqué, à la barbe du dix-neuvième siècle honteux⁵⁰ ».

Ce ne sont pas seulement les prises de position de George Sand en faveur de l'incinération des défunts⁵¹ que Barbey vise ainsi, même s'il raille à l'occasion cette « païenne », qui répugne à être enterrée « en terre sainte », et qui pousse son admiration pour la pratique funéraire des Anciens jusqu'à ne vouloir plus être portée « en terre du tout », préférant, une fois morte, « la mise en urne ou en bouteille⁵² ». S'il réprovoque parfois « la folie idolâtre d'art » qui gagne selon lui toute l'œuvre sandienne, il s'en prend au premier chef au « paganisme qui y circule⁵³ », de *Jeanne* à *Spiridion*, sous la forme douteuse d'emprunts à la philosophie antique, de références au celtisme, de réminiscences folkloriques, ou d'un syncrétisme religieux qu'il juge du plus mauvais aloi.

Pour lui cependant, George Sand n'est pas seulement odieuse parce qu'elle s'efforce de se défaire de l'héritage du christianisme : elle l'est encore parce qu'elle ébranle avec une fausse candeur tous les fondements traditionnels de la société au nom de passions procédant, à l'en croire, d'une authentique noblesse de cœur, alors qu'elles reposent sur une « philosophie [...] abjecte et fausse », qui « ne peut produire, dans l'ordre des sentiments, que « des faussetés et des abjections⁵⁴ ». Selon Barbey, en effet, la romancière, qui se

47 *Ibid.*

48 BARBEY D'AUREVILLY, « Revue littéraire de 1863 », art. cité, p. 300.

49 BARBEY D'AUREVILLY, « *Weymar et Coppet* par l'auteur des *Souvenirs de Madame Récamier* (chez Lévy) », art. cité, p. 49.

50 BARBEY D'AUREVILLY, « *Laidé*, par Juliette Lamber (*sic*) – (Chez Lévy.) », art. cité, p. 271.

51 GEORGE SAND, « Autour de la table. VIII », *La Presse*, 25 octobre 1856, n. p. [p. 3] ; recueilli dans *Autour de la table*, Paris, Dentu, 1862, p. 105-118.

52 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1084.

53 BARBEY D'AUREVILLY, « *Laidé*, par Juliette Lamber (*sic*) – (Chez Lévy.) », art. cité, p. 270.

54 BARBEY D'AUREVILLY, « *L'Autre*, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 673.

veut une « forte jupe philosophique⁵⁵ », trousse ses romans, non pas comme le font « d'ordinaire les femmes, pour le plaisir de l'amourette », mais en disciple de Jean-Jacques, « pour endoctrin角度 le genre humain⁵⁶ ».

« Fille *naturelle* de Rousseau⁵⁷ », elle lui emprunte « la morale de tous ses livres », qui est celle du sentiment : à l'instar de son géniteur intellectuel, la sensibilité est sa boussole, comme si seuls les amants éperdus comptaient dans le monde et que l'amour souverain supprimait « du même coup la société et Dieu⁵⁸ ». Cette contagion sentimentale a d'inévitables conséquences politiques. De l'auteur du *Contrat social*, George Sand a aussi cette combinaison de religiosité diffuse et de rêvasserie utopique, dont elle tient « un républicanisme de mauvaise tête⁵⁹ » et le socialisme évangélique des quarante-huitards, que Barbey a en horreur.

Si on l'en croit, cet idéalisme naïf, et non moins criminel quand il soutient la ferveur révolutionnaire, comme au temps de la II^e République, dissimule avec peine son véritable fonds. Sous ses « sentimentalités », ses « tendresses fondantes », ses « gelées [...] transparentes qui tremblent à l'œil, et qui ne sont mises là que pour engluer les esprits et les cœurs », la religion philosophique de George Sand, sensible, généreuse, progressiste, optimiste, conduit dans les faits ses lecteurs au « Matérialisme absolu⁶⁰ ». C'est cette thèse, jugée « monstrueuse dans son apparente simplicité⁶¹ », que Barbey dégage de *L'Autre*, comédie dans laquelle « l'adultère se grime en père attristé⁶² », réclamant à sa fille naturelle le pardon de la faute qu'il a jadis

55 BARBEY D'AUREVILLY, « *Dialogues et fragments philosophiques*, par Ernest Renan », *Le Constitutionnel*, 10 juillet 1876 ; Cr. 3, p. 91.

56 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1081.

57 BARBEY D'AUREVILLY, « L'œuvre de Léon Gozlan », *Le Nain jaune*, 2 décembre 1866 ; recueilli dans *Romanciers d'hier et d'avant-hier*, Cr. 5, p. 572.

58 BARBEY D'AUREVILLY, « *Elle et lui*, par Mme George Sand. *Lui et elle*, par M. Paul de Musset », art. cité, p. 1186.

59 BARBEY D'AUREVILLY, *Premier memorandum*, 21 novembre 1836, dans *Œuvre romanesque complète*, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p. 778 (désormais abrégé *ŒC*, suivi du tome).

60 BARBEY D'AUREVILLY, « *L'Autre*, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 672.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 671.

commise : au nom de l'amour, dont « la souveraine expansion » a « le don des miracles », il en appelle « à la justice de l'avenir, laquelle, il s'en dit persuadé, fera entrer « la pitié [...] dans les jugements humains⁶³ ».

Autant dire, rétorque Barbey, qu'un père, pour George Sand, « se taille dans la chair et le sang, comme les Courtisanes, et non pas dans l'Âme, la Loi, la Religion, la Pureté de la Filiation, qui est la garantie des Races⁶⁴ ». Bafouant les « plus augustes Institutions sociales groupées autour du lit d'une femme pour y faire un enfant⁶⁵ », cette piètre « tête dramatique⁶⁶ », qui est également une exécrationnable philosophe, considère qu'il suffit à cette tâche que « deux bêtes dans l'ombre s'accouplent⁶⁷ ». C'est sa seule façon de concevoir « le Père et la Mère » dans sa « métaphysique... physique⁶⁸ », qui n'est en vérité, répète Barbey, que « le Matérialisme, dans toute sa pureté d'impureté, dans toute sa candeur d'immondice⁶⁹ ».

Car le pire selon lui est qu'un tel cloaque d'« immoralité [...] sentimentale » se présente comme une émouvante berquinade donnant des « formes hypocritement bénignes » à « une malpropreté⁷⁰ », sur laquelle est jeté « le voile d'une illusion⁷¹ » vertueuse : « Nous qui nous portons bien – dit-il ailleurs –, laissons là ces insanités... Contes pour contes, rêves pour rêves, j'aime mieux les Contes d'Hoffmann⁷² ».

63 George SAND, *L'Autre*, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 55, 69 et 113.

64 BARBEY D'AUREVILLY, « *L'Autre*, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 671.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*, p. 674.

67 *Ibid.*, p. 671.

68 *Ibid.*, p. 670.

69 *Ibid.*, p. 672.

70 *Ibid.*, p. 671.

71 *Ibid.*, p. 673-674.

72 BARBEY D'AUREVILLY, « *Dialogues et fragments philosophiques*, par M. E. Renan (chez Lévy) », *Le Constitutionnel*, 10 juillet 1876 ; recueilli dans *Les Philosophes et les écrivains religieux*, deuxième série, Cr. 3, p. 91. Cette formule de Barbey, que lui inspirera le nouvel ouvrage de Renan, salué par George Sand peu de temps avant sa disparition, traduit parfaitement *a posteriori* l'impression que lui a laissée la représentation de *L'Autre*.

Raisons esthétiques

Cependant, le procès de « la madame de Warens de la littérature⁷³ » ne s'arrête pas en si bon chemin. L'antipathie de Barbey a aussi des raisons esthétiques, qui engagent une conception de l'écriture : sur ce plan encore, George Sand incarne tout ce qu'il déteste, à commencer par la componction et la pédanterie. En tant que lecteur, cet écrivain dandy, comme il l'explique à son ami Trebutien, apprécie par-dessus tout la légèreté, qualité « qui s'en va – se plaint-il – chaque jour, des livres et du monde⁷⁴ ». Aussi ne peut-il souffrir ces « airs encravattés et graves⁷⁵ » que prennent si souvent, dit-il, « les hommes de [son] siècle », et que les bas-bleus, en les accentuant, ont fait monter au grotesque.

Vivant dans le regret de la société de la conversation, telle qu'elle pouvait exister au XVIII^e siècle, ce causeur étincelant, dont un « grand conversationniste⁷⁶ » tel que Rivarol est le modèle, reproche à George Sand, qu'il a eu l'occasion de rencontrer au début des années 1840, de manquer cruellement d'esprit. Loin de lui avoir laissé le souvenir d'« un feu d'artifice perpétuel tiré sur l'eau⁷⁷ », les paroles qu'elle a échangées avec lui dans son salon, où l'on « aurait dormi, dit-il, comme au sermon⁷⁸ », lui inspirent ce jugement peu amène : cette femme, dont le maréchal de Saxe est l'aïeul, mais

73 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1085.

74 Lettre à Trebutien du 14 mai 1841, *Correspondance générale*, éd. Jacques Petit, Philippe Berthier et Andrée Hirschi, Paris, Les Belles Lettres, t. 1, 1980-1989, p. 90 (abrégé désormais en *Corr.*, suivi du tome).

75 *Ibid.*

76 BARBEY D'AUREVILLY, « *Cœuvres choisies de Rivarol*, édition de M. de Lescure (chez Jouaust) », *Le Constitutionnel*, 19 août 1880, *Cr.* 2, p. 549.

77 BARBEY D'AUREVILLY, « *Cœuvres de Rivarol. Études sur sa vie et sur son esprit*, par MM. Sainte-Beuve, Arsène Houssaye, Armand Malitourne – *Rivarol, sa vie et ses œuvres*, par M. Léonce Curnier », *Le Pays*, 20 septembre 1859 ; recueilli dans *Les Critiques ou les Jugés jugés*, *Cr.* 2, p. 542.

78 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1082.

qui est surtout la « bâtarde de Rousseau⁷⁹ », « n'a jamais su causer⁸⁰ », elle a de la conversation « comme un cheval anglais », elle est « sottre comme un prunier – sans prunes⁸¹ ».

Son seul talent, si c'en est un, s'épanouit exclusivement selon Barbey dans la « radoterie philosophicaillante⁸² ». Non seulement elle n'a, précise-t-il, aucune « initiative dans les idées », mais il lui manque surtout, contrairement à Mme de Staël, « l'aperçu et le mot qui se fixe dans la pensée comme une épingle de diamant⁸³ ». Au lieu de cela, cette doctrinaire impénitente, à l'image du Patience de *Mauprat* et de tant d'autres de ses personnages, « dogmatise, pédantise, évangélise et apostolise⁸⁴ » avec un zèle qui suscite, au dire de l'impitoyable critique, le plus insupportable ennui.

L'écrivain catholique, qui n'a jamais fait mystère de son « horreur de la prêchaille et du pédantisme⁸⁵ », en littérature comme dans la causerie, ne goûte pas davantage la boursouffle oratoire de l'œuvre sandienne. La romancière appartient selon lui à « cette école d'ampoulés à qui, pour les punir, a été refusé le don divin de bonhomie⁸⁶ », dans lequel il voit précisément l'art suprême du conteur, que possèdent à la perfection Walter Scott et La Fontaine. À l'encontre de ces auteurs qu'il admire, George Sand se laisse emporter par le flot de son intarissable verbosité et par « son *prudhommisme* d'images », qui vient encore appesantir son « *prudhommisme* de l'idée⁸⁷ ». Son style, qui plaît tant au bourgeois, n'est à vrai dire qu'un tissu de « métaphores [...] fourbues », de « vieilles images surannées », de « tropes décrépits et solennels⁸⁸ ».

79 BARBEY D'AUREVILLY, *Les Bas-bleus*, chap. XIX (« Mme Louise Colet »), éd. citée, p. 253.

80 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1085.

81 BARBEY D'AUREVILLY, « Galathée par Mme Adam », *Triboulet*, 27 décembre 1880 ; *Articles inédits (1852-1884)*, p. 286.

82 BARBEY D'AUREVILLY, *Deuxième memorandum*, 15 janvier 1839, *CEC* II, p. 1021.

83 BARBEY D'AUREVILLY, « Weymar et Coppet par l'auteur des *Souvenirs de Madame Récamier* (chez Lévy) », art. cité, p. 48.

84 BARBEY D'AUREVILLY, « *L'Autre*, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 671.

85 Lettre à Trebutien 29 septembre 1843, *Corr.* 1, p. 135.

86 BARBEY D'AUREVILLY, « Théâtre de la Gaîté : *La Vierge Noire* [...] », art. cité, p. 482.

87 BARBEY D'AUREVILLY, « Mme George Sand juge d'elle-même », art. cité, p. 90.

88 *Ibid.*, p. 91.

Cette détestable enflure rhétorique n'est rien encore en comparaison du lyrisme sentimental de la romancière : qu'elle laisse s'épancher ses « déshonnêtes personnages » sur les « mystères de l'âme, de la vie et de la destinée », ou qu'elle peigne des paysages bucoliques en noyant dans le style « abondan[t] et facile » de Jean-Jacques « la couleur plus vive de Bernardin⁸⁹ », George Sand insupporte Barbey par ses « attitudes emphatiques », son « *bombast* », son « amphigouri de poésie fausse et de solennité⁹⁰ ». Cependant, son œuvre n'est pas seulement taillée tout entière dans un « bloc de marbre de Pathos⁹¹ », dont le coloris uniforme la fait paraître « plate et ennuyeuse⁹² » : son « triple galimatias⁹³ » est aussi contraire à la vérité des sensations, des sentiments et des idées.

C'est du moins ce que soutient Barbey et ce qui le frappe en particulier dans la façon dont George Sand conçoit la « littérature de terroir⁹⁴ ». Lui qui voulut être « Le Walter Scott normand⁹⁵ » est extrêmement sévère pour les « romans champêtres » de la « bonne dame de Nohant ». *La Mare au diable* lui paraît « un roman pédantesque et plat, sans patois d'aucune sorte, où des paysans philosophes parlent comme J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre⁹⁶ » : on y chercherait en vain « des sentiments vrais comme le sang des veines et l'eau des sources, dans un patois d'une couleur ravissante⁹⁷ ».

C'est que George Sand, « cette vieille rouée littéraire », qui veut se faire passer pour « une campagnarde⁹⁸ », est incapable de l'ingénuité et du naturel qu'il faudrait « pour aborder franchement et sans lourdeur cette littérature [...] fortement aromatisée de toutes les senteurs naïves et parfumées d'un pays⁹⁹ ».

89 *Ibid.*, p. 89.

90 BARBEY D'AUREVILLY, « *Les Soirées de la villa des Jasmins*, par Mme la marquise de Blocqueville – chez Didier », *Le Constitutionnel*, 23 mars 1874, recueilli dans *Les Bas-bleus*, Cr. 2, p. 212.

91 Lettre à Trebutien du 5 décembre 1854 ; *Corr.* 4, p. 130.

92 BARBEY D'AUREVILLY, « *La Correspondance de Mme Sand* », art. cité, p. 273.

93 BARBEY D'AUREVILLY, « *La Chanson des nouveaux époux*, par Mme Adam (Juliette Lamber) (*sic*). – Chez Conquet », *Le Constitutionnel*, 4 septembre 1882 ; recueilli dans *Articles inédits (1852-1884)*, éd. citée, p. 290.

94 BARBEY D'AUREVILLY, « *Les Récits de la Luçotte*, par Paria Korigan », art. cité, p. 639.

95 C'est le titre d'un ouvrage d'Henry BORDEAUX sur Barbey (Paris, Plon-Nourrit, 1925).

96 BARBEY D'AUREVILLY, « *Les Récits de la Luçotte*, par Paria Korigan », art. cité, p. 639.

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

99 *Ibid.*

Un bas-bleu comme elle, acclimatée à l'atmosphère intellectuelle de la *Revue des Deux Mondes*, ne parvient jamais qu'à « une affectation de simplesse¹⁰⁰ » : ses paysans de fantaisie, auxquels elle fait parler un idiome fabriqué, sont « aussi faux que ceux de Watteau, et moins jolis¹⁰¹ ».

Dans l'écriture sandienne, celle de la romancière comme de l'épistolière, Barbey, contrairement à Gustave Planche ou Sainte-Beuve, n'aperçoit, « sous la poésie de surface », que l'omniprésence d'un « prosaïsme fondamental¹⁰² » révélant le talent surfait d'une femme qui se pique d'écrire sans avoir, dit-il, « aucun esprit¹⁰³ ». George Sand, cette « pagode chinoise ou japonaise, aux gros yeux hébétés d'une rêverie sans bout¹⁰⁴ », trahit sa véritable nature dans sa correspondance par « la nullité ou la médiocrité [de ses] aperçus », et leur « commun insupportable¹⁰⁵ ». Il lui manque, dit-il encore, « le sentiment virginalement poétique », « la grâce aérienne », « la distinction patricienne », dont était douée Mme de Staël : en comparaison, son tempérament est « plus épais » et, pour tout dire, « plus bourgeois¹⁰⁶ ».

Chez elle, estime Barbey, le style « poétique et grandiose », « la fantaisie errante et féconde », l'« imagination désintéressée » sont un « masque¹⁰⁷ ». George Sand, par son manque d'esprit, par la « simplicité coulante¹⁰⁸ » de ses phrases et par la bouffissure de ses assommantes tartines philosophico-sentimentales, est, dans son écriture, « une imagination [...] impuissante et vulgaire¹⁰⁹ » : « tout s'abaisse et s'en va de sa manière de parler et d'écrire dans

100 BARBEY D'AUREVILLY, « Mme George Sand jugée par elle-même », art. cité, p. 83.

101 BARBEY D'AUREVILLY, « Réimpressions. *Le Maçon*, par M. Masson et R. Brucker, corrigé par R. Brucker », *Le Pays*, 7 octobre 1853 ; recueilli dans *Les Romanciers*, Cr. 1, p. 1019.

102 BARBEY D'AUREVILLY, « La *Correspondance* de Mme Sand », art. cité, p. 273.

103 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1082.

104 *Ibid.*

105 BARBEY D'AUREVILLY, « La *Correspondance* de Mme Sand », art. cité, p. 273.

106 BARBEY D'AUREVILLY, « *Weymar et Coppet* par l'auteur des *Souvenirs de Madame Récamier* (chez Lévy) », art. cité, p. 48.

107 BARBEY D'AUREVILLY, *La Correspondance* de Mme Sand », art. cité, p. 273.

108 BARBEY D'AUREVILLY, « *Elle et lui*, par Mme George Sand, *Lui et elle*, par M. Paul de Musset », art. cité, p. 1189.

109 BARBEY D'AUREVILLY, « Mme George Sand jugée par elle-même », art. cité, p. 91.

un abandon sans grâce et surtout sans noblesse¹¹⁰ ». Bref, dans son œuvre, la forme et l'idée s'accordent pour le pire :

Il ne faut pas croire que dans les œuvres de l'esprit, quand elles méritent ce nom grandiose, la chose littéraire aille par son côté et la chose morale par le sien. Il ne faut pas croire qu'on puisse couper l'œuvre comme une pêche, et que chacun, critique et moraliste, emporte, comme il veut, son morceau. L'œuvre littéraire ne se scinde pas. C'est la tunique sans couture. Elle est morale, comme elle est littéraire. Il faut la prendre ou la laisser toute ; car le beau et le bon s'étreignent et se fondent dans l'œuvre de l'homme comme dans l'œuvre de Dieu¹¹¹.

George Sand, à cet égard, représente aux yeux de Barbey la mauvaise littérature : celle qu'on veut faire avec de bons sentiments, et qui « ne choque personne par ce grand côté de l'esprit que les forts seuls savent aimer », mais qui possède à la place « ce qui plaît avant tout aux moyennes, l'abondance et la facilité¹¹² ». Ainsi présentée, l'œuvre sandienne, pourrait-on dire, est un immense « texte de plaisir » au sens où l'entend Roland Barthes : un texte « qui contente, emplit, donne de l'euphorie », car il « vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture¹¹³ ». L'auteur des *Diaboliques* situe son idéal aux antipodes de cette conception de la création littéraire : en montrant sans ménagement les dessous de la réalité, la littérature digne de ce nom, qui doit s'efforcer de placer le lecteur dans l'inconfort, a pour but de faire vaciller ses « assises historiques, culturelles, psychologiques », « la consistance de ses goûts » et « de ses valeurs¹¹⁴ ».

C'est ainsi que Balzac et Shakespeare procèdent dans leurs œuvres : ils y ont « l'observation qui transperce tout, les cris de nature bravement rugis et qui trouvent toujours le même écho dans les cœurs semblables, et enfin les vues inattendues de l'esprit, incarnées en des mots qui les rendent plus spirituelles encore¹¹⁵ ». Pour ces raisons, leurs livres, conformes à l'idéal aurevillien, sont

110 BARBEY D'AUREVILLY, « La *Correspondance* de Mme Sand », art. cité, p. 269.

111 BARBEY D'AUREVILLY, « L'Autre, par George Sand. – Mme Sarah Bernhardt », art. cité, p. 672-673.

112 BARBEY D'AUREVILLY, « Mme George Sand jugée par elle-même », art. cité, p. 89.

113 Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 25.

114 *Ibid.*

115 BARBEY D'AUREVILLY, « L'œuvre de Léon Gozlan », art. cité, p. 572.

appelés à la gloire et à l'immortalité. Ce n'est pas le cas de ceux de George Sand, qu'on oubliera selon Barbey, comme « le Rousseau de la *Nouvelle Héloïse* », parce qu'elle ne possède rien de ce qui préserve de la « caducité littéraire¹¹⁶ ».

Un double négatif

Ce réquisitoire accablant laisse songeur pour les raisons que l'on a indiquées en commençant : l'œuvre de George Sand a compté pour Barbey, avant qu'il ne s'éloigne d'elle et que cette distance ne se creuse lorsque le retour de l'écrivain normand dans le giron de l'Église et les leçons de la révolution de 1848 l'auront conduit à se placer, à rebours de son temps, dans la lignée des « prophètes du passé ».

Ainsi, les nombreux échos de *Lélia* dans les premières œuvres de Barbey, mais aussi son désir de rivaliser avec la romancière en inversant les données de *Leone Leoni* dans *Une vieille maîtresse*, roman où il reprend le thème de la fatalité d'une passion indéfendable¹¹⁷, incitent à considérer d'un autre œil l'aversion aurevillienne. Car, par bien des côtés, George Sand apparaît comme un *double négatif* de Barbey incarnant des virtualités de sa personnalité, qu'il s'est efforcé d'étouffer en lui. Objet de détestation et de fascination à la fois, sa consœur lui renvoie l'image de certains aspects de son moi, qu'il a cru bon de juguler ou de refouler pour pouvoir devenir lui-même, ce qui suppose en même temps une intimité cachée, un enracinement commun dans le même sol existentiel. En la poursuivant de son animosité, c'est en vérité une part de son être profond que Barbey tient à distance et tente d'exorciser.

Nul doute que l'écrivain normand, après avoir lu *Lélia*, s'est retrouvé dans cette anatomie morale d'« un cœur tout saignant¹¹⁸ ». Il y a reconnu son propre mal de vivre, ses doutes religieux, le vide de son existence. À l'époque, il traverse en effet une sévère crise sentimentale, qui l'a conduit à se réfugier dans une « solitude profonde¹¹⁹ ». Éprouvant le sentiment d'une impasse personnelle, alors que l'« éternelle attente » d'un bonheur qui ne vient pas lui « dévore le cœur¹²⁰ », il remâche amèrement ses ambitions déçues

116 *Ibid.*

117 Voir Philippe BERTHIER, « L'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aurevilly et George Sand. I (1833-1850) », art. cité, p. 750-751.

118 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 141.

119 Lettre à Trebutien 16 septembre 1845 ; *Corr.* 2, p. 45.

120 Lettre à Trebutien du 2 août 1844 ; *Corr.* 1, p. 172.

et ses passions inaccomplies. Sa vie sans grandeur se dilue à ses yeux dans une affreuse grisaille : elle tourne alors, de son propre aveu, « de ce côté indescr^{iptible} » qui le pousse à sa « perte d'âme et de corps », à travers « les spleens » et « la débauche¹²¹ ».

Se sentant « terriblement détaché¹²² » d'un monde pour lequel il n'éprouve plus que du dégoût, il est attiré par le renoncement nihiliste auquel fait écho *Lélia*. Cette tentation du néant, alors qu'il se persuade de l'impossibilité de tout amour, le pousse au seuil d'un désastre moral et spirituel, contre lequel un sursaut intérieur le conduit à réagir vigoureusement : à partir de 1846, il trouve dans la doctrine de l'Église et les livres de Joseph de Maistre l'armature intellectuelle capable de soutenir son existence, lui qui se décrivait, peu de temps auparavant, comme un « portrait dépay^{sé} » qui « cherche [son] cadre¹²³ ».

Dès lors, *Lélia* ne représente plus que le poison dont il a failli mourir, cet esprit de négation qui égare selon lui les consciences modernes en proie à la délectation morose. Quant à George Sand elle-même, la ferveur humanitaire qui lui permet aussi, dans ces mêmes années, de surmonter ses tourments, l'engage dans une voie opposée à celle qu'emprunte Barbey pour se forger une identité religieuse, politique et littéraire. Il n'est pas surprenant de le voir alors critiquer dans ses œuvres de jeunesse ce qu'il partageait avec la romancière.

D'*Amaidée*, il déplore la « sott^e Morale philosophique », l'« amphigouri » stoïcien, et juge que « littérairement, la chose ne [vaut] rien¹²⁴ ». *Germaine* lui paraît « un livre mal fait », d'un « tragique horrible, mêlé à une fureur d'Anatomiste qui dissè^{que}¹²⁵ » ; il s'en dégage selon lui un parfum d'immoralité venu « du fond de l'abî^{me}¹²⁶ ». Quant à *L'Amour impossible*, il en moque le « style en écailles d'huître, tellement surchargé de différentes couches d'idées, qu'il faudrait une ponctuation faite exprès pour le débrouiller¹²⁷ ». En 1859, lors de la réédition de l'ouvrage, il y ajoute une préface où il regrette désormais

121 Lettre à Trebutien du 23 juin 1853 ; *Corr.* 3, p. 215.

122 Lettre à Trebutien de février 1846 ; *Corr.* 2, p. 57.

123 Lettre à Trebutien 23 septembre 1850 ; *Corr.* 2, p. 187

124 Lettre à Trebutien du 5 décembre 1854 ; *Corr.* 4, p. 130.

125 Lettre à Trebutien du 23 juin 1853 ; *Corr.* 3, p. 216.

126 Lettre à Baudelaire de fin décembre 1854 ; *Corr.* 4, p. 145.

127 Lettre à Trebutien du 23 juin 1853 *Corr.* 3, p. 216. Barbey cite le « vieux Mirabeau » jugeant son style.

que ce roman soit de la même « farine » que *Lélia*, « qui s'en ira, s'il n'est déjà parti, [...] où s'en iront tous les livres faux, conçus en dehors de la grande nature humaine et bâtis sur les vanités des sociétés sans énergie, – fortes seulement en affectations¹²⁸ ».

Cependant, cette volonté de prendre ses distances par rapport à George Sand a encore une autre explication, qui renvoie Barbey aux pliures les plus intimes de son moi. L'un des reproches majeurs qu'il adresse à cette « tête hermaphrodite¹²⁹ » est d'avoir recherché, dit-il, « la confusion, enragée [...] des deux sexes, au sein d'une société, folle d'égalité¹³⁰ ». Ce brouillage des distinctions de genre, qui encourage un « véritable hermaphrodisme social, où l'homme s'effémine et où la femme s'hommasse¹³¹ », exaspère ce défenseur d'un ordre ancestral ayant pour origine la divine providence, qui décide à ses yeux des mœurs, comme elle décide du culte et du gouvernement.

La fermeté d'une telle position, qui manifeste sous la plume de Barbey l'exécration des revendications de l'égalitarisme militant, qu'il soit ou non d'inspiration féministe, ne saurait toutefois faire illusion. L'écrivain dandy, depuis sa jeunesse, s'est plu bien souvent à jouer, dans sa vie, comme dans son œuvre, avec les vacillements et les perturbations de l'identité sexuelle. N'est-ce pas lui qui, dans les années 1840, signe ses chroniques de *La Sylphide*, du *Moniteur de la mode* et du *Constitutionnel* de pseudonymes féminins – Anne de Maubranche, Maximilienne de Syrène – et qui s'amuse de s'être affublé du masque de ces personnages de « patricienne¹³²»; lui encore, qui peint Maurice de Guérin, son ami le plus cher, comme une « espèce d'hermaphrodite intellectuel », qui « n'était jamais mâle », « jamais efféminé non plus », quelque chose comme « l'Androgyne de Platon¹³³ » ; lui enfin, qui vante, dans son essai sur le dandysme, l'équivocité de ces êtres inclassables, à la fois masculins et féminins, à l'image de cet autre George qui se nomme Brummell : « Natures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis, où la grâce est plus grâce encore dans la force, et où la force se retrouve

128 BARBEY D'AUREVILLY, « Préface » de la 2^e édition de *L'Amour impossible*, CEC 1, p. 1254.

129 BARBEY D'AUREVILLY, « *Vertu*, par Gustave Haller (chez Lévy) », art. cité, p. 262.

130 BARBEY D'AUREVILLY, « *Une faiblesse de Minerve. – Le Lieutenant de Rancy. – Les Ménages militaires*, par Mme Claire de Chandeneux », art. cité, p. 300.

131 BARBEY D'AUREVILLY, « Introduction » des *Bas-bleus*, éd. citée, p. 36.

132 Lettre à Trebutien du 19 septembre 1845 ; *Corr.* 2, p. 46.

133 Lettre à Trebutien du 20 juillet 1854 ; *Corr.* 4, p. 75.

encore dans la grâce ; androgynes de l'Histoire, non plus de la Fable, et dont Alcibiade fut le plus beau type chez la plus belle des nations¹³⁴. »

Ainsi, tout en blâmant George Sand de vouloir « que la vertu des femmes soit d'être des hommes¹³⁵ », Barbey avoue, en privé, à Trebutien qu'un « détail » en particulier l'a enchanté dans *Lélia* : ce sont les « deux pages charmantes » dans lesquelles « Pulchérie commence à sentir l'éveil de ses sens en regardant dormir sa sœur à la beauté mâle de jouvenceau¹³⁶ ». N'est-il pas curieux que le passage du roman par lequel Barbey a été séduit, au point de le retenir entre tous, lie l'émoi érotique à cette ambivalence sexuelle qu'il blâmera avec autant de hargne chez les bas-bleus ?

Assurément, quelques années plus tard, « la beauté mâle du jouvenceau », qu'il reconnaissait à Pulchérie, s'est évanouie. C'est du moins ce qui se fait jour dans le portrait de George Sand que l'écrivain brosse en 1868, dans sa critique, à partir d'anciens souvenirs : « On cherchait, quand elle était jeune la figure de Lélia, la grande tournure de Lélia, la pâleur de Lélia, et on était bien trompé. On ne trouvait que l'épaisseur tassée, voluptueuse et estompée de Pulchérie¹³⁷ ». Mais, en dépit de l'apparente évolution de ses goûts, Barbey, dans ce portrait, revient encore à Pulchérie, qui reste à l'évidence une figure obsédante de son imaginaire.

Attrayante et repoussante à la fois, elle fait office de révélateur : comme le note fort justement Philippe Berthier, elle « permet de mesurer à quelle profondeur et dans quelle direction » ont pu « s'égarer¹³⁸ » les phantasmes du Connétable des lettres. Aussi la rigueur avec laquelle celui-ci vitupère George Sand apparaît-elle, à certains égards, comme un aveu en forme de déni. C'est en grande partie ce nœud libidinal qui détermine *ab initio* sa relation passionnée, ô combien ambiguë, avec la romancière.

PIERRE GLAUDES
SORBONNE UNIVERSITÉ

134 *Du dandysme et de George Brummell*, Cr. 8, p. 94.

135 BARBEY D'AUREVILLY, *Les Bas-bleus*, chap. XXI (« Mme André Léo »), éd. citée, p. 274.

136 Lettre à Trebutien du 23 août 1833 ; *Corr.* 1, p. 26.

137 BARBEY D'AUREVILLY, « Musée des Antiques (8^e et dernière série) : Mme G. Sand. – M. Taylor », art. cité, p. 1083.

138 Philippe BERTHIER, « L'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aurevilly et George Sand. I (1833-1850) », art. cité, p. 753.



« Une nullité de génie »

George Sand sous le regard des Goncourt

« Je reparcours ce soir la *Confession d'un enfant du siècle* dont j'ai trouvé l'édition originale. J'ai déjà l'édition originale de *Volupté*. Je voudrais avoir celle de *Mademoiselle de Maupin* et de *Lélia*. Ces livres, pour moi, sont des plus curieux ; ce sont des analyses de l'Inassouvissement, la maladie de l'Intelligence de ce temps-ci¹ », note Edmond de Goncourt le 24 avril 1871. En pleine Commune, Edmond, avec une étonnante faculté de s'abstraire des événements en cours, revient à ces grands romans des années 1830 qu'il n'a découverts qu'à l'âge adulte, bien après leur publication et la déflagration qui l'accompagna. En tout cas, en ce printemps 1871 alors que l'écrivain parcourt la ville en tous sens, se rend dans des clubs, s'entretient régulièrement avec son ami Burty, bref se fait reporter de terrain, se pencher sur « l'Inassouvissement », cette « maladie de l'Intelligence » analysée par Musset, Sainte-Beuve, Gautier et Sand, n'est pas anachronique. Goncourt, en s'emparant de ces volumes un soir d'avril 1871, perçoit ce qu'Aby Warburg étudiera comme une psychologie historique² dont les quatre romans qu'Edmond isole seraient les représentants. « L'Inassouvissement » est en effet au cœur de ces œuvres qui, parues après la révolution de Juillet et la confiscation du pouvoir par la bourgeoisie, relèvent de ce que Paul Bénichou a désigné sous le nom d'« école de désenchantement ». Mais cet « Inassouvissement », dont Edmond grammatise le mot pour lui conférer un statut d'allégorie, est bien plus que le désenchantement : il a trait à

1 Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Paris, « Bouquins », 1989, t. II, p. 422. Ce sera notre édition de référence à compter de 1869, désormais *Journal*, éd. Ricatte suivi du tome et du numéro des pages.

2 Voir en particulier *L'Atlas Mnémosyne*, ensemble inachevé, où Aby Warburg met en relation des images venues de périodes très éloignées (l'Antiquité et la Renaissance) pour montrer les passions communes et les modes de pensée qui les inspiraient.

l'impuissance, à l'insatisfaction du désir, ressortit à la sexualité. On s'étonne d'ailleurs qu'Edmond n'ait pas songé aux œuvres de Flaubert qui dans une fameuse lettre adressée à Louis Bouilhet projetait des œuvres centrées sur « l'inassouissable³ », qui deviendront notamment *Salammbô* en 1862 et auparavant, *Madame Bovary* en 1857, et n'ait retenu que ces romans 1830.

Il reconnaît en tout cas à la *Lélia* de Sand une part égale à celle d'illustres romans écrits par des hommes. Le jugement qui inclut la romancière aux côtés de Gautier, Musset et Sainte-Beuve contraste en effet avec de multiples remarques plus ou moins obligeantes à l'égard de la romancière et de son œuvre dans le *Journal* tout spécialement. La période communaliste jette une lumière nouvelle sur ces romans qu'Edmond apparie en identifiant le substrat sexuel du romantisme 1830. C'est bien de sexualité en effet que parlent d'ordinaire les Goncourt lorsqu'ils évoquent George Sand.

Caractériser la femme de génie

Sand est d'abord une femme auteur pour les Goncourt, c'est-à-dire, tout comme Germaine de Staël, un hermaphrodite : « Le génie est mâle. L'autopsie de Mme de Staël et de Mme Sand auraient été curieuses [*sic*]. Elles doivent avoir une construction un peu hermaphrodite⁴ », notent les Goncourt en août 1857. C'est supposer qu'à leur nature féminine s'est adjointe une

3 Voir sa lettre à Louis Bouilhet du 14 novembre 1850 où Flaubert définit trois projets : « 1° *Une nuit de Don Juan* à laquelle j'ai pensé au lazaret de Rhodes ; 2° l'*Histoire d'Anubis*, la femme qui veut se faire baiser par le Dieu [...], mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une ville de province. [...] Ce qui me turlupine, c'est la parenté d'idées entre ces trois plans. Dans le premier, l'amour inassouissable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique. Dans le second, même histoire, seulement on s'y baise et l'amour terrestre est moins élevé en ce qu'il est plus précis. Dans le troisième, ils sont réunis dans la même personne, et l'un mène à l'autre ; mon héroïne seulement en crève de masturbation religieuse après avoir exercé la masturbation digitale », Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 708.

4 Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal des Goncourt*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, t. 1, 2005, p. 444 (du 20 au 26 août 1857). Ce sera notre édition de référence jusqu'en 1868, désormais *Journal*, éd. Cabanès, suivi du tome et du numéro des pages.

part masculine, qui est supposément innée (on parle ici d'autopsie) et que conformément à l'ancienne théorie du génie, Sand et Staël possèdent les deux sexes : écrivaines incomplètes sans doute car femelles à demi, elles n'en ont pas moins davantage de talent que les autrices ordinaires. Edmond reprend le propos à la fin de sa vie en 1893 en affirmant « être persuadé que, si on avait fait l'autopsie des femmes ayant un talent original, comme Mme Sand, Mme Viardot, etc., on trouverait chez elles des parties génitales se rapprochant de l'homme, des clitoris un peu parents de nos verges⁵ ».

À cette vision essentialiste du génie féminin qui se tapit dans les organes génitaux succède ou se combine une théorie qui rappelle celle de l'imprégnation : « Les femmes n'ont jamais fait quelque chose de remarquable qu'en couchant avec beaucoup d'hommes, en suçant leur moelle morale. Mme Sand, Mme de Staël. Je crois qu'on ne trouverait pas une femme vertueuse qui vaille deux sous par l'intelligence. Jamais une vierge n'a produit quelque chose⁶. » Croisant une vieille théorie qui voit dans la dépense spermatique un possible amoindrissement intellectuel (l'idée des bienfaits de la continence sur les travaux de l'esprit est à l'arrière-plan) et celle de l'empreinte que le premier amant d'une femme imposerait à jamais sur sa descendance, les Goncourt élaborent, cette fois, une représentation de la femme talentueuse par acquis, un acquis qui procède d'une vampirisation : en couchant beaucoup, les femmes, réceptacles du sperme de leurs amants, leur sucent « la moelle morale » – les appauvrissent, les vident, tandis qu'elles sont ainsi fécondées et enrichies⁷. Ainsi, lorsqu'il est question des amours

5 Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Ricatte, t. III, p. 891-892 (8 décembre 1893).

6 *Ibid.*, t. III, p. 251-252 (19 février 1862).

7 Voir aussi ces propos sur les femmes intelligentes qu'ils ont rencontrées, la princesse Mathilde, Suzanne Lagier et Gilette : « Toutes trois étaient grasses, et toutes trois aimaient l'homme. [...] L'une avait l'éloquence de l'éreintement, l'autre, le récit gras et merveilleusement salé, la troisième, la répartie soudaine et le génie du mot. Chacune avait en elle comme le reflet d'un grand homme : celle-ci de Mirabeau, la seconde de Rabelais, l'autre de Beaumarchais » (16 janvier 1864, J éd. Cabanès, t. III, p. 695). La physiologie de la femme d'esprit est donc simple : embonpoint et partenaires sexuels multiples. Certes aucune d'entre elles n'a été la maîtresse de Beaumarchais ou de Rabelais mais en ayant beaucoup d'amants, elles ont approché un esprit masculin, qui s'est un temps incarné en Beaumarchais ou en Rabelais. L'admiration des deux frères pour l'actrice Suzanne Lagier ne se dément pas et c'est en effet la virilité de son verbe qui les séduit.

de Sand à l'occasion d'un dîner chez Magny, alors que chacun déverse son anecdote, les deux frères relèvent que « chacun s'accorde à lui trouver le caractère peu femme, et un fond de froideur lui laissant le sang-froid d'écrire sur ses amants, presque couchée avec eux⁸ » – où l'inassouvissement et la froideur de Lélia se retrouvent.

De l'hermaphrodisme à l'imprégnation qui fait de la femme auteur le parasite d'un homme dont elle tire sa force, à moins qu'elle ne le singe, Sand, longtemps appariée à Staël, est enfin reléguée au rayon de ces écrivaines pédagogues à l'ambition réduite. Chaque fois que Renan exalte, devant les deux frères, la romancière – qu'il considère comme le plus grand artiste du siècle – les Goncourt rient avec leurs camarades, lui opposent Balzac, et la ramènent à une autrice de second rayon : elle restera comme Mme de Genlis⁹ ou comme Mme Cottin¹⁰, dont on comprend qu'elles n'égalent pas Staël, seule jusqu'alors avec Sand à se détacher de la masse des femmes auteurs. D'ailleurs, à l'occasion de la visite qu'ils font à Sand le 12 mars 1864, lorsqu'elle leur apprend qu'elle va s'installer à Palaiseau, ils ont ce mot féroce : « c'est bien fait : c'est là que Mme Cottin a fini¹¹ ! »

Significativement Staël en vient donc à trôner seule au firmament des autrices hermaphrodites, tandis que Sand rejoint la cohorte des romancières sans ambition et bêtement idéalistes. Pourtant, lorsque les Goncourt se mettent à la fréquenter plus régulièrement, à ce jugement sur son œuvre, quasi constant, succède une haine sourde qui s'attache notamment au physique de la romancière.

Sand 1860's

Accueillie aux dîners Magny à partir de 1866, Sand y est volontiers vue comme une « Pasiphaé », une croqueuse d'hommes, ce qui se combine avec son portrait en mulâtresse. Ainsi en 1866, ces deux présentations à quelques mois d'écart :

8 *Ibid.*, p. 620 (19 août 1863).

9 *Ibid.*, p. 561 (11 mai 1863).

10 *Ibid.*, p. 580 n. (22 juin 1863).

11 *Ibid.*, p. 719 (12 mars 1864). Voir aussi p. 760 (20 juin 1864).

Elle est là, à côté de moi, avec sa belle et charmante tête, dans laquelle avec l'âge s'accuse un peu plus de jour en jour le type de la mulâtresse. Elle regarde le monde d'un air intimidé, glissant à l'oreille de Flaubert : « il n'y a que vous ici qui ne me gêniez pas¹². »

Chez Magny, Mme Sand fait son entrée en robe fleur de pêcher, une toilette d'amour, que je soupçonne mise avec l'intention de violer Flaubert. On croirait voir Pasiphaé en Négritie¹³.

La romancière est portraiturée en violeuse et en négresse, notations qui bien entendu fonctionnent en réseau : au cœur d'un imaginaire misogyne et raciste, c'est lui attribuer le désir sexuel irréprouvable qui serait propre aux femmes d'Afrique – on se souvient de l'obsession des médecins européens pour le « tablier hottentot » de Saartjie Baartman au début du siècle, qui ne fait que confirmer des fantasmes scientifiques antérieurs. Ce n'est donc plus l'hermaphrodisme qui affecte ici George Sand mais une sexualité débridée et menaçante, dont le signe visible serait ses traits mulâtres.

Son portrait tourne volontiers autour de la rumination et de tout ce qui a trait à la vache¹⁴, mais une vache qui, pour ruminer, n'en inspire pas moins des craintes. À propos de la mère de Gavarni, Sand fait retour : « cette femme aux torpeurs lâches, ce type engourdi de la quadragénaire inassouvie et la dévoreuse d'hommes, avec des blancheurs pâles de clair de lune sur la face, qui la rendent par moments effrayante. Elle semble la sœur de Mme Sand, que je voyais l'autre lundi à Magny, ruminante et mouillée, avec des machines d'or dans ses vieux cheveux, qui la faisaient ressembler à une goule sortant d'un tombeau étrusque¹⁵ ». Une note de l'édition Champion cite à ce propos un folio du carnet préparatoire de *La Faustin* (1882) qui revient sur cette assimilation de la dévoratrice d'hommes au teint pâle : « une décoloration de cire, je ne sais quoi d'impassible et de cadavérique, du babouin et de la goule, ayant l'air d'avoir reçu un coup de lune dans un cimetière. Mme Gavarni. Mme Sand ». Reprenant le sens premier de *goule*, qui désigne, dans certaines mythologies orientales, un vampire femelle qui dévore les cadavres

12 *Ibid.*, t. iv, p. 176 (12 février 1866).

13 *Ibid.*, t. iv, p. 197 (21 mai 1866)

14 Le 25 mai 1868, elle est de nouveau définie en ces termes : « Mme Sand – un sphinx ruminant – une vache Apis », *ibid.*, t. iv, p. 398.

15 *Ibid.*, p. 242 (6 décembre 1866). Voir note 5, *ibid.*

des hommes dans les cimetières, les Goncourt y combinent différents traits animaux – le bovin et le singe, ce dernier marqueur rappelant l'assimilation raciste à la « Négritie » déjà rencontrée.

Il est aisé de constater qu'à partir du moment où les Goncourt côtoient régulièrement George Sand, dans le cadre masculin des dîners Magny, s'accroît chez eux une défiance au sein de laquelle l'inné et l'acquis se renouvellent et se complexifient : ce n'est plus l'hermaphrodisme qui caractériserait l'écrivaine mais une forme de bestialité dont son visage et cet alanguissement ou cet engourdissement qui lui sont toujours associés, seraient les signes physiognomoniques et moraux. Elle basculerait de la sorte complètement du côté du féminin et perdrait cette intelligence qu'elle gagnait, aux yeux des Goncourt précédemment, en s'imprégnant de ses amants. La succion de la « moelle morale » précédemment relevée ne produirait plus un accroissement de ses capacités intellectuelles mais serait seulement perceptible dans sa physionomie – elle a pris la teinte des cadavres qu'elle dévore ; elle paraît digérer lentement cette chair masculine dont elle se repaît. Cet étrange croisement du carnassier cannibale et de l'herbivore assimile la romancière à un être à la fois endormi et éteint, lent et nocturne. Les informations que les deux frères avaient recueillies sur le mode de vie et l'emploi du temps de Sand auprès de Gautier à l'issue de son séjour à Nohant confirment sans peine cette nocturnité et cet alentissement d'une hôtesse qui, écrivant en grande partie la nuit ses romans et ses pièces, apparaissait fort mal réveillée vers 11h du matin¹⁶... mais, on le voit, c'est du côté d'une sexualité insatiable que les Goncourt peignaient George Sand, sexualité dissimulée sous les traits d'une grand-mère avachie et dans une littérature idéaliste que les Goncourt jugent fausse.

16 Voir le récit du séjour de Gautier à Nohant à la date du 14 septembre 1863 (*ibid.*, t. III, p. 631-632). Voir la visite des Goncourt à Sand le 30 mars 1862 : « Ainsi, elle a un aspect spectral, automatique. Elle parle d'une voix mécanique et monotone, qui ne monte ni ne descend, d'un timbre égal. Dans sa pose, il y a une gravité et une dignité de pachyderme, quelque chose de ruminant et de pacifique. [...] Des gestes lents, somnambules, de temps en temps, le frottement d'une allumette de cire, la petite flamme, et sa cigarette qui s'allume, toujours avec le même mouvement méthodique. Pas une lueur dans le son de la voix, ni dans la couleur de la parole » (*ibid.*, p. 236-237). La qualification de *somnambule* est récurrente : ainsi elle regarde Gautier qui se vante de ses tours de force « avec ses yeux de somnambule » (9 avril 1866).

D'abord admirée de loin¹⁷, un rien inquiétante mais à distance, Sand est donc devenue, chez Magny, plus menaçante : sans doute parce qu'elle y est soutenue (par Renan), qu'elle y a des relais amicaux (Flaubert¹⁸) et surtout qu'elle y est introduite en qualité de femme de lettres, unique représentante de son genre dans cette société masculine¹⁹, elle se trouve désormais sur le terrain même des gens de lettres et non plus isolée dans une sphère à part. De sa féminité elle n'a pas les nerfs, marque distinctive de l'artiste selon les Goncourt, ce qui la rapproche de Gautier, écrivain « vache²⁰ » lui aussi et qui a le tort d'assimiler le génie à la santé²¹. Autrement dit, ce qui pourrait aux yeux des Goncourt sauver Sand en ce qu'elle est femme²², lui manque : en elle la mollesse domine en même temps que l'inassouvissement guette... Lorsqu'Edmond la retrouve en 1873 dans un dîner chez Flaubert avec Tourgueniev et Flaubert, Edmond paraît l'avoir adoptée : n'est-elle plus

17 Significatif qu'elle soit placée aux côtés de Staël et donc possiblement soumise à une autopsie, comme si elle appartenait à un passé lointain.

18 Edmond ne parviendra jamais à admettre cette amitié, supposant fréquemment qu'il y a entre eux une relation plus intime. Ainsi encore en 1884 note-t-il « Les hommes qui ont aimé Flaubert, ça fait leur éloge ; mais les femmes, non ! Il fallait avoir les goûts d'un mâle un peu *gros*, comme avait Mme Sand », Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Ricatte, t. II, p. 1090, 19 avril 1884.

19 Voir à ce propos l'étude d'Anne MARTIN-FUGIER : « Convivialité masculine au XIX^e siècle : les dîners Bixio et Magny », *Romantisme*, n° 3, 2007, p. 49-59.

20 Voir, à la date du 10 novembre 1863, ce jugement : « Ce qui manque aux livres de Gautier, c'est ce qui manque à l'homme : les nerfs, le système nerveux. Ce qu'il fait tient de lui : c'est vache », Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Cabanès, t. III, p. 667.

21 Voir, à l'occasion d'un dîner chez Magny, la grande discussion sur le coût puis sur le spleen (*ibid.*, p. 698, 18 janvier 1864). Flaubert est aussi régulièrement accusé d'avoir une santé trop éclatante : « À nous convalescents, la santé de Flaubert, grossière et sanguine, campagnardisée par un exil de six mois, nous fait paraître l'homme un peu blessant et trop exubérant pour nos nerfs, et son talent même se grossit de son encolure à nos yeux » (25 février 1867, *ibid.*, t. IV, p. 265). Plus qu'entre sexes, le partage se fait ici entre tempéraments.

22 Ainsi notent-ils, à propos du récit poignant que leur fait Maria, leur maîtresse commune, de l'accouchement d'une misérable : « Les femmes sont une admirable machine à charité. Elles ont le cœur dans les nerfs ; la pitié, le poignant d'un malheur est chez elles une attaque de nerfs », Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Cabanès, t. II, p. 40 (3 juin 1858).

menaçante alors ? A-t-elle perdu toute séduction inquiétante ? Elle est en tout cas devenue « toute pleine de bonne enfance et de la gaîté d'une femme du siècle dernier²³ »...

Le faux et le vrai

La littérature que prône Sand ou qu'elle écrit est caractérisée par la fausseté – et logiquement car l'autrice est du côté de l'imitation et de la singerie. Il semble que s'articule, dans l'imaginaire goncourtien, sexualité vampirique et niaiserie sentimentale. La littérature de Sand est d'autant plus fausse et l'écrivaine d'autant plus atteinte d'une bête sensiblerie qu'elle est en fait en proie à des désirs sexuels insatiables. La représentation d'une Sand grand-mère, autrice de bluettes, dissimulant un appétit de goule court le *Journal*. À chacune de leurs rencontres, les deux frères, puis Edmond seul posent aux psychologues qui formulent le bon diagnostic : eux ne sont pas dupes en somme, ni de sa littérature faussement naïve ni de ses airs bonasses. Lorsqu'ils lisent *La Mare au diable*, ils évoquent le « génie faux » de la romancière :

Lu *La Mare au diable* de George Sand, où il est dit : « La chasteté des mœurs est une tradition sacrée dans certaines campagnes éloignées du mouvement corrompu des grandes villes. » Le dix-huitième siècle, Boucher, les peintres et les romanciers de trumeau n'ont donné que des rubans au paysan²⁴. Mme Sand lui prête une âme, et son âme. Génie faux, et faux génie : qui descend de *Paul et Virginie* par *L'Astrée*. De Mlle de Scudéry à Mme Sand en passant par Mme de Staël, les femmes ont le génie du faux²⁵.

À la lecture de vers d'Hugo, elle verse une larme « pour une pièce de vers [...] à l'endroit de sentimentalité fausse de la pièce²⁶ ».

23 Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Ricatte, t. II, p. 540 (3 mai 1873).

24 Voir aussi ce commentaire au sujet de Corot « perdant beaucoup et montrant le procédé et la blague idyllique de la nature : c'est du paysage bon à encadrer les paysans de George Sand. » (*ibid.*, p. 1287, 9 décembre 1886).

25 Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Cabanès, t. I, p. 447-448 (3 au 21 septembre 1857).

26 Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Cabanès, t. IV, p. 176 (12 février 1866).

Et pourtant, à plusieurs reprises, dans leur quotidien les deux frères sont confrontés à un type qui leur semble sorti d'un roman de George Sand. C'est le cas lorsqu'ils engagent un maître d'armes, « un vrai maître d'armes comme George Sand en mettrait un dans un de ses romans, si elle en avait besoin²⁷ » et de nouveau au sujet cette fois d'un tapissier, « un long et maigre vieillard, à la tête de renard et de vieux marquis », qui leur paraît directement sorti d'un « roman humanitaire de George Sand²⁸ ». Cette œuvre fausse enfantement des types justes, la réalité venant confirmer la fiction. La question de la fausseté et de la vérité de l'œuvre ne peut en tout cas laisser indifférent le lecteur des romans des deux frères, tant une des grandes caractéristiques de leur réalisme tient à ce qu'il n'est composé que de fragments de réel raboutés, tant rien chez eux n'est inventé. L'accusation de fausseté, ils l'ont pourtant beaucoup entendue : la critique de *Renée Mauperin* et de *Germinie Lacerteux* revient constamment sur l'in vraisemblance des situations, des personnages, des intrigues. Mais la fausseté dont on les accuse ressortit à des normes morales et psychologiques que leurs romans violeraient (l'inconvenance de la scène d'ouverture de *Renée Mauperin* où un jeune homme et une jeune fille discutent en nageant dans l'eau de la Seine ; l'aveuglement invraisemblable de la maîtresse de Germinie par exemple), plus qu'à ce faux qu'ils relèvent dans les romans sandiens et qui est un effet de leur idéalisation – que les Goncourt rattachent à la tradition pastorale et baroque.

Pourtant en écrivant avec *Renée Mauperin* un roman de la jeune fille, une jeune fille émancipée et un rien garçonne, ils semblent bien regarder du côté de George Sand : Renée, pour n'être pas une femme savante comme souvent l'héroïne sandienne, n'en est pas moins placée face à la grande problématique de nombre de romans de Sand, le mariage, et la péripétie centrale (la découverte des calculs de son frère, amant de la mère pour atteindre la fille, puis son choix d'anoblir son nom qui engendre une dénonciation anonyme, cause de la mort en duel du frère) ne déparerait pas dans un roman bourgeois – comme Sand en écrit durant le Second Empire. C'est en effet bien là un de ces retournements inattendus, entraînant d'ailleurs la transformation morale du personnage féminin – qui devient alors une vraie jeune fille de roman,

27 *Ibid.*, t. II, p. 133, juin 1859.

28 *Ibid.*, t. IV, p. 443 (28 novembre 1868). Voir encore de la part du seul Edmond à la date 2 novembre 1887 à propos d'un ouvrier ébéniste « qui aurait si bien fait dans un roman de Mme Sand », Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Ricatte, t. III, p. 74.

s'intéresse à la nature, se prend à rêver... Le ressort romanesque exploité par les Goncourt reconduit une tradition que Sand a reprise et renouvelée, en transformant ontologiquement l'héroïne – placée du côté de la raison et du savoir avec une fermeté souvent cornélienne²⁹. Les Goncourt, eux, au contraire font rentrer leur héroïne dans la moyenne : ils la dé-sandisent et la stéréotypisent.

C'est que leur propos est d'abord de raconter l'histoire d'une famille bourgeoise pour en dire l'extinction : de la Révolution et de la période héroïque des guerres d'Empire, se dessine nettement une courbe descendante qui affecte successivement chaque membre de la famille : Mauperin père se convertit aux valeurs de l'argent et se fait petit industriel (il ouvre une sucrerie) pour bien marier sa dernière fille ; ses enfants, Renée exceptée, ne songent qu'à jouir de ce que l'Empire leur apporte – des toilettes à porter sur les champs de courses pour Mme Davarande, une haute position sociale pour Henri Mauperin – tandis que seuls quelques individus marginaux (Renée, Denoïsel) sont les porteurs d'un discours ou de questionnements qui les distinguent. Ce système des personnages qui satirise d'un côté (les représentants des valeurs de la bourgeoisie pour le dire vite), distingue et valorise de l'autre, rappelle la poétique de nombre de romans sandiens – dès les romans socialistes des années 1840.

Ce partage axiologique détermine pour le lecteur une exemplarité du récit. Dans le cas de *Renée Mauperin* elle est double : globalement, la mort de tous les personnages et l'errance infinie des deux géniteurs signifient la punition de la bourgeoisie³⁰, coupable en quelque sorte de s'être dévoyée – le fait que ce soit le vieux noble Villacourt qui tue en duel le jeune doctrinaire étant alors imputable aux positions politiques et nostalgiques des deux frères. En trahissant son frère, Renée, qui pourtant dénonçait régulièrement les mœurs de son milieu et de son temps, s'en fait la défenseur au nom (du

29 Voir Eléonore REVERZY, « L'héroïne sage, la femme savante et la vieille fille chez Sand. De *Jeanne à Nanon* », dans Max VÉGA-RITTER et Alain MONTANDON (dir.), *L'un(e)miroir de l'autre*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, CRLMC, 1998, p. 188-197.

30 Voir à ce propos l'article de Chantal PIERRE, « *Renée Mauperin* ou "le frêle vaisseau de la bourgeoisie" », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°20, 2013, p. 27-32 ; ainsi que la contribution de Stéphanie CHAMPEAU, « Les Goncourt moralistes dans *Renée Mauperin* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°15, 2008, p. 95-121, et son introduction dans Edmond et Jules DE GONCOURT, *Renée Mauperin*, éd. Stéphanie Champeau, Paris, Classiques Garnier, 2014.

nom) du père³¹. Car elle veut restaurer ce sang de Mauperin, ce sang jeune né de la Révolution, et le nom qui l'illustre déjà en passe de se dévoyer : Henri prétend anoblir son nom malgré les valeurs libérales qu'il défend³² : sa sœur, devenue Mme Davarande par le mariage, signe *d'Avarande*³³. Renée reste donc seule garante du nom, elle qui ne veut pas se marier pour rester fidèle à son père. Mais cet engagement, que la maladie vient ironiquement garantir, signifie aussi la stérilité de la bourgeoisie.

Le *deux ex machina* des Goncourt est sandien : le vieux braconnier qui vit ensauvagé au fond des bois, le noble Villacourt qu'actionne Renée en lui adressant anonymement la coupure de presse annonçant le changement de nom d'Henri Mauperin, descend en droite ligne de Bernard de Mauprat³⁴. Alors que le roman de 1837 relate l'éducation progressive d'un homme des bois par sa cousine Edmée qui, suivant un schéma courtois, lui impose des épreuves successives et le fait entrer dans une logique contractuelle³⁵ dont on pourrait dire qu'elle est d'essence bourgeoise, *Renée Mauperin* dépeint la ruine d'une famille issue de la Révolution causée par un noble dégénéré et pour ainsi dire anachronique³⁶. Chez Villacourt comme chez Bernard de Mauprat, la chasse pratiquée avec passion est le signe d'un enracinement dans une féodalité primitive : le récit sandien la condamne lorsque *Renée Mauperin* y voit l'unique survivance d'un privilège aristocratique que la loi de 1844 a voulu définitivement abolir et que Villacourt tente d'abord de contourner en partant au Nouveau monde ou en Afrique, ces contrées où l'on peut « chasser

31 Voir la fin du chap. XXIII où Renée s'exclame : « Ah ! Il quitte notre nom ?... il fait bien » (*ibid.*, p. 147) et le chapitre suivant : « C'est notre sang, ce nom-là... Notre brave père ! » (*ibid.*, p. 148).

32 *Ibid.*, p. 132.

33 *Ibid.*, p. 270.

34 Jules VALLÈS le relève dans son compte rendu du roman des Goncourt : « Les romans nouveaux », *Le Progrès*, 19 avril 1864. Voir le dossier de réception dans Edmond DE GONCOURT, *Renée Mauperin*, éd. citée, p. 430.

35 Voir à ce propos les analyses de Michèle HECQUET dans *Lecture de Mauprat de George Sand*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 69-70, et celles de Nicole MOZET dans *George Sand écrivain de romans*, Saint-Cyr sur Loire, Christian Piro, 1997, p. 84.

36 Voir l'article de Véronique CNOCKAERT : « Car la loi n'est pas le sang. Le nom, la terre, la guerre dans *Renée Mauperin* », dans Nicolas BOURGUINAT et Éléonore REVERZY (dir.), *Les Goncourt historiens*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2017, p. 219-229.

en terre vierge et sans port d'armes³⁷ ». Les valeurs associées à la chasse sont donc retournées par les Goncourt et la brutalité du noble dégénéré et déchu quasi valorisée par les deux frères.

Il fallait sans doute aux Goncourt que George Sand fût dans un coin du tableau en même temps que sa vision du monde, décidément fautive selon les deux frères, fût retournée. La bourgeoisie s'était lavée de la Révolution par les guerres d'Empire et le nouvel héroïsme qu'elles avaient engendré, mais elle est condamnée à retomber : face à elle, les codes du sang et de l'honneur qu'incarne le comte braconnier se maintiennent, en dehors des lois et des normes de la nouvelle société, cette société qui a enfanté la féodalité du capitalisme, incarnée dans le roman par Bourjot. Pour les deux frères il n'y a pas de perfectibilité : la bourgeoisie peut produire temporairement des individus dont les valeurs et le comportement moral sont héroïques mais ceux-ci ne peuvent à leur tour engendrer et transmettre, lorsque la noblesse demeure, même déchue, une lignée.

Enfin, les Goncourt, si injustes à l'égard de la romancière, en vinrent un jour à se le reprocher. Comme le *mea culpa* est chez eux aussi rare que frappant, le passage mérite d'être cité :

Nous étions, surtout l'un de nous, assez injustes pour le talent de Mme Sand. Nous avons lu les 20 volumes de l'*Histoire de ma vie*. Au milieu du fatras d'une publication de spéculation, il y a d'admirables tableaux, des renseignements sans prix sur la formation d'une imagination d'écrivain, des portraits de caractères saisissants, des scènes simplement dites, comme la mort dix-huitième siècle de sa grand-mère, et son héroïsme douillet, la mort de Parisienne de sa mère, qui arrachent l'admiration et les larmes³⁸ ! C'est un grand document, malheureusement délayé, de psychologie et d'analyse où le talent de M^{me} Sand, dans le vrai, l'observation des autres et d'elle-même, sa mémoire qui peint, étonne et surprend³⁹.

37 Edmond DE GONCOURT, *Renée Mauperin*, éd. citée, p. 325-326.

38 Les Goncourt avaient fait part de leur admiration à Flaubert et celui-ci s'en fit l'écho dans une lettre adressée à Sand, le 1^{er} janvier 1869 : « J'ai trouvé les de Goncourt dans l'admiration frénétique d'un ouvrage intitulé : *Histoire de ma vie*, par George Sand », *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, p. 210.

39 Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Cabanès, t. iv, p. 444-445.

En valorisant la mémorialiste, qui dit « le vrai⁴⁰ » là où la fiction hugolienne est mensongère, les Goncourt ont donc fini par reconnaître à Sand une véridicité dotée d'une qualité documentaire : Sand renseigne, informe, à la fois par le récit de sa propre formation d'écrivain et sa venue à l'écriture mais aussi par les « tableaux » et « scènes » représentant la vie de ses proches. Il semblerait presque qu'elle soit devenue comme eux : une historienne qui, racontant sa vie et celle de ses ascendants, raconte une époque qui s'étend du XVIII^e siècle à aujourd'hui. Le statut de mémorialiste lui re-confère une dignité littéraire à laquelle elle n'avait plus droit depuis qu'elle était devenue, dans leur panthéon, cette romancière bêtasse qui dissimulait sous la mièvrerie de ses intrigues ses fureurs utérines. La capacité réflexive qu'ils lui prêtent ici (« des renseignements sans prix sur la formation d'une imagination d'écrivain ») les apparie : eux, dont le journal ne cesse d'étudier les états d'écrivain en même temps qu'il œuvre à les distinguer de tous leurs contemporains, reconnaissent dans la formation d'artiste que retrace Sand dans *Histoire de ma vie*, une parenté qui échappe à la différence genrée qu'ils ont jusqu'alors toujours rigoureusement établie : non un partage des nerfs – car ils se sont attribué l'exclusivité d'être « les premiers écrivains des nerfs⁴¹ » –, et donc rien qui aurait trait au corps et au tempérament, mais une écriture, un style qui saisit et emporte, bref ce qu'ils lui ont toujours dénié : une signature.

ÉLÉONORE REVERZY
CRP19 / UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE NOUVELLE

40 Voir ce passage à la date du 8 janvier 1869 : « Oh ! le vrai ! Toujours plus admirable que le génie qui crée faux ! Comparez donc ce grand bourgeois des mémoires de M^{me} Sand, M. de Beaumont, au Gillenormand des *Misérables* d'Hugo », Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Ricatte, t. II, p 193.

41 « Nous autres : de la bile et des nerfs. Il manque la chaleur du sang qui fait l'action ; mais de là peut-être l'observation » (Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, éd. Cabanès, t. IV, p. 143, 25 novembre 1865) et : « Nous avons été les premiers les écrivains des nerfs » (*ibid.*, p. 451, 15 décembre 1868). Voir l'Introduction de ce quatrième tome par Jean-Louis CABANÈS, en particulier p. 18-19, ainsi que l'ouvrage de Stéphanie CHAMPEAU, *La Notion d'artiste chez les Goncourt* (1852-1870), Paris, Honoré Champion, 2000.

Varia

Costume de *MARIÉ*, rôle de *MAX*,
dans le *Freyschutz*. Opéra.

Académie Royale de Musique.



Mouny-Robin : pouvoirs et savoirs du corps (sur)naturel

George Sand fait paraître *Mouny-Robin* dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1841 ; ce premier texte à avoir irrigué la veine « champêtre » de l'œuvre sandienne entremêle les genres de la nouvelle musicale¹ et du conte fantastique, registre que nous privilégierons pour le présent article. Sand y satisfait le goût pour l'ésotérisme qui s'empare de la France des années 1820² et qui se poursuit durant la première moitié du XIX^e siècle³, mais la séduction du fantastique s'exerce aussi sur elle, à travers l'influence hoffmanienne :

Comme tous les romantiques français, le fantastique et la fantaisie d'Hoffmann l'avaient fascinée. [...] mieux qu'aucune autre sensibilité romantique, celle d'Aurore allait être accordée à celle d'Hoffmann [...].

-
- 1 Le narrateur et son ami assistent à une représentation du *Freischütz*, opéra fantastique du compositeur allemand Carl-Maria von Weber, créé à Berlin le 18 juin 1821 ; cette version première sera créée à Paris au Théâtre-Italien le 7 décembre 1829. Le *Freischütz* est également adapté par deux fois en France, d'abord par Castil-Blaze au Théâtre de l'Odéon le 7 décembre 1824 puis par Berlioz à l'Opéra de Paris en 1841 : c'est de cette version qu'il est question ici.
 - 2 « Dans la première moitié du XIX^e siècle, [l]es principaux concepts [de Mesmer] imprègnent la pensée dans les domaines les plus divers ». Agnès SPIQUEL, « Mesmer et l'influence », *Romantisme*, n° 98, « Influences », 1997, p. 33.
 - 3 « La nouvelle de Sand a paru [...] quelques mois avant la publication du grand roman balzacien du magnétisme, *Ursule Mirouët* », Nicole MOZET, « Mouny, le chasseur cocu », dans N. MOZET, *George Sand écrivain de romans*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1997, p. 68.

Elle connaissait pour l'avoir savourée, l'âcre volupté des frayeurs qui serrent la gorge et font vaciller les jambes et voilà qu'Hoffmann [...] lui en révélait la valeur poétique et les puissances littéraires. C'est lui sans nul doute le principal responsable de cet intérêt pour les légendes et les croyances rustiques que nous verrons croître chez Aurore avec les années [...] ⁴.

Ancré dans une temporalité contemporaine de l'écriture, le récit s'organise selon un bref récit-cadre situé à Paris et un récit enchâssé qui constitue l'essentiel de la narration, déléguée à un narrateur unique. Ce récit enchâssé se déporte dans l'un des hameaux qui composent la Vallée-Noire, région fictive inspirée à Sand par La Châtre. Le narrateur retrace les mésaventures du meunier Mouny-Robin, que lui-même et son frère ont rencontré dans leur jeunesse : le personnage-titre est suspecté par les habitants de son village d'avoir prêté allégeance au Diable⁵ en contrepartie du don de double vue, qui lui permettrait de deviner à tout coup les résultats d'une partie de chasse, activité à laquelle il s'adonne assidûment et initie le frère du narrateur. Montrant d'inexplicables aptitudes et mettant en pratique des connaissances curieusement vastes et précises, le corps⁶ du personnage éponyme contribue à égarer le lecteur entre hypothèses médicales et explications surnaturelles tour

4 Thérèse MARIX-SPIRE, *Les Romantiques et la Musique. Le cas George Sand, 1804-1838*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1954, p. 197.

5 « la culture populaire possède ses structures et ses thèmes invariants : la légende du chasseur Max qui, dans l'opéra de Weber, pactise avec le diable pour remporter un concours de tir et gagner la main de son aimée trouve des avatars aussi bien chez les bûcherons de la forêt de Fontainebleau, prompts à raconter quelque "chasse fantastique", que dans la Vallée Noire, au cœur du Berry », Olivier BARA, *George Sand, Mouny-Robin*, édition critique, dans GEORGE SAND, *Œuvres complètes, Fictions brèves*, t. II, Paris, Honoré Champion, p. 9 (à paraître).

6 « La nouvelle perception du corps qui émerge à l'aube du romantisme est aussi et avant tout un nouveau *regard* sur le corps – ce qui amène, en toute logique, une nouvelle *représentation*. [...] Ce *regard* sur le corps, relativement nouveau, rend [...] possible un *discours* sur le corps [...]. Mais l'autonomie du corps paraît également incompréhensible, voire suspecte, inquiétante. Le corps romantique [...] fascine [...] parce qu'il est doté d'une vie propre qui peut à tout moment submerger la raison », François KERLOUÉGAN, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 2006, p. 17-19 (souligné dans le texte).

à tour convoquées et écartées ; ce sont aussi les attitudes, comportements et gestes qu'il adopte, ou encore son apparence qui apparaissent insolites en regard des habitudes, coutumes ou codes décrétés dans le hameau où vit Mouny-Robin. Ce dernier incarnerait ainsi un savoir, un savoir-faire et un « savoir-être » autres, figuration de l'écart qui irrite et effraie peut-être plus sûrement que quelque possession démoniaque. Publiée au commencement des engagements sandiens pris en faveur des catégories sociales les plus défavorisées, l'histoire de Mouny-Robin, rehaussée des sortilèges de la légende, s'apparenterait, selon notre lecture, à une « défense et incarnation » des univers ruraux, de leur génie propre, de leur dignité et de la pluralité de leurs identités.

Pouvoirs magiques ?

La première anecdote rapportée par le narrateur au sujet de Mouny-Robin concerne son aisance à se mouvoir, présentée comme prodigieuse :

un jour, voulant traverser son pré pour éviter de faire un long détour, je me trouvai empêché par un très large fossé, rempli d'eau et de vase. Tout à coup je le vis sortir de derrière un saule. Vous ne passerez pas là, mon enfant, me dit-il, c'est impossible. Quand j'essayai de poser les pieds sur les pierres aiguës et glissantes qui, jetées çà et là dans le fossé, formaient une sorte de sentier, je trouvai la chose plus difficile que je ne l'avais pensé. [...] – Viens ici, lui dis-je, et si tu es un brave sorcier, fais-moi passer par le meilleur chemin, puisque tu le connais. [...] il me prit à la lettre entre ses mains, m'enleva en l'air comme il eût fait d'un lièvre, et, marchant sur les pierres jalonnées avec une parfaite sécurité malgré ses gros sabots, il me passa à l'autre bord sans broncher⁷.

Ce corps surprenant prête d'autant plus le flanc au soupçon de collusion avec le Diable que, selon les habitants de la Vallée-Noire, le Malin « trotte dans les guérets [...] rôde dans les buissons [...] gambade la nuit dans les prés [...] parcourt la forêt » (39). L'adresse de Mouny-Robin peut apparaître plus étrange encore au lecteur qui prête attention à la description du paysage,

⁷ Nos références sont à l'édition critique réalisée par Olivier Bara chez Honoré Champion, voir *supra*, note 5. Nous indiquons désormais entre parenthèses dans le corps du texte les numéros de page de chaque citation extraite de cette édition.

aussi ardu à connaître que le personnage-titre est difficile à cerner : « un paysage tout à fait doux à l'œil et à la pensée » (37) mais non au corps amené à s'y déplacer puisqu'il est constitué « d'étroites prairies » (37), traversé par « l'Indre, ruisseau profond et silencieux, qui se déroule comme une couleuvre endormie dans l'herbe, et que les arbres pressés sur chaque rive ensevelissent mystérieusement sous leur ombre immobile » (37), par un « chemin sombre et pierreux » (37), agrémenté de « jolis ponts rustiques [...] rien moins que solides et commodes » (37), et longé de « fossés grossis par le débordement de quelque bras de la rivière, et dissimulés par les joncs et les iris » (37).

L'agilité de Mouny-Robin caractérise également le personnage de La Bricoline⁸ dans *Le Meunier d'Angibault* (1845), autre récit sandien d'inspiration berrichonne et fantastique. Le chapitre intitulé « La Folle » se resserre sur Louise Bricolin qui, empêchée par des parents cupides d'épouser l'homme qu'elle aime, en devient littéralement folle de chagrin⁹. Nous serions tenté par une lecture comparatiste d'un passage où La Bricoline s'engage dans une course-poursuite avec Henri Lémor, qu'elle prend pour son fiancé. Si Mouny-Robin surpasse les capacités attendues d'un corps ordinaire en marchant adroitement sur des « pierres aiguës et glissantes », La Bricoline se déplace avec « la rapidité d'une flèche¹⁰ », « traversant [un fossé] sans sauter par-dessus, et sans s'occuper des pierres ni des orties [...]»¹¹. Par ailleurs, le héros comme l'héroïne sont gratifiés d'un maladroit faire-valoir citadin : traverser un fossé « ne para[ît] pas impossible » au narrateur de *Mouny-Robin* avant qu'il se résolve à quérir l'aide du meunier-chasseur, de même que l'ouvrier Lémor, « se flatt[e] de courir beaucoup mieux que [La Bricoline]¹² » avant d'être « gêné » par les « racines à fleur de terre et les aspérités du sentier¹³ ». Tout comme Mouny-Robin, en passionné de

8 Je remercie Olivier Bara qui m'a suggéré ce rapprochement.

9 Dès la période romantique, « [...] la folie se distingue des maladies du corps, en ceci qu'elle manifeste une vérité qui n'apparaît pas en celles-ci ; elle fait surgir un monde intérieur de mauvais instincts, de perversité, de souffrances et de violence, qui était resté jusqu'alors en sommeil », Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972, p. 642.

10 George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, Paris, Desessart, 1845, t. 2, p. 167. Disponible en ligne sur *Gallica*.

11 *Ibid.*, p. 172.

12 *Ibid.*, p. 169-170.

13 *Ibid.*, p. 170.

chasse, est habitué à sillonner la campagne, La Bricoline, elle, est liée par une étroite intimité avec une nature qu'elle « avait l'habitude de parcourir pendant des heures entières [...]»¹⁴, et dont « il n'était pas un recoin où son corps n'eût pris machinalement l'habitude de pénétrer [...]»¹⁵. Un autre point de comparaison entre les deux personnages est induit par l'atmosphère surnaturelle diffusée à partir de leur corps même¹⁶ : si Mouny-Robin est suspecté d'être magnétisé par le Diable, La Bricoline, que « l'exaltation de son délire [...] ren[d] complètement insensible à la douleur physique¹⁷ » tandis qu'elle pourchasse Lémor, est par là même dotée d'une « [...] disposition, pour ainsi dire cataleptique¹⁸ » ; dans leur « course [qui] avait quelque chose de fantastique¹⁹ », son aspect la rend semblable à un « fantôme²⁰ », « un spectre²¹ », une « apparition bizarre²² » aux yeux de Lémor, qui regagne ensuite Angibault « à peu près comme un somnambule²³ ». Si l'on admet que ce passage se prête à une interprétation de type sociopolitique, une dernière analogie relie les deux personnages : la famille de La Bricoline envisage de la faire interner, tandis qu'en raison de ses capacités déconcertantes Mouny-Robin « fut toujours vu de mauvais œil » car « un sorcier est toujours réputé méchant et nuisible » (40). Le registre fantastique semble l'unique moyen de faire accéder ces deux figurations de la marge à la visibilité au cœur d'un système sociopolitique et socioéconomique corseté par l'obsession de la

14 « [!]es meilleurs moments [de la petite Aurore] sont les courses folles dans le jardin ou à travers champs avec sa mère [...] », Thérèse MARIX-SPIRE, *Les Romantiques et la Musique*, *op. cit.*, p. 118.

15 George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, *op. cit.*, p. 170-171.

16 À partir du début du XIX^e siècle, « [...] ce sont des situations où l'individu est censé s'éprouver "autrement", "différemment", voire où il est censé devenir étranger à lui-même, qui sont nouvellement étudiées : vertige, rêve, folie, ivresse, effets des drogues, brusquement interrogés sur un mode inédit », Georges VIGARELLO, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Le Seuil, « L'Univers historique », 2014, p. 132-133.

17 George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, *op. cit.*, p. 171.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 173.

20 *Ibid.*, p. 172.

21 *Ibid.*, p. 173.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 190.

norme, le culte de la règle et la hantise du désordre²⁴. Le corps de La Bricoline, voué à l'errance perpétuelle par l'égarément de son esprit, conquiert là son unique libération. Mouny-Robin, quant à lui, présente divers signes cliniques après les mystérieux moments de « retrait » qui suscitent en lui des éclairs de divination cynégétique : « [i]l tremblait de tous ses membres [...]. Son front était ruisselant de sueur, et cependant ses dents claquaient de froid » (46). Autant de symptômes de morbidité, mais aussi paradoxalement de vitalité, d'un corps capable de mouvements et de sensations, et qui sont comme un pied de nez à la paralysie sociale, mentale, culturelle et morale qui fige l'ensemble des imaginaires et des pratiques du temps. Cette plasticité de la matière organique, gage de son intolérable et insaisissable indépendance, est plus lisible encore dans la description d'une « attaque de nerfs » à laquelle assistent, dissimulés, le narrateur et son frère :

Il se tordait les bras, faisait craquer ses jointures, bondissait sur le dos comme une carpe, respirait avec effort, la face pâmée et les yeux éteints. Nous crûmes qu'il était épileptique ; mais les choses n'en vinrent pas là. Il n'eut ni écume à la bouche, ni rugissement, ni atonie. Ce fut une simple attaque de nerfs, une agitation convulsive, un étouffement pénible, quelque chose de plus douloureux qu'effrayant à voir, et dont il se tira en moins de cinq minutes. Nous le vîmes ensuite se relever peu à peu, s'étendre, se calmer, se ravoïer, comme on dit, et rester là encore quelques minutes, comme partagé, entre une grande fatigue et une sorte de bien-être (49).

Pourtant, comme vaincu, ou peut-être puni, par l'ordre et la convention, Mouny-Robin mourra des suites d'un accident – lui aussi inexplicable – qui le laisse « disloqué, immobile » (54), le contraignant à « pass[er] [...] six mois dans son lit » en raison des « lésions profondes que la roue du moulin avait faites à la poitrine et à la moelle épinière » (54-55).

24 « légendaire et fantastique ont cela de commun qu'ils constituent les œuvres du XIX^e siècle comme des processus critiques (des machines à détruire et à produire, à l'infini, du sens) inscrits dans une situation de crise [...]. Du plus loin que puissent venir leurs fantômes, mythologies critiques et fictions fantastiques sont l'expression de la modernité », Claude MILLET, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », série « Littérature », 2007, p. 72.

Corps savant ?

Ce corps habile fait montre d'une science équivalente, voire supérieure, à l'éducation académique et institutionnelle dont le narrateur amateur de « romans » (42) et son frère « ancien hussard » sont les fruits (42). C'est dans le règne naturel que Mouny-Robin puise sa source de connaissances et de compétences et son expertise, permises par la jouissance plénière de ses moyens physiques et de ses sens exacerbés par la chasse. S'affirme dès lors la supériorité de « l'homme des champs » sur « l'homme des villes » : « [j]e savais bien [...] que vous ne passeriez pas là sans moi » (40) dit Mouny-Robin au narrateur et à l'enfant devant le fossé ; « tu parles sans savoir » (43) rétorque-t-il encore au narrateur, et le frère de ce dernier qui s'étonne de l'une des prédictions du chasseur s'entend répondre « je le sais bien » (43).

Mouny-Robin, en outre, « ne s'occupait point de politique, ne lisait pas de journaux, et pour cause. La chasse l'absorbait tout entier » (41). Loin d'être présentés comme des outils de curiosité, d'ouverture, d'apprentissage de l'altérité, comme moyens d'éducation, de réflexion et d'émancipation, comme possibilité d'exercer son raisonnement et son discernement, « journaux » et « politique » paraissent bien plutôt les symboles d'un univers dédaigné. Pour autant, la connaissance approfondie de la nature, spécialement du gibier, est donnée comme le fruit d'une approche rigoureuse sachant mobiliser « une science d'instinct ou d'observation » (48). « Les allures du gibier » (44) sont l'objet de « l'étude » (44) de Mouny-Robin qui à son tour fait « étudi[er] avec lui les mœurs du gibier » (45) au narrateur et à son frère²⁵.

Avec le thème du savoir intervient la question de sa transmission et de l'autorité dont elle investit son dépositaire puisqu'ayant fini par prendre « un ascendant » (45) sur les apprentis chasseurs, Mouny-Robin devient « maître Mouny » (49). Ce titre garant de la compétence d'un artisan dans la tradition du compagnonnage dit aussi l'évolution du personnage d'expert à professeur, en particulier auprès du frère du narrateur devenu son « écolier » (42). Le savoir du chasseur l'autorise d'une forme d'indifférence désinvolte à l'endroit de l'une des représentations institutionnelles de l'ordre, l'Église catholique. Figure potentiellement satanique, Mouny-Robin dévoie littéralement les

25 Mouny-Robin justifie la ressemblance que voit en lui le narrateur avec le « chien de chasse » dont il « avait l'instinct, l'intelligence, l'attachement, la douceur confiante, et ce sens qui met le chien sur la piste du gibier » (41). En cette ressemblance réside la fascinante étrangeté du personnage, ni tout à fait animal ni tout à fait homme.

ouailles du droit chemin, de sorte que le passeur de savoir reconduit la rivalité qui oppose l'instituteur et le curé, la connaissance et la croyance, dans certaines communautés rurales, et notamment dans ces terres volontiers superstitieuses de la Vallée-Noire et du Berry, et, plus encore, dans la France postrévolutionnaire déchristianisée :

D'abord, mes enfants, nous dit Mouny-Robin, il faut se mettre en chasse à l'heure de la grand'messe, si ça ne vous fait pas trop de peine.

À la bonne heure, pensai-je, voilà qui sent le sorcier. Nous partîmes pendant que la cloche du village appelait les fidèles à l'église et nous garantissait au moins contre des concurrents incommodes (42).

Mais tout comme le corps du personnage se voit rappeler qu'il est surtout matière périssable, le savoir qu'il manifeste montre ses limites et Mouny-Robin prouve *in fine* son identité « humaine, trop humaine » à propos de sa mort : « Je ne saurai jamais comment cela m'est arrivé, pas plus [...] que je n'ai su le reste ²⁶ ! » (55)

Corps de l'entre-deux : du fantastique comme affranchissement ?

Éternellement ondoyant, Mouny-Robin se situerait, selon notre lecture, dans une forme d'inactualité qui le laisse libre d'être lui-même au point de pouvoir faire fi de l'opinion commune. Son corps, qui ignore ou déjoue diverses assignations, prescriptions et représentations, affirme moins en effet, nous semble-t-il, sa dissemblance que cette indécidabilité de son identité – elle aussi énigme irrésolue –, irréductible à quelque imagerie, caricature ou

26 Une autre intertextualité interne apparaît qui relie cette mort à celle, tout aussi énigmatique, de Joset dans *Les Maîtres sonneurs*. Dans cette autre terre berrichonne où l'on croit « qu'on ne peut devenir musicien sans vendre son âme à l'enfer, et qu'un jour, Satan arrache la musette des mains du sonneur et la lui brise sur le dos, ce qui l'égaré, le rend fou et le pousse à se détruire », le narrateur découvre d'abord la « musette brisée » de Joset puis son cadavre qui « ne portait aucune marque de violence », mais ne retrouve pas « les auteurs de sa mort », Olivier Bara, édition de *Les Maîtres sonneurs*, dans George SAND, *Romans*, éd. sous la dir. de José-Luis Diaz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, t. II, p. Je remercie Olivier Bara qui m'a signalé la similitude de ces deux dénouements.

fantasme²⁷. Le personnage contrarie ainsi la tentation du déterminisme social ou sociologique, susceptible de s'attacher jusqu'aux comportements :

Il était, quant à l'extérieur, au langage et aux manières, bien différent de tous les autres paysans, quoiqu'il eût toujours vécu dans les mêmes conditions d'ignorance et d'apathie. Il s'exprimait avec une certaine distinction, quoique avec une sorte de cynisme rabelaisien qui ne manquait pas de sel. Il avait la voix douce et l'accent agréable (41).

Son « cynisme²⁸ », à rebours de toute balourdise et appuyé par la référence rabelaisienne, semble l'une des tacites déclinaisons d'un « fays ce que voudras » tranquillement affiché.

Homme des classes dites populaires, Mouny-Robin dissuade doublement certaines représentations dominantes vouant ses pairs aux lieux de dissipation et aux ravages de l'alcool, qui s'exercent et s'observent en premier lieu sur l'organisme : le personnage a en effet « horreur du bruit et de l'odeur des tavernes (55) ». Face aux notables, les gestes de Mouny-Robin soulignent par eux-mêmes son sens de la dignité :

Bien opposé aux habitudes de servilité craintive de ses pareils, qui ne rencontrent jamais un chapeau à forme haute sans soulever leur chapeau plat à grands bords, je ne crois pas qu'il ait jamais dit à personne monsieur ou madame, ni qu'il ait jamais porté la main à son bonnet pour saluer. [...] Il ne procédait pas ainsi par esprit d'insurrection (41).

Il n'est pas jusqu'à l'esthétique de son apparence qui ne trahisse sa singularité : Mouny-Robin n'est pas doté d'un teint rougi par l'alcool excessif ou hâlé par le soleil ni de la santé florissante censément offerte par les travaux au grand air – meunerie et chasse –, il est au contraire « très pâle et [paraît] exténué par une fièvre qui le rongait depuis plus d'un an [...] » (40). Les analyses menées par François Kerlouégan révèlent que dans la littérature romantique « marque de faiblesse, de maladie, d'une virilité déficiente, [la pâleur masculine] est

27 Le recours incessant au pouvoir déstabilisant de l'ironie participe de cette indécidabilité.

28 Le *Dictionnaire de l'Académie* définit le cynisme comme le « mépris des convenances, de l'opinion, de la morale ». Rappelons-nous aussi qu'étymologiquement le « cynisme » renvoie d'abord à ce qui présente les caractéristiques propres au chien, autre manière de dire la part animale du personnage-titre.

aussi le signe d'une singularité, d'une supériorité intellectuelle, créatrice ou spirituelle qui, l'homme de génie étant condamné à l'exclusion, se conjugue souvent avec un héroïsme du malheur²⁹ ». Des traits si contraires à une représentation stéréotypée de l'habitant des campagnes apparaissent d'autant plus brouillés dans l'imaginaire du lecteur que s'y mêlent divers attributs « féminins » fondant une dualité ou, pour mieux dire, une neutralité, sexuée : « Je n'ai pas vu un autre paysan aussi délicatement organisé³⁰ qu'il l'était à certains égards » (55) déclare le narrateur³¹. Par le corps et le timbre de la voix, Mouny-Robin ressemble en effet à son épouse, qui renvoie elle aussi une image de paysanne assez inhabituelle :

Jeanne Mouny était [...] d'une délicatesse d'organisation aussi exceptionnelle que celle de son mari. Elle était petite, fluette³², et blanche [...]. Vivant toujours à l'ombre des grands arbres qui croissent dans cette région fraîche et touffue, elle avait préservé son cou et ses bras des morsures du soleil, et, quand elle était vêtue le dimanche d'une robe blanche et d'un tablier à fleurs, elle ressemblait plus à une villageoise d'opéra qu'à une meunière du Berry³³. Pour rester dans le vrai, ce n'était ni l'une ni l'autre ; mais c'était mieux, c'était quelque chose de fin, de

29 François KERLOUÉGAN, *Ce fatal excès du désir*, op. cit., p. 237.

30 Le mot réfère à son organisme.

31 « L'imaginaire romantique, tout entier tendu vers l'absolu, réactualise [...] le vieux rêve d'autonomie et de totalité que véhiculait le mythe de l'androgyné. [...] Bisexué, il se suffit à lui-même ». François KERLOUÉGAN, *Ce fatal excès du désir*, op. cit., p. 374.

32 Les corps de Jeanne Mouny, de La Bricoline – « menue », dont le « corps atténué occupait [...] peu de volume » (*Le Meunier d'Angibault*, éd. citée, p. 171) – et de Mouny-Robin lui-même correspondent à l'« esthétique de l'immatériel » analysée par Sylvie Jacq-Mioche : « Sous le Romantisme, apparaît [dans des "ballets au contexte fantastique"] un renouvellement du sens de [cette esthétique] lorsqu'elle trouve pour les femmes une nouvelle finalité dans l'expression de cette immatérialité. [...] il s'agit de faire de la danse un moyen d'expression des profondeurs existentielles du temps ». Sylvie JACQ-MIOCHE, « L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX^e siècle », dans Isabelle MOINDROT (dir.) *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, « Arts du spectacle. Spectacle, Histoire, Société », 2006, p. 118.

33 La « villageoise d'opéra » Amina, héroïne de *La Sonnambula* (Vincenzo Bellini, 1831, livret de Felice Romani d'après Eugène Scribe), est elle aussi meunière.

propret et de charmant, avec une voix douce et des manières gracieuses. Il semblerait que ce rapport d'organisation eût dû les rendre précieux l'un à l'autre. J'ai la douleur de vous avouer que madame Mouny préférerait à son époux un gros garçon de moulin, noir, rauque et crépu, auquel Mouny ne témoigna jamais la moindre jalousie. Ceci est encore une particularité du caractère de notre ami. Il n'avait aucun préjugé sauvage sur l'honneur conjugal. Il ne se croyait obligé ni de haïr, ni d'injurier, ni de battre, ni d'étrangler sa femme, parce qu'elle lui était infidèle. [...] – Jeanne est beaucoup plus jeune que moi, disait-il, elle est jolie, et je l'ai toujours négligée. Que voulez-vous ? Je l'aime de tout mon cœur, mais j'aime encore mieux la chasse. (55)

Voilà qui paraît esquisser une élucidation conforme aux représentations mentales et sociopolitiques du temps. Il semble que ce texte écrit au tout début de la décennie 1840 témoigne en creux de la séparation qui s'opère à partir des années 1830, suivant laquelle, comme le rappelle Musset, « tout d'un coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre [...] »³⁴. C'est qu'au XIX^e siècle, « en matière de découpage sexuel de la société comme en matière d'amour, les rôles et les attraits des sexes étaient régis [...] selon un équilibre à la symétrie inversée : si les femmes se masculinisaient, alors, en retour, les hommes se féminisaient. [...] Cet ordre social et moral creusant et travaillant la différence, il fallait que les sexes soient le plus différent possible pour qu'ils puissent trouver un équilibre et laisser agir une loi de l'attirance par les contraires³⁵ ». Sand³⁶ joue malicieusement avec cette « loi » dans son portrait du rival de Mouny-Robin, qui concentre les traits caricaturaux du masculin jusqu'à leur extrémité la plus repoussante.

34 Alfred de MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, Gallimard, « Folioclassiques », 1996, p. 28.

35 Magali LE MENS, « L'hermaphrodisme de George Sand. Perceptions et imaginaires des identités sexuées », dans Catherine NESCI et Olivier BARA (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2014 [rééd. 2019], p. 173-174.

36 Le « soupçon sur l'anatomie et l'identité sexuelle de Sand revient fréquemment au XIX^e siècle. [...] L'idée de l'hermaphrodisme physique de Sand révèle tout d'abord une peur de l'effacement de la barrière des sexes et, plus généralement, une appréhension devant l'indifférenciation des sexes [...] ». *Ibid.*, p. 167-168.

Le fantastique mobilisé dans *Mouny-Robin* ne se donne pas seulement comme principe ludique et esthétique : le jeu de « colin-maillard » proposé au lecteur est mis à profit pour tenter de lui faire comprendre et partager les convictions de son auteur à présent mises en acte, et d'abord au lectorat peut-être plus réceptif des premières années de la *Revue des Deux Mondes*. La nouvelle nous semble en effet revêtir parfois des allures de manifeste, posant les premières pierres qui ne cesseront plus de jalonner l'itinéraire politique de Sand. Pour autant, ce premier germe de sa fertile production « champêtre » retourne lui-même l'utopie en dystopie par la mort du personnage-titre, peut-être expression de doutes, d'une conscience critique et d'une lucidité comme autant d'embûches sur le chemin vers l'espérance.

MARJOLAINE FOREST
UNIVERSITÉ LYON 2-UMR IHRIM



George Sand et la guillotine

J'entendis tomber le couperet,
je restai paralysée, comme décapitée moi-même un instant.
George Sand, *Nanon*¹.

Ce titre, qui associe George Sand à un objet conçu pour donner la mort, pourrait surprendre. Pourtant, comme nous le verrons, l'on rencontre fréquemment la guillotine et ses substituts dans la vie et l'œuvre de George Sand. Très tôt, elle en connut l'existence, par la correspondance de son père, mais aussi par sa grand-mère et sa mère toutes deux emprisonnées sous la Terreur, et qui en réchappèrent, en août 1794, après la chute de Robespierre. Il s'agit d'une machine de mort, conçue dans les premiers mois de la Révolution française, qui fut utilisée en France pendant près de deux siècles.

Avant la Révolution française, le mode d'exécution des condamnés à mort était différent selon que l'on appartenait au peuple ou à la noblesse². Les criminels appartenant à la noblesse étaient traités différemment : décapités par « l'épée d'exécution », mais exemptés de toute souffrance préalable. L'Assemblée constituante, dès sa proclamation le 9 juillet 1789, porta son attention sur les façons d'exécuter la peine de mort. Le Peletier de Saint-Fargeau présida la commission chargée d'élaborer un code pénal dans un souci

1 George SAND, *Nanon*, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1989, p. 135.

2 Pour preuve cet extrait d'un jugement d'un paysan coupable d'un meurtre en 1797 : « Condamné à avoir bras, jambes, cuisses et reins rompus vifs par l'exécuteur de la haute justice, sur un échafaud qui pour cet effet sera dressé dans la place du marché [...]. Ce fait, mis sur une roue, la face tournée vers le ciel, pour y demeurer tant et si longtemps qu'il plairait à Dieu de lui conserver la vie », Philippe-Joseph-Benjamin BUCHEZ et Pierre-Célestin ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française*, 40 volumes, 1833-1838, Paulin Libraire, t. III, 1834, p. 47-48 (à présent noté *BU*).

d'égalité et d'humanité en respectant la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen adoptée le 26 août 1789, dont l'article premier proclamait : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits³. » Cette commission demanda, à l'issue de ses travaux, mais avant le vote de ses propositions, s'il convenait d'abolir la peine de mort. Deux clans, se réclamant d'ailleurs du *Contrat social*⁴, s'affrontèrent. Le Peletier demanda son abolition, comme Robespierre, qui souhaitait « effacer du code des Français les lois de sang qui commandent les meurtres juridiques, et que repoussent leurs mœurs et leur constitution nouvelle⁵ ». Ils ne furent pas suivis, et dans la séance du 1^{er} juin 1791 le maintien de la peine de mort fut voté. Ainsi le Code pénal de 1791 arrêta que « tout condamné [à mort] aur[ait] la tête tranchée⁶ », quel que soit son statut social, qu'il ne serait procédé à aucun supplice préalable et que les exécutions, à titre d'exemple, resteraient publiques. Il fut décidé en outre que le criminel serait décapité par l'effet d'un même mécanisme, la guillotine, comme l'avait proposé le député Docteur Guillotin. Le 23 avril 1792, en place de Grève, la guillotine fut essayée avec succès sur un criminel de droit commun, devant un public fourni⁷, déçu par la rapidité du spectacle.

George Sand fille de la Révolution française

George Sand était résolument hostile à la peine de mort comme le montre sa réaction à propos du procès intenté aux ministres de Charles x en octobre 1830. Le duc de Polignac, l'ancien président du Conseil et quatre de ses ministres étaient en effet accusés de haute trahison, crime puni de mort. Le pouvoir chercha à leur éviter la guillotine en invoquant une possible abolition de la peine de mort, à laquelle, disait-on, Louis-Philippe était favorable. George Sand s'en réjouissait auprès d'une amie : « l'abolition de la peine de mort sera une de mes utopies réalisée⁸ », avant de confier à un autre

3 Votée le 26 août 1789 elle sera placée en tête de la Constitution de 1791. *Les Constitutions de la France depuis 1789*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 33.

4 Il convient de dire que la position de Rousseau était pour le moins ambiguë au point que, se réclamant de lui, l'on pouvait soutenir les deux options. Voir *Du Contrat social*, Paris, Garnier-Flammarion, 1984, II, v, p. 72-73.

5 *BU*, t. x, p. 66.

6 Article 3 du *Code pénal*, titre 1^{er} « des peines en général ».

7 *Chronique de Paris*, 25 avril 1792.

8 Lettre à Mme Gondoüin Saint-Agnan, [Nohant, 12 octobre 1830], *Corr.*, t. I, p. 715.

correspondant : « horrible et sanguinaire est la loi qui les livre au couteau du boucher [...] ce jour-là j'aurai la mort dans l'âme⁹ ». Le pouvoir fit traîner les choses et, finalement, les accusés furent condamnés à la détention perpétuelle par la Cour des Pairs¹⁰.

En 1832, la Chambre repoussa une demande d'abolition, mais les députés votèrent la suppression de la peine de mort pour certains crimes comme ceux de fausse monnaie et de complot sans attentat. Cette mesure se montra efficace car, dès l'année suivante, le nombre d'exécutions fut divisé par deux : de 100 exécutions par an auparavant à 50 en 1833.

Quelques années plus tard, en 1835, la Cour des Pairs se réunit pour juger 164 républicains responsables des insurrections de Lyon, de Paris et d'autres villes, qui avaient eu lieu l'année précédente. George Sand, aux côtés de Michel de Bourges, suivit avec attention le déroulement de ce procès, tout en fréquentant les milieux républicains soucieux, depuis quelques années, de réhabiliter Robespierre et la Convention montagnarde. Elle lut alors *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf*, de Philippe Buonarroti¹¹, l'un des acteurs de ce complot ourdi pour renverser le Directoire au profit d'une République égalitaire. Elle rencontra, d'ailleurs, ce vieux révolutionnaire qui avait connu Robespierre¹² et louait « sa haute sagesse¹³ ». C'est également à ce moment qu'elle prit connaissance de *l'Histoire parlementaire de la Révolution française* de Buchez et Roux qui comptera 40 volumes et lui servira longtemps de référence¹⁴. Ses auteurs, bien que catholiques, se montraient eux aussi zélés de la Convention montagnarde comme de Robespierre, et justifiaient les massacres de septembre et la Terreur, donc l'usage de la guillotine.

9 Lettre à Charles Meure, [Nohant, 31 octobre 1830], *Corr.*, t. I, p. 725-726.

10 Cette peine sera, en 1836, commuée en vingt ans de bannissement hors de France.

11 Philippe BUONAROTTI, *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf*, Paris, La Fabrique éditions, 2015.

12 Ainsi confie-t-elle à Adam Mickiewicz : « J'ai connu des gens qui l'[Robespierre] avaient connu plus que personne [...] », [Paris, 5 mai 1843], *Corr.*, t. VI, p. 122. Peu d'hommes en 1835 auraient pu correspondre à cet homme-là.

13 Et il poursuit : « on ne peut que détester la perversité, déplorer l'incompréhensible aveuglement de ceux qui ourdirent et consommèrent son assassinat ». Philippe BUONAROTTI, *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf*, *op. cit.*, p. 47.

14 *BU*, t. XIX, Préface.

D'ailleurs, en mars 1836, elle écrivait une longue lettre au jeune Luc Desages âgé de seize ans qui résumait leurs entretiens sur la Révolution française. Elle y faisait l'éloge de Robespierre l'incorruptible, « le seul homme du peuple, [...] le seul ennemi sincère de la Tyrannie¹⁵ », et elle justifiait son action contre la bourgeoisie girondine qui tentait d'arrêter la Révolution pour son plus grand profit, comme la violence exercée à son encontre. Ainsi écrivait-elle : « les libérateurs allaient toujours. Ils avaient du sang jusqu'au cou, on les appelait bourreaux ; on les nommait monstres, bêtes féroces. Ils souriaient d'un air impassible, et ayant travaillé tout le jour à cette épouvantable corvée, ils avaient à peine de quoi souper le soir ». Mais les mensonges de cette « immense classe aisée » étaient tels que, le 9 Thermidor, le peuple « laissa égorger ses libérateurs¹⁶ ». Ainsi, concluait-elle, se termina la Révolution : « marche ascendante de la délivrance depuis les états généraux jusqu'à la puissance de Robespierre, marche rétrograde depuis la mort de Robespierre, jusqu'à la restauration¹⁷ ».

Cette lettre, adressée à un adolescent, est d'un grand intérêt car, connaissant l'importance accordée à l'éducation par son auteure, elle reflète certainement ses convictions à propos de la Révolution, en particulier dans sa période la plus violente. On retrouvera d'ailleurs cette même opinion dans le roman *Spiridion* (1839 et 1842), où George Sand fait dire au Frère Alexis dans une longue méditation :

Ils [les révolutionnaires] avaient la conviction héroïque, mais romanesque qu'ils touchaient au but, et qu'encore un peu de sang versé les ferait arriver au règne de la justice et de la vertu. Erreur que je ne pouvais partager [...], erreur sainte sans laquelle ils n'eussent pu imprimer au monde le grand mouvement qu'il devait subir pour sortir de ses liens¹⁸ !

15 Lettre datée de 1837 par Georges Lubin (voir sa note 2, p. 9, *Corr.*, t. IV). Ces entretiens se déroulèrent alors qu'elle logeait à La Châtre, du 20 janvier 1836 à la fin du mois de février, dans la même maison que ses parents.

16 *Ibid.*, p. 11. Italiques de George Sand.

17 *Id.*

18 George SAND, *Spiridion*, éd. Michèle Hecquet, Genève, Slatkine reprints, 2000, p. 259-260.

Revenons aux lendemains du procès monstre. Le 28 juillet 1835, Fieschi, obscur républicain, fait sauter une machine infernale lors d'un défilé sur les boulevards parisiens. Le roi est indemne mais l'explosion fait dix-huit morts. George Sand condamne cet attentat¹⁹ mais ne réagit pas à l'exécution de Fieschi et de ses deux comparses, guillotiné le 19 février suivant, probablement en raison des nombreuses victimes innocentes. Elle aura d'ailleurs cette même attitude vingt ans plus tard lors de l'attentat d'Orsini (14 janvier 1858), qui fut lui aussi meurtrier. Toute autre est sa réaction lorsque, le 25 juin 1836, Louis Alibaud tire sur Louis-Philippe, qu'il considère comme l'ennemi du peuple, mais le manque. Aussitôt arrêté, il est guillotiné le 11 juillet. La *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} juillet ayant traité Alibaud « d'infâme et de criminel pauvre et bête », George Sand réagit auprès de Buloz : « vous avez écrit une saloperie » sur un « héros » qui a donné sa vie à sa cause²⁰. Elle écrit au condamné une lettre passionnée dont voici les dernières lignes : « Mort sublime, souviens-toi dans les cieux du seul amour que tu ayes [*sic*] inspiré sur terre [...]. Va, mon amour, va, mon fils, monte en souriant les marches de l'autel où ton sang va couler²¹. »

En 1842 elle allait plus loin encore en considérant les meurtriers comme des malades qu'il conviendrait de soigner :

La peine de mort, le régime cellulaire pour les criminels sont aussi coupables, aussi absurdes que l'épouvante, la séquestration et le désespoir auxquels on a longtemps abandonné les fous ; et auxquels on les abandonne encore hors de France dans des contrées qui se disent civilisées²².

19 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, Lettre n° VII, à Franz Liszt, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 229 (abrégé désormais *LV*).

20 Lettre à François Buloz, [La Châtre, 3 juillet 1836], *Corr.*, t. III, p. 457.

21 Cité par Pierre Reboul, « À la recherche d'Engelwald », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1^{er} mars 1955, p. 36. La lettre ne sera pas expédiée.

22 Lettre à David Richard, [Nohant, 29 août 1842], *Corr.*, t. V, p. 762. Une de ces contrées est l'Italie. Lors de son séjour à Venise elle avait débarqué dans l'île de San-Servilio où l'on gardait les fous et les infirmes (*LV*, p. 102).

Cela ne l'empêchait pas de persévérer dans l'admiration portée à Robespierre et à la Convention montagnarde. Ainsi en 1847 : « De tous les terroristes, Robespierre fut le plus humain, le plus ennemi par nature et par conviction des apparentes nécessités de la terreur et du fatal système de la peine de mort²³. » Fatal, certes, mais qu'elle jugeait nécessaire durant cette période.

La Deuxième République

Vint la Révolution de 1848 qui provoqua l'abdication de Louis-Philippe. Un gouvernement provisoire, autoproclamé, qui se réclamait du peuple, imposa le suffrage universel masculin, supprima l'esclavage et abolit la peine de mort le 26 février 1848, mais uniquement pour des faits politiques²⁴. George Sand, qui espérait depuis longtemps que le peuple au pouvoir briserait « à jamais le couperet de la guillotine²⁵ », fut cependant satisfaite : car, même si la loi ne concernait que les crimes politiques, il s'agissait là d'un progrès certain. Ainsi la guillotine était-elle désormais réservée aux seuls criminels de droit commun. George Sand s'est mise à la disposition de ce gouvernement qui lui confie une partie de sa communication en vue des prochaines élections. Elle sait que la bourgeoisie et surtout le peuple des campagnes, donc la majorité des électeurs, restent marqués par les excès de la Révolution française. Elle cherche donc à rassurer ces classes au mieux indécises : « Vous croyez-vous sous le régime de la terreur ? Avons-nous demandé la tête du roi, de la reine, des princes et princesses ? Avons-nous rasé les châteaux, persécuté les prêtres ? Demandons-nous la loi agraire²⁶ ? » Et encore : « Le temps des girondins et des montagnards est passé sans retour » ; mais elle se garde toutefois d'en condamner les acteurs : « Reconnais la faute de tes pères ; ils ont eu les vertus de l'avenir, en dépit des égarements du temps où ils vivaient²⁷. » Ces arguments étaient diversement reçus par les républicains du lendemain comme Charles

23 George SAND, *Histoire de ma vie*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2000-2003, t. I, p. 233-234. Reprise de l'édition Victor Lecou, 20 vol., 1854-1855.

24 Victor Hugo, dans son discours du 15 septembre suivant devant l'Assemblée constituante, ne parvint pas à convaincre les représentants de l'abolir complètement.

25 Lettre citée par Georges Lubin dans *Les Lettres françaises* du 27 décembre 1967 (Bibliothèque de l'Institut, fonds Lovenjoul, E 885, fol. 17-19).

26 *Bulletin de la République* n° 4, 19 mars 1848, « Aux Riches », repris dans Michelle PERROT, *George Sand. Politique et Polémiques*, Paris, Belin, p. 230.

27 *Ibid.*, p. 248

Delavau, le maire de La Châtre, qui envoyait ses séides à Nohant pour la menacer et l'injurier. Elle réagit d'ailleurs vivement en lui rappelant leur jeunesse, lorsqu'il admirait Robespierre et Saint-Just, alors qu'elle refusait déjà la guillotine dont elle rejetait toujours l'emploi²⁸. Cependant les élections perdues, le 23 avril, par les républicains, la bourgeoisie reprit le pouvoir. Le 22 juin, le nouveau gouvernement supprima les Ateliers nationaux qui versaient un secours aux ouvriers au chômage. Le Paris ouvrier s'enflamma. La répression fut brutale : plus de 5 000 morts, 27 000 arrestations, 11 000 condamnations à la prison et autres peines. Cet « égorgement » du peuple par le peuple la marqua à jamais²⁹.

La « guillotine sèche »

Cette brutale répression posait le problème de la détention des prévenus d'insurrection. Le Code pénal de 1791 avait défini une peine de substitution à la peine de mort, la déportation, déjà utilisée sous la Révolution française. Ainsi Cayenne avait-elle été désignée pour accueillir en 1792 les prêtres réfractaires. Plus tard, le Directoire l'appliqua sur une grande échelle au lendemain du coup d'État de Fructidor an V, quand les chambres annulèrent les élections gagnées par les royalistes. Des milliers de condamnés politiques, droits communs et prêtres réfractaires, y seront déportés. Le climat équatorial, les maladies indigènes – dysenterie, paludisme, fièvre jaune –, les brutalités des gardiens, y provoquèrent une mortalité massive. L'un de ces déportés, Tronson du Coudray, compara ce régime à une « guillotine sèche » : la mort sans faire couler le sang. Il y mourut huit mois plus tard³⁰. L'expression resta dans les mémoires.

Les prisons étant pleines, le pouvoir rechercha des lieux, les plus éloignés possibles de la métropole afin d'éviter les évasions : les îles Marquises, Seychelles, Mayotte furent même un temps utilisées. Alors que les députés préparaient une loi concernant les condamnés de juin, qui serait votée le 24 janvier 1850, George Sand apprit que le gouvernement étudiait l'implantation à Nossi-Bé d'une prison destinée à accueillir les prisonniers de Doullens et

28 Lettre à Charles Delevau [Paris, 13 mai 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 449-454.

29 Voir la préface de *Cadio*, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1867, p. 5-6.

30 Jean-Claude VIMONT, *La Prison politique en France*, Paris, Anthropos, « Historiques », 1993, p. 57-58. La première année l'on compta 173 décès dans un convoi de 328 déportés.

de Belle-Isle. Elle réagit aussitôt dans le journal *L'Évènement*³¹ : comment ose-t-on commettre ce crime de bannir dans des contrées lointaines et aussi malsaines des hommes condamnés pour leurs idées ? Sait-on que cette île de Madagascar est dangereuse au point qu'une garnison française vient d'être égorgée par des indigènes³² ? Sait-on que le climat de ce pays est mortel pour nos compatriotes ? S'adressant au Président de la République, Sand s'étonne de le voir utiliser désormais la déportation pour se débarrasser des opposants politiques ! Car il inflige, quoi qu'il dise,

le supplice de la mort, et ce, dans des conditions atroces ! [...] Il y a dans cette feinte clémence qui supprime l'échafaud pour infliger le supplice de la mort en détail quelque chose d'atroce ; et le juge, le bourreau même, oserait-il dire au dernier des criminels : [...] Je n'ose te tuer là parce qu'on nous voit mais pars, je suis pressé de t'assassiner loin d'ici³³.

Cependant, faute de temps le gouvernement préféra utiliser l'Algérie pour y déporter les 459 condamnés des journées de juin, en attendant l'aménagement du site de Lambessa. 23 détenus jugés dangereux furent toutefois transportés à Cayenne. George Sand ne se doutait pas alors qu'elle aurait bientôt l'occasion d'intervenir à nouveau.

Le Coup d'État du 2 décembre 1851

Aux lendemains de ce coup d'État réussi, le pouvoir fait arrêter 27 000 opposants présumés. Les tribunaux ne tardent pas à prononcer des peines de déportation. Des amis de George Sand, Greppo et Duffraisse, sont condamnés à Cayenne. Elle décide de réagir au plus haut niveau de l'État, celui du président Louis-Napoléon Bonaparte. Elle lui écrit le 20 janvier 1852³⁴ :

31 *L'Évènement*, 2 novembre 1849, publié à nouveau dans ce journal le 22 avril 1850. Voir *Corr.*, t. IX, p. 402 et p. 518, note 2.

32 Probablement évoque-t-elle une attaque franco-anglaise violemment repoussée : la reine Ranavalona fit alors exposer le long du littoral 21 crânes européens montés sur des poteaux pour décourager toute invasion.

33 Voir note 31.

34 Lettre au prince Louis-Napoléon Bonaparte, [Nohant, 20 janvier 1852], *Corr.*, t. X, p. 659-664.

Ah ! Prince, le mot déportation, cette peine mystérieuse, cet exil éternel sous un ciel inconnu, elle n'est pas de votre invention, si vous saviez comme elle consterne les provinces les plus calmes et les hommes les plus indifférents. [...] Et la prison préventive où l'on jette des malades, des moribonds, où les prisonniers sont entassés maintenant sur la paille dans un air méphitique et pourtant glacés de froid. [...] Est-ce que ceux qui vont périr à Cayenne ou dans la traversée ne laisseront pas un nom dans l'histoire à quelque point de vue qu'on les accepte³⁵ ?

Se gardant de solliciter des grâces – une grâce n'efface pas la peine – elle plaide pour une amnistie qui ne viendra pas. Reçue deux fois à l'Élysée, elle lui adresse six lettres dont l'une, du 18 mai suivant pour se plaindre, sans nuances, auprès de Louis-Napoléon Bonaparte, du sort réservé aux prisonniers partis de Châteauroux « enchaînés comme des galériens³⁶ ». Fut-elle écoutée ? Elle dit que peu. On peut cependant penser que ses plaidoyers³⁷ eurent peut-être une certaine influence sur les décisions du prince-président. Notons que *La France napoléonienne*, le 1^{er} mars 1852, fait état de la démarche de George Sand et de « plus de trois cents personnes [...] relâchées à sa prière³⁸ ». Propagande ? Certainement, mais jusqu'à quel point ? Louis-Napoléon Bonaparte accorde en effet 2 464 grâces avant la fin de juillet.

Quelques années plus tard, le soir du 14 janvier 1858, l'Italien Orsini fait exploser une bombe sur le passage du carrosse de l'Empereur alors qu'il se rend avec son épouse à l'Opéra. Ils sont tous deux indemnes mais on déplore 8 morts et 156 blessés. Les auteurs de l'attentat sont bientôt arrêtés. George

35 *Ibid.*, p. 664. C'était définir la *guillotine sèche*. Elle obtint la commutation de la peine de déportation à Cayenne en exil pour Greppo et Duffraisse, mais aussi celle de plusieurs républicains déjà embarqués et sur le départ (voir *Corr.*, t. x, p. 696, n. 1). Ajoutons Luc Desages (*ibid.*, p. 703), et aussi celle des quatre soldats condamnés à mort à Constantine (*ibid.*, p. 712).

36 Lettre au prince Louis-Napoléon Bonaparte, [Nohant, 18 mai 1852], *Corr.*, t. xi, p. 150-151.

37 Voir lettres du 3 février 1852 et ses entretiens du 29 janvier et du 6 février, puis les lettres à Louis-Napoléon Bonaparte du 20 février, du 30 avril, du 18 mai, du 27 juin, enfin celle non retrouvée du 2 août suivant.

38 *Ibid.*, *Corr.*, t. x, p. 695, note 1.

Sand réagit : « Quand on pense que l'on pouvait avoir là un de ses enfants écharpé par la mitraille, on ne plaint pas ceux dont le procès va s'instruire³⁹. » C'est anticiper sur un verdict de mort avant même que l'on sache si ce crime avait une intention politique. Car Orsini, par cet acte, cherchait à provoquer une réaction des pouvoirs qui aurait favorisé l'unité italienne, et ce crime jugé politique aurait entraîné au plus une déportation. Connaissait-elle la loi du 10 juin 1853 qui punissait de mort tout attentat sur la personne de l'Empereur ? Orsini et son complice Pieri furent, le 13 mars 1858, conduits à la guillotine nu-pieds et la tête voilée de noir comme des parricides⁴⁰. L'attitude de George Sand laisse toutefois entendre qu'elle admettait, dans certains cas extrêmes, le recours à la guillotine.

Le 6 juin 1867, un jeune polonais, Antoine Berezowski, voulant se venger de l'oppression russe sur son pays, tire sur le tsar Alexandre II assis aux côtés de Napoléon III à l'issue d'un défilé. Son arme explose, les deux empereurs sont indemnes. Il est aussitôt arrêté. George Sand blâme la foule qui tenta de « mettre en pièces l'homme qui venge sa famille et sa patrie⁴¹ ». Ainsi ne blâme-t-elle pas le crime politique s'il n'a pas fait de victimes innocentes, comme trente ans plus tôt lors de l'agression d'Alibaud sur Louis-Philippe. Condamné le 15 juillet au bagne à perpétuité, ce qui déclenche la colère des Russes qui espéraient sa mort, Berezowski subit la « guillotine sèche » en Nouvelle Calédonie durant quarante-huit ans.

La publication du dernier tome de l'*Histoire de la Révolution française* par Louis Blanc en 1862 fait rompre le silence politique que Sand avait observé depuis 1852. La guerre meurtrière de Vendée, très présente dans cette œuvre, comme elle l'était, auparavant, dans l'*Histoire parlementaire* de Buchez, l'entraîne à réfléchir sur la Révolution française et la guerre civile tant redoutée. Ce sera le roman *Cadio*⁴², dont l'intrigue court du printemps 1793 à la défaite des Vendéens le 10 août 1795 à Quiberon. Guerre atroce, d'où elle emprunte un épisode sanglant de la dictature de Carrier, représentant du Comité de Salut Public à Nantes, qui fit régner l'ordre en massacrant de présumés contre-révolutionnaires, prêtres et royalistes, mais aussi des

39 Lettre à Charles Duvernet, [Nohant, 16 février 1858], *Corr.*, t. xiv, p. 628.

40 *La Presse*, 14 mars 1848.

41 Lettre à Paul Meurice, [Nohant, 13 juin 1867], *Corr.*, t. xx, p. 431 et note 3.

42 Ce jeune homme un peu simple qui soutient au départ la cause des Vendéens ralliera celle de la République et finira général dans son armée (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre-15 novembre 1867).

populations jugées encombrantes, malades, femmes et enfants. Estimant la guillotine trop lente, Carrier la remplaça par un substitut beaucoup plus efficace, la *déportation verticale*, qui consiste à entasser, souvent sans jugement préalable, des prisonniers, enchaînés deux à deux, sur des barques à fond plat aussitôt coulées au milieu du fleuve. Comme le soutient Cadio, un temps lui-même l'un des bourreaux⁴³ : « Il faut bien varier le genre de mort, et puis la guillotine est fatiguée ; elle a trop mordu, la vierge rouge ! ses dents sont ébréchées⁴⁴. » Sa remarque précède la relation d'une vision hallucinée de ces noyades, destinée à montrer jusqu'où la barbarie de l'homme peut aller. George Sand prêche dans ce roman la réconciliation des contraires par un amour fraternel. Ainsi, alors qu'elle le termine, elle écrit à un ami :

Nous sommes malheureusement encore les fils de ceux qui s'envoyaient mutuellement à la guillotine, et les petits-fils de ceux qui s'envoyaient au bûcher, pour cause d'idées contraires. Il faut bien que nous apprenions à porter en nous notre propre pensée et nos propres croyances, sans exiger que les autres nous suivent et sans aimer moins ceux qui ne nous suivent pas⁴⁵.

LA COMMUNE

Comme on le sait George Sand ne pardonna jamais à la Commune de Paris d'avoir récusé le résultat du suffrage universel, même s'il avait profité aux royalistes. Une fois vaincue, la répression versaillaise préféra la fusillade et la déportation à la guillotine. Ainsi, plus de 4000 insurgés furent condamnés à la « guillotine sèche » en Nouvelle Calédonie. George Sand, contrairement à Victor Hugo, ne réclama jamais l'amnistie en leur faveur. Elle poursuivit cependant sa réflexion sur la Révolution française et fit le bilan de sa pensée politique dans un roman, *Nanon*, qui se déroule à nouveau durant la Révolution française.

Nanon, l'héroïne éponyme, assiste à des exécutions par guillotine. À Châteauroux, où elle se rend pour apercevoir son ami Émilien emprisonné, deux jeunes nobles, accusés sans preuves de s'être opposés au départ des recrues, sont guillotins. Cherchant des yeux Émilien dans la foule, Nanon ne voit

43 « J'ai guillotiné, fusillé et noyé et violé la pitié » avoue-t-il. George SAND, *Cadio, Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1867, p. 794.

44 *Ibid.*, p. 793.

45 Lettre à André Boutet, [Nohant, 15 avril 1867], *Corr.*, t. xx, p. 397.

rien de cette exécution, mais elle entend « les cris perçants de plusieurs femmes [...] prises de crise de nerfs ». Bouleversée, elle se garde de sortir le lendemain, craignant de voir la guillotine et le sang sur les pavés⁴⁶. Quelques jours plus tard, elle assiste à une fête républicaine qu'elle qualifie de « burlesque » puis à une « tragédie atroce » : l'exécution d'un bourgeois prétendu royaliste. Nanon est horrifiée : « Je fermai les yeux. J'entendis tomber le couperet, je restai comme paralysée, comme décapitée moi-même un instant⁴⁷. » George Sand met l'accent dans ce roman sur la précipitation des jugements de tribunaux révolutionnaires, prompts à expédier les suspects à la mort et l'idéologie capable de conduire au crime des hommes sensés et non-violents.

Elle évoque aussi les « réjouissances cyniques » du « beau monde » qui, après Thermidor, « semblait devenu fou » : les fêtes données par Mme Tallien et la future impératrice, Mme de Beauharnais ; les bals des victimes, où les proches des guillotins se saluaient en laissant tomber la tête, « où l'on dansait en robe blanche et ceinture de deuil, où l'on se coiffait en cheveux courts dits toilette de guillotine ». Un délire d'un monde très mêlé, de jeunesse dorée – merveilleuses et incroyables –, de bourgeois enrichis par la spéculation sur l'assignat et d'émigrés de retour : « Paris [dit-elle] m'épouvantait l'esprit encore plus que Paris se ruant autour de l'échafaud⁴⁸ »

On ne peut s'empêcher, en lisant ces récits d'exécutions et cette dernière réflexion, de les rapprocher de la relation que lui fit, le soir même, son ami Tourgueniev invité à suivre dans la prison de La Roquette, durant la nuit du 18 au 19 janvier 1870, les préparatifs du supplice de Troppmann, meurtrier d'une famille de huit personnes⁴⁹. Ce crime eut un grand retentissement sur la population française et particulièrement à Paris. George Sand, qui s'y trouvait alors, s'étonnait qu'on n'y parle « que du crime de Pantin dans les salons, dans les ateliers, dans les rues, dans les coulisses. C'est étonnant, ajoutait-elle, comme le Parisien est avide de drame dégoûtant et féroce bête⁵⁰ ». Nul doute que son ami ne lui ait décrit, ce soir-là, une foule compacte

46 George SAND, *Nanon*, éd. citée, p. 131.

47 *Ibid.*, p. 135.

48 *Ibid.*, p. 195.

49 Le 19 janvier 1870. Tourgueniev laissa une relation de cette nuit, *L'Exécution de Troppmann* (La Bibliothèque russe et slave, 1870, traduction de I. Pavlovski), parue dans *Souvenirs sur Tourgueniev*, Paris, Savine, 1887. Voir également *Le Petit Journal* du 20 janvier 1870.

50 Lettre à Maurice Dudevant, [Paris, 25 septembre 1869], *Corr.*, t. XXI, p. 646.

et sans retenue, qui avait passé la nuit pour assister à la mise en place de cette « hideuse machine⁵¹ » et à la mise à mort du condamné, car ces foules considéraient ces exécutions publiques comme un spectacle : l'on y chantait et consommait boissons et nourriture ; les fenêtres de la place de La Roquette étaient louées fort cher, de même que les échelles pour monter aux arbres. D'ailleurs en 1872, l'année où parut *Nanon*, 24 condamnés furent guillotins devant 3 000 spectateurs à Aix et à Arras, de 8 à 10 000 à Toulouse et jusqu'à 12 000 à Caen.

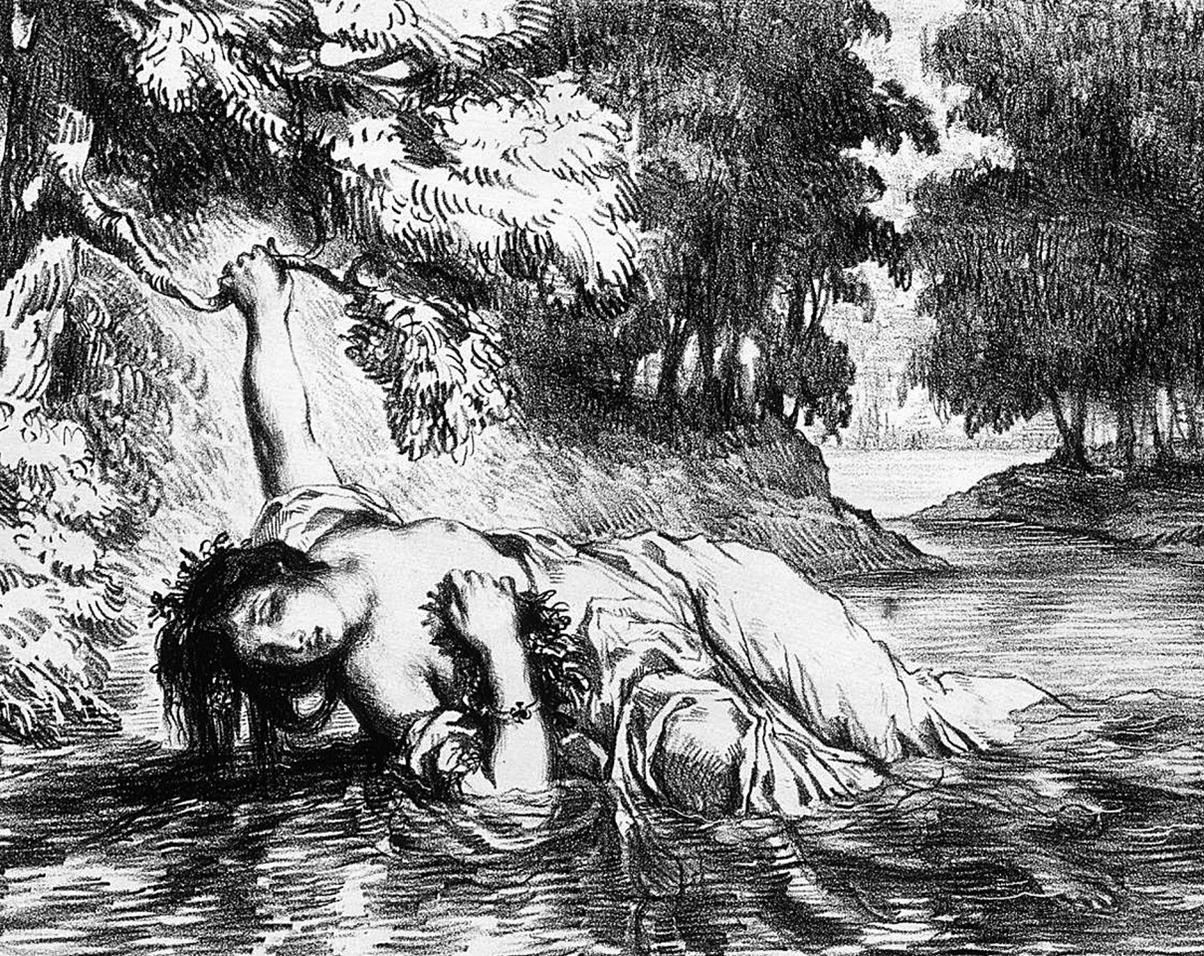
George Sand condamna, après la Commune, l'emploi de la guillotine : « Je hais le sang répandu et je ne veux plus de cette thèse : "Faisons le mal pour amener le bien ; tuons pour créer". Non, non ; ma vieillesse proteste contre la tolérance où ma jeunesse a flotté. [...] Il faut nous débarrasser des théories de 93 ; elles nous ont perdus⁵². » De son vivant, Louis Blanc et Victor Schoelcher proposèrent l'abolition de la peine de mort qui fut refusée par une Chambre majoritairement royaliste. La guillotine continua donc son travail de mort, privée d'échafaud depuis octobre 1870 puis de public à partir de 1939⁵³, alors que l'exécution de Weidmann avait été filmée, à Versailles, par un spectateur. Il fallut attendre le 19 septembre 1981 pour que Robert Badinter obtienne cette abolition. Plus d'un siècle après la disparition de George Sand !

BERNARD HAMON

51 *Ibid.*, au même, 19 janvier 1870, p. 780.

52 Lettre à Alfred Gabrié, [Nohant, 21 octobre 1871, *Corr.*, t. xxii, p. 590.

53 Décret Crémieux (25 novembre 1870) puis Décret-Loi Daladier (24 juin 1939).



Le suicide dans la vie et l'œuvre de George Sand : tentations, passages à l'acte, dépassements (1821-1868)

Tout lecteur de George Sand se rappelle ce moment étonnant où, de 1832 à 1834, le thème du suicide scande obstinément le texte de ses œuvres d'invention. Sand évoque aussi dans *Histoire de ma vie* les violentes tentations de mourir dont elle fut la proie à l'adolescence, et le suicide apparaît de manière diffuse et régulière tout au long de sa *Correspondance*. Sur la question, on est passé au XVIII^e siècle de la « morale simple », intransigeante, à une « morale nuancée¹ », souffrant la discussion : Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* (Sand ne le cite pas) puis Mme de Staël avaient nourri le débat. La mort de Werther était dans toutes les mémoires. Maints suicides marquèrent les années 1830-1840, celles du désenchantement (« nous avons ici des *cas* de duel et de suicide, comme jadis des cas de choléra. Le suicide et le duel sont dans l'air² » écrit Balzac à Madame Hanska en 1834), et au théâtre on eut *Chatterton* (1835). C'est donc un thème d'époque que s'approprie Sand. Il est vrai que la présence du suicide est moindre dans ses romans après 1840 mais on le rencontre encore dans *Le Dernier Amour* (1866). C'est à peu près le terme chronologique que l'on peut assigner à une étude du thème dans son œuvre, étude qui voudrait convoquer maints textes divers, fictionnels, personnels (la correspondance, *Histoire de ma vie*), ou intimes, ses journaux et les pages de *Sketches and Hints*, en essayant, tout en en distinguant les analyses et sans oublier leurs différences génériques³, de les marier, de tenter de les éclairer les uns par les autres.

1 Albert BAYET, *Le Suicide et la morale* (1922), Paris, L'Harmattan, 2007, t. II, p. 761.

2 Honoré de BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, t. I, p. 203.

3 Ainsi, Sand invite Mazzini à se méfier de textes comme les lettres qui concentrent une douleur diffuse et lui donnent un relief excessif (voir lettre 4449 [19 mars 1850], *Corr.*, t. IX, p. 488).

Au fil de tant d'années de vie intense et de création quasi continue, il n'est pas étonnant que les opinions, les attitudes de George Sand aient un peu changé. À propos du suicide, trois périodes semblent se dégager. La première, de la jeunesse à la trentaine, est parcourue de violentes tentations, et, dans l'ordre de la fiction, les années de 1832 à 1834 sont une sorte de pic. Puis, de 1835 à 1848, les pulsions personnelles, toujours présentes, paraissent quasi maîtrisées et le suicide à peu près effacé de la fiction. De 1849 à 1868, Sand, toujours mélancolique se rassérène mais évoque encore le suicide, de *La Petite Fadette* (1849) au *Dernier Amour*.

Tentations de jeunesse et suicide dans la fiction (1821-1834)

Au livre iv d'*Histoire de ma vie*, Sand expose la crise qu'elle connut en 1821, quand sa grand-mère tomba malade. Angoissée, et s'épuisant à la soigner, elle lisait notamment *René*, s'y reconnaissait absolument, y découvrait le néant de la vie. Et elle note : j'en arrivais à cette « maladie morale très grave : l'attrait du suicide⁴ ». L'eau surtout l'attirait. Elle suivait la rivière qui la « magnétisait » : c'était une sorte de « monomanie⁵ ». Croyante, elle adressa à Dieu de vraies prières, ne demandant que le courage, et le danger s'écarta. Mais elle raconte cette promenade avec Deschartres, son précepteur, où, passant un gué, elle poussa son cheval dans l'eau profonde : consciente de son acte, elle était dominée par une sorte d'instinct de mort et elle ne fut sauvée que par la vaillance de sa jument. Face à Deschartres bouleversé, elle avoua son mal, et il commence par évoquer l'hérédité : son père déjà, fort malheureux, avait de ces vertiges. S'instaure alors entre eux une discussion très sérieuse et la jeune fille finit par s'engager à fournir l'effort de volonté morale qu'il demande. La tentation disparaît à peu près, et Sand suggère que son égarement avait été exalté par son épuisement physique et par un régime malsain. Mais sans doute l'idée du suicide réapparut-elle par la suite. Si l'on en croit le dossier constitué contre elle par son mari en 1837, elle aurait, en mars 1829, demandé du poison à Ajasson de Grandsagne pour en finir avec la vie⁶.

4 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 1094.

5 *Ibid.* p. 1095.

6 Georges Lubin précise qu'on n'a pas l'autographe de la lettre de G. Sand, qu'on ignore comment Casimir a pu en avoir connaissance (*Corr.*, t. III, « Appendice », p. 848).

Le problème du suicide a en tout cas une place notable dans ses œuvres de fiction, d'*Indiana* (mai 1832) aux *Lettres d'un voyageur* (1836). Noun, la créole, ne vit que par les sens et par le cœur. Enceinte, comprenant qu'elle est abandonnée sans retour, que Raymon aime Indiana sa sœur de lait, elle se noie dans la rivière (apparaît ici le thème d'Ophélie). Peu à peu, inquiète des sentiments de Raymon, Indiana songe souvent à la fin de Noun et le suicide devient pour elle une « volupté tentatrice ». Mais l'arrête une pensée religieuse. Elle aussi est abandonnée, et Sand la montre désespérée, allant au long de la Seine, par un temps sinistre. Fascinée par « cette eau verdâtre », « elle marchait, se rapprochant toujours de la rive, obéissant à l'instinct du malheur et au magnétisme de la souffrance ». Dans « ce moment de vertige » ses défenses cèdent, mais elle est sauvée miraculeusement, par Ralph son ami, le protecteur de son enfance, accompagné de sa chienne Ophelia⁷. Elle apprend que Raymon s'est marié, sa vie est brisée. Elle dépérit. Ralph lui propose alors de mourir avec lui puisqu'ils ne peuvent être apaisés et heureux : suicide raisonnable, « à l'antique ». Il est vrai que Ralph, humilié par sa famille, puis par sa première femme, avait déjà été sur le point de se donner la mort. Indiana accepte enfin, aussi partent-ils vers l'île Bourbon pour en finir à la cascade de Bernica, où dans leur jeunesse ils avaient été heureux⁸. Mais telle ne sera pas l'issue. Cinq mois après *Indiana*, Bénédict, le héros de *Valentine* (septembre 1832), ne pouvant épouser Valentine de Raimbaut, ni tuer le mari qu'on lui a imposé de peur qu'elle ne le maudisse, se tue : on le retrouve dans un fossé la tête fracassée d'un coup de pistolet. Mais il échappe à la mort.

En 1833 le suicide a également une présence récurrente dans *Lélia*⁹. Le jeune poète chrétien, Sténio, totalement déconcerté par Lélia (ange ou démon ?), lui voue néanmoins une passion telle que sa vie même en dépend. Elle l'encourage, puis se montre froide et sa lettre (chapitre XVIII), où elle soutient que l'amour doit légitimement aller vers Dieu seul et vers nulle créature, le désespère. Il lui écrit juste avant de se tuer. Le poison est préparé.

7 Toutes les citations précédentes viennent de la p. 227 de l'édition d'*Indiana*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, et de la page 236 de l'édition d'*Indiana* et *Valentine* dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2008.

8 Voir Béatrice DIDIER, « Ophélie dans les chaînes : étude de quelques thèmes d'*Indiana* », dans Léon CELLIER (dir.), *Hommage à George Sand*, Paris, PUF, 1969, p. 92.

9 C'est ici le texte de 1833 qui est pris en considération ; sur la question qui nous intéresse il ne diffère pas de celui de 1839 (voir cependant les notes 17 et 18).

Mais on vient le chercher (et la coupe se renverse !) : Lélia est atteinte du choléra. Elle survit. Elle enflamme ses sens et se refuse. Il finit par lui dire : « Laissez-moi vous quitter » ; et elle réplique : « Lâche, comme vous craignez la souffrance ! Allez, partez¹⁰ ». De fait, c'est ce courage dans le malheur qu'elle prise chez Viola dont ils contemplent le tombeau. Longtemps aimée avec ferveur, irrémédiablement oubliée, « vous n'avez pas voulu accepter la destinée », dit Lélia, ni l'idée de l'inévitable amoindrissement des sentiments, surtout les siens propres. Viola aimait encore. Or son existence n'avait plus désormais ni goût, ni but. « Pourtant vous n'avez pas hâté votre mort, comme ces êtres faibles qui se tuent pour s'empêcher de guérir » ; apparaît ici une idée assez intéressante : ces suicidaires aiment vraiment, mais ils craignent de s'apercevoir un jour que la plaie est fermée, la cicatrice quasi imperceptible, et qu'ils ont été infidèles à un engagement qui était tout pour eux. Donc ils se tuent, craignant avant tout de se manquer à eux-mêmes. Viola, sûre d'échapper à l'« oubli narcotique », a été assez forte, exemple insigne, pour attendre la mort. « Elle a bu la coupe d'amertume jusqu'à la lie », l'a brisée « et gardé le poison dans son sein comme un amer trésor ». Lélia, qui ne peut aimer complètement, charnellement, fait un modèle de celle pour qui l'amour total est un absolu, et elle conclut pour Sténio : « Vous-même qui avez des facultés toutes neuves pour la douleur vous parlez de suicide et cela est plus lâche que de subir cette vie souillée que le mépris de Dieu nous laisse¹¹. »

Lélia s'est enfin donnée à Sténio, mais aussi bien s'est-elle fait remplacer par sa sœur, l'admirable courtisane Pulchérie¹². Furieux, dégoûté, il tente à nouveau pourtant de la séduire. En vain. Il la met donc en garde : et si Dieu lui imposait soudain des passions sensuelles inextinguibles ! Sa réplique révèle alors sa vision très personnelle du rapport à la divinité et à la liberté. S'il en était ainsi, Dieu aurait donc contredit, de manière aberrante, son choix de lui imposer cette froideur et tant de souffrances. En ce cas, à la différence de Sténio, elle serait fondée à quitter la vie pour ne pas être esclave. Ce suicide-là serait la réaction légitime d'un être floué¹³.

10 George SAND, *Lélia*, éd. Pierre Reboul, Paris, Classiques Garnier, 1960, p. 92.

11 *Ibid.*, p. 95 et 96. Lélia à la fin de l'histoire de Trenmor, coupable et forçat, avait dit à Sténio : « Vous vous seriez tué, vous ; certes, avec votre fierté, vous n'eussiez pas accepté le châtement de l'infamie. Eh ! bien il s'est soumis. » (*ibid.*, p. 36).

12 Il y a des ressemblances entre elles, notamment entre leurs voix (voir *ibid.*, p. 209).

13 George SAND, *Histoire de ma vie*, quatrième partie, chapitre v, éd. citée, p. 232-233.

Après cela Sténio plonge dans la débauche, une forme de suicide. Comme on le disait à Raphaël de Valentin : « l'intempérance, mon cher est la reine de toutes les morts¹⁴ ». L'ami de Lélia, Trenmor, le découvre exténué physiquement, aussi le mène-t-il au couvent du frère Magnus qui veillera sur lui. Sténio paraît peu à peu rasséréiné. Mais un jour il conduit Magnus au bord du lac et ses longs discours enfiévrés clament que tout est néant. Il lance encore une ample et furieuse diatribe contre le Don Juan de Byron¹⁵, inspirateur, croit-il de ses excès et de son cynisme. Mais il se calme, dit à son compagnon d'aller prier pour lui. Il l'attendra. Magnus le retrouve flottant sur le lac, étendu sur un lit de cresson vert, spectacle atroce et beau, au sein d'une nature épanouie et indifférente. Il s'est tué pour avoir perdu toute croyance¹⁶.

Jacques, lui (le roman paraît en septembre 1834), est un homme mûr, honnête et droit, presque un grand caractère. Quand il croit ne plus pouvoir aimer, il s'éprend de la jeune Fernande, l'épouse, et ils ont deux enfants. Elle lui témoigne un vrai respect ; mais il apprend que son cœur bat pour Octave. Sa fureur, sa haine, il les détourne du jeune homme car il ne veut blesser Fernande. Mais il s'en prend à autrui et va de duel en duel. Un hasard lui découvre qu'il est réellement trompé. Or il croit (et il le confie clairement à Sylvia, sa « sœur ») n'être plus utile à personne sur cette terre : ses enfants mêmes sont condamnés par la médecine (et de fait ils meurent). Il pressent que Fernande rêve en fait qu'il ne soit plus là. Alors, malgré les supplications de Sylvia, il se résout à disparaître. Mais par générosité, par amour, il ne veut pas laisser de remords à Fernande. Il organise donc sagement sa fin, se perd en montagne, dans les glaciers des Alpes : elle passera pour un accident. Ce

14 Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. x, p. 192. La phrase est citée par Pierre Reboul, *Lélia*, éd. citée, note 2, p. 259.

15 Cette tirade passe en 1839 de la bouche de Sténio dans celle de Lélia, devenue abbesse et perd ainsi beaucoup de sa puissance et de son opportunité » (Pierre Reboul, *ibid.*, note 2, page 290).

16 *Lélia*, cinquième partie, chapitre XI, « Don Juan ». Dans la *Lélia* de 1839 les circonstances matérielles du suicide sont les mêmes, les raisons différentes : au bout de ses débauches, ruiné, Sténio revient au pays. Lélia, abbesse, brille par ses succès théologiques. Il veut la vaincre, en vain, séduire sa jeune protégée, il échoue. Elle fait fermer tous les accès au couvent. Désespéré de sa totale défaite, il se tue.

suicide-là, héroïque, débouche sur le bonheur d'autrui, et, de fait, ni Fernande ni Octave n'ont, n'auront le moindre état d'âme...

Du 1^{er} mai 1834 au 15 septembre ont paru dans la *Revue des Deux Mondes*, signées de George Sand, trois *Lettres d'un voyageur*, dont le narrateur, une figure masculine, est évidemment très proche d'elle. La lettre v paraît le 1^{er} janvier 1835. La lettre iv, datée de septembre 1834, n'est publiée dans la *Revue* que le 1^{er} juin 1836 : elle était pleine de tentations funestes et sans doute ne pouvait-elle paraître qu'une fois venu l'apaisement, pour montrer « à ces âmes [encore] malades [...] jusqu'où peuvent aller le découragement et le doute » mais qu'on peut les dépasser¹⁷.

Sand est rentrée de Venise avec Pagello en septembre 1834. Il est reparti, elle revient enfin à Nohant auprès de ses enfants, et songe encore beaucoup à Musset. Alors, accablée d'un sentiment d'échec et d'incomplétude, elle écrit à son ami Jules Néraud : « J'ai le spleen, j'ai le désespoir dans l'âme, Malgache. [...] j'ai essayé de me rattacher à tout ; je ne puis pas vivre ». « Il se peut que j'aie le cœur fatigué, l'esprit abusé par une vie aventureuse et des idées fausses, mais j'en meurs vois-tu¹⁸. » Elle est résolue à en finir, et pourtant absolument incertaine, d'autant plus anxieuse. Sans espoir ici-bas, elle se pose la question de l'au-delà (elle y croit) mais y trouvera-t-elle « quelque chose de mieux que les fatigues et les souffrances de cette vie¹⁹ » ? Même le devoir, essentiel, envers ses enfants ne saurait l'arrêter. Mais le suicide est une solution purement individuelle et elle craint chez eux la contagion : « Dans la nature je ne sais quelle voix me crie de partout [...] *Va-t'en, tu n'as plus rien à faire ici*²⁰ ». Ses lectures (Mme de Staël), rhétoriques et convenues, ne lui ont apporté aucune réponse : « Je crois, du reste, que son livre a redoublé pour moi l'attrait du suicide²¹ ».

En octobre, elle renoue avec Musset. Il rompt le 10 novembre : la souffrance est quasi intolérable comme en témoigne le *Journal intime* de Sand. Mais elle note : « Je n'ai pas pu mourir car on ne meurt pas, on vit, on souffre

17 Ces citations sont tirées du Préambule, circonstanciel, qui dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} juin 1836 précède le texte même de la lettre ; il ne sera pas repris dans les éditions de librairie. *Revue des Deux Mondes*, tome sixième, quatrième série, p. 514.

18 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Michel Lévy, 1869, p. 100 et 101.

19 *Ibid.*, p. 102.

20 *Ibid.*, p. 118.

21 *Ibid.*, p. 121.

tout cela, on boit son calice goutte à goutte²². » Elle écrit encore : « Non, je ne me tuerai pas à moins que le délire ne s'en mêle encore, comme tant de fois où j'ai été bien près. – Mais l'ange d'Abraham étendait son épée pour sauver l'enfant²³. » Quelques mois plus tard, elle constate dans la lettre v, que ces tentations si violentes de l'automne 1834 ont disparu. Ce fut une « crise²⁴ », mais cette crise est passée : constat sans explication.

Pulsions personnelles quasi maîtrisées et suicide effacé de la fiction (1835-1848)

De 1835 à 1849, s'observe un double phénomène. Dans la fiction tout d'abord, si maints héros ou héroïnes butent sur de terribles obstacles, le suicide est cependant absent de leur horizon mental. Il n'apparaît très fugitivement que dans *Spiridion* (1838), avec des traits qui rappellent (ou annoncent) *Histoire de ma vie*. Le père Alexis ne croit plus mais reste dans son couvent par sens de l'honneur. Autorisé à soigner des malades de la peste en dehors de l'enceinte, il reçoit l'ordre de rejoindre ses frères. Longeant la mer il est saisi d'une sorte d'« à quoi bon » : « je [...] me demandai [...] si après avoir accompli sa tâche ou consommé son sacrifice [l'homme] n'avait pas le droit de hâter le repos de la tombe ; et des pensées de suicide s'agitèrent dans mon cerveau. Alors je me levai et me mis à marcher sur le bord du roc, si rapidement et si près de l'abîme, que j'ignore comment je n'y tombai ». Mais il est sauvé *in extremis* par l'abbé Spiridion²⁵.

Personnellement, George Sand connaît assez souvent la détresse morale et parfois plane sur elle l'idée de la mort. Au printemps 1837, quand sa liaison avec Michel de Bourges passe par de douloureuses crises de défiance, elle rêve de recouvrer le droit de mourir et elle aspire à « se jeter dans quelque fosse²⁶ ». En mai, elle avoue même qu'elle fut plusieurs fois tentée de pousser son

22 George SAND, *Journal intime* (15 novembre 1834), dans *Œuvres autobiographiques*, éd. citée, t. II, p. 955, ces éléments du *Journal intime* sont cités aussi et mis en perspective dans José-Luis DIAZ, *Sand et Musset. Le Roman de Venise*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1999.

23 George SAND, *Journal intime*, éd. citée, p. 964-965.

24 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, éd. citée, p. 133.

25 George SAND, *Spiridion*, dans *Œuvres illustrées* de George Sand, Paris, Hetzel, 1856, t. 9, p. 54-55.

26 Lettre à Michel de Bourges, [Nohant, 25 mars 1837], *Corr.*, t. III, p. 742.

cheval dans l'abîme, et se rappelle son père. D'ailleurs, lors de son voyage en Suisse cette année-là, « la tentation du suicide », écrit-elle, « [la] poursuivait sur ces glaciers. Le vertige de Manfred est si profondément humain²⁷ ». De 1837 à 1848 à peu près, le spleen réapparaît chez elle pour des raisons fort diverses²⁸, sans mener à l'idée du suicide. Elle sait, dirait-on, sa capacité de résilience et évoque par exemple en 1847 des indispositions périodiques « qui [lui] donnent quelques heures de spleen dissipées le lendemain²⁹ ». Sans doute le souci humanitaire (et celui de la *Revue indépendante*), l'engagement politique après 1848, la divertissent-ils des angoisses de son moi douloureux.

Pourtant à quarante-trois ans elle se soucie encore de la question, philosophique et personnelle, de la fin volontaire, mais sans fièvre et sans éclat : « J'étais contente quand je me sentais mourir il y a dix ans » ; « Je te demande seulement [Seigneur] de ne pas mourir en colère [...]. C'est pour cela que l'idée et l'envie du suicide reviennent si fort depuis quelque temps ! Il serait si bon de mourir dans le calme ! » Mais elle est fort réticente à disposer des jours qui lui ont été comptés, car « il ne s'agit de ne pas déplaire à ce Dieu qui est bon et que j'aime³⁰ ». En fait on a le sentiment que de 1835 à 1848, son opinion sur le suicide s'exprime – et se fixe – dans les propos très « raisonnés » des *Lettres d'un voyageur* (1835). Il est de prime abord remarquable que sa critique, élogieuse, de *Chatterton*, en 1835, mette absolument entre parenthèses le suicide du héros³¹ qui suscita pourtant maints débats.

La lettre v revient sur les souffrances évoquées dans la lettre iv. « Dans notre désespoir, écrit notamment le narrateur, la Providence nous envoie [...] un hochet qui nous divertit », et « nous serions capables de nous tuer pour la forcer à croire » à notre indomptable malheur. Mais un jour nous nous

27 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 22 mai 1847], *Corr.*, t. VII, p. 718). 1837 est aussi l'année du conflit terrible avec son mari Casimir.

28 Voir notamment les lettres 2116, 2117 à Maurice en septembre et octobre 1840 (*Corr.*, t. v) ; la lettre 2358 de novembre 1840 à Élisabeth Tourangin (*ibid.*) ; la lettre 2528 à Charles Duvernet du 12 novembre 1842 (*ibid.*) ; la lettre 3634 du 7 mai 1847 (*Corr.*, t. VIII, p. 689).

29 Fragment intitulé « 1847. Mai » recueilli dans *Sketches and Hints*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. citée, t. II, p. 626.

30 *Ibid.*, p. 626 et 627.

31 Voir la lettre 892 du 15 février 1835 (*Corr.*, t. II, p. 807-808) et les *Lettres d'un voyageur* (Lettre VI à Éverard), éd. citée, p. 189-190.

apercevons que nous en secouons les grelots avec amusement³² : n'est-ce pas au fond la crainte d'atteindre cet état qui, à la différence de Viola, pousse vers la mort un certain nombre d'amantes et d'amants ? Et si, pour une part, l'orgueil est à la racine du suicide, ne le rencontre-t-on pas chez Jacques, qui ne veut déchoir à ses propres yeux, et dissimule sa fin volontaire pour éviter que des hommes qu'il méprise puissent le louer. Pour la jeunesse, lit-on encore, « toute douleur doit tuer ou être tuée ». « Mais après ces périodes fatales³³ », la jeunesse reprend ses droits. Il y a aussi « des crises violentes où le suicide devient un besoin, une rage », celles vécues par Noun et Indiana. Mais la seconde a la chance que paraisse un sauveur, et le temps s'écoulant, l'abandon final du suicide par elle et par Ralph s'explique sans doute par cette remarque de la lettre v : « La nature humaine ne veut pas ce qui lui nuit ; l'âme ne veut pas souffrir, le corps ne veut pas mourir ; [...] l'âme et le corps se mettent à nier et à fuir l'approche de la destruction³⁴. »

Dans la quatrième partie d'*Histoire de ma vie*, rédigée après le 1^{er} juin 1848, Aurore discutant en 1821 avec Deschartres évoque les suicides légitimés par l'Église (ceux des martyrs), avoués par la société (il s'agit des héros militaires et de ceux qui veulent « laver » leur honneur). Elle avance même que se tuer est parfois la solution, si l'on est abandonné au mal. Par ailleurs, elle avoue ne pas croire entièrement au libre-arbitre : sa tentation de la rivière montre que parfois, dominé par l'instinct, on ne dépend pas de sa réflexion. Deschartes réplique que la résolution morale, absolument supérieure à l'impulsion physique, peut la maîtriser par un effort du raisonnement : l'âme doit vouloir dominer le corps. Elle se rend à ses raisons³⁵. Mais entend-on là les propos réels d'une jeune fille de dix-sept ans ? Se greffent peut-être sur un récit authentique, les réflexions d'une femme de quarante-quatre ans, d'un écrivain qui a beaucoup lu et réfléchi.

32 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, éd. citée, p. 127.

33 *Ibid.*, p. 131.

34 *Ibid.*, p. 133.

35 George SAND, *Histoire de ma vie*, éd. citée, p. 1098-1100.

1849-1868 : Une mélancolique rassérénée. Quelques évocations du suicide, de La Petite Fadette au Dernier Amour.

En 1849 et jusqu'au printemps 1850 affleure la présence du spleen et, verbalement au moins, le désir d'en finir : la politique la désespère³⁶. Vivant un nouvel amour elle écrit néanmoins : « Il ne faut pas que je meure n'est-ce pas ? Ce démon que je traîne après moi, le dégoût de la vie, il faut que je le tienne encore à distance³⁷. » Au printemps 1850 elle semble connaître une crise aiguë, et Mazzini, inquiet, l'exhorte à « souffrir debout [...]. Car c'est bien de l'égoïsme que vous faites quand vous parlez de mourir³⁸ ». Elle lui répond le 19 mars : « je persiste à croire que nous avons tous cette liberté, ce droit de protester contre la vie » salie par le monde. Aussi bien reprend-elle le débat sérieux qu'elle avait eu avec Deschartres. Mais bien qu'elle garde les apparences pour ménager ceux qui l'entourent, « le mal de la vie est en moi », écrit-elle³⁹. Au fond cette dernière attitude est une constante des années qui suivent jusqu'en 1857.

Elle refuse à présent le scepticisme et l'optimisme de parti pris. Il faut être tout bonnement ce que l'on est, accepter que la vie soit ombre et lumière⁴⁰. Le spleen, discret, dominé, persiste après 1858. Mais, malgré les terribles souffrances privées (notamment la mort de Manceau en 1865), elle le sait, on meurt pour revivre et elle avoue que « le courage est plus facile à mesure qu'on sent la vie se raccourcir⁴¹ ». « Vivons la vie comme elle est, sans ingratitude et sans joie durable et assurée », note-t-elle en 1866⁴², et elle écrit à Armand Barbès le 15 janvier 1867 : « je vas devant moi avec la plus entière confiance dans l'inconnu [...] ma petite philosophie est devenue d'une excessive modestie⁴³ ».

On retrouve, il est vrai, le suicide, à partir de 1849, mais à l'arrière-plan de l'œuvre romanesque.

36 Lettre à Hetzel [Nohant, 5 octobre 1849], *Corr.*, t. IX, p. 279.

37 Lettre à Hetzel, [Nohant, 29 décembre 1849], *Corr.*, t. IX, p. 388. Voir aussi lettre à Giuseppe Mazzini [Nohant, 10 janvier 1850], *ibid.*, p. 282.

38 Lettre de février ou mars 1850, *Corr.*, t. IX, p. 438.

39 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 19 mars 1850], *Corr.*, t. IX, p. 487-488.

40 Lettre à Solange Clésinger [14 avril 1858 ?], *Corr.*, t. XIV, p. 680.

41 Lettre à Victor Hugo [Palaiseau, 12 août 1864], *Corr.*, t. XVIII, p. 497.

42 Lettre à Charles Poncy, [Paris, 16 novembre 1866], *Corr.*, t. XX, p. 188.

43 *Corr.*, t. XX, p. 290.

Des bessons de *La Petite Fadette* (1849), Landry est le plus résolu, le plus curieux ; il accepte à quatorze ans de se louer. La séparation est insupportable à Sylvinet et il en veut àprement à Landry, au fond, de s'intéresser à d'autres que lui. Barbeau, leur père, voudrait aussi que Sylvinet se loue et parte, mais leur mère s'affole : il « est capable de se faire périr⁴⁴ ». Un dimanche enfin Sylvinet s'en va pour ne pas rencontrer son frère, et au soir il n'est pas rentré. « On l'avait vu à midi du côté de la rivière, et finalement la mère Barbeau craignait qu'il ne s'y fût jeté pour finir ses jours⁴⁵. » Landry finit par le retrouver et, par amitié, masque ses inquiétudes, mais Sylvinet, lui, voit là une indifférence qui le blesse cruellement, car il avait pensé « véritablement à se jeter dans la rivière. [...] cette idée [...] il l'avait eue plus d'une fois vers le soir, croyant que son frère ne lui pardonnerait jamais de l'avoir boudé et évité pour la première fois de sa vie⁴⁶ ». Sylvinet devient ensuite plus raisonnable. Cependant, à l'approche du mariage de Fanchon la Fadette et de Landry, il tombe malade, avoue à la Fadette qu'il veut mourir. Elle le guérit. Mais au vrai il est tombé sous son charme. Aussi part-il à l'armée, cherchant la mort et rencontrant l'honneur. Il revient. La mère Barbeau a compris, elle, qu'il aimait et qu'il aime toujours Fanchon. En fait cette passion, inextinguible, l'a sauvé des pulsions funestes de son moi et des aberrations d'une gémellité dévoyée.

La Daniella (1857) expose au fond une situation classique. Jean Valreg, le héros, est à Tivoli avec Lord B***, époux d'une femme richissime et très huppée. Malheureux en ménage, celui-ci échappe souvent à son profond ennui par l'ébriété. Ils s'appêtent à descendre dans les grottes, or Lord B*** se montre extraordinairement téméraire :

Qu'est-ce que vous avez ? me dit-il tranquillement [...]. Vous croyez que je veux aller faire une promenade dans les entrailles de la terre ? Non, la vie est si courte, qu'elle ne vaut pas la peine qu'on l'abandonne. [...] Quant à l'immoralité du suicide, en ma qualité d'Anglais de race pure, je proteste. [...] Quand on n'est agréable ni utile à personne, aimer et préserver sa vie est une lâcheté ; mais, tant qu'on a un ami, ne fût-ce qu'un chien [il est toujours suivi du pauvre *Buffalo*], on ne doit pas réellement l'abandonner.

44 George SAND, *La Petite Fadette*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 65.

45 *Ibid.*, p. 72.

46 *Ibid.*, p. 93.

« Le suicide n'en est pas moins une faute parce ce qu'il est toujours le résultat d'un mauvais emploi de la vie », et il semble bien qu'il entende le mot de « faute » en un sens pratique, méthodique, d'erreur de conduite, non pas seulement moral ou spirituel. « La vie n'est une chose insupportable que parce que nous l'avons faite ainsi. Il dépend de tout homme sage et intelligent de bien conduire la sienne⁴⁷. » Même s'il admet absolument le droit au suicide, Lord B*** ne traduit-il pas en termes pratiques ce que disait Deschartres dans *Histoire de ma vie* ?

Tamaris, en 1862, livre un peu méconnu d'impressions et de souvenirs sur la Provence, conte aussi l'histoire de La Florade, jeune officier de marine, du narrateur, un médecin, et Sand y présente des points de vue neufs sur le suicide. Jouisseur impénitent, La Florade dit avec de vagues références religieuses : « J'ai horreur du suicide [...] : j'aime la vie, j'en ai toujours savouré le bienfait, en me reprochant de ne pas en avoir assez de gré au divin pouvoir qui l'a inventée⁴⁸. » Et le jeune médecin de remarquer : « moi aussi je déteste le suicide et je ne peux oublier que ce malheureux Roque était le parent de ma mère⁴⁹ ». A-t-on jamais entendu si nettes déclarations chez la romancière ? Ce Jean Roque, peut-être « atteint depuis longtemps de la monomanie la plus sinistre », s'était tué parce qu'il « s'ennuyait. Il disait qu'il avait assez vécu⁵⁰ ». Et La Florade craint pour sa fille (« Songez à l'hérédité possible de certaines affections du cerveau⁵¹ »), métisse indienne et provençale. La mère et la fille avaient gardé leur foi musulmane. Sur cette terre méridionale hautement superstitieuse, on aurait dit que le suicide résultait de cette aberration sacrilège : ainsi en fit-on un accident. Sand, ici, est donc un peu ethnographe et elle note, à propos des « sorciers de montagne » : « on m'avait assuré que beaucoup d'entre eux devenaient fous ou tombaient dans une mélancolie noire qui les conduisait au suicide. C'est qu'en effet l'austérité des montagnes de Provence semble un milieu impossible pour cette race [les provençaux] éminemment matérialiste et portée à l'activité de la vie pratique⁵² ». La Florade a été l'amant de la Zenovese. Pour lui c'était une

47 George SAND, *La Daniella*, dans *Ceuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 227-228.

48 George SAND, *Tamaris*, Paris, Michel Lévy, 1867, p. 65.

49 *Ibid.*, p. 75.

50 *Ibid.*, p. 46 puis p. 43.

51 *Ibid.*, p. 72.

52 *Ibid.*, p. 162.

passade, pour elle une passion. Finalement, elle comprend (comme Noun) qu'il est amoureux d'une dame haut placée. Elle est si désespérée qu'elle en vient à faire gravement violence à sa propre fille, et cela la convainc qu'elle devient un danger pour ceux qu'elle aime. Elle use donc contre elle du poison (herbes et ciguë) préparé pour lui. Et pour la première fois, Sand (par le biais du narrateur, un médecin) fait une description clinique des symptômes et des phases de son agonie⁵³. Est-ce souvenir de *Madame Bovary* ?

À cinquante ans à peu près, Sylvestre, le protagoniste du *Dernier Amour*⁵⁴ revient, c'est remarquable, sur ses opinions et ses lectures de 1830-1834 pour les juger⁵⁵. Il a découvert la trahison de Félicie, sa répulsion pour lui (après deux ans de mariage), sa soumission sensuelle à son jeune amant Tonino, et il sait que, cet adultère échappant au législateur, il est « juge dans sa propre cause » mais qu'il lui faut « bien connaître [s]on devoir⁵⁶ ». Alors il songe à *Jacques* :

C'était une œuvre de pur sentiment [...]. C'était une époque encore agitée par l'irruption des vues passionnées du romantisme, l'époque provenant des René, Lara, Werther [...]. Jacques était un peu bâtard de cette grande famille de désillusionnés qui avaient eu leur raison d'être historique et sociale. [...]. S'il avait en lui quelque instinct de grandeur, c'était son désintéressement de la vie. Impropre à la lutte, il n'acceptait pas le devoir ; [...] et la morale du livre eût pu être celle-ci : « Puisque tu ne sais pas vouloir, tu n'as pas le droit de vivre ».

53 *Ibid.*, p. 273-276.

54 Dans *Monsieur Sylvestre* (1865), Sylvestre était un vieux penseur idéaliste. Dans *Le Dernier Amour* (1866), déjà philosophe plein de faconde, il expose un épisode inconnu de son passé, son mariage d'amour avec Félicie Morgeron, sa cadette.

55 Angels Santa l'a déjà souligné dans son édition de *Jacques* (« Présentation », « La Prolongation de Jacques ») dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 282-285. Et Sylvestre évoque aussi *Valvèdre*.

56 George SAND, *Le Dernier Amour*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 1991, p. 247.

Romanesque et non plus romantique, « si j'eusse écouté la voix qui sanglotait en moi [...] j'aurais cherché dans le glacier voisin la mort [...]. Mais j'étais devenu un homme. La lâcheté ou plutôt l'inutilité sociale du suicide m'était apparue⁵⁷ ».

Sylvestre réussit à acheter Tonino, un cynique accompli, et à l'éloigner. Félicie est prise alors d'un dépit furieux, sans remords. Puis elle revient auprès de son mari, toujours dominée par le désir sensuel. Sylvestre cède à ses avances, mais en est humilié jusqu'à vouloir se tuer. Elle s'en rend compte. Ce rejet de ses charmes lui est intolérable. Elle finit par se suicider au laudanum, et l'on trouve à nouveau, comme dans *Tamaris*, quelques notations cliniques⁵⁸. Enfin dans une lettre d'explication à Tonino, Félicie dit les souffrances de son amour humilié pour Sylvestre : « J'ai sans doute commis un grand crime ; mais à quoi bon s'humilier, puisque rien ne peut l'effacer ? La mort seule⁵⁹... » Sylvestre conclut : « Elle avait espéré se purifier par une mort qu'elle jugeait héroïque et dont l'athéisme n'avait pas empêché l'épouvante. Cela était affreux, mais elle avait fait le contraire d'une lâcheté, puisqu'elle comptait sur le sacrifice de sa vie pour se racheter à mes yeux⁶⁰. »

Dans sa vie et dans son œuvre, l'idée du suicide a donc bien accompagné George Sand, au moins pendant quarante-cinq ans depuis 1821. Laissons de côté l'adolescence et les angoisses si violentes pour sa grand-mère chérie et mourante. La force et la fréquence de sa pulsion de mort, vers la trentaine et au-delà, disent son extraordinaire difficulté d'être dans un monde arcbouté sur le respect des rôles sociaux et sexuels, radicalement hostile à l'affirmation du génie féminin, rappellent ses souffrances et désillusions amoureuses, disent aussi la puissance, l'exigence de son idéalisme confronté à la platitude et aux bassesses du monde. Et, variés et modulés, ce sont bien les poignants soucis qui tourmentent certains personnages d'*Indiana*, de *Valentine* ou *Lélia* (1832-1833). On a quand même l'impression, surtout à partir de 1842, que

57 *Ibid.*, p. 247-249. L'évocation de *Jacques* s'étend en fait sur les trois pages. Ce refus du suicide serait-il aussi en rapport avec la philosophie de Jean Reynaud que prisait tant George Sand et avec son « notre moi est un nous » ?

58 Ce laudanum rappelle dans *Histoire de ma vie* les médicaments qu'Aurore préparait pour sa grand-mère, l'inquiétude, les tentations qu'ils provoquaient chez elle. Madame Bovary, elle, prend de l'arsenic.

59 George SAND, *Le Dernier Amour*, éd. citée, p. 305.

60 *Ibid.*, p. 306.

sa foi en l'Humanité, l'espoir de contribuer au changement du monde, la divertissent de ses tourments. Même l'horrible désillusion de 1848 ne lui donne pas (plus) de morbides pensées personnelles. Et dans *La Petite Fadette* (1849), comme dans ses romans du second Empire, quand elle traite du suicide, elle semble désormais faire des études de cas psychologiques, de personnages avec qui elle a assez peu de rapport, mais à qui elle témoigne de la compassion. Sa longue évolution personnelle l'amène à prendre du recul par rapport à ses propres opinions. Elle fait ainsi un retour en arrière spectaculaire en 1866 dans *Le Dernier Amour* : sans vilipender le romantisme, elle juge avec sévérité ses excès, et s'il n'est question que de Jacques, mari trompé comme le protagoniste, on sent bien que cet avis vaudrait aussi pour Bénédicte (*Valentine*) ou Sténio (*Lélia*).

Il y a sans doute en elle une insatisfaction de tempérament qui tient peut-être à la fin précoce du père, à l'éloignement de la mère. Quand elle faillit se laisser noyer, Deschartres invoqua un trouble héréditaire, et quand elle se laisse emporter follement par son cheval, elle se rappelle Maurice Dupin, dont à maintes reprises elle associe la chute mortelle à son propre suicide à elle. Mais en fait, depuis 1821, c'est l'eau qui semble de la manière la plus notable associée à l'imaginaire de la mort volontaire (dans *Indiana*, dans *Lélia* et même, marginalement, dans *Spiridion*) ; mort réputée plus douce peut-être, dont le spectacle pour Noun et Sténio se pare d'une certaine poésie, et peut-être discrètement du prestigieux souvenir d'Ophélie et d'Hamlet⁶¹. Ses évocations des conditions du suicide sont en fait assez vagues ; en ce domaine la description de symptômes n'apparaît, en 1862 et 1866, qu'après la parution des œuvres de Flaubert.

Ce désir du suicide – elle l'a toujours pensé – quand il s'affirme et devient aigu, a des origines pathologiques : combien de fois, de 1821 à 1866, elle parle de mal, de maladie, de délire, de monomanie, de crise ! Mais jamais dans son œuvre, comme c'est le cas semble-t-il pour Emma Bovary, on trouve de véritable mélancolie dépressive aiguë et chronique⁶². Il y a des moments où le désir de finir est comme incontrôlable. Alors notre libre-arbitre est aboli, notre âme enchaînée, mais en 1866 elle fait dire à Sylvestre : « L'homme est un agent moral. Quand il n'est pas, en tant qu'individu, responsable de ses

61 Voir Béatrice DIDIER, « Ophélie dans les chaînes : étude de quelques thèmes d'*Indiana* », art. cité.

62 Voir Nelly LEVALET et Clément RIZET, « Emma Bovary, Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie », *Psychologie clinique et objective*, 2010 / 1 (n° 16), p. 247-269.

pensées et de ses actes, il est susceptible, en tant que membre de l'humanité de le devenir. L'espèce a été créée perfectible : l'homme est donc virtuellement libre⁶³. »

Contre Deschartres à dix-sept ans, contre Mazzini en 1850, elle défend l'idée que nous pouvons disposer de notre existence. Ainsi feraient légitimement Ralph et Indiana, ou les prisonniers républicains de 1849, quasi oubliés de tous. Mais ce droit fondamental, elle pense, très tôt, que notre lien à la divinité, le devoir et l'honneur nous commandent de ne pas en user. Lélia frôle l'athéisme et vit, Sténio, lui, y tombe et en meurt, et chez Sand dès 1847 puis dans les années 1860 quand sa croyance, nullement catholique, s'approfondit encore à l'au-delà, c'est pour ne pas déplaire à « Dieu » qu'elle refuse de quitter la vie. Nous avons aussi des obligations à l'égard de nos proches (Silvia le dit, vainement, à Jacques, Lord B*** le soutient dans *La Daniella*) et surtout de nos enfants : ils pourraient même vouloir suivre notre exemple et nous les priverions ainsi d'arpenter les chemins de la vie à la rencontre de maints possibles. Jacques n'a plus de telles contraintes – ces enfants sont morts – et sans doute au moment de la rédaction du roman, en 1834, est-ce de l'admiration que Sand éprouve pour son abnégation sublime. Mais il reste un être exceptionnel. Aux yeux de Sand, l'honneur nous commande, quasiment toujours, de supporter les affres du sort, d'être fidèles à la nature qui nous a été donnée, comme l'admirable Viola.

ALEX LASCAR

63 George SAND, *Le Dernier Amour*, éd. citée, p. 24.



Pierrot comédien de George Sand au foyer du Théâtre des Célestins de Lyon

Entretien avec Hervé Charton, comédien

Le 18 octobre 2018, dans le cadre du colloque « George Sand comique » organisé par François Kerlouégan et Olivier Bara à Lyon¹, le foyer du Théâtre des Célestins a accueilli la représentation d'une pièce issue du répertoire de Nohant : Pierrot comédien. Ce canevas de commedia dell'arte en trois actes date de la première saison d'activité théâtrale privée de George Sand : il a été créé le 1^{er} janvier 1847 ; devant son « succès pyramidal », il a été repris le 23 janvier². Victor Borie jouait Scaramouche, directeur d'une troupe de comédiens ambulants ; Fernand de Preaulx interprétait un acteur de la troupe, le bravache Sbrigani ; Eugène Lambert était le jeune premier Giglio ; Augustine Brault faisait Colombine ; Maurice était Pierrot. Quant à George Sand, elle jouait le rôle de la baronne Atalante de Vertuchoux chez qui débarquent les comédiens et comédiennes, éveillant certains désirs d'émancipation chez son fils Valère, joué par Solange. À Lyon, le spectacle « à l'improvisé » était réglé par le chercheur et comédien Hervé Charton à la tête d'une troupe d'acteurs et d'actrices improvisateurs et improvisatrices, en partie issus de la compagnie Amadeus Rocket. L'entretien suivant a été réalisé le 10 février 2020 à la Maison des Sciences de l'Homme de Lyon-Saint-Étienne.

1 Olivier Bara et François Kerlouégan (dir.), *George Sand comique*, Grenoble, UGA éditions, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2020.

2 D'après le manuscrit autographe de *Pierrot comédien* conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris sous la cote O45 (8 feuillets).

Cahiers George Sand (CGS) : Hervé Charton, il vous a fallu en premier lieu réunir des comédiens et comédiennes capables d'improviser sur un canevas méconnu, appartenant à un répertoire privé datant du milieu du XIX^e siècle. Comment avez-vous constitué la troupe ?

Hervé Charton (HC) : J'ai proposé à la compagnie Amadeus Rocket de travailler avec moi sur ce projet. Je n'appartiens pas à cette compagnie même si je collabore avec eux. J'avais besoin, pour réunir une équipe efficace, dans un temps de préparation court, de personnes rompues à l'improvisation, qui avaient traversé une multitude de possibilités de spectacles improvisés. Amadeus Rocket s'est créé par scission avec une compagnie, « Et compagnie », présente depuis longtemps à Lyon. Huit des onze personnes de cette compagnie originelle ont créé Amadeus Rocket sous la direction artistique d'Alexandre Chetail. Ce sont des comédiens et des comédiennes qui font essentiellement des spectacles d'improvisation, qui ne partent pas de pièces écrites et sont très curieux : ils travaillent avec la musique et explorent des formes très variées, interdisciplinaires ; certains, individuellement, pratiquent la marionnette. L'équipe réunie était très composite : trois personnes étaient issues d'Amadeus Rocket, quatre autres étaient des satellites de cette compagnie. Les rejoignait un musicien extérieur, pour tenir le piano, Pierre Muller. On sait qu'à Nohant les spectacles privés sont nés d'improvisations au piano par Chopin.

CGS : Et vous, Hervé Charton, quel est votre parcours ?

*HC : Je suis d'abord un comédien qui s'est spécialisé dans l'improvisation à travers son travail de recherche en thèse. Mon doctorat s'intitule *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale. Canaliser ou émanciper*³. Une des thématiques principales de ma thèse consiste à réfléchir à la raison pour laquelle les comédiens improvisateurs se sentent très différents de ceux qui font du théâtre écrit, et vice versa. Dans le milieu de l'improvisation théâtrale, je travaille avec les compagnies qui m'invitent et j'appartiens à la troupe Laboratoire d'Artistes Créateurs Sympathiques et Engagés (LACSE) qui propose des spectacles sur des thématiques sociales et politiques. Ces spectacles sont improvisés parce que participatifs, fondés sur des canevas où sont posés les enjeux préalables. Ils s'adressent à des structures non théâtrales,*

3 Hervé Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale. Canaliser ou émanciper*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2017.

à des associations ou des institutions publiques : des prisons, des centres d'accueil pour demandeurs d'asile, des lycées...

CGS : En quoi les canevas de Nohant vous ont paru réclamer de la part des comédiens un vrai métier ?

HC : Simplement pour ne pas en avoir peur. Il s'agit de jouer quelque chose qui est loin de nous, qui date un peu : qui demande de se couler dans des schémas auxquels on n'est plus habitués même s'ils sont classiques. Chez des comédiens et des comédiennes aguerris, il y a cette qualité : considérer qu'ils peuvent tout faire – ce qui suppose de la curiosité. D'autres artistes auraient besoin d'être plus sécurisés. Ici, le temps était limité : il fallait des gens confiants en eux-mêmes. L'état d'esprit était important : ces canevas ont été écrits dans des contextes familiaux, festifs ; ils sont légers, faits pour s'amuser dans un entre-soi. Cela ne relevait pas tellement du LACSE, plutôt de la légèreté recherchée par Amadeus Rocket. Dans cette troupe et chez beaucoup d'artistes improvisateurs, le modèle économique consiste à monter des spectacles pour le plaisir et à faire des ateliers ou des restitutions à l'intérieur de colloques ou d'entreprises. Il existait donc *a priori* une parenté entre le genre d'événements auxquels ils sont habitués et ce contexte d'un colloque universitaire.

GSC : Ces canevas datent du XIX^e siècle et s'inscrivent dans une tradition ancienne, celle des foires du XVIII^e siècle et, auparavant, de la comédie italienne : comment les avez-vous perçus au début ?

HC : Les canevas de Nohant prennent sens quand on les rapporte à la tradition de la *commedia dell'arte*, aux personnages archétypaux, aux situations également archétypales. Tout cela se situe loin de nous : les rapports sociaux ne sont pas les nôtres, les situations sont éloignées de nos préoccupations. Le fait que la baronne de Vertuchoux était jouée par George Sand lors de la création renforce cette dimension locale et personnelle de *Pierrot comédien*, pièce métathéâtrale où les comédiens amateurs du château de George Sand jouent le rôle de comédiens ambulants arrivant dans un château. Dans le spectacle, nous avons fait de cette baronne la directrice du Théâtre des Célestins afin de garder cet aspect de théâtre dans le théâtre et pour que la baronne reste bien la maîtresse des lieux. C'était un moyen d'actualiser la situation car, pour nous, une troupe de comédiens ambulants, cela n'existe plus !

CGS : Pourquoi avez-vous choisi cette pièce en particulier dans le répertoire de Nohant ?

HC : Il s'agit d'une pièce datant des débuts du théâtre de Nohant, très libre de composition, laissant toute la place à l'improvisation. Les pièces ultérieures sont plus dialoguées, et tendent vers des modèles parisiens lorsque Sand devient une dramaturge reconnue. Il fallait aussi prendre en compte la durée : choisir un seul canevas un peu développé (ici, en trois actes), sans avoir pour autant trop de personnages donc trop de comédiens. L'aspect de théâtre dans le théâtre propre à cette pièce était un autre critère de sélection. C'est un des canevas où je voyais immédiatement comment les acteurs pouvaient fonctionner, alors que d'autres canevas paraissaient moins aboutis, moins clairs. Ici les enjeux sont crédibles alors que dans d'autres pièces de Nohant, composées sur un coin de table par Sand avant les représentations de la veillée, on ne saisit pas les motivations de certains personnages.

CGS : Pour autant, la pièce vous paraissait-elle fermée, muséifiée, sans espace de créativité ?

HC : Non, et c'est l'avantage d'avoir une pièce sous forme de canevas : on a des schémas qui laissent libre cours à la création. Nous nous sommes appropriés les lieux de la représentation, ce foyer des Célestins ; nous avons actualisé certains enjeux : une troupe de comédiens ambulants aujourd'hui, qui arrivent non dans un château privé mais dans un théâtre comme les Célestins, comment est-ce possible aujourd'hui ? Nous avons imaginé une fable actuelle pour motiver cette donnée de la pièce : une troupe d'acteurs vient de perdre sa subvention publique, il débarque dans le Théâtre des Célestins en espérant y trouver un lieu de survie artistique. Nous avons aussi fait allusion aux migrants : la baronne de Vertuchoux croit d'abord voir des réfugiés dans son théâtre. Les trous du canevas nous permettaient d'inscrire le spectacle dans notre actualité, et cela à partir des situations et des personnages classiques. Dans notre façon de jouer, nous ne sommes pas allés jusqu'au bout de l'archétype : nous n'avons pas adopté de masques de *commedia* mais des costumes contemporains. Et nous avons utilisé le fait d'être dans un colloque dédié à George Sand : cela nous a inspiré des allusions aux chercheurs présents dans le public, tout un jeu métatextuel, une interpellation indirecte des spectateurs venus de plusieurs pays. C'était une autre manière d'actualiser des potentialités bien présentes dans le canevas de George Sand.

CGS : Comment la distribution des rôles s'est-elle opérée ?

HC : Jean-Luc Colin et Édeline Blangero, qui ont la particularité d'être plus intéressés par le théâtre classique, même écrit, jouaient respectivement Scaramouche, le chef de troupe, et la baronne. C'était intéressant d'avoir avec eux cette intelligence de la grande tradition et de la mise en regard avec le moment présent. Tous deux ont un certain sens du langage aussi, un goût pour le parler noble. Édeline Blangero nous a aidés à percevoir l'inscription de ce canevas dans des schémas plus anciens, et de comprendre les caractéristiques de chaque personnage portées par la tradition. Ce ne sont pas vraiment des traditions perdues mais on ne les apprend pas systématiquement dans notre formation. Scaramouche devenait ainsi tyrannique, il occupait l'espace, assumait un statut élevé parmi les autres personnages : Jean-Luc Colin pouvait miser sur son âge, tout comme Édeline Blangero. Ces deux rôles sont moteurs dans le canevas, ils sont garants de sa structure. Pierrot était Jeanne-Victoire David : elle jouait l'innocence, la naïveté, le côté clownesque de Pierrot, dont les traits essentiels du type étaient conservés sans le masque mais avec un passé de commis de boulangerie en perte d'emploi qui rappelle la blancheur de Pierrot. Les deux jeunes premiers, Colombine et Giglio, étaient interprétés par Paola Vigorosso et Hugh Tebby qui possèdent toutes les caractéristiques des jeunes premiers classiques : jeunes, beaux, frais, ils n'ont pas de difficulté à rentrer dans le type. En Sbrigani, Julie Doyelle devait être capable de s'affirmer sans position de pouvoir à la base puisqu'elle n'est pas chef de la troupe de comédiens dans le canevas. Sbrigani est bagarreur, moqué par les autres. Quant à Valère, le fils de la baronne, il était joué par moi : je me projetais bien dedans, dans le côté fils à maman – il était interprété par Solange à Nohant, mais le canevas joue sur cette relation. C'est un jeune premier en pleine crise d'adolescence, cherchant à s'émanciper de sa mère. Au piano, Pierre Muller s'inspirait de Chopin dans les thèmes musicaux et son jeu pianistique, romantique. Il intervenait lors des entrées et des sorties car il n'était pas possible de superposer parole et piano à cause de l'acoustique. Placé en fond de salle, le piano faisait entendre une musique en *off*.

CGS : Comment avez-vous répété ?

HC : Nous avons pris un temps pour lire le canevas, réfléchir aux enjeux, voir les marges d'interprétation permises. Il fallait clarifier les données du canevas, poser la question de l'utilisation du lieu de représentation : un foyer de théâtre, doté d'un piano, avec plusieurs portes latérales, un escalier au fond, derrière le public, permettant de faire des entrées, la présence d'une

cheminée dans l'espace scénique, avec au mur des tableaux représentant Molière et des scènes de son théâtre. Comment utiliser le décor de la salle, très fin XIX^e siècle, sans ajouter d'éléments décoratifs ? Nous devions aussi régler une scène de repas en réutilisant les tables disposées pour le colloque. La question première était : comment débarquer dans la salle en créant la surprise, puisque le spectacle s'enchaînait directement avec la dernière communication de la journée de colloque ? La baronne surgissait pour se présenter en jouant sur l'identification avec George Sand (avec quelques éléments de caractérisation physique), le piano improvisait, avant que les comédiens en voyage n'entrent sur scène. Le travail préparatoire s'est fait surtout autour de la table afin de ne pas gâcher l'inventivité en prévoyant trop de choses en amont. Il fallait se ménager des surprises. Il n'y a eu qu'une seule répétition dans l'espace scénique. Nous avions en effet besoin de faire une « allemande » pour savoir qui entre où et quand, à quels signaux, avec quels accessoires, notamment pour la scène de repas (qui apporte le poulet ?). Mais il fallait éviter que le spectacle ne se fige. En tant que comédiens, on a plaisir à se dire que l'on va faire des surprises aux autres – imaginer en amont des détails mais les dévoiler sur le vif.

CGS : Dans ses réflexions sur l'improvisation, George Sand insiste beaucoup sur la fonction éducative pour les comédiens : jouer un canevas oblige à s'écouter, à rechercher l'ensemble, à ne pas doubler autrui. C'est pour elle une aventure humaine à vertu éthique et sociale.

HC : Comme l'improvisation est au centre de la pratique des comédiens réunis pour le spectacle, cette exigence était parfaitement intégrée : personne n'a souhaité se mettre en avant, tirer la couverture à soi. Chacun avait conscience de créer une œuvre commune, de développer ses propres moyens d'expression, son propre personnage, tout en permettant aux autres de développer les leurs. C'était d'autant plus nécessaire que l'acoustique des lieux, dotée d'une forte réverbération, empêchait de parler tous en même temps. Il fallait être clair dans les choses qu'on énonçait, prendre en compte la musique improvisée au piano. Il fallait régler le focus assez finement pour éviter le brouhaha des voix superposées : le public doit toujours savoir où se concentrer, percevoir qui mène l'action. Je ne sais pas si à Nohant, en dehors de l'exercice entre soi, il y avait la volonté de livrer un spectacle parfaitement achevé. Nous, nous avions en tête l'importance de la réception et de la réussite esthétique en dépit des conditions assumées, faites un peu de bric et de broc. Nous étions à la recherche d'un accomplissement dans le

geste, en tant que comédiens improvisateurs, là où à Nohant le jeu partagé était sans doute primordial, surtout pour les canevas du début du théâtre de Nohant, avant que Nohant ne devienne un lieu de répétition pour les pièces parisiennes de Sand.

CGS : Après le spectacle, avez-vous envie de poursuivre l'exploration de ce type de répertoire privé, inscrit dans des siècles passés ?

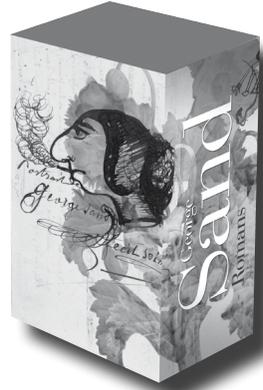
HC : Nous sommes plusieurs à être sortis de l'expérience en ayant envie de recommencer ou de poursuivre. Le fait d'avoir un canevas offre paradoxalement beaucoup de possibilités d'invention : on peut digresser en pouvant retomber sur ses pieds dans l'intrigue. Et l'expérience est fondamentalement drôle. L'aspect communautaire est très fort dans ce genre d'expérience : on s'adresse à des spectateurs qui comprennent, saisissent les allusions. Mais à qui d'autre pouvons-nous adresser ces choses-là aujourd'hui ? Cela a-t-il du sens de le faire en dehors d'événements réunissant des spécialistes de Sand ? Cela aurait-il une valeur d'exploiter un tel canevas pour un spectacle autonome destiné à un public ouvert ? Ce n'est pas certain : Sand ne l'a pas fait, elle n'a pas donné de vie à ses canevas hors de Nohant, sinon sous la forme de pièces dialoguées, adaptées au public parisien. Le cadre de connivence est-il nécessaire pour actualiser ces canevas ? Peuvent-ils avoir une vie auprès d'un public non informé ? La réponse n'est pas évidente. Le spectacle avait vraiment été envisagé pour prendre sens dans le cadre particulier d'un colloque universitaire consacré à « George Sand comique ». Est-il possible de sortir d'un tel cadre ? C'est un type d'œuvre qu'il faut toujours ajuster à un public donné. Par exemple, cette pièce fondée sur le spectacle de comédiens ambulants occupant une demeure privée pourrait être actualisée en étant jouée dans des squats ou des espaces de spectacle éphémères. Ce serait à tenter.

OLIVIER BARA
HERVÉ CHARTON

Recessions

Éditions

George Sand, *Romans*, vol. I et II, édition critique sous la direction de José-Luis Diaz, avec la collaboration d'Olivier Bara et de Brigitte Diaz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, 1866 pages et 1493 pages, 140 € les deux volumes sous coffret.



« [C]es excellents volumes d'une si haute et si noble portée » : ces mots, dont use George Sand dans une lettre à Flaubert du 15 mars 1864 pour qualifier un livre d'Hippolyte Taine que l'ermite de Croisset lui a prêté, pourraient s'appliquer à l'édition de romans de Sand en deux volumes dans la Pléiade, qui vient compléter les *Œuvres autobiographiques* dues à Georges Lubin (1970 et 1971). Rien de nouveau, en apparence, dans la réédition de l'œuvre romanesque sandienne qui, de surcroît, n'est ici présente que sous forme d'un choix de quinze romans. En effet, les éditions critiques de romans de Sand – plus ou moins fournies, certaines excellentes – ne manquent pas (éditions de l'Aurore, des Femmes, Christian Pirot, Garnier, « Folio classique », « Folioplus classiques », « GF », « Livre de poche classique », « Omnibus », « Babel », « Libretto », etc.). Pourtant, ici, tout est neuf : le geste éditorial, l'approche, le travail critique.

De son vivant, Sand a connu plusieurs établissements d'œuvres complètes. De nos jours, la belle entreprise des éditions Honoré Champion, orchestrée par Béatrice Didier, est en cours, et nous en rendons compte régulièrement dans ces pages, au fur et à mesure des pierres nouvelles apportées à l'édifice. L'édition de la Pléiade, quant à elle, nous l'avons dit, est un choix. Son optique est donc différente. D'autant qu'elle opte pour un territoire générique précis : celui du roman. Quelles sont, chez Sand, les spécificités du roman ? Comment le pense-t-elle et le pratique-t-elle ? Quelles formes et veines romanesques privilégie-t-elle ? Y a-t-il une cohérence du roman sandien ? Tout l'intérêt de cette édition réside dans les réponses qu'elle

apporte, par le choix des œuvres autant que par la lecture qui en est faite, à ces questions.

Pendant longtemps, Sand fut « réduite » à *Histoire de ma vie*, à sa correspondance et, sur le terrain du roman, aux romans champêtres. Depuis un demi-siècle, la perception du roman sandien a profondément changé : on a découvert la variété et la complexité de ses romans, au point que certains, naguère méconnus ou délaissés, sont maintenant devenus des pierres d'angle de son œuvre. Cette édition de la Pléiade est une nouvelle preuve de ce renouveau. Jugeons-en, au vu de cet ensemble de quinze parmi les soixante-dix romans de Sand, mêlant « des titres célèbres à quelques découvertes » (p. LXIII). Le premier volume rassemble *Indiana* (1832), *Lélia* (1833, 1839), *Mauprat* (1837), *Pauline* (1839), *Isidora* (1845), *La Mare au Diable* (1846), *François le Champi* (1848) et *La Petite Fadette* (1849), le second contient *Lucrezia Floriani* (1846), *Le Château des Désertes* (1851), *Les Maîtres Sonneurs* (1853), *Elle et Lui* (1859), *La Ville noire* (1860), *Laura* (1864) et *Nanon* (1872).

L'introduction, par José-Luis Diaz, maître d'œuvre de cette édition, aurait pu s'intituler *George Sand et le roman*. Dense et limpide, c'est là un véritable essai en miniature, tant ses propositions théoriques sont fécondes et – fait notable – parfaitement recevables par un lectorat lettré mais non spécialiste. En premier lieu, il s'explique sur les principes qui ont présidé au choix des romans, geste critique fort car il implique la construction d'une image de l'autrice autant que celle d'une vision de l'œuvre. Les auteurs de l'édition ont souhaité « donner une image à la fois incitative et cohérente » (p. xi) du roman sandien ; en d'autres termes, donner envie au lecteur de découvrir le reste de l'œuvre (il fallait des romans séduisants), mais aussi montrer l'unité de l'œuvre (il fallait des romans qui se fassent écho les uns aux autres). Bien que l'objection soit usée et les arguments sans fin, on cédera aux reproches sur le choix lui-même. Si l'on comprend aisément le fait d'avoir écarté, pour des raisons de taille, *Consuelo* (1842) et *La Comtesse de Rudolstadt* (1843), les tenants d'une Sand politique regretteront l'absence des romans des années 1840, où se prépare, par la fiction, la révolution de 1848 : *Le Compagnon du Tour de France* (1840) aurait pu, il est vrai, ennuyer le lecteur, mais on aurait aimé lire *Le Meunier d'Angibault* (1845) ou *Le Pêché de Monsieur Antoine* (1845). À titre personnel, l'auteur de ce compte rendu regrette l'absence de *Jeanne* (1844), dont l'ironie cruelle en fait une pièce maîtresse de l'édifice romanesque sandien. L'introduction retrace ensuite l'évolution de la fortune critique du roman sandien, de « l'admiration

parcimonieuse et condescendante dont la postérité s'est longtemps satisfaite envers Sand romancière » (p. x), due à la difficulté pour une femme de s'imposer en tant que romancière au XIX^e siècle, aux travaux fondateurs des années 1970, puis au « retour de faveur » (p. x) qui a accompagné le bicentenaire de sa naissance, jusqu'à l'effervescence universitaire que l'on connaît aujourd'hui.

L'auteur de l'introduction restitue ensuite les raisons de la venue de Sand au roman, puis débusque, dans sa correspondance, les linéaments d'une théorie du roman. Bien qu'elle clame son peu d'intérêt pour le genre, tout dans *Histoire de ma vie* témoigne de sa passion pour la fiction. Et si elle revendique une écriture en liberté, celle-ci porte en elle une poétique romanesque. Est ainsi cité cet extrait de la préface qu'elle écrit pour *L'Augusta* (1873), de son fils Maurice : « Je regarde l'art du roman comme l'art libre par excellence, libre comme la parole humaine qui permet à quiconque sait s'en servir de raconter une fiction à sa manière [...] ». Le roman comme outil démocratique, en somme.

Vient alors une esquisse des lignes de force de la trajectoire de Sand romancière, dont les deux volumes offrent l'illustration. En quelques pages, José-Luis Diaz réussit le tour de force de présenter le parcours complet du roman sandien. Rien n'y manque, tout est dit de manière incisive. Même si ces périodes ne valent que pour les quinze romans choisis, quatre phases se détachent. Leur couleur, ainsi que les « charnières » qui les relient entre elles sont détaillées. Au-delà de ce classement chronologique, d'autres modes d'organisation des romans sont évoqués : par sous-genre romanesque, par veine, par thème. Sont rappelées les catégories proposées par la romancière et celles inventées par les critiques du temps. José-Luis Diaz conclut que ce qui confère sa profonde unité aux romans sandiens est l'interrogation de la romancière sur son identité, que sa projection dans des personnages romanesques permet de mener à bien : si elle invente des destinées romanesques, c'est toujours « en se posant elle-même, à la périphérie plutôt qu'au centre, comme une identité en question, se jouant mais aussi se risquant et se cherchant dans ces *extranéations* à répétition » (p. xxxii). Cette « transformation romanesque de soi » (p. xxxv) est pour elle, dont l'engagement dans le roman est total, un « exercice vital » (p. xxxvi).

Dans le dernier temps de l'introduction, on nous fait pénétrer dans le laboratoire du roman sandien. S'appuyant à nouveau sur ce que l'écrivaine dit de sa pratique du roman dans sa correspondance, le commentateur met en lumière l'une des spécificités fortes du roman sandien : la fusion d'un

« réalisme », ou d'une prise en compte de l'histoire, et du romanesque. Il y voit la marque d'une revendication de la subjectivité créatrice, comme le montre une lettre de 1859 où Sand proclame : « C'est l'artiste qui crée le réel en lui-même, son réel à lui, et pas celui d'un autre. » (p. xxxviii) Le roman sandien est ainsi marqué par une « permission donnée au romanesque, avec ses conventions, y compris ses facilités » (p. xxxviii). En témoignent le goût de l'aventure et du rocambolesque, ainsi que le recours aux *topoi* romanesques, partie intégrante de l'art sandien du roman. Car le romanesque – peut-être cela aurait-il pu être affirmé de manière plus forte – est ce qui permet d'intégrer l'idéal dans le roman. Remède aux affres du réel et de l'histoire, il a donc une efficacité politique.

Comme tous les volumes de la Pléiade, chaque roman est accompagné d'une notice. Toutes allient l'esprit d'analyse et de synthèse. Elles frappent par le souci constant d'éclairer les œuvres pour le lecteur, et dans une langue – grâce, notamment, à des intertitres percutants – sûre et élégante. La notice d'*Indiana*, due à Brigitte Diaz, replace d'abord l'œuvre dans le contexte personnel sandien et dans celui des premières années de la monarchie de Juillet, avant de montrer, en s'appuyant sur la préface de l'édition de 1842, que ce roman sentimental dépeint aussi « une politique de l'état amoureux » (p. 1557). La commentatrice conclut sur l'« austérité narrative » (p. 1564) du roman, qui signe une révolution romanesque similaire à celles opérées par Stendhal et Balzac. Tout aussi éclairante est la présentation de *Lélia*, par José-Luis Diaz, qui analyse en quoi, au-delà des points de rencontre entre vie et fiction, cette œuvre en forme de « roman-poème » (p. 1588) est « émaillée de signaux de romantisme » (p. 1595). Il interroge ensuite l'ancrage romantique du roman, mais c'est la figure de l'héroïne qui le retient. Ce « Byron de l'autre sexe » (p. 1589), reflet d'une « femme en crise » (p. 1593), questionne la sexualité féminine. Non sans avoir replacé le roman dans le débat critique du temps, le présentateur examine pour finir les transformations de la seconde *Lélia* (1839), qui signe la « conversion du romantisme désenchanté au romantisme humanitaire » (p. 1612). Le roman suivant est *Mauprat*, qui se situe « entre roman familial, roman historique, roman noir et roman d'amour » (p. 1651). Après avoir identifié les sources du roman, il explore en quoi, dans cette œuvre, le romanesque se fait support de l'histoire sociale, non sans suggérer une proposition audacieuse : l'épisode américain est le moyen pour la romancière de « mondialiser le conflit entre monde ancien et monde nouveau dans la perspective d'une histoire globale vue d'un petit coin de province » (p. 1658). La question centrale de l'éducation est expliquée avec

précision, de même que les aspects féministes du roman. Enfin, il montre que la réception politique du roman (notamment le débat qu'a suscité le personnage de Patience) confirme ses importants enjeux idéologiques.

Suit le court roman *Pauline*, dont Brigitte Diaz rappelle en premier lieu la réception hostile, qui explique qu'il soit passé inaperçu. Ce roman « module en mineur les grandes problématiques sur la condition sociale des femmes » (p. 1697). Le portrait d'actrice, à travers le personnage de Laurence, forge le modèle de l'artiste femme. La présentatrice la replace dans le paysage des actrices du temps, véritables (en particulier Marie Dorval) ou personnages littéraires. Enfin, la commentatrice voit en *Pauline* une étude de mœurs, rapprochant le roman des *Scènes de la vie de province* balzacienes. Le volume se poursuit avec *Isidora*, choix inattendu mais pertinent, car c'est l'un de ces romans sandiens qui ont contribué, par les stimulantes lectures qu'ils ont produites, notamment du point de vue des études de genre, à la réévaluation de l'œuvre romanesque de Sand. José-Luis Diaz replace l'écriture du roman dans le contexte du *Diable à Paris*, puis, après avoir mis en lumière le fait que ce soit, pour une fois, une romancière qui s'intéresse à la figure de la courtisane, ce qui jette sur cette figure un éclairage « humanitaire et féministe » (p. 1721), il analyse en quoi ce roman relève d'une veine « artiste » (p. 1730), concluant qu'il s'agit là d'« un texte séduisant, par ses ellipses mêmes et ses contradictions, faisant du moderne avec du conventionnel » (p. 1731).

Le premier volume se referme sur le triptyque des *Veillées du chanvreur*. *La Mare au Diable*, est l'occasion pour José-Luis Diaz de se pencher sur le sous-genre romanesque du roman champêtre, dont les fondements « esthétiques, éthiques, politiques » (p. 1756) sont identifiés. Suivent une étude de l'esthétique du modeste dont le roman fait montre, une analyse de la poétique de l'espace (« le spectacle champêtre est décrit non selon le regard du touriste mais à hauteur d'œil du paysan », p. 1764) et un examen des « trucages linguistiques » (p. 1767) que constitue l'insertion du parler berrichon dans le récit. Si la présentation de *François le Champi* insiste, quant à elle, sur la thématique de l'enfant trouvé à laquelle cet *opus* à la « naissance obscure » (p. 1785) fait écho, sur la part autobiographique du roman et sur l'influence qu'ont exercée deux articles d'Alphonse Esquiros de 1846 sur les enfants trouvés, elle étudie aussi les « vertus réparatrices de la pastorale » (p. 1795). Mais c'est la question de la langue nouvelle inventée par la romancière et qu'elle expose dans l'avant-propos qui est explorée : dans ce « roman du *parlage* » (p. 1802), l'« invention verbale » (p. 1802) de l'autrice,

ne reproduit pas une langue rustique mais la crée. Le dernier volet du triptyque, *La Petite Fadette*, est replacé dans le contexte de la désillusion qui a suivi juin 1848. Le commentateur évalue ce « retour postrévolutionnaire aux bergeries » (p. 1835), le simple et le champêtre faisant office de baume contre le découragement militant, avant de révéler l'une des sources du roman, la ballade en langue d'oc *Lous Dus Frays Bessous* (*Les Deux Frères Jumeaux*, 1846) par Jasmin, poète prolétaire. Il n'oublie pas la part autoréflexive du roman, la Fadette entretenant bien des points communs avec la romancière. La présentation des trois romans champêtres s'achève sur une étude, instructive, de leur réception.

Deux romans contemporains des trois précédents, en forme de diptyque, ouvrent le second volume : *Lucrezia Floriani* et *Le Château des Désertes*. Après avoir souligné que le premier de ces romans est construit contre l'économie narrative du feuilleton (Sand refuse la manie de la péripétie à laquelle cède un Eugène Sue), Olivier Bara montre que le roman ne se limite pas à une transposition fictionnelle de la relation avec Chopin. Puis il examine la part du « métadiscours à portée polémique » (p. 1261), signale les influences du roman (Staël, Scott, Rossini, en particulier) et replace la comédienne Lucrezia dans l'éventail des figures de femmes artistes sandiennes. Dans *Le Château des Désertes*, autre roman du théâtre, le commentateur voit un écho fictionnel des pièces improvisées en famille. L'influence, entre autres, du *Don Juan* (1814) d'Hoffmann, est ensuite mise en lumière. Puis il sonde les effets de la publication différée du roman : le statut de l'autrice ayant changé entre temps, « [l]e roman, expérience fictionnelle du théâtre expérimental, se lit désormais en contrepoint des propositions dramatiques de Sand, devenue dramaturge reconnue. Il ménage [...] une distance critique avec le vrai théâtre » (p. 1284). La fiction s'instaure ainsi comme un espace de réflexion sur le théâtre. La présentation se clôt par la restitution des résonances du roman chez Dumas et Gautier. C'est aussi à Olivier Bara que l'on doit l'édition des *Maîtres sonneurs*. En écho au développement de José-Luis Diaz sur le roman champêtre à propos de *La Mare au Diable*, il propose une réflexion sur ce sous-genre, sans que l'on ait d'effet de redite, car les jalons sur lesquels il s'appuie sont différents (il opte pour *Valentine* et *Jeanne*, ouvrant ainsi l'édition à des romans qui n'y figurent pas). Il se penche ensuite sur la Sand « proto-ethnologue » (p. 1304), puis explore les ambiguïtés d'une construction narrative élaborée, qui éloigne de la simplicité exigée par le roman champêtre, avant de montrer que la romancière résout dans ce roman

le problème de la langue abordé dans l'avant-propos de *François le Champi*. La présentation fait enfin la part belle à une étude musicologique du roman.

Dans sa notice du roman suivant, *Elle et Lui*, après avoir retracé l'histoire mouvementée du roman et sa part de scandale. José-Luis Diaz montre que, au-delà de l'autofiction ou de la biofiction, l'un des intérêts du roman repose sur le tableau de la société de 1830 brossé par la romancière. Il souligne ensuite le bénéfice qu'apporte la fiction par rapport au récit autobiographique, car elle permet de dire plus et mieux. C'est notamment cette distance qui autorise Sand à signer l'acte de décès de l'amour romantique. Pour finir, il étudie les liens du roman avec la *Confession d'un enfant du siècle*, mais aussi avec *Lui et Elle* de Paul de Musset et *Lui* de Louise Colet, dans lesquels la critique a vu un « duel posthume par romans interposés » (p. 1373).

Brigitte Diaz, qui avait ouvert le premier volume, referme le second. D'abord, avec *La Ville noire*, « roman discret » (p. 1403) mais qui prolonge avec force les romans socialistes des années 1840. Elle montre en quoi ce roman sur le monde ouvrier est en avance sur son temps, non sans l'avoir replacé dans le nouveau contexte des années 1860, où l'image politique de la romancière n'est plus la même que quinze ans auparavant. Elle retrace ensuite l'histoire du roman industriel, décelant dans le roman des échos de Dickens, puis met en lumière ce que le roman doit à Leroux, Perdiguier, Charles Poncy et Louis Blanc. Enfin, si le roman s'offre comme une « fable poétique et morale sur les valeurs propres au monde ouvrier » (p. 1407), il doit aussi être lu « comme une fiction expérimentale » (p. 1417). Puis c'est au tour de *Laura, Voyage dans le cristal*, qui illustre la veine du roman scientifique que Sand avait déjà pratiquée dans *Jean de la Roche* et *Valvèdre*. À la fois « thésaurus de géologie » (p. 1433) et « [f]able sur la science, ses pouvoirs, ses limites et ses dangers » (p. 1438), ce « conte à facettes » (p. 1438) est aussi un roman initiatique, annonçant là le roman vernien. Enfin, heureux choix pour clore les deux volumes que *Nanon*, écrit dans le sillage de la Commune et de la Semaine sanglante, longtemps oublié mais qui, depuis plusieurs travaux précurseurs dans les années 1990, s'est imposé comme une œuvre de premier plan. Brigitte Diaz analyse ce qu'implique, en termes narratifs et éthiques, le choix de donner à percevoir l'histoire par le « regard fragmentaire du témoin » (p. 1456), à savoir le regard naïf d'une jeune paysanne. Elle expose ainsi en quoi l'autrice « plaide, de façon très moderne, pour une histoire plus sociale qu'événementielle, s'appuyant sur les témoignages individuels de ceux que, précisément, l'Histoire a trop longtemps ignorés » (p. 1459). Puis elle se penche sur ce roman d'apprentissage au féminin : « En revisitant l'Histoire à

la lumière d'une conscience féminine, Sand renouvelle ce genre résolument masculin, dont elle reprend le modèle narratif mais non la philosophie pessimiste. » (p. 1467). L'accent mis sur l'éducation comme accès à l'égalité citoyenne contribue à faire de *Nanon* une « grande fable historique qui raconte la naissance du sentiment national, sinon de la nation » (p. 1470).

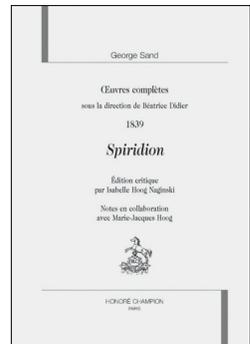
Une bonne édition critique se voit à la qualité des outils qu'elle propose. Ils sont ici de premier ordre. Après chaque notice, une « note bibliographique » invite à prolonger la lecture. Ces bibliographies sont très éclairantes, parfaitement à jour et prennent en compte la diversité des approches critiques. Une « note sur le texte » rappelle ensuite l'histoire du texte, du manuscrit aux éditions modernes. On notera que c'est l'édition originale qui a été choisie comme texte de référence, à la différence, par exemple, des *Ceuvres complètes* Champion, où c'est la dernière édition du vivant de l'autrice qui fait loi. Lorsque des modifications ont été apportées après l'édition originale – pour certaines d'entre elles importantes (on pense à la nouvelle fin de 1852 de *Mauprat*) –, elles sont indiquées en appendice, après le texte, et non en annexe, ce qui est heureux. Les appendices regroupent donc des passages ajoutés ou modifiés, mais aussi des préfaces ou encore les notices que la romancière a conçues pour les *Ceuvres illustrées* Hetzel entre 1852 et 1856. Le fait d'avoir fait figurer en appendice des « Éléments de l'édition de 1839 » de *Lélia*, plutôt que de fournir, comme l'avait fait Pierre Reboul en son temps, l'intégralité du texte, est judicieux : les passages en italiques y guident aisément le lecteur, qui peut ainsi mieux distinguer les différences entre les deux versions du roman. L'appareil de notes, quant à lui, contient en majorité des notes d'érudition et, lorsqu'il y a des notes de commentaire, elles ne tombent jamais dans une subjectivité de mauvais aloi. On saura gré aux trois auteurs de l'édition d'avoir fui l'érudition gratuite. Chaque note ou presque, claire et dense, stimule la réflexion et ouvre des perspectives critiques. On appréciera également, dans les notes, les renvois réguliers à d'autres romans présents dans l'édition, qui révèlent la cohérence du roman sandien en même temps qu'ils insufflent mouvement et circulation dans les volumes. Quant aux variantes, seules ont été prises en compte, ce qui est sage, celles qui sont vraiment significatives. Elles sont mêlées aux notes, ce qui accentue leur quotient informatif.

On attend avec impatience un *Romans III*, dont on ignore s'il est en route. On rêve d'y voir regroupés les romans socialistes, la paire *Consuelo-La Comtesse de Rudolstadt* (plusieurs romans de l'édition renvoient à ce cœur absent qu'est *Consuelo*), mais aussi l'étonnant *Jacques*, le bel *Homme de neige*

et le subtil *Marquis de Villemer*. En 2020, Sand romancière accède donc à une double consécration : l'inscription – il était temps ! – de l'un de ses romans (*Mauprat*) au programme de l'agrégation de lettres et l'entrée de ses romans dans la Pléiade. Si c'est le fruit, nul n'en doute, des nombreuses recherches menées, et plus particulièrement depuis une vingtaine d'années, des deux côtés de l'Atlantique, par l'active, nombreuse et chaleureuse communauté de chercheurs sandiens, auxquels les bibliographies présentes dans cette édition rendent justice, on doit reconnaître le mérite personnel des trois *editors* de ce monumental diptyque d'avoir bâti cette édition, d'ores et déjà de référence. Au talent de savoir choisir, ils ont uni celui, rare, de savoir donner à lire, à comprendre et à aimer.

FRANÇOIS KERLOUÉGAN

George Sand, *Spiridion*, Œuvres complètes sous la direction de Béatrice Didier, 1839, édition critique par Isabelle Hoog Naginski, notes en collaboration avec Marie-Jacques Hoog, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2018, 602 pages, 70 €.



Spiridion n'étant pas le roman le plus connu de George Sand, sans doute est-il nécessaire d'en rappeler l'argument. À la fin du XVIII^e siècle, dans un monastère, le novice Angel, en butte au rejet de sa hiérarchie, se confie au père Alexis, moine contestataire qui le prend sous son aile. Le jeune moine lui rapporte que le spectre de l'abbé Spiridion, fondateur de l'ordre, mort à la fin du siècle précédent, lui est apparu à plusieurs reprises. Alexis lui dévoile alors la vie et la pensée de Spiridion, dont il est l'héritier spirituel, avant de lui exposer sa propre quête mystique, fondée sur un questionnement fiévreux des vérités révélées, parfois même jusqu'à la remise en cause du dogme, ainsi que sur une contestation de l'autorité religieuse. Le roman se clôt sur l'irruption de révolutionnaires dans le monastère. Ils vandalisent les lieux et assassinent le frère Alexis, en qui il voient, tragique ironie, un « inquisiteur » (p. 316). Avant de périr, le vieux moine reconnaît que les temps doivent changer et qu'un nouvel évangile est en marche. Le roman s'achève par la citation, en guise d'annexe, du « Manuscrit de Spiridion », où s'exprime, dans ses grandes lignes, la quête mystique du fondateur de l'ordre.

Ce roman déroutant – mais qui l’est moins lorsqu’on connaît le tropisme de Sand pour l’effroi, le mysticisme et les mystères de l’âme – nécessitait une édition critique solide et nourrie. C’est chose faite. Après l’édition de Michèle Hecquet et Oscar A. Haac (Slatkine Reprints, 2000), Isabelle Hoog Naginski nous offre ici un travail d’une remarquable érudition.

Le roman présente deux intérêts majeurs. D’abord, il questionne la religion. Dénonçant l’insuffisance et l’intransigeance du catholicisme, il lance une diatribe contre le clergé régulier, qualifié d’insincère dans sa foi et dépeint comme une communauté détestable et sectaire. Pour la foi (Angel veut vivre « dans l’esprit de Dieu », p. 149), mais contre l’Église, qui trace une « ligne de démarcation entre l’autorité de la foi et l’application de cette autorité entre les mains des hommes » (p. 203), les porte-parole de l’autrice que sont Spiridion et Alexis fustigent le pouvoir excessif et inique des autorités ecclésiastiques. Au-delà, et de manière plus profonde (mais non moins historicisée, car cette réflexion a des implications sur l’invention d’une foi adaptée au monde contemporain), *Spiridion* interroge les dogmes. Alexis – le roman aurait pu prendre son nom pour titre tant il en est, plus que Spiridion, la figure centrale –, ecclésiastique passionné par l’astronomie, homme libre et prieur déroutant (« On ne savait s’il était pieux ou indifférent à la religion », p. 146), est le porte-voix de l’esprit frondeur de l’autrice et « l’esprit de révolte et d’examen » (p. 205) qu’a instillé en lui son maître fait de lui une conscience de son temps. Taraudé, comme Lélia dont il est un peu le frère, par le doute, qu’il qualifie de « mal nécessaire » et même de « grand bien » (p. 281), il explore, après avoir « dépouillé le catholicisme pour ouvrir à [s]on intelligence une voie plus large » (p. 254), toutes les sagesse et les religions, avant de conclure à la nécessité d’en inventer une nouvelle, sociale et humanitaire, capable de comprendre les défis politiques de son temps. La rénovation, le progrès, clame ici Sand, ne peuvent advenir qu’en faisant sécession. Le roman, en d’autres termes, met en scène la nécessité, à l’échelle sociale et historique, d’une pensée critique. Roman du doute, de l’inquiétude, *Spiridion* est aussi, par conséquent, celui de l’hétérodoxie, de l’iconoclasme et de la liberté.

L’autre intérêt de *Spiridion* est l’outil littéraire dont use la romancière pour exposer ces questionnements religieux, philosophiques et politiques : le roman noir. Véhicule de l’idée, le romanesque gothique, foisonnant dans ce roman, donne corps à la réflexion. Lieux oppressants, cloîtres obscurs, galeries souterraines, spectres et ombres mouvantes : tout l’appareil du roman gothique est ici convoqué. Comme dans *Lélia* et *Mauprat*, mais de

manière plus débridée, la romancière manie avec un plaisir non dissimulé la rhétorique suffocante du romantisme noir (« Les anges de marbre semblaient, amollis par la chaleur, incliner leurs fronts, et, comme de beaux oiseaux, vouloir cacher sous leurs ailes leurs têtes charmantes, fatiguées du poids des corniches. », p. 213). Le fantastique innerve le récit, facilitant à la fois la lecture et prolongeant le *suspens* religieux. Le roman est, sur ce plan, proche du poème en prose ou du *tableau* (on pense à ceux de Johann Heinrich Füssli et de William Blake). Mais, comme tout roman noir, *Spiridion* a aussi sa face lumineuse, qui éclate dans le sublime de la nature. Ainsi de la page où Alexis, depuis une terrasse du monastère, admire, « à travers un cadre de fleurs et de verdure, le spectacle sublime de la mer brisant sur les rochers et se teignant à l'horizon des feux du couchant ou de ceux de l'aurore » (p. 263).

De ce diamant noir, à la fois séduisant et ardu, Isabelle Hoog Naginski rend admirablement compte. Elle en offre une lecture riche, en dénoue tous les nœuds, bref elle le *donne à lire*. Sa présentation, dont l'ampleur (125 pages) en fait quasiment un *book-length study*, nous offre toutes les clefs pour comprendre l'œuvre.

Dans la première partie de l'introduction, la commentatrice retrace le contexte de création de l'ouvrage. Elle met en lumière l'héritage gothique du roman, notamment *Melmoth, l'homme errant* (1820) de Maturin, où la dénonciation de la vie monastique occupait déjà une place importante. La présence d'un imaginaire romanesque fiévreux lui permet de montrer, convoquant Pierre Macherey, que non seulement le romanesque n'est pas incompatible avec la philosophie et la réflexion religieuse mais qu'il les met en valeur en les rendant plus accessibles. Elle met ensuite en lumière l'intertexte essentiel que sont les *Paroles d'un croyant* (1834) de Lamennais, ainsi que – source moins connue – l'étude publiée en 1833 dans la *Revue des Deux Mondes* par Barchou de Penhoën sur la pensée de Schelling, qui traite notamment de la difficile cohabitation de la liberté individuelle et du progrès de l'histoire. Dans son propos sur les sources, Isabelle Hoog Naginski n'est jamais catégorique, ni systématique : elle ne place pas l'œuvre sous la coupe d'une influence qui, comme par magie, déterminerait tout, mais, avec finesse, indique des pistes, des héritages, des confluences.

Elle étudie ensuite, de manière détaillée, la pensée hétérodoxe qui se déploie dans le roman. Insistant sur le récit par Alexis de sa quête philosophique, elle montre qu'il est à la fois « une confession, une profession de foi, une leçon de théologie, une défense du libre examen et une apologie de la pensée hérétique » (p. 14). Puis elle démontre, preuves à l'appui, que

Schelling, Leroux et Sand sont allés puiser dans les mystiques hérétiques du XIII^e siècle une assise pour leur théorie des âges de l'humanité, d'un progrès de l'histoire et de l'avènement d'une nouvelle ère fondée sur le doute et l'esprit critique. La commentatrice détecte, dans le testament de Spiridion qui clôt l'œuvre, une influence de la théorie des trois âges de l'humanité élaborée par Joachim de Flore, hérétique du XIII^e siècle, avant d'en montrer l'incidence sur plusieurs penseurs utopistes du XIX^e siècle, de Saint-Simon à Michelet, en passant par Ballanche, Lamartine et Lamennais. L'un des relais, est-il enfin montré, qui a permis à la romancière de se familiariser avec la pensée hérétique, est le *Dictionnaire des hérésies* (1762) de l'abbé Pluquet, en particulier l'article sur Amauri, disciple de Joachim de Flore.

Au cours de l'introduction, des rapprochements sont fait entre *Spiridion* et d'autres œuvres de Sand, qui l'éclairent ou offrent avec elle des convergences. Ce sont *Le Poème de Myrza* (1835), la lettre de Sand à Eugène Lerminier sur Lamennais (1838), *l'Essai sur le drame fantastique* (1839), puis, plus tard, *La Comtesse de Rudolstadt* (1843), qui identifiera « les hérésies religieuses du Moyen Âge comme le prototype d'un socialisme humanitaire plus général » (p. 83). C'est toutefois avec *Lélia* que le roman entretient le plus de liens : des éléments du roman sont déjà présents en filigrane dans la *Lélia* de 1833 et l'on trouve dans celle de 1839 le même plaidoyer en faveur d'une adaptation de la croyance religieuse aux enjeux sociaux contemporains.

La seconde partie de l'introduction est consacrée à l'histoire du texte. L'analyse du manuscrit est riche de conclusions. Nous en retiendrons deux. D'abord, le fait que le personnage de Spiridion se nommait, dans un premier temps, Engelwald. Isabelle Hoog Naginski montre qu'il s'agit là du roman qui devait porter ce titre, que la romancière rédige en 1835, mais qui ne sera jamais publié. Or le roman faisait l'éloge d'un révolté régicide ; l'on trouve des traces de cette « exploration de la légitimité de la violence politique » (p. 42) dans la dimension séditeuse du personnage de Spiridion. Seconde leçon du manuscrit (la commentatrice était ici la découverte de Georges Lubin) : la main étrangère que l'on distingue sur le manuscrit n'est pas celle de Pierre Leroux – comme l'a affirmé Lovenjoul et comme la critique l'a, à sa suite, longtemps pensé, évoquant même une « collaboration » entre la romancière et le penseur socialiste – mais de Mallefille et, dans une moindre mesure, de son fils Maurice. L'introduction mène ensuite une véritable enquête policière à la recherche de la seconde conclusion du roman, la commentatrice réfutant l'idée que Leroux ait pu directement l'écrire. Est abordée, par la suite, la réception, centrée sur « trois lecteurs insolites » (p. 101) du roman, d'abord

les artistes Théophile Bra et Gustave Doré, puis Dostoïevski, dont la lecture, fort pertinente, nous paraît cependant trop longuement glosée. À la fin du volume (p. 587-593) sont rassemblés divers extraits de la réception critique du roman dans la presse de l'époque. Bien qu'ils eussent gagné à figurer à la fin de l'introduction et non en fin de volume, ils sont instructifs. Parmi eux, Hippolyte Lucas, dans *Le Charivari* du 2 mai 1839, qualifie le roman d'« erreur de l'auteur, mais une de ces erreurs comme a seulement le droit d'en commettre une *femme de génie* [...] » (p. 590).

Le copieux ensemble de notes (766 notes), réalisé avec la collaboration de Marie-Jacques Hoog, a plusieurs mérites. D'abord, il apporte un éclairage historique et culturel (par exemple, sur les bénédictins, p. 328-329, sur la place de Dante dans l'œuvre sandienne, p. 358-359, sur les réformateurs Wiclef et Huss, p. 360, etc.), mais c'est surtout sur le plan théologique qu'il se révèle indispensable, le roman multipliant les citations, explicites et implicites, aux Écritures. Les notes, autre mérite, mettent en lumière les emprunts lexicaux de Sand, notamment à Lamennais et Leroux. Elles contiennent, en outre, des notes de commentaire, toujours bienvenues et pertinentes (par exemple, sur le rôle de la parole dans le roman) et renvoient régulièrement à d'autres œuvres de Sand. Enfin, elles sont riches d'un nombre important de références bibliographiques. Le relevé exhaustif des variantes, dont le « mode d'emploi » pour la lecture est expliqué avec clarté (p. 421-423), révèle que, pour l'essentiel, les modifications ont été effectuées entre le manuscrit et l'édition en revue. Enfin, signalons que l'édition est enrichie d'une bibliographie (p. 595-596), même si la « vraie » bibliographie se situe à nos yeux dans les riches notes.

Nous nous permettrons trois objections. En premier lieu, la double pagination de l'œuvre. Outre la pagination du livre que nous tenons dans les mains, figure, en gras et entre crochets, celle de l'édition de référence (Michel Lévy, 1869). Ce double système, dont la justification ne nous est pas formulée, déstabilise quelque peu le lecteur, notamment lorsqu'il consulte pour la première fois les notes, qui renvoient à la pagination de l'édition de référence et non à la présente édition. En deuxième lieu, dans les notes, les abréviations (« HV », « LV », « RDM », « PL », etc.), limpides pour les sandiens mais hermétiques pour un autre lecteur, auraient dû figurer, nous semble-t-il, sous une forme non abrégée, ou il aurait fallu insérer une table de concordance (cette table existe, mais au début des variantes, p. 421). En dernier lieu, quelques coquilles déparent ce bel ensemble (par exemple, « aïguë », p. 9 ; « par lequel que Sand », p. 40 ; Moyen-Age, p. 83 ; « crane »,

p. 334 ; Delphine Girardin, p. 588). Mais ce ne sont là que des points de détail qui n'altèrent en rien la qualité de ce travail éditorial considérable, qui met en lumière l'une des œuvres sandiennes les plus subversives.

FRANÇOIS KERLOUÉGAN



George Sand, *Pierre qui roule. Le Beau Laurence, Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1870, édition critique par Marie-Cécile Levet, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2018, 428 pages, 55 €.

En 2018, les *Œuvres complètes* de George Sand se sont vues complétées par un nouveau volume, consacré au diptyque formé par *Pierre qui roule* et *Le Beau Laurence*, deux récits courts datant de 1870 consacrés au monde des comédiens, dont Olivier Bara avait réalisé une édition chez Paradigme en 2007. Marie-Cécile Levet, à qui l'on doit cette nouvelle édition critique, montre comment ces romans « examinent le rapport essentiel qui lie théâtre de la vie et vérité des illusions » (p. 7) dans une présentation en cinq temps.

En premier lieu, l'auteure rappelle l'importance du théâtre pour Sand : outre l'« atavisme familial » (p. 7), les expériences dramatiques au couvent des Anglaises et la fréquentation des salles de spectacles dès son arrivée à Paris ont été déterminants pour la romancière. C'est sur ces fondements que s'établit sa carrière théâtrale. D'abord, « entre 1830 et 1840 la romancière produit des pièces à lire » (p. 10) s'achevant par l'échec traumatique de *Cosima* à la scène en 1840. Suit un repli auquel Sand met fin au moment de 1848, année marquant ses débuts comme dramaturge. Marie-Cécile Levet rappelle également l'importance de deux autres épisodes : les soirées théâtrales privées à Nohant, de 1846 à 1863, où l'on joue des improvisations sur canevas en toute liberté (p. 13), ainsi que le théâtre de marionnettes de Maurice et Lambert à partir de 1847. La femme de lettres entretient ainsi une « relation privilégiée » avec la scène (p. 15), ce dont témoignent ses deux romans, rédigés entre le 8 août 1868 et le 19 avril 1869 (p. 43-44).

Rendant hommage aux acteurs, Sand puise dans la tradition littéraire des romans de comédiens : si *Le Roman comique* de Scarron est une source majeure, le récit sandien n'en possède pas moins ses « propres couleurs » (p. 17).

Sand s'est également inspirée de Goethe et de son *Wilhelm Meister*, modèle de « roman de formation de l'artiste » (selon l'expression d'Alain Montandon) avec lequel le récit sandien présente des « coïncidences remarquables » (p. 17), quoique le théâtre dans la fiction sandienne soit un idéal « qui permet de se réaliser pleinement » (p. 18). Si *La Caravane dramatique ou les Virtuoses aventuriers* de Galois (1827) et *Le Capitaine Fracasse* de Gautier (1863) pourraient également avoir influencé l'auteure, la part autobiographique de son œuvre bipartite demeure prédominante. George Sand est familière des romans centrés sur l'univers du spectacle et son diptyque forme avec *Le Château des Désertes* et *L'Homme de neige* des « prolongements romanesques [de ses] pratiques théâtrales » (p. 21, l'expression est d'Olivier Bara). Les sources de son roman sont en effet surtout « affectives » (p. 21) : l'écrivaine emprunte au monde des marionnettes de Maurice, rend hommage à son ami Bocage (lequel inspire le personnage de Bellamare), à l'illustre Rachel, ainsi qu'à l'acteur Francis Berton, à qui le roman est dédié. À cet égard, son œuvre s'offre aussi à lire comme une « discrète revanche » sur un milieu qui lui aura apporté « joies immenses et peines durables » : la référence à Molière y « apparaît comme une plaidoirie à décharge de la réception décevante que le public réserva au *Molière* sandien » (p. 24).

Pierre qui roule se distingue en outre grâce à l'« exotisme introduit par l'épisode dans les Balkans » (p. 25), moyen de procéder à une « critique mordante des pouvoirs autoritaires en place » (p. 26) : empereur, Église et Pape. La question passionnait les comparses de Nohant dans ces années-là et la romancière, comme à son habitude, s'est documentée avec soin. En témoignent les nombreux éléments tirés de la série d'articles « Le Monde Gréco-Slave » publiée par Cyprien Robert en 1842 dans la *Revue des Deux Mondes*, ou encore provenant d'articles d'un journaliste littéraire, Stanislas Bellanger.

Marie-Cécile Levet note également deux faits qui ont pu inspirer la romancière : l'arrivée d'une troupe à Nohant en juillet 1868 et l'adaptation de *Cadio* au théâtre par Paul Meurice, dont les répétitions alimentent son récit en détails techniques et autres problématiques théâtrales.

Après avoir mis au jour la « structure » du diptyque (p. 28-29) entre récit encadré et récit encadrant, Marie-Cécile Levet achève sa présentation en étudiant la « poétique du dévoilement » qui le sous-tend. George Sand entend « faire découvrir [...] ce qu'est l'art théâtral » à travers une méthode originale : « en mettant en scène l'illusion et donc en la dévoilant » (p. 31). Elle se fait fort de montrer ce qui est habituellement caché au public : informations

techniques mais aussi et surtout valeur morale des artistes qui font « souvent montre d'un courage, d'une générosité et d'une noblesse exemplaires » (p. 32). Cette volonté didactique se poursuit avec des « réflexions poussées sur l'art dramatique » proches, déjà, d'Antoine et de Stanislavski, marquant à cet égard une évolution depuis *Le Château des Désertes* qui prônait la vertu de l'improvisation. L'acteur doit être un interprète dont le jeu mobilise ses propres émotions au service de l'œuvre. La pièce est « l'aboutissement d'un travail collectif où chaque acteur reste au service de ses partenaires, du texte et de son interprétation » (p. 33). En outre, le physique des acteurs introduit une « dialectique du beau et du laid » visant à condamner, pour les comédiens, la quête de « l'effet », et pour les spectateurs, les préjugés et faux semblants « si largement entérinés par la société du Second Empire » (p. 34). Prudence et perspicacité appartiennent ainsi en propre aux acteurs et la « capacité à déchiffrer le vrai et le juste sans se laisser impressionner par le vu » s'exerce au-delà de la scène : « le théâtre reproduit le monde tout autant qu'il aide à le décrypter, l'embellit pour mieux le stigmatiser, le dénonce pour mieux l'idéaliser » (p. 35). Il fournit ainsi une grille pour voir la vie telle qu'elle est, la comprendre, la supporter, voire la transfigurer (p. 35). De fait, « l'art dramatique oriente le regard de Laurence » (p. 36) et lui offre « le dépassement de soi dont il a besoin pour vivre voire survivre » dans certains épisodes, tel celui du naufrage sur un îlot de l'Adriatique ou du séjour chez un despote sanguinaire. Les aventures chez le prince Klémenti, en effet, abordent la question du pouvoir politique du théâtre, en des termes de déception (p. 37). Les héros apprennent à leurs dépens qu'il faut composer avec les mentalités et les hommes tels qu'ils sont. Ils en tirent une leçon de vie les rendant « meilleurs ». Le plaidoyer vibrant en faveur des comédiens relève, *in fine*, d'un idéal, en faisant de la troupe « un modèle de démocratie éclairée et fraternelle » (p. 38), alors même qu'une lecture politique du roman trahit la perte de la foi de Sand dans le devenir historique républicain.

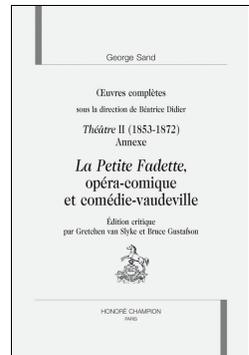
Enfin, parce que ses romans montrent l'invisible, Sand « fait de regarder la matière même de l'intrigue ». Le regard y « fait [...] avancer l'action, engendre les péripéties, organise les pauses, décide des dialogues, ménage les surprises » (p. 39). Il n'est jamais gratuit ni anodin – il engendre, par exemple, la mort du petit Marco qui a miré les odalisques aux bains. La vue est ainsi ambiguë et pas toujours propice à retranscrire la réalité, puisque « les éléments les plus inscrits dans la matière se révèlent susceptibles de ne pas correspondre à l'attente qu'ils suscitent habituellement » (p. 40). Sand semble avoir pris le parti de faire de ses lecteurs des spectateurs de théâtre en

transcrivant « tout ce qui relève de l'art vivant et du spectacle en donnant à entendre, à voir et [...] à ressentir » (p. 41). D'où la multiplication des voix narratives, les nombreux discours directs (car « entendre les personnages, c'est déjà les voir ») et les jeux de focalisation interne. La « pulsion scopique » des héros se voit assouvie (p. 42). Et Sand n'omet jamais le caractère ludique du théâtre : elle multiplie les effets d'écriture – parfois inspirés du mélodrame ou du roman noir – attendus dans un roman-feuilleton, mais également les subtils jeux de miroirs établissant une relation complice avec ses lecteurs. Son diptyque est bien « archiromanesque », comme le souligne le héros devenu lui-même grâce à son adaptation à la vie telle qu'elle va : Pierre Laurence renonce à son idéal pour mieux le servir. Car pour vivre dans un monde désenchanté, il s'agit de « faire confiance, envers et contre tout, aux arts et à la littérature » (p. 43).

Si la revue de presse proposée par Marie-Cécile Levet (p. 48-52) semble montrer que la parution de *Pierre qui roule* et du *Beau Laurence* n'eut que peu d'écho critique, l'auteure souligne que l'accueil public dut être favorable, si l'on en croit leurs rééditions et leur traduction en anglais. Son édition, richement annotée, assortie de variantes et de trois index (des personnes, des œuvres et des lieux cités), ne pourra que perpétuer cette heureuse destinée.

AMÉLIE CALDERONE

George Sand, *La Petite Fadette*, opéra-comique et comédie-vaudeville, Œuvres complètes sous la direction de Beatrice Didier, Théâtre II (1853-1872). Annexe, édition critique par Gretchen van Slyke et Bruce Gustafson, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2018, 326 pages, 45 €.



Parmi les romans champêtres de George Sand, *La Petite Fadette* est celui qui aurait pu aboutir le plus rapidement à une transposition scénique. Son intrigue sentimentale, dessinant pour l'adolescence les voies d'une découverte de soi et de l'autre menant au bonheur conjugal et à l'harmonie sociale, pouvait s'inscrire dans une veine particulière de l'opéra-comique à laquelle la troupe de la salle Favart revient périodiquement. Ce programme éducatif est un filon continu du genre depuis son apparition dans les années 1760

sous la plume de Michel-Jean Sedaine jusqu'au vérisme fin de siècle et l'on peut penser qu'une adaptation de *La Petite Fadette* aurait trouvé sa place à l'opéra-comique dès le début des années 1850. Mais tandis que George Sand s'implique elle-même dans la production d'une adaptation de *François le Champi* en 1849, puis qu'elle complète la série de ses « rurodrames » avec *Claudie* (1851) et *Le Pressoir* (1853), elle ne paraît pas s'intéresser à porter à la scène sa *Petite Fadette* avant 1869, date à laquelle l'opéra-comique de Michel Carré et Adolphe de Leuven est créé à la salle Favart avec une musique de Théophile Semet (11 septembre 1869).

Pourtant, l'intérêt des auteurs dramatiques pour l'œuvre de Sand s'était manifesté très tôt. Dès le début de 1850, Jean-François-Alfred Bayard entend rassurer spontanément la romancière sur ses intentions relativement à la parution récente de *La Petite Fadette* :

J'entends dire que l'on vous a demandé pour moi l'autorisation de mettre à la scène un de vos délicieux romans, *la petite Fadette*. C'est une erreur sans doute ; mais je désire que vous sachiez que je n'ai chargé personne d'une pareille démarche, et que, dans ce cas, j'aurais tenu à l'honneur de la faire moi-même.

Il est bien vrai qu'on m'a proposé de tirer une comédie de cet ouvrage, comme je l'avais fait d'*André* et d'*Indiana*, à une époque où vous ne paraissiez pas songer au théâtre ; mais aujourd'hui que vous demandez vous-même à vos romans un double succès, ce serait, à mon sens, manquer de goût et d'égard que de mettre votre complaisance à une épreuve aussi délicate¹.

L'étude de la correspondance menée par les éditeurs du présent volume, Gretchen van Slyke et Bruce Gustafson, montre que la délicatesse n'inspirait pas uniformément les contemporains et que George Sand fit une amère expérience en accordant sans méfiance à Charles Lafont l'autorisation d'écrire et faire jouer un drame tiré du roman (p. 215-219). Sollicitée en novembre 1849, l'autorisation se meut dès le mois de février suivant en une supercherie sur le nom de l'auteur d'une comédie-vaudeville en deux actes,

1 Lettre de Bayard, s. d., Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, G5551, f° 22. L'adaptation d'*Indiana* par Bayard et Scribe est une comédie-vaudeville en deux actes intitulée *Le Gardien*, créée au Théâtre du Gymnase dramatique le 11 mars 1833.

présentée de manière à laisser croire que la romancière a adapté son œuvre elle-même :

Le jour de la représentation venu, mon nom fut mis en grosses lettres sur l'affiche, et celui des auteurs en caractères microscopiques. Même ficelle sur les couvertures de l'ouvrage en vente chez les libraires, et ficelle complète dans toutes les annonces et affiches des théâtre de province où la pièce fut jouée sous le nom de George Sand².

Il semble donc que les contemporains, eux aussi, aient vu dans *La Petite Fadette* une opportunité pour un succès au théâtre et que George Sand ait été prise de vitesse par un milieu très réactif à une époque où elle-même commence à produire pour la scène. Les adaptations étrangères témoignent de cet intérêt (note 1, p. 7), autant que le succès d'un opéra-comique qui a été rapproché du roman dès sa création au Théâtre-Lyrique, *Les Dragons de Villars* (Joseph Lockroy et Pierre-Etienne Cormon, musique d' Aimé Maillard). Son héroïne, Rose Friquet, est baptisée « petite Fadette des Cévennes » dès le lendemain de la création en 1856, et la reprise de l'ouvrage à l'Opéra-Comique en 1868 suscite encore des parallèles. Le fait qu'alors, Célestine Galli-Marié (1837-1905) ait incarné successivement Rose Friquet lors de cette reprise, puis Fadette l'année suivante, indique quel cousinage relie les deux œuvres. Il faut ajouter que dans les années 1850-1860, l'incarnation d'une féminité retorse aux formes obligées de la coquetterie ou de la grâce décorative, rebelle au qu'en dira-t-on puis accédant à l'estime publique, est devenue quasiment un emploi du genre opéra-comique. Que George Sand, alors, se soit prêtée à peu près à la même supercherie que celle de 1850, étant cette fois parfaitement consentante, procède un peu de la revanche et beaucoup du sens de l'opportunité de ses deux co-auteurs, auteurs véritables en fait du livret de 1869.

La réunion dans un seul volume des deux adaptations – d'abord, l'opéra-comique de 1869, puis la comédie-vaudeville de 1850 au titre d'« appendice IV » du volume ; dans l'ordre chronologique inverse, donc – est particulièrement savoureuse. Et si elle semble associer deux ouvrages qui n'ont pas le même statut relativement à la qualité d'autrice de George Sand, les éditeurs accompagnent le texte d'une enquête approfondie montrant

2 Réponse de George Sand à une demande d'autorisation en 1857, citée p. 217 (*Corr.*, t. XIV, p. 402-404).

que si, en 1869, la romancière a bien été sollicitée pour corriger le travail de Carré et de Leuven, ses observations n'ont pas été prises en compte. Ils fournissent également deux analyses des transformations apportées au roman pour se plier aux usages de genres dramatiques qui ont pour point commun d'intégrer de la musique – et, qui plus est, deux musiques différentes du même compositeur à presque vingt ans d'écart –, mais aux conventions assez radicalement opposées. Enfin, l'introduction présente sous la forme d'une synthèse passionnante le dossier de la réception dans la presse parisienne pour chacune des adaptations. De la lecture de cet ensemble, on ressort avec le sentiment que *La Petite Fadette* ne pouvait qu'exciter les amateurs de théâtres et, simultanément, les décevoir : ni la fidélité, ni l'écart ne ravissent autant que la lecture. On comprend aussi que George Sand ait à la fois souhaité une incarnation mais qu'elle ait senti le danger de s'y risquer.

Le texte de l'opéra-comique est établi à partir de deux sources principales : le livret imprimé par Michel Lévy en 1869 (exemplaire Yth 13956 de la Bibliothèque nationale de France) et le manuscrit de la censure conservé aux Archives nationales sous la cote F¹⁸ 698. Un riche appareil critique fait apparaître les passages empruntés au roman (soulignés) et les variantes provenant des diverses sources, y compris celles des partitions. L'édition du livret de l'opéra-comique s'efforce de rendre compte le plus possible de la musique de Théophile Semet, ce qui n'est pas une mince affaire. En l'absence d'une partition d'orchestre, laquelle ne semble pas avoir fait l'objet d'une édition, c'est la réduction pour chant et piano qui est utilisée, d'après les deux exemplaires conservés au département de la musique de la BnF (Vm⁵ 2374 et L. 450). À cette source, les éditeurs ont associé sept éditions partielles témoignant du succès séparé de certains numéros. Par l'utilisation de l'italique pour distinguer toutes les parties du texte qui sont chantées et par le recours à un trait vertical – rappelant l'usage des vaguelettes utilisées par les régisseurs du mélodrame – pour signaler la présence de la musique pendant les dialogues parlés, le lien s'établit aisément entre le texte et les *incipit* musicaux joints en appendice. Cet appendice III (p. 197-212) est d'un très grand intérêt grâce à la générosité de la gravure musicale qui fournit une indication fine sur le caractère du numéro, du moins en son début, et grâce aux renvois vers les différentes versions éditées de la musique et du livret.

La comédie-vaudeville d'Anicet Bourgeois et Charles Lafont est éditée en tirant profit de deux sources complémentaires : d'une part, le livret édité en 1850 dans le « Magasin théâtral » de l'éditeur Barbé, d'après l'exemplaire

conservé au Département des Arts du spectacle de la BnF sous la cote 8-RF-34027 ; d'autre part, le matériel d'orchestre manuscrit conservé dans le fonds musical ancien des Archives municipales de Montpellier, sous la cote 1S935 et intitulé « La Petite Fadette / Vaudeville en 2 Actes / Musique de Semet. / Répétiteur ». Le rapprochement des deux sources et le recours à des normes typographiques intelligentes produisent une édition passionnante. Sans surcharger le texte ni compliquer la lecture en aucune manière, les éditeurs donnent accès avec transparence à la distribution de la musique dans la représentation : un trait vertical – comme pour l'opéra-comique – signale la présence de la musique pendant les dialogues parlés et les paroles chantées sont en italique. Par le recours au soulignement, ils mettent en évidence les emprunts textuels au roman auquel il est renvoyé dans l'édition Lévy de 1869 par les notes en fin de texte. Comme pour le livret d'opéra-comique, ce système ingénieux rend l'édition proposée recommandable en priorité pour toute étude comparative dont l'analyse est, pour ainsi dire, préparée.

PATRICK TAÏEB

George Sand, *Adriani*, Œuvres complètes sous la direction de Béatrice Didier, 1854, édition critique par Amélie Calderone, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2019, 259 pages, 38 €.



Modeste de propos et jugé inclassable en raison de son hybridité générique, *Adriani* ne fit l'objet d'aucune réception critique lors de sa parution en volume chez Cadot en juillet 1854. L'ouvrage est d'abord édité en Belgique sous le titre *Laure* en février 1854. Il paraît ensuite en France sous forme de feuilleton dans *Le Siècle*, du 2 au 26 mai 1854. Fait significatif : dans la première clause du traité qu'elle signe avec le directeur du périodique, « Madame George Sand [...] affirme que ce roman est exclusivement littéraire, c'est-à-dire qu'il n'a trait à aucune question politique, religieuse ou sociale » (*Correspondance*, t. XII, 3 décembre 1853, p. 177). En effet, le récit met en scène le pouvoir régénérateur de trois thèmes entrecroisés : la musique, l'amour et le travail. Cependant, ce geste d'autocensure aurait-il mené la romancière à dévaloriser son roman ? Sand

n'a effectivement jamais rédigé de préface ni de notice pour *Adriani*, qui ne figurait pas dans les Œuvres illustrées éditées par Hetzel (1852-1856). Si le rapport de Sand à la musique a fait l'objet de nombreux travaux, toujours est-il que depuis sa parution, ce roman consacré à la vie d'un artiste lyrique est resté méconnu du public et a souvent été ignoré par les spécialistes.

Il est donc particulièrement gratifiant pour ceux qui ont étudié *Adriani* de le redécouvrir dans cette édition critique établie avec le plus grand soin par Amélie Calderone. Celle-ci s'attache à « prêter attention aux replis cachés de l'œuvre » (p. 18) et à démontrer en quoi ce court roman de la maturité est « moins insignifiant et inoffensif » qu'il n'y paraît (p. 15). En effet, pour elle, *Adriani* constitue « un maillon essentiel de la création sandienne » opérant « une synthèse et une poursuite des recherches esthétiques et éthiques qui mobilisent l'écrivain depuis le début de sa carrière » (p. 9-10). L'auteure de l'édition organise sa présentation en trois parties de longueur inégale qui abondent en informations historiques et intertextuelles nous donnant accès à l'intégralité de l'œuvre sandienne, en particulier à ses romans de comédiens et ses écrits théoriques sur le théâtre. S'ensuit une étude des versions et des éditions du texte qui précède l'œuvre proprement dite, richement annotée. L'édition se conclut par un relevé des variantes avec, en annexe, l'unique notice critique publiée lors de la réimpression du roman en 1857. En fin de volume, figurent une bibliographie sélective des ouvrages de et sur Sand ainsi que les index des noms cités dans l'édition.

Amélie Calderone commence par résumer l'intrigue, qu'elle juge conventionnelle, à juste titre (p. 10-11). *Adriani*, est un ténor et compositeur de talent qui se produit dans des salons parisiens. Il s'éprend de Laure de Monteluz, jeune veuve éplorée issue de la noblesse provençale qu'il rencontre en voyage. Celle-ci guérira peu à peu de sa mélancolie mortifère grâce à l'amour d'*Adriani* et à leur passion commune pour la musique. Un mariage est envisagé, mais, ruiné en bourse, *Adriani* doit renoncer à Laure et accepter de s'engager pour trois ans à l'Opéra afin d'honorer ses dettes. Il s'épanouira comme artiste au contact du public et vivra avec dignité des fruits de son art. Il retrouvera Laure, qui a bravé les préjugés de sa caste à l'encontre des artistes pour s'unir à celui qu'elle aime. L'auteure de la présentation retrace ensuite les conditions de la rédaction effectuée du 25 août au 30 octobre 1853. C'est une période pénible où Sand est souffrante mais doit quitter Nohant pour s'occuper de sa pièce *Le Pressoir*, dont la première a lieu le 13 septembre au Théâtre du Gymnase. L'évolution du projet initial, de mémoires d'un valet vers un roman dont le héros est un artiste lyrique, peut expliquer la

forme finale que prend cet ouvrage déconcertant marqué par de nombreuses ruptures de registres (p. 11-13).

Dans son analyse formelle du texte, Amélie Calderone attire notre attention sur les « toposèmes » employés par la romancière pour créer un « effet de réel ». Le récit est ancré dans des lieux facilement repérables, de la vallée du Rhône à Paris (p. 16). Seule la demeure de Laure se situe dans le village fictif de Mauzères qui abritera l'histoire d'amour idéal qui naîtra entre elle et Adriani. De même, Sand campe une toile de fond évoquant la monarchie de Juillet (1830-1848), époque marquée par l'avènement de la bourgeoisie, le déclin de l'aristocratie et l'émergence du peuple, autant de phénomènes sociaux que reconnaîtra aisément son lectorat (p. 15-16). Quant à ses personnages, Sand les fait évoluer dans un contexte culturel historique qui sert à les rendre vraisemblables : ainsi, le destin d'Adriani d'Argères rappelle celui du ténor italien Mario (1810-1883) qui, exilé en France, se produisait sous un pseudonyme pour ne pas afficher ses origines nobles. Adriani côtoie par ailleurs le chef d'orchestre Habeneck, les ténors Nourrit et Duprez ou bien encore le compositeur Meyerbeer (p. 17).

Dans la partie intitulée « Perspectives et profondeur », l'auteure de l'édition indique à raison que la banalité de l'intrigue ne saurait occulter l'un des enjeux importants du roman, à savoir la révélation par le langage d'une « vérité intérieure », latente dans chacun des personnages principaux qui « surgit, épiphanique, au moment même où elle se voit énoncée ». Selon elle, ce roman « perspectif » (p. 19) « devient une maïeutique menant vers la *claire voyance* des consciences, normalement reléguées dans le domaine de l'impalpable et de l'invisible, voire de l'indicible » (p. 20). Pour ce faire, Sand fait appel à différentes traditions de l'écriture intime, écriture qui s'annonce d'ailleurs comme telle dans le texte (p. 66, note 7). Ainsi s'accumule un matériau hétéroclite emprunté au genre épistolaire : aux lettres que Comtois, le valet d'Adriani, adresse à sa femme s'ajoutent des extraits de son journal où il exprime ses préjugés de classe sur un mode comique. De même, des fragments de missives non envoyées du héros éponyme entrecouperont le récit. Si, comme le signale l'auteure de la présentation, « c'est [...] par l'écriture qu'Adriani prend conscience de ses propres sentiments » (p. 96, note 1), ces diverses perspectives permettent ainsi au lecteur de pénétrer dans son personnage sans passer par l'intermédiaire de Comtois (p. 66, note 8). C'est au chapitre v que l'instance narrative sandienne nous éclaire finalement sur le passé d'Adriani (p. 109-113), histoire qui s'enchaîne sur une lettre où celui-ci déclare son amour pour Laure au chapitre vii (p. 126-132). Ainsi,

selon la formule de l'auteure, « la lecture du roman devient un puzzle qu'il s'agit de reconstruire » (p. 19).

Cette juxtaposition de points de vue à la fois externes et internes opère également pour Laure, personnage difficile à cerner (p. 78-84). Ce n'est qu'au chapitre IX que le lecteur découvre qui est la jeune veuve pathétique. Procédant par paliers, Sand, par le biais de la narration omnisciente, propose d'abord une analyse pénétrante du caractère de Laure (p. 143, note 2). Puis, la jeune femme rédige une lettre destinée à Adriani où elle se révèle à elle-même pour la première fois depuis la mort de son mari (p. 148-150). À cette métamorphose intérieure succède une scène éminemment théâtrale où elle affronte la redoutable marquise, sa tante et belle-mère, brisant son silence stoïque et son carcan de fille et de femme condamnée à la passivité (p. 169-179). Cette confrontation, lors de laquelle Laure « prône une forme de religion humanitaire » d'amour pour transcender la cruauté des convenances qui régissent son état (p. 29), la libère de son deuil prolongé et lui permet de revenir à la vie.

Les incursions de la narration omnisciente dans les auto-analyses auxquelles se livrent les héros ainsi que l'alternance des registres et des genres pourraient confirmer l'impression qu'*Adriani* est un roman de facture imparfaite. Ceci expliquerait, selon Amélie Calderone, sa réception manquée en 1854 (p. 14). Pourtant, l'auteure de l'édition suggère de manière convaincante qu'il nous faut comprendre autrement l'approche de Sand (p. 26). Si la romancière brouille les pistes et les balises du récit, c'est pour mieux nous faire saisir ses personnages de l'intérieur, dans toute leur épaisseur, loin d'une lecture prosaïque et superficielle. Comme la Marquise, Comtois est attaché à l'idée d'une hiérarchie des êtres selon leur position sociale (p. 29). Mais à l'encontre de la vieille aristocrate imbuë de préjugés condamnant les artistes, Comtois changera d'avis sur Adriani en apprenant à le connaître au fil du roman. Ainsi, « [l]e valet incarne dans la fiction le cheminement idéal du lecteur tel que Sand l'a souhaité » (p. 109, note 3).

La commentatrice distingue avec perspicacité les autres enjeux de ce récit, non seulement dans sa présentation mais aussi dans les notes très fournies qui étayaient maints passages du texte. Selon elle, *Adriani* concentre sur un mode mineur un ensemble de positions chères à Sand. Tout d'abord, celle de la réhabilitation sociale de l'artiste (p. 30-33 ; p. 42-44 ; p. 170, note 4), projet que celle-ci a souvent abordé dans son œuvre. Mais à la différence de Lucrezia, Nello ou Consuelo, Adriani ne vient pas du peuple. L'auteure note à juste titre le tournant qu'opère ce roman dans la conception

sandienne des rapports entre l'artiste et la société. En effet, Adriani choisit délibérément de devenir musicien et, ce faisant, « incarne la fusion possible et ennoblissante » de classes sociales opposées (p. 33). En second lieu, si l'artiste accepte dorénavant de négocier avec la réalité du marché artistique et de s'inspirer « de ses rapports au monde extérieur pour parfaire ses créations » (p. 89, note 7), Sand continue de traiter les connexions entre l'art et l'argent de manière nuancée (p. 136, note 2). Elle célèbre les vertus du travail qui lui garantit l'indépendance (p. 35), mais rejette le matérialisme et la spéculation (à ce titre, la mort de Descombes est édifiante, p. 195-204).

L'auteure de la présentation analyse ensuite finement la manière dont la polyphonie générique d'*Adriani* oppose des théories divergentes aux plans esthétique et éthique. Il est d'abord question des liens unissant musique et paroles dans l'interprétation lyrique, thème qui fascine Sand depuis sa *Lettre à Giacomo Meyerbeer* en 1836 (p. 36). La puissance du langage musical ne saurait se déployer sans un support textuel dépouillé, ce qui explique l'attachement d'Adriani-Sand à la naïveté des chants populaires (p. 37) ou à l'improvisation – c'est ainsi que le ténor saura ébranler Laure moralement et l'aider à amorcer sa propre guérison (p. 38). Par ailleurs, Sand réitère un thème majeur de sa poétique théâtrale : l'éloge de la simplicité du jeu de l'acteur, loin des effets grandiloquents convenus, certes prisés par sa génération, mais incapables de générer une émotion vraie chez le spectateur (p. 39-40). Amélie Calderone souligne justement que cette simplicité du jeu naturel est issue d'une stylisation travaillée, ce qu'elle nomme joliment « une simplicité œuvrée » (p. 41 ; p. 208, note 5). Enfin, il convient de noter que ce thème de la simplicité comporte une dimension morale qui s'applique non seulement à l'artiste, mais aussi à l'homme ou à la femme derrière l'interprète. Comme le relève la commentatrice, la dédicace à la comédienne Madame Albert (p. 58-59, note 3) fait écho à la conclusion du roman en insistant sur le fait que l'amour sous toutes ses facettes jaillit dans des individus de tous types, même les plus humbles. Nul besoin d'inventer des types exceptionnels pour dépeindre ou vivre une histoire d'amour véritable : « L'amour n'est ni une infirmité ni une faculté surnaturelle... » (p. 220).

Il ressort de cette analyse qu'*Adriani* a beau se plier aux contraintes qui bâillonnent la presse sous le Second Empire, il « n'en demeure pas moins une œuvre de révolte, quoique sans fracas : une œuvre de résistance [où] Sand [...] bataille fermement contre [...] l'esprit positiviste et matérialiste de son temps » qui a « renié tout idéal » (p. 47). Est-ce à dire néanmoins, comme le suggère l'auteure de l'édition, que ce roman serait « l'affirmation

d'une manière fictionnelle sandienne nouvelle, derrière une surface disparate et bigarrée » (p. 45) ? Il est permis d'en douter. Avec sa lucidité coutumière, Sand admet que, dans ce roman rédigé dans des conditions difficiles, « [l]a conscience [...] remplace l'inspiration qui n'y est pas » (p. 13).

Pour conclure, il faut saluer ce travail de fond mené avec sérieux et brio. En l'absence d'un corpus de compte rendus contemporains, l'auteure de l'édition a effectué un remarquable travail de documentation pour contextualiser l'ouvrage de manière approfondie. Le choix de développer (ou de répéter) les thèmes importants de la présentation dans les notes d'accompagnement du texte relève d'un souci pédagogique de clarté, efficace et fort louable. Seuls bémols quant à la ponctuation : à part une coquille évitable dans le titre d'un article (notes 55, 83, 102, dans la présentation), la tendance de l'auteure à employer les italiques trop souvent pour souligner son propos. En somme, cette première édition critique d'*Adriani* offre un précieux outil de travail aux spécialistes et il est à souhaiter que ceux-ci découvrirent enfin cette œuvre attachante.

SHIRA MALKIN



George Sand, *Fanchette, Les Ouvriers boulangers, Le Père Va-tout-seul*, préface de Michelle Perrot, Loches, La Guêpine, 2019, 108 pages, 16,40 €.

Il y a plus de vingt ans, Michelle Perrot réunissait l'ensemble des articles politiques de George Sand en un volume intitulé *George Sand, Politique et polémiques* (Paris, Imprimerie nationale, 1997). Aujourd'hui, les éditions La Guêpine publient trois de ces articles, préfacés à nouveau par Michelle Perrot. Un élégant petit volume, dont il faut découper les pages au couteau, donne ainsi à lire *Fanchette, Les Ouvriers boulangers* et *Le Père Va-tout-seul*.

En quelques pages rapides, mais toujours marquées par un souci d'exactitude et de recontextualisation, Michelle Perrot fait tout d'abord le point sur l'engagement politique de la romancière dans les années 1840. Elle présente ensuite l'indispensable *Fanchette*, texte qui dénonce les agissements indignes de l'institution envers une pauvre enfant et qu'elle qualifie de « véritable enquête » (p. 13). Elle conclut la présentation de ce texte en en

soulignant le rôle fondateur et en précisant, à propos de Fanchette, que « nous ignorons ce qu'elle est devenue » (p. 13). En réalité, nous savons bel et bien ce qu'est devenue Fanchette. Placée à l'hospice de Châteauroux, elle y mourut le 7 janvier 1892 (voir Charles Duvernet, *Écrits intimes*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, t. 1, p. 262-264). Faute de connaître les raisons qui ont présidé à leur choix, le lecteur, malgré tout, appréciera les deux autres textes du volume. *Les Ouvriers boulangers* constitue un bon exemple du style enlevé et combatif de la romancière et offre quelques passages d'une actualité toujours aussi vibrante pour les lecteurs modernes que nous sommes. *Le Père Va-tout-seul* répond lui aussi à ce même sentiment d'actualité, mais se présente sous la forme plus originale d'une petite pièce dialoguée.

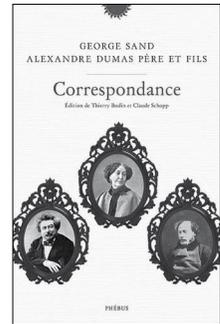
Somme toute, la lecture de ces trois articles permet d'aborder la pensée politique de la romancière et en constitue une bonne introduction. En l'espace d'une petite centaine de pages, les lecteurs sont ainsi mieux à même d'appréhender la nature de son engagement lors de la révolution de 1848.

CLAIRE LE GUILLOU

George Sand, Alexandre Dumas père et fils, *Correspondance*, édition de Thierry Bodin et Claude Schopp, Paris, Libella, « Phébus », 2019, 736 pages, 33 €.

À côté de la monumentale *Correspondance* de George Sand éditée par Georges Lubin entre 1964 et 1991 (Garnier), complétée en 1995 par un tome xxvi (du Léro), à la suite des *Lettres retrouvées* publiées par Thierry Bodin en 2004 et en attendant les *Nouvelles lettres retrouvées*, à paraître chez Gallimard, le présent volume fera partie de toutes les bibliothèques sandiennes. Thierry Bodin et Claude Schopp ont uni leurs forces et leurs compétences pour offrir à la lecture les lettres échangées entre George Sand, Alexandre Dumas père et (surtout) Alexandre Dumas fils.

La période couverte par cet échange épistolaire s'étend de 1836 (« Je vous écris, quoique vous ne m'aimiez pas du tout. De mon côté, je ne vous aime nullement, pour la seule raison que vous avez été très mal



à mon égard », déclare Sand à Dumas père le 25 avril) à 1876 : « Merci pour les bonnes heures que vous me donnez. Aimez toujours votre vieille maman », mots adressés à Dumas fils par Sand le 2 avril, un peu plus d'un mois avant de mourir. Les bornes chronologiques de l'édition sont toutefois plus larges. 1833 en constitue le *terminus a quo*, puisque la relation de Sand et Dumas père commence cette année-là par la violente fâcherie causée par une malheureuse indiscretion de ce dernier au sujet du fiasco sexuel de Mérimée dans les bras de Sand : les échanges à ce sujet entre l'intéressée et Dorval et entre Dumas et Gustave Planche ouvrent le volume. Il s'achève en 1895, année de la mort de Dumas fils, et sur une lettre de Solange à Lina Sand s'inquiétant du devenir de la correspondance Sand-Musset dont Dumas fils avait été institué dépositaire par George Sand. On le voit, le parti pris des éditeurs du volume consiste à inscrire la correspondance entre Sand et Dumas fils (423 lettres recensées) dans un ensemble plus vaste intégrant les échanges entre Sand et Dumas père, mais aussi des lettres de tiers les concernant directement, ainsi que la relation épistolaire entre Sand et Ida Dumas (compagne puis épouse de Dumas père) et son compagnon le prince de Villafranca, tous deux rencontrés lors du séjour de Sand à Rome en 1855. C'est ainsi la « trame de ces relations » (p. 22) que tente de reconstituer le volume. Pour cela, et pour pallier l'absence de lettres lorsque Sand se trouve à Paris ou Dumas fils à Nohant, Thierry Bodin et Claude Schopp mobilisent les agendas tenus par George Sand et/ou Alexandre Manceau, en recourant à l'édition d'Anne Chevereau (Jean Touzot éditeur, 1990-1993). Enfin, la restitution la plus complète possible du dialogue entre les trois écrivains exigeait que fussent insérés aussi les articles consacrés à Sand par les Dumas ou réciproquement. On (re)lira ainsi, pris dans le tissu des lettres, le feuilleton dramatique que Dumas père consacre en 1853 à *Mauprat*, ce drame que sa « chère sœur en art » donne à l'Odéon, l'article élogieux de Dumas fils sur la comédie *Flaminio* et la défense de Sand par Dumas père contre Janin en 1854. Sont aussi donnés à lire l'article de Dumas père sur *Le Monde des papillons* (1866) ou sur *Raoul de La Chastre* (1865) de Maurice Sand, ou l'évocation de Sand par Dumas fils dans sa préface du *Fils naturel* (1868). De son côté, George Sand dédie son drame *Molière* à Dumas père (1851) et son drame fantastique *Le Drac* à Dumas fils (1861) ; elle soutient en 1867 *Les Idées de Madame Aubray* que Dumas fils donne au théâtre, cette « tribune où les aspirations se manifestent » ; pendant « l'année terrible » elle assure la publicité du pamphlet de Dumas fils, *La Nouvelle Lettre de Junius* où le philosophe-artiste « signale à l'horizon la voile blanche du salut de

l'humanité ». Les trois camarades de plume illustrent la « critique élevée et généreuse », cette critique propre aux artistes que défend Sand. C'est donc une entreprise éditoriale magistrale qu'offrent Thierry Bodin et Claude Schopp, ouvrant chaque année par un paragraphe panoramique, complétant les appendices, entre autres, par un poème de Dumas fils « À George Sand », donnant un répertoire des correspondants ainsi que des index des personnes et des œuvres de Dumas fils et George Sand.

Si les lettres de Sand à Dumas fils sont pour la plupart déjà connues grâce à l'édition Lubin de la correspondance, celles des Dumas, issues de la Bibliothèque nationale de France ou existant sous forme de copies, n'ont été que partiellement publiées à ce jour, comme le rappellent les auteurs de la présente édition dans leur « Note sur l'établissement du texte ». Quarante ans d'échanges intellectuels et affectifs se découvrent pour la première fois dans toute leur intensité. Avec Dumas père, une fois passé le différend de 1833, George Sand partage – l'introduction de Claude Schopp le rappelle – une bâtardise originelle dont triomphe le choix du pseudonymat, la liberté d'une enfance campagnarde, la soudaineté de la gloire et bien des amis, Delacroix, Marie Dorval, Bocage, Liszt, « gage des affinités électives qui les gouvernent » (p. 8). Dans sa dédicace de *Molière*, Sand tente de corriger publiquement la distance qu'elle a pu prendre face à la complication des actions propre au drame romantique dumasien. La dramaturge est adepte, il est vrai, d'un théâtre « intérieur » mais elle rend un hommage indirect à l'auteur des *Trois Mousquetaires* dans ses romans ou ses drames historiques, ou lorsqu'elle adapte *La Tulipe noire* sur son théâtre de Nohant en 1859. « Il était le génie de la vie », note-t-elle dans son agenda à l'annonce de la mort du maître. À sa « chère Notre Dame de Nohant », à ce « majestueux et fier génie à qui vous devez les plus beaux livres de notre époque », Dumas père consacre le chapitre CCLX de ses *Mémoires* après avoir pris sa défense contre Eugène de Mirecourt ou contre « Cucuprêtre-Janin ».

La relation de Sand et Dumas fils est autrement nourrie. Elle commence en 1851 lorsque Dumas fils découvre fortuitement les lettres de George Sand à Frédéric Chopin et les remet à leur autrice, aussitôt séduite par tant de tact et de délicatesse (« il n'y a pas eu profanation », lui assure-t-il). L'échange se poursuit au début de 1852 quand Sand avoue à Dumas fils avoir « pleuré jusqu'à la fin » de *La Dame aux camélias*. Elle lui déclare trois ans plus tard : « Je vous tiens toujours pour le premier des auteurs dramatiques dans le genre nouveau, dans la manière d'aujourd'hui, comme votre père est le premier dans le genre d'hier. Moi, je suis du genre d'avant-hier ou d'après-demain, je

ne sais pas, et peu importe. » La passion pour le théâtre, réaliste ou idéaliste, voué à élever les âmes ou simplement rêveur, forme la basse-continue des échanges entre la « chère maman » et son « cher fils ». Les lettres lèvent le voile sur les activités dramatiques de Nohant (*Le Drac*) ; elles éclairent le travail commun sur *Le Marquis de Villemer*, les conseils donnés par Dumas fils pour l'adaptation théâtrale (avortée) de *La Dernière Aldini* et de *Mont-Revêche* ou pour la mise en scène de *L'Autre*. Au-delà de la collaboration théâtrale, par-delà les divergences idéologiques, des affinités intellectuelles et même politiques unissent peu à peu les deux amis, en particulier en 1871 lorsque tous deux dénoncent la Commune, ces « saturnales de la plèbe après celles de l'Empire » selon les mots de Sand, ou partagent leur incompréhension face aux positions publiques de Victor Hugo, ce « faux grand homme » selon Dumas fils.

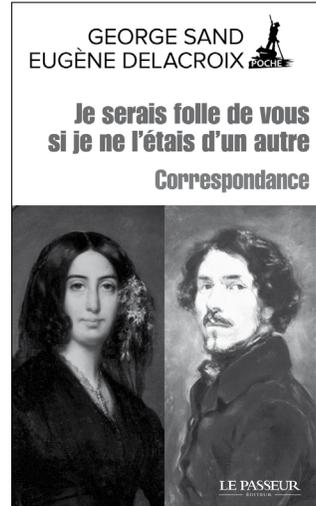
Plus intéressants que les aveuglements des témoins pris dans la glaise de leur époque sont les ressorts moraux et affectifs de la relation entre Sand et Dumas fils, deux « enfants naturels » faisant le constat de la « décomposition » des structures familiales et éprouvant un sentiment de « commune irrégularité sociale », comme l'analyse justement Claude Schopp (p. 10). De façon symptomatique, la correspondance intimement suivie entre les amis, si distants d'âge et de sexe, ne commence qu'en 1860 après la mort d'Ida Dumas, « la marâtre détestée de Dumas fils » (p. 15). Alors s'invente au fil des lettres, selon une périodicité inégale, au gré des existences poursuivies à plus ou moins grande distance, une relation qui tient tout à la fois de l'amour maternel et de la dévotion filiale, de l'amitié artistique et de la collaboration littéraire, de la confiance morale et de la complicité affective : de la sympathie des âmes, irréductible aux liens du sang ou à l'institution familiale.

OLIVIER BARA

George Sand, Eugène Delacroix, *Je serais folle de vous si je ne l'étais d'un autre. Correspondance*, préface de Danielle Bahiaoui, Paris, Le Passeur, « le Passeur Poche », 2019. 384 pages, 10,90 €.

Les 178 lettres échangées entre George Sand et Eugène Delacroix réunies dans ce volume se conforment à la *Correspondance* de George Sand établie par Georges Lubin et à la *Correspondance générale* d'Eugène Delacroix établie par André Joubin (parue de 1931 à 1938). Le paratexte est établi par Danielle Bahiaoui (préface, notes et trois annexes).

La dimension dialogique de cette correspondance révèle les complicités et les esquives, les oppositions et les élans, les multiples rendez-vous manqués, selon l'expression de Françoise Alexandre, qui définissent la relation entre Sand et Delacroix. Les échanges gagnent ainsi en dynamisme et manifestent le jeu subtil, entre fougue sentimentale et quant-à-soi, maintenu durant des décennies, de 1834 à 1863, par les deux épistoliers. Le sous-titre de ce volume souligne justement l'ambiguïté de cette camaraderie singulière. Les missives du peintre, centrées sur sa propre personne souvent, le décrivent comme souffrant de fatigue, de mélancolie, de maux de gorge, tandis que celles de la romancière s'attardent sur les joies de l'amitié, ou les aléas de la vie familiale, et si elles relatent quelques problèmes de santé – même très graves comme l'accès de fièvre typhoïde dont Sand a failli mourir en 1860 –, c'est avec un flegme désinvolte. Delacroix peine à rédiger ses missives, préférant consacrer toute son énergie à son métier, en perfectionniste qu'il est, et se montre porté à la misanthropie. Sand, elle, lui voue une amitié fidèle, et inquiète de la santé du peintre, insiste pour que Delacroix, le parisien, prenne des cures de grand air à Nohant, où il ne séjournera pourtant que deux fois. Très proche de Frédéric Chopin, Eugène Delacroix supporte mal la rupture entre Sand et Chopin, et à partir de 1847 la communication entre les deux artistes en souffre, tant en fréquence qu'en intensité. En mai 1847, Sand s'épanche sur les événements familiaux catastrophiques générés par Solange et son mari Auguste Clésinger ; en 1855 elle taira la douleur profonde provoquée par la mort de la petite Jeanne Clésinger, preuve que la confiance en son ami est perdue.



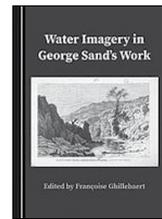
Outre la révélation de l'intimité des deux artistes, la lecture de ces échanges nous plonge dans la chronologie des créations de l'une et de l'autre. Du *Compagnon du Tour de France*, dont Delacroix admire la première partie, à *La Ville noire* et au *Marquis de Villemer* qualifiés de « charmants », le peintre émet des jugements mitigés sur les œuvres de son amie : seuls *Consuelo*, *Histoire de ma vie*, écrits d'une « main si puissante », ou encore la beauté des héros de *La Mare au diable* emportent son adhésion totale. Pour sa part, Sand s'extasie devant les plafonds (Palais Bourbon, Palais du Luxembourg, Louvre) et les fresques peints par son ami, œuvres dont la réalisation inflige des tortures physiques à Delacroix. Les compositions de l'église Saint-Sulpice à Paris impressionnent fortement Sand, et elle conserve les œuvres peintes à Nohant (*La Sainte Anne*) ou celles offertes par le peintre (*Le petit Giaour*, *Un vase de fleurs*, *Lélia*) comme des talismans. En annexe, Danielle Bahiaoui s'intéresse au portrait de George Sand peint en 1834 par Delacroix, qui la montre ravagée par la liaison et la rupture avec Alfred de Musset. Cet intéressant article complète deux autres textes : celui extrait d'*Histoire de ma vie* intitulé « À propos de d'Eugène Delacroix » et l'article de Delacroix intitulé « Michel-Ange » paru dans la *Revue de Paris* en 1830 et dans lequel le peintre soulève la question de savoir si « les défauts déparent une œuvre de génie », ce à quoi il refuse pourtant de répondre. Cette controverse nourrira les échanges entre Sand et Flaubert, mais pour l'heure la romancière infléchit la discussion en louant ce qui, chez Delacroix, est sa plus grande vertu : celle d'accepter de vivre modestement plutôt que de céder « aux goûts et aux idées du siècle (qui sont bien souvent celles des gens en place) la moindre concession à ses principes d'art ». Cette intransigeance esthétique sert la force des projets picturaux de l'artiste.

En dépit de leur divergence d'opinions politiques, Sand et Delacroix sont unis par leur passion pour leur travail et la valeur centrale qu'ils accordent à l'art. Cette relation Sand-Delacroix annonce celle, d'une amplitude sans égale, que Sand entame avec Flaubert après 1863, date de la mort du peintre. Saluons l'initiative du Passeur d'offrir au grand public l'occasion de redécouvrir, après la correspondance Sand-Flaubert (2018), celle-ci, au format poche.

MARTINE WATRELOT

Ouvrages critiques

Françoise Ghillebaert, Madeleine Vala (dir.), *Water Imagery in George Sand's Work*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018, 338 pages, 72 €.



Le présent ouvrage a son point de gestation dans une séance portant sur le même sujet et qui avait été organisée par Françoise Ghillebaert pour la *Southern Central Modern Language Association* (2011). Dans l'« Introduction », elle met en perspective la relation que Sand entretient avec l'eau, élément liquide omniprésent dans son œuvre, ainsi que dans son quotidien (cures thermales, idées sur l'hygiène et la propreté). Réunissant les contributions – en anglais et français – de douze chercheurs, le volume a pour ambition de survoler l'œuvre fictionnelle et autobiographique de l'auteure. La somme qui en résulte rend compte de la présence polyvalente de l'eau dans la production littéraire de George Sand et aborde de nombreux aspects en lien avec son imagerie aquatique : vie et mort, écologie, socialisation autour de l'eau, l'eau comme catalyseur des émotions, créations visuelles de l'écrivaine (dendrites), eau et création artistique, etc.

Le premier chapitre – « Vie et mort dans les étendues d'eau » – s'ouvre par l'étude d'Abbey Carrico qui, prenant appui sur le mythe d'Ophélie et l'expérience personnelle relatée par Sand dans *Histoire de ma vie*, s'intéresse aux modalités de mise en scène des noyades – « suicides mélancoliques » – d'*Indiana* et de *Lélia*. Son analyse des personnages noyés, presque noyés ou témoins montre que « l'eau ne tue pas, mais fournit un site de transformation et un espace de communication entre les vivants et les morts, même si la distinction entre ces deux catégories demeure ambiguë » (p. 33). Arguant de l'importance de l'arrière-plan biographique et soulignant la prédominance de l'eau dans l'œuvre sandienne, Àngels Santa nous présente la métamorphose de cet élément entre l'écriture d'*Indiana* et celle de *L'Homme de neige* ; chromatique noire pour le premier, merveilleux du monde enneigé pour le deuxième et le « rêve de pureté » (p. 48) comme passerelle entre les deux

romans. Le modèle gothique de la plongée dans les abîmes est « savamment remanié par George Sand » (p. 64), nous dit Marilyn Mallia, qui étudie les itinéraires initiatiques des héroïnes éponymes d'*Indiana* et de *Consuelo*, dotées d'un « rôle plus actif » (p. 71) lorsqu'elles affrontent le gouffre aquatique. Cette « dynamique évolutive » des personnages est également valable pour l'écrivaine « dans ses stratégies de réécriture romanesque » (p. 82). Quant à la contribution de Corinne Fournier-Kiss, qui clôt le chapitre, elle s'attache à explorer les « eaux courantes » dans *Jean de la Roche* ; supplantant les roches dans la description romanesque du paysage auvergnat grâce au « sublime sandien » (p. 98), ces eaux accompagnent « l'évolution des sentiments » (p. 92) du protagoniste, mués en passion pour Love, objet de son désir amoureux.

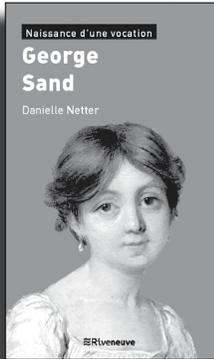
Le chapitre « Rapports en milieu aquatique » débute avec la section d'Annie K. Smart ; elle examine la représentation du monde aquatique dans le conte fantastique « La Reine Coax » afin de souligner le rôle pionnier de Sand en matière d'écologie. Dans sa lecture écocritique de ce texte, elle décèle une posture « proto-environnementale » (p. 112) chez l'écrivaine qui, grâce à son « écocentrisme » (p. 126) et en combinant discours scientifique et figuratif, prône la nécessité d'une « relation juste » (p. 113) entre les humains et le monde vivant des non-humains. Un autre enjeu écologique est avancé par l'analyse de Rachel Corkle en ce qui concerne *Un hiver à Majorque*. Selon elle, l'étude de la nature effectuée par Sand, grâce à l'écosystème présent sur l'île, fait partie d'un « discours sur les relations sociales » et « va de pair avec une redéfinition de la société en conformité avec les lois de la nature » (p. 143). Françoise Ghillebaert se penche sur l'image de l'eau – lac et torrent – en tant que « lieu de sociabilité » (p. 176) dans *Teverino*. Elle démontre comment la poétique aquatique de ce roman met en exergue des problématiques identitaires, souligne la porosité entre les différentes couches sociales favorisée par la Révolution française et, à des moments précis, structure l'intrigue. À la lumière des idées sur l'hospitalité de Jacques Derrida, Phillip Griffith analyse les relations « fluides » de parenté dans *Indiana*. D'après lui, le pouvoir du *paterfamilias*, attribué à Delmare par le Code civil, est mis à mal par le « lien de lait » (p. 185) complexe qui existe entre Indiana et Noun. Ralph est également inclus dans ces « liens horizontaux de parenté qui sapent la patrilinéarité » (p. 200) en suggérant ainsi l'apparition d'un espace familial renouvelé.

Dans le dernier chapitre – « L'eau comme source de création artistique » – les analyses commencent avec l'apport d'Émilie Sitzia. En prenant en compte les boîtes de Spa, les aquarelles, ainsi que les dendrites réalisées par l'auteure,

elle « explore l'eau à la fois comme sujet et comme médium dans l'art visuel de George Sand » (p. 218). Son but est d'étudier également ce travail de Sand en corrélation avec le processus d'écriture – recherche d'inspiration, usage de l'imagination, transposition du sujet, exploration d'effets – afin de mieux cerner sa posture d'artiste visuelle à part entière. Elle résume : « [p]our Sand, la peinture, comme l'écriture, sert à révéler la vie, à capturer un instant dans le temps » (p. 231). Lara Popic étudie « le fonctionnement diégétique des scènes lacrymales » (p. 238) dans *Indiana*, *Consuelo* et *Les Maîtres sonneurs*. Tour à tour, on apprend que les pleurs fonctionnent comme un « langage » intersubjectif, sont « suscités par une œuvre d'art » (p. 245) en confirmant ainsi sa valeur, « rythment les grandes phases de la formation de l'artiste » (p. 248) et ont le pouvoir d'infirmier ou de confirmer la vocation artistique des protagonistes. L'analyse nous révèle que Sand « construit un système poétique animé par une dialectique qu'entretiennent l'émotion (larme) et la raison (parole) » (p. 259). Nancy Ann Watanabe explore la symbolique de l'eau dans *Histoire de ma vie* et *Marianne* en se penchant sur « l'ambiance augustinienne » (p. 270) suggérée par une représentation de la temporalité semblable au cours de la rivière. Les deux textes dialoguent, se complètent et, à ses yeux, vie et mort se côtoient dans l'imagerie aquatique qui sous-tend des paradigmes d'expiations diverses, celles-ci prenant leur source dans l'éducation catholique reçue par Aurore au couvent des Augustines. En considérant les deux versions de la pièce de théâtre *Le Drac*, Nicola Pasqualicchio s'intéresse à l'« imaginaire lié aux eaux marines et aux paysages côtiers » (p. 294) qui inspirent le fantastique théâtral de Sand. Selon lui, la « rêverie marine » (p. 298) mise en scène par l'auteure est à la recherche d'une « frontière » où le monde aquatique et l'élément terrestre peuvent interagir. Il souligne aussi que l'image de la mer – influencée en partie par *La Mer* de Jules Michelet et nourrie par le séjour de Sand à Tamaris-sur-Mer – de même que le fantastique déployé, divergent d'une mouture à l'autre en fonction du lieu de représentation (théâtre de Nohant ou scène parisienne).

Cet ensemble cohérent invite donc le lecteur à plonger dans un parcours complet de l'imagerie aquatique de George Sand, analysée sous de multiples facettes. Les contributions, très riches, sont agrémentées de sources critiques nombreuses pour ceux qui souhaiteraient approfondir le sujet. Elles démontrent, encore une fois, la profusion et la dynamique qui animent la recherche sandienne.

GHEORGHE DERBAC



Danielle Netter, *George Sand*, Paris, Riveneuve, « Naissance d'une vocation », 2019, 102 pages, 10 €.

Le *George Sand* de Danielle Netter n'est pas un ouvrage de spécialiste destiné à des spécialistes. Publié au sein d'une collection intitulée « Naissance d'une vocation », il ne se présente d'ailleurs pas comme tel. Ce type de démarche éditoriale, doublé d'une approche biographique ciblée et parcellaire, semble être à la mode et n'est pas sans rappeler la collection « À vingt ans » des éditions Au Diable Vauvert. En 2016, Joëlle Tiano a en effet publié dans cette collection un *George Sand, s'affranchir* qui abandonnait le lecteur en 1831. Danielle Netter, pour sa part, achève son récit en 1832, juste après la publication d'*Indiana*.

L'auteure ouvre son récit de l'existence de la future George Sand sur la mort de Maurice Dupin. Le fait de commencer par faire état de cette tragédie permet de capter immédiatement l'attention du lecteur, de le plonger au cœur du drame qui bouleversa sa vie. Danielle Netter souhaite indubitablement rendre sa narration vivante et captivante. La première phrase de son livre en atteste d'ailleurs : « Est-ce que papa sera encore mort aujourd'hui ? » (p. 7) De fait, tout au long de l'ouvrage, elle n'hésite pas à multiplier les passages dialogués. Certaines pages sont en quelque sorte conçues comme des scènes théâtrales, où Aurore Dupin dialogue successivement avec sa mère, sa grand-mère, son mari ou encore Henri de Latouche. Ces moments de vie dialogués – qui, selon les cas, séduiront ou agaceront le lecteur – donnent régulièrement l'impression de lire une biographie romancée. Danielle Netter se montre fidèle à ce que l'on sait de l'existence de la romancière et paraît avoir eu à cœur de s'appuyer largement sur *Histoire de ma vie*, malgré quelques approximations ou erreurs çà et là. À titre d'exemple, il est regrettable que la note de bas de page (les notes sont au demeurant fort peu nombreuses) qui vient clore ce livre comporte des informations erronées. « Son dernier roman sera publié en 1873, trois ans avant sa disparition à soixante-et-onze ans. » (p. 102), peut-on lire. Rappelons que le dernier roman que Sand publia s'intitule *La Tour de Percemont* et qu'il parut dans la *Revue des Deux Mondes* les 1^{er}, 15 décembre 1875 et 1^{er} janvier 1876.

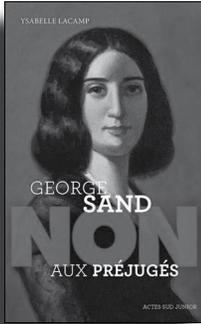
Par ailleurs, le récit de l'existence de la romancière est régulièrement ponctué de jalons historiques (voir, par exemple, p. 22, p. 27, p. 29, p. 31, p. 65, p. 95 et p. 102). Cette volonté de contextualisation est la bienvenue

lorsqu'elle permet à la « grande Histoire » d'entrer en résonance avec la « petite histoire » de notre héroïne. *A contrario*, certains de ces paragraphes historiques viennent rompre le récit. Ils brisent le rythme de lecture et le style enlevé que l'auteure a imprimés à l'ensemble de son livre et paraissent de fait par trop didactiques, voire artificiels. Ce procédé d'ancrage temporel laisse supposer que l'ouvrage a pu être conçu pour un lectorat adolescent, de même que l'aspect théâtralisé et le ton de la narration. Les biographies consacrées à George Sand destinées à ce type de lectorat n'étant pas pléthore, il ne s'agit donc pas, en la circonstance, d'un quelconque reproche. En revanche, le fil rouge annoncé par le titre de la collection et par la quatrième de couverture s'avère, en fin de compte, quelque peu escamoté. La quinzaine de lignes de la quatrième de couverture laissait supposer au lecteur que cet ouvrage mettrait tout particulièrement en lumière le rapport d'Aurore Dupin avec l'écriture. Or l'ouvrage ne diffère en rien d'une biographie classique. Le rapport à l'écriture de la future George Sand n'y est pas particulièrement mis en exergue, ni analysé.

En définitive, la différence essentielle de l'ouvrage avec une biographie classique est le parti pris qui a consisté à retracer uniquement l'enfance, l'adolescence et la jeunesse de Sand. Quel que soit l'auteur de ladite biographie et quel que soit le « biographié », la collection « Naissance d'une vocation » s'expose à un risque majeur : frustrer le lecteur, le laisser au milieu du chemin... ou bien lui donner envie de se plonger de plus belle dans l'existence dudit personnage. Dès lors, quel ouvrage peut-on lire pour reprendre le fil interrompu de l'existence de George Sand ? La bibliographie ou plutôt la liste des « ouvrages consultés pour la rédaction de ce livre » ne permet guère de répondre à cette question. Il y a effectivement un abîme entre les biographies signées André Maurois et Maurice Toesca, qui ont subi les affres du temps, et celle de Martine Reid. Si l'auteure ne s'est pas autorisée à influencer nos choix en la matière, l'insertion d'une chronologie de la vie de George Sand couvrant les années 1833 à 1876 aurait été de bon aloi pour immédiatement satisfaire ou aiguïser la curiosité des lecteurs.

CLAIRE LE GUILLOU

Publications jeunes adultes



Ysabelle Lacamp, *George Sand. Non aux préjugés*, Arles, Actes Sud Junior, « Ceux qui ont dit non », 2019, 76 pages, 9 €.

Cette nouvelle publication consacrée à George Sand et destinée aux adolescents s'inscrit dans une collection de biographies intitulée « Ceux qui ont dit non », qui a vu le jour en 2010. Cette collection compte déjà une trentaine d'ouvrages, retraçant aussi bien la destinée d'Olympe de Gouges, Louise Michel, Nelson Mandela, Victor Hugo, Jean Jaurès, Joseph Wresinski, Marie Curie, Denis Diderot, Joan Baez ou encore Gustave Courbet. Ces ouvrages répondent tous à un « format » identique et relativement court. Ainsi, l'existence de George Sand se lit en une soixantaine de pages très aérées, scindée en neuf chapitres. Le premier chapitre a pour titre « 1815 » et l'avant-dernier celui de « 1848 ». Quant au dernier, il prend la forme d'une lettre adressée à une « Chère inconnue ». Les titres des chapitres semblent confirmer cette propension éditoriale à ne pas vouloir retracer l'ensemble de l'existence des personnages illustres. Signalons d'ailleurs deux autres ouvrages consacrés à Sand, publiés récemment, qui relèvent de cette tendance : Joëlle Tiano, *George Sand, s'affranchir* (Au Diable Vauvert, 2016) et Danielle Netter, *George Sand* (Riveneuve, 2019). Ces collections « grand public » paraissent frappées par un certain jeunisme.

L'ouvrage d'Ysabelle Lacamp, qui s'inscrit dans une approche thématique – celle du combat contre les préjugés –, ne déroge guère à cette nouvelle règle et prive de fait le jeune lectorat d'une Sand qui pratiqua par exemple l'art d'être grand-mère, ce qui aurait pu l'intéresser à plus d'un titre. La chronologie qui figure à la fin du volume ne permet en aucune façon de donner la moindre idée de ce que fut ensuite l'existence de la romancière. Après 1848, figurent seulement deux dates : celle de sa rencontre avec Alexandre Manceau, qui est malencontreusement qualifié d'imprimeur, et celle de sa mort. En outre, le fait de cesser de raconter l'existence de la

romancière après 1848 induit, sans autre forme de procès, qu'elle a par la suite succombé aux préjugés de son temps.

Ces quelques réserves étant faites, l'ouvrage en question répond assurément au but qu'il s'est assigné et l'auteure a opté pour un style d'écriture susceptible de séduire un lectorat de collégiens. Commencer le récit de l'existence de George Sand alors qu'elle est âgée de onze ans permet d'emblée au jeune lecteur de s'identifier au personnage. Cette volonté de favoriser le processus d'identification est manifeste dès la première page. L'auteure met en scène la jeune Aurore qui se contemple dans un miroir tout en s'interrogeant sur son nom. Le jeune lecteur est immédiatement confronté à la question identitaire qui est censée le tarauder lors de la crise d'adolescence : « Qui suis-je ? » Cette question existentielle est également le sésame qui permet à l'auteure de retracer les origines plébéiennes et aristocratiques de la future George Sand et par la même de pointer du doigt le premier préjugé auquel elle a été confrontée : le préjugé social, « l'injustice de la discrimination des classes » (p. 16). Le tout est porté par des dialogues et des phrases courtes afin d'offrir un texte vivant. Dans le même esprit, afin de ne pas ennuyer son jeune lecteur et de donner corps à son « héroïne », l'auteure tutoie Aurore, devenue baronne Dudevant dans le deuxième chapitre. Le récit de cette union ratée est destiné à dénoncer la société patriarcale et le poids du joug conjugal. Dans le chapitre suivant, véritable hymne à la liberté et à l'émancipation, Aurore monte à Paris et se lance dans la carrière littéraire. Le tutoiement y est toujours de rigueur – et il le sera jusqu'à l'avant-dernier chapitre –, tout comme les phrases lapidaires, ainsi que les nombreuses interrogatives et exclamatives qui viennent ponctuer le texte. Les chapitres 4 à 6 sont consacrés aux amours de la romancière : Alfred de Musset, Michel de Bourges et Frédéric Chopin. Le mot d'ordre de ces chapitres est à nouveau liberté : « libre » d'aimer qui bon lui semble, « libre » des carcans du mariage... Dans ces pages dévolues à la passion, l'auteure signale toutefois qu'« [a]u contact de Michel de Bourges, quelque chose a mûri en toi » (p. 46). Il s'agit bien évidemment de ses convictions politiques, dont il sera à nouveau question dans le chapitre consacré à la révolution de 1848. Le chapitre 7, quant à lui, aborde rapidement le théâtre de Nohant et « l'arme sociale » (p. 57) que constitue le théâtre. Le dernier chapitre est une lettre adressée par Sand à une « Chère inconnue », où elle résume sa pensée politique en ces termes : « Pour le reste, mon ambition aura été de libérer la femme de son abjection en vivant et en écrivant comme je l'entendais. Ma conviction, toutefois, c'est qu'il est inutile de songer à sa légitimité dans la sphère politique tant qu'elle

n'a pas acquis le droit d'exister civilement. Là siège le début de l'égalité. Du reste, le combat des femmes épouse celui du peuple. Leur émancipation demeure liée à la sienne. » (p. 66-67). Viennent conclure cet ouvrage un dossier consacré aux préjugés doté d'une bibliographie, ainsi que deux pages de rappel chronologique de l'existence de George Sand.

Cet ouvrage a tout pour séduire le lectorat auquel il est destiné, toutefois si le lecteur est une lectrice, une « chère inconnue ». Lorsque l'on souhaite combattre les préjugés, il est regrettable d'adresser son livre aux « demoiselles », comme si George Sand était une auteure destinée à être lue principalement par des femmes.

ARMANCE GENDRON ET CLAIRE LE GUILLOU

Vie de l'association



Rapport d'activité de l'année 2019

L'assemblée générale annuelle de l'association s'est tenue le samedi 26 janvier à la Mairie du IX^e arrondissement de Paris. Elle s'est close par une conférence de Michelle Perrot, membre de l'association, venue présenter son dernier ouvrage : *George Sand à Nohant — Une maison d'artiste* (La Librairie XIX^e siècle, 2018). Cette intervention était ponctuée et illustrée par des lectures de textes de George Sand, assurées par Laure Mandraud, comédienne et metteur en scène, directrice du Prométhéâtre de Tours et membre fidèle de notre association.

Rappel des activités de l'année

RÉUNION DE RENTRÉE

La réunion de rentrée s'est tenue le 5 octobre 2019 de 14h30 à 17h30 dans le Grenier Littéraire de Nohant. Le thème choisi pour les conférences portait sur le théâtre de Nohant et sur ses décors. Deux conférences se sont succédé, suivies d'échanges avec le public présent.

Il y eut d'abord l'intervention d'Élisabeth Portet, historienne de l'art, rattachée au Centre des monuments nationaux depuis 2006 où elle est en charge de l'inventaire des collections au sein de la direction de la conservation. Elle était accompagnée de Stéphanie Guilmeau, historienne de l'art, travaillant pour « La Manufacture du Patrimoine », agence spécialisée dans l'inventaire de collections patrimoniales, la réalisation d'études historiques et urbaines, le traitement de fonds documentaires et dans toutes les formes de mise en valeur du patrimoine culturel. Stéphanie Guilmeau est notamment intervenue sur les décors des théâtres de Nohant, dans le cadre du chantier des collections, à la demande du CMN. L'intervention des deux historiennes portait sur le chantier des collections des décors des théâtres de Nohant qui s'est tenu durant toute l'année 2018.

Valentina Ponzetto a ensuite prononcé une conférence sur « Les Matières du théâtre de Nohant : costumes, décors, accessoires, effets spéciaux ». Valentina Ponzetto est membre de l'association des Amis de George Sand, elle enseigne la littérature française à l'Université de Lausanne, où elle dirige le projet de recherche *Théâtres de société. Entre Lumières et Second Empire*.

Cette réunion s'est poursuivie par l'inauguration de l'exposition « La main de George Sand à l'ouvrage », installée dans l'ancienne chambre de Maurice Sand, qui présentait des objets – lettres, manuscrits, dessins... – évoquant le travail manuel quotidien de George Sand dans sa maison sous de multiples facettes : écrire, coudre, dessiner, peindre. Les objets provenaient des collections de la Maison de George Sand et, pour la plupart d'entre eux, ils n'avaient jamais été présentés au public auparavant. Ils le sont aujourd'hui grâce au méticuleux travail d'inventaire entrepris depuis une quinzaine d'années, qui permet de répertorier et d'identifier les éléments patrimoniaux conservés à Nohant. L'exposition était enrichie d'éléments prêtés par le Musée George Sand et de La Vallée Noire de La Châtre.



ATELIERS DE LECTURE

Les ateliers se sont tenus au Musée de la vie romantique, de 14h30 à 16h30, avec la bienveillante autorisation de Madame Gaëlle Rio, directrice du Musée. Leur déroulement s'est fait sous le patronage de Danièle Le Chevalier. Le programme cet année était le suivant :

11 février : *Indiana*

8 avril : *Marianne*

3 juin : *Contes d'une Grand-Mère*

WEEK-END EN BERRY

Il s'est déroulé cette année les 18 et 19 mai et il était consacré au roman *La Petite Fadette*. Après une table ronde et un débat autour du roman dans le Grenier littéraire de Nohant, la journée du samedi s'est prolongée par un dîner à « La Petite Fadette », agrémenté de lectures et d'intermèdes musicaux : Liliane Acarie-Flament et Gilles Miclon ont interprété quelques œuvres de Chopin. Le dimanche une balade sur les traces du roman était organisée, avec un pique-nique à la ferme Aubailly – la ferme du Père Caillaud dans le roman – et une pause pour des lectures au bord du lavoir qui a appartenu au domaine de Roche Noire, qui fut la propriété de George Sand.

JOURNÉE DE LA VIGNE ET DU VIN

Cette journée, organisée à l'initiative de Martine Watrelot, s'est déroulée le 24 août. Un groupe d'une vingtaine de personnes, après avoir dégusté du vin de Chateameillant offert par un vigneron et déjeuné au salon de thé de Nohant, a pu assister à une conférence en plein air, donnée par Danielle Bahiaoui sur l'emplacement même d'anciennes vignes ayant appartenu à George Sand. La conférence était centrée sur la culture de la vigne, la consommation de vin à Nohant, nourrie par des documents fournis par Vinciane Esslinger, guide à Nohant. Elle portait également sur le vigneron Patureau-Francoeur qui fut un partenaire politique important de George Sand. Condamné à la déportation en Algérie, il fut constamment protégé par son amie et mourut en 1868 à la ferme Saint-Vincent, à Gastonville, en Algérie. La journée s'est terminée par une visite musicale et littéraire de la Maison de George Sand suivie d'un dîner romantique à l'Auberge de « La Petite Fadette ».

EXPOSITION

7 septembre : visite de l'exposition « Paris romantique, 1815-1848, Les salons littéraires », au Musée de la Vie Romantique, qui prolongeait et complétait la grande exposition du Petit Palais et qui offrait une plongée dans l'effervescence de la période romantique à Paris.

COLLOQUES

Du 24 au 27 juin s'est déroulée le 22^e Colloque international George Sand sur le thème : « Mondes et sociabilité du spectacle autour de George Sand ». Il était organisé par Corinne Fournier Kiss (Université de Berne), Valentina Ponzetto (Université de Lausanne), toutes deux membres de l'association. Le monde du spectacle et la dimension du spectaculaire, conjuguée à celle de la sociabilité, du partage, que ce soit avec la famille, les amis ou les confrères artistes, ont toujours été des valeurs fortes dans la vie et dans l'œuvre de George Sand. Elle a rassemblé autour d'elle des cercles très variés de proches, d'amis et de connaissances dont un grand nombre étaient eux-mêmes des artistes dilettantes ou professionnels. Toute sa vie, également, elle a transcrit ces expériences de pratiques artistiques et de partage dans ses œuvres de fiction, où s'élabore un certain idéal d'art et de sociabilité. Ce sont ces questions très ouvertes que le colloque se proposait de mettre à l'étude. Les journées des 24 et 25 juin se sont déroulées à Berne et les deux suivantes à Lausanne.

VIE DES ASSOCIATIONS

« *Nohant vie* »

Notre association participe à diverses manifestations organisées par l'Association « Nohant-Vie », et, en particulier, au week-end « Noël à Nohant ». À cette occasion, un stand « Amis de George Sand » a été tenu cette année par Claire Le Guillou, Annick Dussault et Jacqueline Danjoux dans le petit pavillon, et des lectures de textes de George Sand relatifs à Noël ont été offertes dans la maison de Nohant par Danielle Bahiaoui et Carole Rivière.

CAHIERS GEORGE SAND

Le numéro 41 est paru en septembre 2019. Le dossier, dirigé par Damien Zanone, était consacré au thème suivant : « George Sand et la pensée du mal ». Il se proposait de reprendre à nouveaux frais la question de l'idéalisme de Sand en le confrontant à une incontestable présence du « mal », sous des formes diverses, dans les fictions sandiennes. Ce dossier, suivi des rubriques habituelles – varia ; comptes rendus ; vie de l'association –, a rassemblé des études de chercheurs et de spécialistes de George Sand français et internationaux, témoignant de la vivacité des études sandiennes aujourd'hui.

Activités programmées pour 2020

WEEK-END EN BERRY

Il est prévu les 23 et 24 mai 2020, sur le thème du roman *André* et de la présence de la botanique dans l'œuvre et la vie de George Sand. Une table ronde sur le roman se déroulera le samedi après-midi au Grenier littéraire de Nohant, qui sera suivie d'un traditionnel dîner à « La Petite Fadette ». Le dimanche sera consacré à une promenade à La Châtre sur les traces de Geneviève, l'héroïne du roman, et de Néraud, le Malgache, ainsi que sur celles de George Sand elle-même, aux « Couperies ».

RÉUNION DE RENTRÉE

La Réunion de rentrée est fixée au samedi 3 octobre après-midi, à Nohant autour du thème « Le théâtre à Nohant ».

RAPPORT FINANCIER
EXERCICE du 01/01/2019 au 31/12/2019

Recettes

Subventions	
CNL	2832
Université Caen	500
W.E. Rentrée Nohant 15/16 Septembre	2 450
Manifestations	2 615
Ventes de revue	750
Cotisations	8 704
Dons	178
Produit de Trésorerie	127

TOTAL 15 706

Dépenses

Secrétariat	2 240
Frais Postaux	1 600
Assurances	778
Manifestations	2 716
Frais AG	300
Promotion	500
Divers	80
Frais bancaires	150
Revue N°41	6 072
Site Internet	500
Soutien aux publications sandiennes	500

TOTAL 15 616

BUDGET PREVISIONNEL 2020

Recettes

Ventes de revues	700
Manifestations	3 000
Cotisations	8 400
Trésorerie	100
Subventions	2 100
Don	200
Divers	100
AG	300

TOTAUX 14 900

Dépenses

Secrétariat	2 100
Revue n°42	6 600
Manifestations	3 000
Frais Postaux	500
Assurances	700
Soutien Publications et Colloques	1 000
Site Internet	600
Déplacement	400

TOTAUX 14 900

Les Amis de George Sand

M. Mme Mlle (prénom & nom).....
.....

Faites-vous connaître !

À l'occasion de votre adhésion, n'hésitez pas à entrer en contact avec les gestionnaires de l'Association.

Les lignes ci-dessous sont bien entendu trop courtes pour que vous puissiez vous exprimer, elles ne prétendent qu'à vous suggérer de nous écrire⁽¹⁾.

Sans que cela ne constitue en aucun cas une obligation pour vous, nous serions heureux que vous nous indiquiez :

- comment vous avez connu l'association :

.....
.....

- votre profession, vos travaux :

.....
.....

- les raisons de l'intérêt que vous portez à George Sand :

.....
.....

- ce que vous souhaitez que l'association vous apporte :

.....
.....

- ce que vous pensez pouvoir apporter à l'association :

.....
.....

⁽¹⁾ Conformément aux dispositions de l'art. 27 de la loi du 6 janvier 1978 (Informatique et Libertés), nous vous rappelons que vous disposez d'un droit d'accès et de rectifications des données vous concernant. Sauf opposition de votre part, ces informations pourront être utilisées par des tiers.

Les Amis de George Sand

Association déclarée (J.O. 16-17 juin 1975)

Siège social: Musée de la vie romantique, 16, rue Chaptal 75 009 Paris

Siège administratif : Mairie de La Châtre, 36 400 La Châtre

Tel: 02 54 30 23 85 - courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Site Internet : www.amisdegeorgesand.info

Bulletin d'adhésion

à retourner au secrétariat de l'Association

Mairie de La Châtre, 36 400 La Châtre

M. Mme Mlle (prénom & nom).....

.....

Adresse :

Code Postal : Ville : Pays :

Tél : e-mail :

Je demande mon adhésion à l'Association **Les Amis de George Sand**

Je vous adresse ci-joint par chèque*

Je règle par virement bancaire

Je règle en ligne par virement bancaire ou compte Paypal

ma cotisation, pour la présente année civile, d'un montant de :€

J'ai bien noté que je recevrai en retour ma carte de membre de l'Association pour l'année en cours et que vous m'adresserez les prochaines circulaires destinées aux adhérents ainsi que la revue de cette année (numéro paru ou à paraître).

J'accepte de recevoir les circulaires par courriel

Je demande à recevoir les circulaires par envoi postal

À, le

(signature)

Cotisation 2020

Cotisation simple : 28€. Couple : 38€. Étudiant (sur justificatif) : 15€.

Membre de soutien : 40€. Membre bienfaiteur : 50€ et +.

Chèque joint à l'ordre de l'Association avec enveloppe timbrée. Ou par carte bancaire via notre site (Paypal : rubrique Association/Adhésion). *Chèque ou mandat en euro, compensable en France, et libellé à l'ordre de « Association Les Amis de George Sand ».*

Table des illustrations

Couverture et p. 10 : Montage d'après une photo de George Sand réalisée par Nadar et d'un manuscrit de George Sand.

p. 30 : Chambre de Marcel Proust.

p. 48 : *Dostoïevski en 1876*, reproduction wikipedia.org.

p. 68 : Caroline Gravière, date et auteur inconnus, reproduction wikipedia.org.

p. 86 : Photographie de Margaret Fuller, épreuve à l'albumine argentique, v. 1870, National Portrait Gallery, reproduction wikipedia.org.

p. 106 : John Singer Sargent, *Henry James*, huile sur toile, National Portrait Gallery, 1913, reproduction wikipedia.org.

p. 122 : Henri Lehmann, *Portrait de Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult*, huile sur toile, 1843, Musée Carnavalet, reproduction wikipedia.org.

p. 142 : Émile Lévy, *Portrait de Jules Barbey d'Aurevilly*, 1882, reproduction wikipedia.org.

p. 162 : Félix Nadar, *Photographie d'Edmond (à gauche) et Jules (à droite) de Goncourt*, v. 1854-1855, reproduction wikipedia.org.

p. 188 : *Le Freyschutz*, opéra de Weber, Pacini et Berlioz : costume de Marié (rôle de Max), 1841, Bibliothèque nationale de France.

p. 192 : Guillotine.

p. 206 : Eugène Delacroix, *La Mort d'Ophélie*, lithographie, 1864, National Galleries of Scotland.

Cahiers George Sand

LES ÉCRIVAINS LECTEURS DE SAND – I

Préparé par Agnese Silvestri

L'œuvre de Sand qu'une certaine critique a stérilisé de tout élément transgressif, réduite à être un haut-parleur romanesque des idées philosophiques et politiques des autres, a longtemps paru marginale, incapable de susciter toute étincelle artistiquement fertile. Mais a-t-on vraiment pris la mesure de ce que l'écriture sandienne a signifié au XIX^e siècle et jusqu'aux abords du XX^e pour d'autres auteurs et autrices, en France mais aussi hors de France, là où les implications polémiques du contexte socio-historique et littéraire varient par rapport à l'hexagone ? Le présent dossier naît de ce questionnement et entend enquêter moins sur la « filiation » du roman sandien que sur le problème bien plus vaste des sollicitations profondes qu'une grande œuvre provoque sur la baudelairienne « imagination » des autres écrivains. C'est à ces lecteurs d'exception, laudateurs et détracteurs confondus, qu'on demandera compte des contrecoups créatifs, des dialogues à distance avec l'œuvre sandienne, quitte à redécouvrir cette dernière dans sa complexité troublante.



CNL
CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE

Association Les Amis de George Sand

Dépôt légal : septembre 2020 - ISSN : 2275-1939