

Cahiers George Sand n°44

**LES ÉCRIVAINS LECTEURS DE SAND – II
(XX^E – XXI^E SIÈCLES)**

Préparé par Alexis Buffet et Olivier Bara

Éditorial

Olivier BARA (p. 7)

Dossier

Alexis BUFFET et Olivier BARA : *Introduction : « Les écrivains lecteurs de Sand - II »* (p. 11)

Catherine MASSON : « *George Sand et Virginia Woolf : déambulation entre deux œuvres* » (p. 21)

Stéphanie DURRANS : « *Filles des champs et femmes artistes : George Sand et Willa Cather* » (p. 41)

Fernand EGÉA : « *De George Sand à Romain Rolland: naissance et postérité du "roman musical"* » (p. 59)

Wolfgang KLEIN : « *"La voix amie". George Sand opposée à Flaubert par Heinrich Mann* » (p. 75)

Jean-Luc MARTINET : « *Fonction et usage de George Sand dans la littérature prolétarienne et paysanne des années Trente* » (p. 95)

Martine WATRELOT : « *Le Pain quotidien d'Henry Poulaille, un contretype du Compagnon du Tour de France ?* » (p. 113)

Àngels SANTA : « *Revenir au "séjour le plus romantique de la terre". Dialogue de George Sand avec les écrivains espagnols* » (p. 131)

Inédits et entretiens

Pierre BERGOUNIOUX et George SAND : *texte inédit et entretien* (p. 153)

Varia

Judit RENNEBOOG : « *Pauline (1839) de George Sand : vers une nouvelle image de la femme de théâtre* » (p. 163)

Vinciane ESSLINGER : « *Le "petit musée" delacrucien de George Sand* » (p. 177)

Alex LASCAR : « *Duels dans les romans sandiens* » (p. 199)

Véronique BUI : « *Aurore et Aurora : petite-fille et grand-mère modèles* » (p. 215)

Recensions

ÉDITIONS : *George Sand, Œuvres complètes, sous la direction de Béatrice Didier*, Fictions brèves : nouvelles, contes et fragments, 1832, Melchior, édition critique par Alex Lascar, La Marquise, édition critique par Simone Bernard-Griffiths et Jeanne Brunereau, présentation par Simone Bernard-Griffiths, La Reine Mab et Le Toast, édition critique par Yvon Le Scanff (p. 233)

OUVRAGES CRITIQUES : Fabienne Bercegol, Didier Philippot et Éléonore Reverzy (dir.), *Relire Mauprat* (p. 237), Pascale Auraix-Jonchière, Brigitte Diaz et Catherine Masson (dir.), *George Sand et le monde des objets* (p. 240), François Vanoosthuyse, *L'École des hommes. Essai sur Mauprat de George Sand* (p. 244), Paul Baquiast et Bertrand Sabot, *Emmanuel Arago (1812-1896) ou le roman de la République* (p. 249)

Vie de l'association

Rapport d'activité (p. 255)

Sommaire

Editorial

Éditorial

Après le numéro 42 dirigé en 2020 par Agnese Silvestri et consacré aux écrivains lecteurs de Sand, de Marie d'Agoult à Marcel Proust, il convenait de poursuivre l'étude et d'embrasser les ^{xx^e} et ^{xxi^e} siècles. Sans prétendre à quelque exhaustivité, notre nouveau dossier tente de restituer quelques dialogues secrets, des projections imaginaires et des innutritious littéraires qui lièrent, ponctuellement ou durablement, l'œuvre de George Sand et plusieurs grandes figures de la littérature mondiale, de Virginia Woolf à Willa Cather, de Romain Rolland à Heinrich Mann, sans oublier les écrivains « prolétariens » des années Trente. Loin de restituer le *continuum* d'une réception, le dossier dessine le kaléidoscope des rencontres variées, parfois inattendues, qu'à distance l'écriture occasionna.

Le dossier est complété par une nouvelle rubrique, « Entretien », qui constituera désormais un rendez-vous pour nos lecteurs. Inaugurant ce nouvel espace, l'écrivain Pierre Bergounioux a accepté d'offrir à nos *Cahiers* un texte inédit et une interview exclusive où, librement, en toute subjectivité, il livre sa vision de George Sand.

La rubrique *Varia*, sous l'égide de Brigitte Diaz, ne déroge pas à la règle de l'éclectisme. Vinciane Esslinger nous fait visiter la collection personnelle d'œuvres de Delacroix que possédèrent George et Maurice Sand – un cahier d'illustrations en couleur permet de découvrir certaines de ces toiles rarement exposées en France. Judit Renneboog dévoile quant à elle la « nouvelle image de la femme de théâtre » élaborée par *Pauline* en 1839. C'est à la présence sporadique de scènes de duel dans les œuvres romanesques et dramatiques

de Sand, d'*Indiana* à *Flamarande* en passant par *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* que s'attache Alex Lascar. Véronique Bui, quant à elle, se penche sur la relation tendre qu'établit George Sand, grand-mère, institutrice et conteuse, avec sa petite-fille Aurore. Celle-ci, sous le nom de Claudio Padilla, fut artiste à son tour, écrivaine et peintre. Les *Cahiers George Sand* lui rendent ainsi un hommage indirect.

Le prochain numéro, à l'occasion du bicentenaire de Maurice Sand, réanimera les marionnettes de Nohant (et d'ailleurs) sous les doigts experts de l'*operante* Marine Wisniewski. En 2024, deux autres jeunes enseignants-chercheurs, Pierre Causse et Zoé Commère, dirigeront un numéro consacré aux rapports entretenus par George Sand avec ce que l'on commence à appeler à la fin de sa vie *l'écologie*.

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.

Dossier



" 2 % 3 & 4 ! 5 / 6 § 7 ¯ 8 ¨ 9 Ö
W G E O R G E O
A S D F S A N D L
Y X C V B N M ; ;

Les écrivains lecteurs de Sand - II

Introduction

En 2020, le 42^e numéro des *Cahiers George Sand*, préparé par Agnese Silvestri, était consacré aux « écrivains lecteurs de Sand », de Marie d'Agoult à Marcel Proust, en passant par Caroline Gravière, Dostoïevski, Henry James, les Transcendantalistes américains, Barbey d'Aurevilly ou les Goncourt. Délaissant les questions d'héritage littéraire, les enjeux de filiation ou la notion d'influence cultivés par une certaine histoire littéraire, le volume s'intéressait aux dialogues ouverts à distance, aux innutritives secrètement cultivées, aux partages imaginaires et aux connivences esthétiques. Le projet consistait à « 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 ». Et Agnese Silvestri de s'interroger :

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 résistance¹ ?

Le numéro 44 des *Cahiers George Sand* entend prolonger de telles réflexions théoriques par ce second volume collectif, centré cette fois sur le xx^e siècle mais ouvert au xxi^e siècle, intégrant encore les littératures étrangères.

1 Agnese SILVESTRI, « Les écrivains lecteurs de Sand ou le caractère perturbant du Bien », introduction du dossier « Les écrivains lecteurs de Sand – I », *Cahiers George Sand*, n°42, 2020, p. 13.

Éclipses et rayonnements

La place accordée à l'œuvre de George Sand à l'orée du xx^e siècle et surtout dans l'entre-deux-guerres ne saurait être comparée à la position dominante, bien que contestée, qui était la sienne à la fin de sa carrière ou juste après sa mort. On peine à trouver son nom sous la plume des grands auteurs. On sait pourtant qu'André Gide fut troublé par la métamorphose de Gribouille plus que par « nulle page d'*Aphrodite*² », et que Jean Jaurès partageait avec Maurice Barrès sa passion des romans de Sand³, au point que l'auteur nationaliste écrit dans ses *Cahiers* : « Jaurès, ce frère de Sand », ou encore : « Elle est bien la femelle de ce mâle⁴. » Mais l'histoire littéraire mise au service de l'école républicaine a déjà opéré ses tris et isole les romans dits « champêtres » pour mieux effacer les autres ouvrages⁵. Elle est secondée par l'édition, désorientée par la dimension et la variété d'une œuvre que Sand n'a pas eu le temps de réordonner comme elle le souhaitait avant sa disparition⁶. La curiosité biographique pour les amants

-
- 2 Voir l'article de Bernard MÉTAYER, « Gide et Chopin », *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 18, n° 85, janvier 1990, p. 65.
 - 3 Voir l'ouvrage de Marcelle AUCLAIR, *La Vie de Jean Jaurès : ou la France d'avant 1914*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, ainsi que Michel LEYMARIE, « Jaurès sous l'œil de Barrès », dans Julie BERTRAND-SABIANI et Géraldi LEROY (dir.), *Jaurès et les écrivains, Actes du colloque international d'Orléans*, Orléans, Centre Charles Péguy, 1993, p. 131. À propos de l'influence stylistique de George Sand sur Maurice Barrès, voir l'article de Claire BOMPAIRE-ÉVESQUE, « Barrès au travail : notes sur la genèse de *La Colline inspirée* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 2002, vol. 102, p. 123 à 145.
 - 4 Cité par Georges TRONQUART, « Barrès juge de Jaurès », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1963, p. 108. Édition en ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1963_num_1_1_4016 (consultation le 25 juillet 2022).
 - 5 Voir Nathalie DENIZOT, « George Sand, un classique scolaire ? », *Les Amis de George Sand*, n° 5, 2013, « George Sand et l'éducation », sous la dir. de Martine WATRELOT, p. 159-170 ; Claudine PUEL, « L'image de George Sand dans les manuels scolaires », *Les Amis de George Sand*, n° 16, 1995, p. 28-31, « Connaissez-vous George Sand ? Enquête auprès de 442 lycéens de Rouen », *Les Amis de George Sand*, n° 19, 1997, p. 13-19 ; Martine WATRELOT, « George Sand au miroir des manuels scolaires », dans Pascale HUMMEL (dir.), *Mésavours*, Philologicum, 2010, p. 45-57.
 - 6 Voir Marie-Ève THÉRENTY, « L'édition complète des œuvres de George Sand, "chaos pour le lecteur", ou essai de poétique éditoriale », dans Brigitte DIAZ et Isabelle HOOG-NAGINSKI (dir.), *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Presses

de Venise ou les voyageurs de Majorque tend à remplacer l'interprétation des œuvres et à limiter leur portée. Les positions politiques adoptées par Sand au terme de son existence, face à la Commune en particulier, tout comme son socialisme qualifié d'« utopique » par le marxisme lui aliènent une partie de la gauche. D'autres camps idéologiques lui reprochent d'avoir écrit des romans « à thèse » sous l'influence de Pierre Leroux, et d'appartenir à un romantisme « cosmopolite » réputé « anti-national » ou débilitant pour le « corps » de la nation⁷. Pèsent sur ces exclusions ou ces incompréhensions les jugements critiques formulés de son vivant par Baudelaire, Barbey d'Aurevilly ou les frères Goncourt⁸, mais aussi ceux, plus proches, de Nietzsche⁹ et de Jules Renard¹⁰.

universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2006, p. 381-393. URL : <https://books.openedition.org/puc/9852?lang=fr> (dernière consultation le 13 juillet 2022).

- 7 Voir l'article de Neil McWILLIAM, « Qui a peur de George Sand ? : Antirromantisme et antiféminisme chez les maurrassiens », dans Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil McWILLIAM (dir.), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française. Culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2010, p. 173-184.
- 8 Voir l'article de Pierre GLAUDES, « George Sand dans l'œuvre critique de Barbey d'Aurevilly », *Cahiers George Sand*, n°42, *op. cit.*, p. 143-161, ainsi que celui d'Éléonore REVERZY, « “Une nullité de génie”. George Sand sous le regard des Goncourt », *ibid.*, p. 163-175.
- 9 « J'ai lu les premières *Lettres d'un voyageur* : comme tout ce qui tire son origine de Rousseau, cela est faux, factice, boursoufflé, exagéré. Je ne puis supporter ce style de tapisserie, tout aussi peu que l'ambition populacière qui aspire aux sentiments généreux. Ce qui reste cependant de pire, c'est la coquetterie féminine avec des virilités, avec des manières de gamins mal élevés. – Combien elle a dû être froide avec tout cela, cette artiste insupportable ! Elle se remontait comme une pendule – et elle écrivait... Froide comme Victor Hugo, comme Balzac, comme tous les Romantiques, dès qu'ils étaient à leur table de travail. Et avec combien de suffisance elle devait être couchée là, cette terrible vache à écrire qui avait quelque chose d'allemand, dans le plus mauvais sens du mot, comme Rousseau lui-même, son maître, ce qui certainement n'était possible que lorsque le goût français allait à la dérive ! – Mais Renan la vénérât... » Friedrich NIETZSCHE, *Flâneries inactuelles*, dans *Cœuvres complètes*, vol. 12, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908, p. 176-177.
- 10 « George Sand, la vache bretonne de la littérature. » Jules RENARD, *Journal*, 23 février 1891, *Les Œuvres complètes de Jules Renard : 1864-1910*, t. 11, préface par Henri Bachelin, Paris, F. Bernouard, 1925-1927, p. 97.

Pèse aussi l'invention rétrospective d'une « modernité » littéraire identifiée à l'œuvre réputée intransitive de Flaubert, alimentant l'idée d'une autonomie de l'art, opposée à la transitivity de romans péchant, selon la vulgate instituée, par idéalisme et sentimentalisme, « féminité » oblige¹¹. Les figures de proue de l'antiféminisme de l'entre-deux-guerres, comme Théodore Joran, auteur, en 1905, du pamphlet récompensé par l'Académie française *Les Mensonges du féminisme : opinions de Léon H...*, la prennent d'ailleurs volontiers pour cible¹². Des années 1920 aux années 1950, l'œuvre de Sand connaît donc une forme de purgatoire.

Contribuent à l'en sortir la biographie de Magdeleine Paz en 1947 (*La Vie d'un grand homme : George Sand*) et surtout celle d'André Maurois en 1952 (*Lélia ou la vie de George Sand*) avant les travaux éditoriaux ou scientifiques bien connus de Georges Lubin (l'édition de la *Correspondance* chez Garnier à partir de 1964 et des *Œuvres autobiographiques* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1970-1971). Il faut encore attendre cinquante ans, des années 1970 au

11 Le numéro 43 des *Cahiers George Sand* (2021), sous la direction de Brigitte Diaz et de Claudine Grossir, est revenu sur la mise en perspective des œuvres de Sand et Flaubert, replacées dans le contexte de la vie littéraire de leur temps.

12 « [O]u bien ces œuvres ne riment à rien, ou bien ce sont des manifestations du féminisme le plus militant. Ainsi George Sand s'inscrit en faux contre ce rôle d'apôtre malgré lui qu'on veut lui conférer. Mais jusqu'à quel point sa réclamation est-elle fondée ? Les faits, c'est-à-dire les textes, ne sont-ils pas là qui la condamnent ? Depuis quand des dénégations effacent-elles les œuvres ? Admettra-t-on, autre part que chez un humoriste, cette attitude : "Je suis féministe sans l'être, et je ne le suis pas, tout en l'étant ? Peut-on, par une simple déclaration tardive et verbale, se soustraire à la responsabilité d'un acte ? Enfin, *féministe de fait*, peut-on nier qu'on soit *féministe de principe* ?" Ou encore : "Figurons-nous maintenant les impressions avec lesquelles la séquelle féministe dut saluer le lever de l'étoile George Sand au firmament." Le chœur dont les coryphées s'appelaient Jeanne Deroin, "Nini" Boyet, Pauline Roland, Flora Tristan, put-il avoir d'autre mouvement que de s'écrier : Mais cette George Sand est avec nous ! Mais son programme est le nôtre ! N'est-elle pas, comme nous, mécréante, insurgée du mariage, "partisane" de l'amour libre, femme-Messie ? Elle a d'ailleurs trop de talent pour n'être pas féministe. Hissons-la à l'Académie française, à l'Assemblée législative ! *Hommons-la !* renchérit la joyeuse "Nini" Boyet, qui n'était pas femme à reculer devant un néologisme. » Théodore JORAN, « À propos du centenaire de *Valentine* : la palinodie féministe de George Sand », *La Revue politique et littéraire*, 20 août 1932, respectivement p. 490 et 495.

début de 2020, pour voir les romans de Sand intronisés dans la prestigieuse collection « Bibliothèque de la Pléiade¹³ » ou consacrés par le programme de l'agrégation de Lettres (*Mauprat*). Après avoir fait paraître le *Dictionnaire George Sand* en 2015, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, les éditions Honoré Champion poursuivent la publication des *Œuvres complètes* de Sand sous la direction de Béatrice Didier. Entre-temps, le bicentenaire de la naissance de Sand en 2004 a intensifié de façon remarquable les recherches universitaires et incité à la rédaction de thèses – engageant par contre-coup une relecture de l'œuvre de la part du public, et peut-être de ce public particulier que forment les écrivains et les écrivaines.

Dans cette histoire de la réception sandienne au xx^e siècle, ici tracée à gros traits, dominant des moments particuliers, du premier centenaire en 1904 au cinquantenaire de la mort en 1926, année d'une nouvelle édition augmentée des *Amants de Venise* de Charles Maurras¹⁴. Edmond Jaloux consacre alors plusieurs articles à Sand¹⁵ – Jaloux qui conduit Jean Cassou à relire (et même à lire) George Sand en 1926¹⁶ et à qui ce dernier dédie en retour ses *Nuits de*

13 George SAND, *Romans*, édition publiée sous la direction de José-Luis DIAZ, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, 2 vol.

14 Charles MAURRAS, *Les Amants de Venise : George Sand et Musset*, « nouvelle édition augmentée d'une préface et de notes nouvelles », Paris, Flammarion, 1926 (22^e édition). Le cinquantenaire de la mort de Sand en 1926 suscite aussi, deux ans plus tard, la réédition du *Compagnon du Tour de France* aux éditions Montaigne, comme le rappelle ici Martine Watrelot.

15 « Le cinquantenaire de la mort de George Sand n'a pas augmenté sa gloire. À part de rares occasions (comme le bel article de M. Albert Thibaudet dans *Candida*), je n'ai guère vu que sarcasmes et expressions de dédain. [...] Tout ce qu'il est convenu de penser aujourd'hui condamne George Sand. Comment échapperait-elle à un décret aussi unanime ? Mais quand on lit d'un cœur sincère le *Journal intime*, il vous vient des doutes sur la sûreté de cette condamnation : le génie y éclate à chaque page. Et le génie est toujours actuel : c'est la mode qui ne l'est pas. [...] Aujourd'hui, George Sand semble momentanément oubliée, mais sa gloire sortira de cette éclipse. Quand quelques-unes des superstitions littéraires de notre temps auront rejoint les vieilles lunes, elle retrouvera sa place de grand romancier, – le plus grand du dix-neuvième siècle français, sans doute, après Balzac, Stendhal et Flaubert. » (Edmond JALOUX, « L'esprit des livres. *Journal intime*, par George Sand (Calmann-Lévy) », *Les Nouvelles littéraires*, 18 septembre 1926).

16 *Correspondance inédite de Jean Cassou et Edmond Jaloux*, à paraître chez Garnier Classiques, éd. d'Alexis BUFFET.

Musset en 1930, réponse au classicisme nationaliste d'Action française et au livre de Maurras¹⁷. Autre moment marquant dans la réception de Sand au xx^e siècle : l'édition de *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* par Léon Cellier aux éditions Garnier en 1959, qui suscite notamment un long article de Jean Cassou dans *Le Mercure de France* de décembre 1961 : « George Sand et le secret du xix^e siècle¹⁸ » – Cassou se réjouit, dans l'ouverture de son texte, que soit enfin réalisé le vœu d'Alain dans ses *Propos de littérature* (1934) : « J'attends toujours de voir, aux vitrines de librairie, les cinq volumes de *Consuelo* enfin dans leur gloire¹⁹. » Mais ce sont surtout les rencontres singulières, parfois discrètes, entre des écrivains ou écrivaines et l'œuvre de Sand qui assurent à cette dernière une survie par le partage des imaginaires, des sources philosophiques (Rousseau chez Jean Guéhenno²⁰), des expériences d'écriture. Celles-ci peuvent concerner la forme du roman de musicien (*Jean-Christophe* de Romain Rolland²¹), du drame rural (le théâtre de Jean Giono²²), du roman dialogué (dont le *Jean Barois* de Roger Martin du Gard

17 Voir Olivier BARA, « Du romantisme contre un siècle grégaire. Sand et Musset selon Cassou », *Europe*, « Jean Cassou », sous la dir. d'Alexis BUFFET, 2017, p. 215-224.

18 Le texte de Jean Cassou est repris dans *Parti pris : essais et colloques*, Paris, Albin Michel, 1963.

19 ALAIN, *Propos de littérature*, Paris, Paul Hartmann, 1934, chap. LXIII, « On parle mal de George Sand », p. 134. Alain ajoute, dans le chapitre suivant : « George Sand est immortelle par *Consuelo*, œuvre pascal. C'est notre [Wilhelm] *Meister*, plus courant, plus attachant par l'aventure, et qui va au plus profond par la musique, comme fait l'autre [Goethe] par la poésie. J'y joins *la Comtesse de Rudolstadt*, car il faut suivre l'histoire du génie chanteur jusqu'à sa délivrance, où il chante enfin comme les oiseaux. » (*ibid.*, p. 135). Édition mise en ligne par l'université du Québec à Chicoutimi, URL : http://classiques.ugac.ca/classiques/Alain/propos_de_litterature/propos_litterature.html (consultation le 13 juillet 2022).

20 Voir l'article de Jacques BERCHTOLD, « Jean Guéhenno lecteur de Rousseau », dans Jeanyves GUÉRIN, Jean-Kely PAULHAN et Jean-Pierre RIOUX (dir.), *Jean Guéhenno, Guerres et paix*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2009, p. 165-180.

21 Voir l'article de Fernand Egéa dans le présent numéro.

22 Sur Giono et Sand, voir Jacques VIARD, « George Sand et les "Chroniques romanesques" de Giono », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1977, p. 75-100. Sur le « rurodrame » sandien et le théâtre de Giono, voir les travaux de recherche en cours de Pierre Causse.

constitue un jalon important²³), du roman régionaliste ou de la littérature dite de terroir (de Maurice Genevoix à Charles Ferdinand Ramuz en passant par Henri Pourrat²⁴), mais aussi la littérature prolétarienne d'Henry Poulaille à Michel Ragon en passant par Émile Guillaumin²⁵. Des écrivaines nourrissent sans doute une relation plus complexe à George Sand, modèle et contre-modèle, miroir et repoussoir. Ici encore, les dialogues singuliers d'œuvre(s) à œuvre(s) l'emportent, d'Anna de Noailles à Virginia Woolf²⁶, en passant par Colette, Gertrude Stein (qui avait envisagé publier *Trois Vies* sous le titre de *The Progress of Jane Sands*, pseudonyme choisi en référence à l'autrice romantique avant d'être abandonné²⁷), Edith Wharton (qui fait un pèlerinage à Nohant et partage ses impressions avec Henry James²⁸), Mary Webb, surnommée par un critique, la « George Sand anglaise²⁹ », ou Willa Cather³⁰ – la question complexe de la place de Sand dans les féminismes des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles devrait faire l'objet d'un numéro des *Cahiers George Sand*³¹.

23 Sur Martin du Gard, voir l'article de Rachel CORKLE, « Roman dialogué ou dialogue philosophique ? La formation du lecteur herméneute dans *Le Diable aux champs* », dans Catherine NESCI et Olivier BARA (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, UGA éditions, 2014, p. 63-80.

24 Voir l'étude fondatrice de Paul VERNIS, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz : ses tendances et son évolution*, Paris, Nizet, 1962.

25 Voir les articles de Jean-Luc Martinet et de Martine Watrelot dans le présent volume.

26 Voir l'article de Catherine Masson dans le présent volume.

27 Voir Chloé THOMAS, *Gertrude Stein : une poétique du réalisme*, Littératures, Université Sorbonne Paris Cité, 2016, p. 72. Édition en ligne, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01541927/document> (consultation le 25 juillet 2022).

28 Voir l'article d'Elizabeth EMERY, « Un "pèlerinage à l'oracle" : Edith Wharton, Henry James et la patrimonialisation de la maison de George Sand à Nohant », *Culture et musées. Muséologie et recherches sur la culture*, « Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres », n° 34, 2019, p. 107-138. Édition en ligne, URL : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.3819> (consultation le 25 juillet 2022).

29 Pierre AUDIAT, « Une George Sand anglaise : Mary Webb », *L'Européen*, 12 novembre 1930.

30 Voir l'article de Stéphanie Durrans dans le présent volume.

31 « À quel point nos contextes contemporains et nos nouvelles constructions critiques, y compris l'avènement de perspectives théoriques dites féministes, peuvent-ils nous amener à modifier notre appréciation des lettres et des fictions de Sand ? », se demandait Raylene RAMSAY en 1994 : « George Sand vue du ^{xx}e siècle », *Nottingham French Studies*, septembre 1994, vol. 33, n°2, p. 21-28 (p. 21).

Éclats et échos

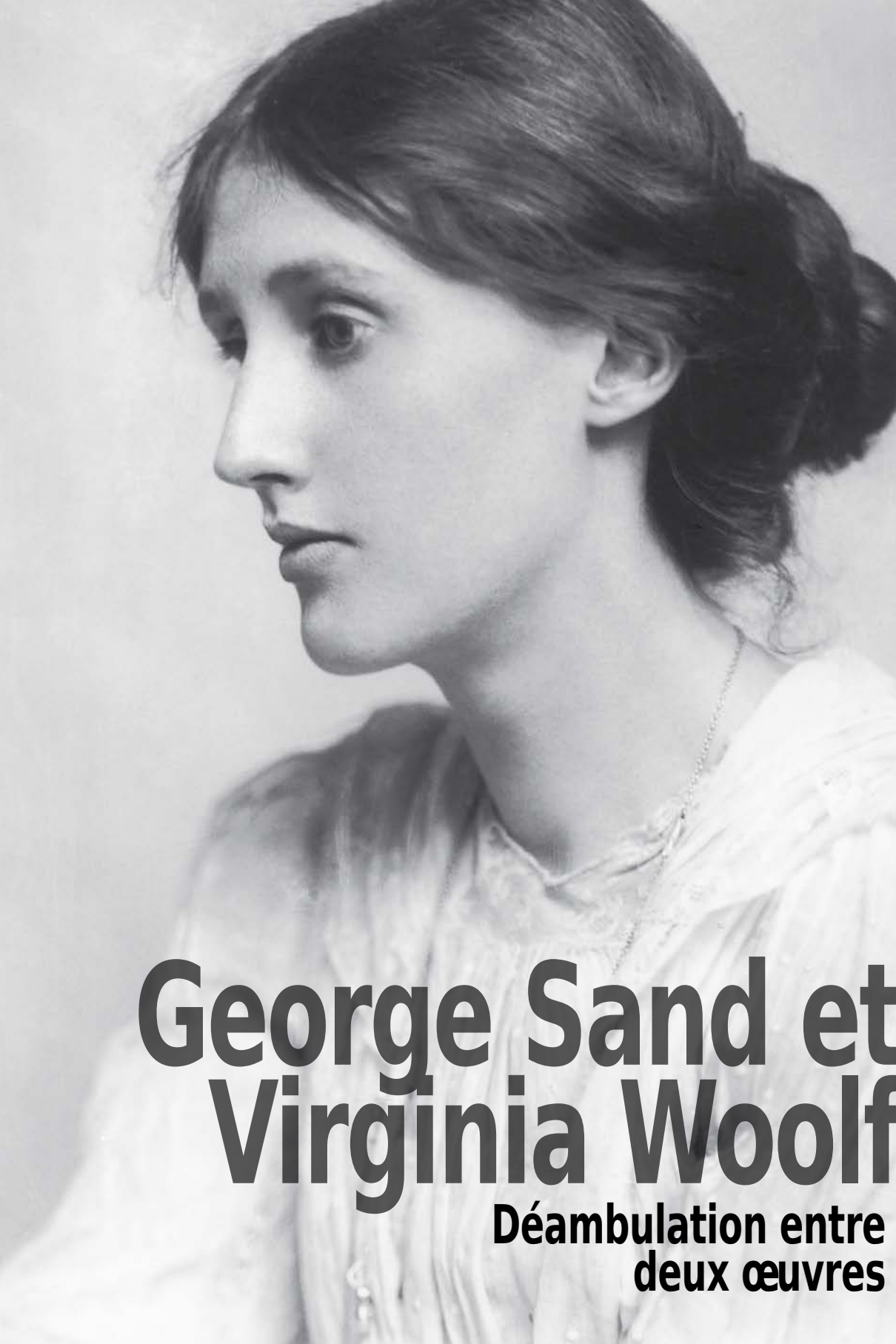
Le présent dossier n'a pas pour ambition d'offrir une vision globale de la réception de Sand aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Il s'agit de saisir, sur un mode nécessairement éclaté, quelques exemples de rencontres entre Sand et ses écrivains lecteurs ou écrivaines lectrices, rencontres marquées du sceau de la singularité dans l'art de faire résonner, en une œuvre nouvelle, les échos d'une œuvre lue. Aussi le parcours proposé ne dessine-t-il aucune cartographie. Il détaille plutôt quelques points de contact entre divers écrivains français ou étrangers et la figure ou l'œuvre de Sand, au gré de projets ou d'intentions distinctes – qu'il s'agisse d'élaborer une *persona* d'écrivaine (Virginia Woolf, Willa Cather), d'engendrer un genre littéraire (le « roman musical » cher à Romain Rolland), de réviser sur un mode critique sa conception de l'art (Heinrich Mann), de favoriser l'essor d'une littérature prolétarienne et paysanne (Henry Poulaille), de prolonger et d'exploiter par le roman le souvenir d'une présence (celle de Sand à Majorque chez divers écrivains espagnols). George Sand apparaît tour à tour modèle plus ou moins avoué et contre-modèle, inspiratrice et incitatrice, voire émancipatrice. Se révèlent ou se confirment toutefois, au fil de ces rencontres, jusqu'à aujourd'hui, la résistance des clichés et des légendes, la partialité des lectures d'une œuvre encore largement méconnue, souvent rabattue sur les seuls romans dits champêtres ou sur les écrits à caractère autobiographique. Indirectement, c'est d'un certain état de (mé)connaissance, aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, que témoignent les lectures de l'œuvre de Sand par les écrivains des générations ultérieures. On ne saurait bien sûr leur en faire grief, chacun et chacune demeurant tributaire d'un état de l'édition et de la diffusion, d'abord scolaire, des textes de George Sand. Sont d'autant plus remarquables les auteurs et autrices qui, d'une relation curieuse et critique à la romancière, journaliste, épistolière du ^{xix}e siècle, tirent une pensée renouvelée et une pratique refondée de leur art.

La présence de Sand se devine en filigrane dans l'œuvre de Virginia Woolf, comme le met en lumière Catherine Masson, qu'il s'agisse de définir les conditions de la création, de brouiller les genres sexuels, de tracer un portrait de soi ou d'affronter les souffrances psychiques de la dépression. De profondes résonances sandiennes s'entendent dans la « Trilogie de la prairie » (1913-1918) de la journaliste et nouvelliste du Middle West Willa Cather, dont l'œuvre est « puissamment irriguée par tout un imaginaire sandien » (Stéphanie Durrans). À propos de l'autrice de *Consuelo*, Fernand Egéa relève que « nombre de romans, au cours du ^{xx}e siècle, sans revendiquer son influence,

portent sa marque et suivent la voie qu'elle a tracée », même si Romain Rolland conçoit *Jean-Christophe* (1904-1912), « roman musical » plus que « roman de musicien », comme un contre-modèle du chef-d'œuvre de Sand. L'édition Calmann-Lévy de la correspondance de George Sand et Gustave Flaubert en 1904 amène Heinrich Mann, l'année suivante, à publier un essai consacré à l'amitié entre les deux romanciers ; comme le montre Wolfgang Klein, sa lecture, complétée par celle de plusieurs romans de Sand, incite H. Mann à prendre ses distances avec l'idée d'une parfaite autonomie de l'art : « l'art doit être au service de la vie ». Au service de la vie sociale, aussi : George Sand eut une fonction séminale dans la généalogie de la littérature prolétarienne et paysanne des années Trente. Selon Jean-Luc Martinet, « la confrontation entre les enjeux de la littérature prolétarienne et l'écriture sandienne des romans paysans révèle la place et la fonction réelles des romans paysans de Sand » dans l'élaboration de l'esthétique prolétarienne. Martine Watrelot, abordant le cas spécifique d'Henry Poulaille, établit un constat plus critique : la confrontation entre *Le Pain quotidien* (1931) et *Le Compagnon du Tour de France*, deux peintures des milieux de l'artisanat à près d'un siècle de distance, révèle bien des écarts esthétiques, historiques et culturels dans l'apparente ressemblance. Par-delà les Pyrénées, entre 1908 et 2004, est entretenu un dialogue à distance entre plusieurs écrivains espagnols (Vicente Blasco Ibáñez, Llorenç Villalonga, Gabriel Janer Manila, Miquel López Crespi) avec l'autrice d'*Un hiver à Majorque* : « les romanciers espagnols se sont emparés de la figure de George Sand et de son séjour à Majorque au point d'en faire un motif récurrent de la littérature consacrée à l'île » (Àngels Santa). La mythographie, ici, reprend ses droits. Aujourd'hui, Pierre Bergounioux, né en 1949, loue « l'âme tendre » de George Sand dans un texte et un entretien exclusifs, généreusement offerts aux *Cahiers George Sand*. Se révèle une fois encore un certain état de la réception de l'œuvre de Sand chez un des grands écrivains de notre temps.

ALEXIS BUFFET,
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE, ILHAM
OLIVIER BARA,
UNIVERSITÉ LYON 2, UMR IHRIM





George Sand et Virginia Woolf

**Déambulation entre
deux œuvres**

Virginia Woolf a souligné la présence obsédante de sa mère quand elle écrivait son roman *Vers le Phare* (1927)¹. Ce processus créatif de la transformation de l'expérience de vie en œuvre n'est pas sans rappeler l'écriture sandienne. George Sand est d'ailleurs évoquée dans *Un lieu à soi*². Et comment ne pas penser au roman-dialogué de Sand, *Gabriel* en lisant *Orlando*³ de Woolf. Lors de notre déambulation entre les œuvres des deux auteures, nous évoquerons quelques conditions de l'écriture : la notion de lieu à soi ou de temps à soi, puis la flânerie ; nous observerons ensuite le brouillage des genres sexuels et socio-culturels dans leur vie et dans leurs œuvres, ce qui nous amènera au portrait de soi dans l'autobiographie et le journal intime. Pour finir, nous évoquerons la dépression et le suicide qui hantent les écrits de nos deux femmes auteures.

Lieu à soi pour Woolf et temps à soi pour Sand

Les deux auteures ont commenté leur venue à l'écriture et les conditions nécessaires à celle-ci, Sand dans *Histoire de ma vie* et Woolf dans *A Room of One's Own*⁴. La réflexion de Virginia Woolf sur l'importance d'un lieu à soi, pour penser et écrire, amène à s'interroger sur ce qui en serait l'équivalent pour George Sand qui écrivit à Nohant, à Paris, en Italie, et dans ses nombreux autres lieux

-
- 1 Virginia WOOLF, *Vers le Phare*, dans *Romans, essais*, trad. Jacques Aubert, Michel Cusin, Sylvie Durastanti, Viviane Forrester, Clara Malraux, Marie-Claire Pasquier, Françoise Pellan et André Topia, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2014, p. 231-338. Pour le mari de Woolf, ce roman était un « poème psychologique ». *Ibid.*, p. 230.
 - 2 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, traduction et préface de Marie Darrieussecq, éd. Christine Reynier, Paris, Gallimard, 2020. Woolf fait référence au fait que des femmes, dont George Sand, ont dû prendre un nom d'écrivain, optant ainsi pour l'anonymat que l'autre sexe encourageait. J'adhère à ce que dit Marie Darrieussecq dans la préface de sa traduction : « La *room* du titre, ce n'est pas une *bedroom* mais une *room of one's own*. Pas une chambre à soi, mais une pièce, un endroit, un lieu à soi. On a pourtant toujours traduit le titre de l'essai de Woolf sous le signe de la chambre. » *Ibid.*, p. 9-10.
 - 3 Virginia WOOLF, *Orlando : une biographie*, trad. Charles Mauron, Gouville-sur-mer, Le Bruit du temps, 2020.
 - 4 Isabelle NAGINSKI associe les deux femmes dans *George Sand. L'écriture ou la vie*, trad. Nadine Dormoy, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 24. Comparaison reprise dans « Sand's venue à l'écriture » par Françoise Ghillebaert, dans son ouvrage *Disguise in George Sand's Novels*, Peter Lang, New York, 2009, p. 11-12.

de voyage et de villégiatures. Pour elle, c'est un espace-temps qui est nécessaire à la femme dont les journées sont bien remplies, et plus précisément, la nuit à soi, comme l'a montré Simone Vierende dans son livre au titre évocateur, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*⁵ : « Elle continuera [...] ce travail acharné avec une indomptable énergie, malgré les migraines, les rhumatismes, malgré les dépressions, malgré tous les accidents de la vie et du cœur. Elle continuera jusqu'à la mort cette évasion nocturne dans le monde de l'écriture⁶. » Cette image de la nuit à soi associée à Sand, Isabelle Naginski la précise en évoquant « la veillée fertile⁷ », parce que « [l]'entrée de Sand en écriture s'est faite par le biais de la veillée⁸ ». Si la nuit est le moment privilégié de l'écriture sandienne, dans l'univers woolfien, l'écriture est associée au lieu à soi.

Dans « Les femmes et le temps libre⁹ », Woolf défend son essai *A Room of One's Own* et donc la nécessité d'un lieu à soi pour toutes les femmes. Elle rappelle que « [d]e toute leur existence, les femmes ne peuvent jamais jouir d'une demi-heure de liberté sans craindre d'offenser ou de blesser autrui¹⁰ ». Elle termine en réitérant sa pensée : « Et je prétends qu'afin d'accroître le nombre de femmes extraordinaires et remarquables, telles que les sœurs Brontë, il faudrait offrir aux demoiselles Jones et Smith¹¹ une chambre à soi et cinq cents livres de revenu annuel¹². » Woolf présente ici, en plus de la notion de « lieu à soi », une donnée économique importante : l'indépendance financière de la femme. Marie

5 Simone VIERNE, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

6 Simone Vierende cite Balzac qui, dans une lettre du 24 février 1838 à Mme Hanska, évoque la vie nocturne de George Sand : « Elle est à Nohant depuis un an, fort triste, et travaille énormément. Elle mène à peu près ma vie. Elle se couche à six heures et se lève à midi », *Ibid.*, p. 5.

7 Isabelle NAGINSKI, « Les veillées de Sand », dans Nigel Harkness et Jacintha Wright (dir.), *George Sand : Intertextualité et Polyphonie II, Voix, Image, Texte*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 16-31.

8 *Ibid.*, p. 23.

9 Le texte est une réponse à la critique de Lyn Irvine d'*Une chambre à soi*, parue dans *Nation and Athenaeum* en novembre 1929. Dans Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, p. 1103-1104.

10 *Ibid.*, p. 1103.

11 « Jones et Smith » serait l'équivalent de « Dupont et Durand » en français.

12 Virginia WOOLF, *Les Femmes et le Temps Libre*, dans *Romans, essais*, éd. citée, p. 1104. À chaque fois qu'on lit « chambre », on devrait lire « lieu ».

Darrieussecq montre la modernité du livre de Woolf en soulignant l'actualité de sa pensée : « Woolf, puis James Baldwin dans son contexte racisé, eurent l'intuition de ce que Judith Butler décrira plus tard comme le performatif. Que l'on ne soit pas inférieure mais décrite comme inférieure, Woolf en avait une vive conscience¹³. » La pensée de Woolf ne se réduit donc pas à la nécessité d'un lieu à soi, elle se montre aussi féministe avant la lettre, et aurait dénoncé le patriarcat, le capitalisme et l'Empire¹⁴. George Sand avait aussi compris la donnée économique comme essentielle à la liberté de la femme : elle négociait ses contrats avec ses éditeurs et à de nombreuses reprises, elle les mentionne dans sa correspondance. Écrire est un métier pour elle et son travail fait vivre sa famille. Philippe Régnier a montré son utilisation stratégique de l'*indépendance* dans sa lecture bourdieusienne de quatre décennies de la carrière de Sand qu'il voit « comme une longue lutte pour la conquête du pouvoir et du capital littéraires¹⁵ ». Toutefois, bien que nos deux auteures se montrent des travailleuses acharnées, nous les découvrons aussi flâneuses, car la flânerie est aussi moteur de l'écriture.

13 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, éd. citée, p. 18. Il ne faut pas voir d'idolâtrie dans le jugement de Marie Darrieussecq car elle précise : « J'ai été parfois heurtée par le féminisme essentialiste de Woolf : il y a selon elle, des phrases d'homme et des phrases de femme. Les hommes et les femmes seraient-ils deux espèces séparées par nature ? » *Ibid.*, p. 16.

14 « Le manuscrit original des *Années* [...], nous informe Hermione Lee, procède à « une dénonciation radicale et subversive des institutions du patriarcat, du capitalisme et de l'Empire. » Virginia WOOLF, *Les Années*, trad. Germaine Delamain, revue par Colette-Marie Huet, préface de Christine Jordis, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 14-15. Nous renvoyons aussi à l'essai de Woolf qui aborde le sujet des femmes écrivains, « Les femmes et le roman » (paru dans la revue *Forum* en mars 1929) qui sert de préface à *Rêve de femmes*, six nouvelles, trad. et éd. de Michèle Rivoire, précédé de « Les femmes et le roman », trad. et notes par Catherine Bernard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, p. 7-21. Voir aussi Annabelle REA, « Féminisme », dans Simone BERNARD-GRIFFITHS et Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015, t. 1, p. 420-428.

15 Philippe RÉGNIER, « Théories et pratiques sandiennes de l'*indépendance* : entre champ littéraire et champ politique », dans Anne E. McCALL-SAINT-SAËNS (dir.), *George Sand et l'Empire des lettres*, New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2004, p. 129-147 (citation p. 129).

George Sand et Virginia Woolf flâneuses ou l'invisibilité de la femme écrivain

Il ne s'agira pas ici d'une étude de la flânerie et du mode de perception qu'elle entraîne, ni celles du flâneur et des flâneuses au XIX^e siècle, magistralement faite par Catherine Nesci¹⁶, mais de rapprocher les expériences de flâneuse de George Sand à Paris et celles de Virginia Woolf¹⁷ à Londres. Catherine Nesci explique que, pour la femme du XIX^e siècle, « la déambulation citadine et la vie errante, dans leur valence féminine, éclairent la créativité des femmes de lettres comme leur désir de rébellion et d'ailleurs¹⁸ ». Habillée en jeune homme, la jeune Aurore avait un sentiment de légèreté et d'invisibilité que Sand décrit : « Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement¹⁹. » Ce costume masculin lui permet « la vie ambulante du flâneur et sa pénétration de la ville²⁰ » dans la sphère publique comme un homme mais surtout de se revendiquer « artiste-femme » et « femme-artiste²¹ » ; la ville est le « terrain sacré de la flânerie²² ». C'est dans les rues de Londres que nous retrouvons la flâneuse de Virginia Woolf à qui la ville n'est ni proscrite ni interdite.

16 Nous renvoyons au livre de Catherine NESCI, *Le Flâneur et les flâneuses, Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, Ellug, 2007. Nesci illumine les idées de Walter Benjamin sur la ville, et tout spécialement Paris, que celui-ci voit comme « terrain véritablement sacré de la flânerie » (p. 20). Nous renvoyons également à la note 2 de ce livre, p. 172, pour les études sur la flâneuse dans la littérature et l'art modernes dans laquelle sont mentionnés les travaux pionniers de Janet Wolff sur la flâneuse invisible.

17 Rapprochement déjà effectué par Janice MOUTON dans son article « From Feminine Masquerade to Flâneuse : Agnès Varda's Cléo in the City », *Cinema Journal*, 40, n° 2, hiver 2001, p. 3-16.

18 Catherine NESCI, *Le Flâneur et les flâneuses*, *op. cit.*, p. 31.

19 Cité par Catherine NESCI, *ibid.*, p. 11.

20 *Ibid.*, p. 245.

21 Dans sa préface au livre de Catherine Nesci, Priscilla FERGUSON souligne que « la lecture attentive et sympathique de Catherine Nesci met en avant la revendication de l'artiste-femme, de la femme artiste. Le prétendu élitisme de Sand se manifeste dans sa lutte pour faire reconnaître sa distinction en tant qu'artiste. » Catherine Nesci, *Le Flâneur et les flâneuses*, *op. cit.*, p. 10.

22 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du cerf, 1989, p. 439. Cité et analysé par C. NESCI, *op. cit.*, p. 20.

La flâneuse apparaît comme un trope spécifique à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Virginia Woolf²³. Dans son essai de 1927, *Street Haunting*, qu'on aurait pu traduire « Hanter les rues de Londres », la narratrice semble non seulement fantomatique, elle est aussi invisible et genrée et joue le rôle de la flâneuse. Elle prend comme excuse urgente à sa déambulation dans Londres le fait qu'elle doive acheter un crayon, objet dont le lien à l'écriture est évident. La flânerie apparaît aussi comme un stimulant de la pensée et provoque la prise de conscience de la complexité du « soi²⁴ ». Dans son *Journal*, le 15 octobre 1930, Woolf montre également que, de façon cyclique, la marche a une vertu thérapeutique pour elle :

J'ai besoin d'espace ; j'ai besoin d'air ; j'ai besoin d'être entourée de champs nus, de sentir mes jambes arpenter les routes ; besoin de sommeil et d'une vie toute animale. Mon cerveau est trop actif. Il travaille, il produit un article sur Christina Rosseti et déjà se prépare à traiter de ceci ou de cela²⁵.

Le 22 octobre, elle écrit : « Je suis allée tromper un mal de tête (il faudrait un mot pour ces pérégrinations) à Hampton Court. La mélancolie que m'inspirent les feuilles desséchées, jaunies, les bateaux qui arrivent et moi qui suis ailleurs, ailleurs m'avait poussée à prendre un jour de sortie²⁶. » Dans *Au hasard des rues*, la narratrice souligne aussi la particularité de la flânerie du soir en hiver : « En sortant de la maison par une belle soirée entre quatre et six, on se débarrasse du moi que nos amis connaissent et l'on devient partie de

23 Jessica KIM, « A Carnival of the Grotesque: Feminine Imperial Flânerie in Virginia Woolf's "Street Haunting" and Una Marson's "Little Brown Girl" », dans Julie VANDIVERE and Megan HICKS (dir.), *Virginia Woolf and Her Female Contemporaries*, Clemson University Press, 2016, p. 102-108 (citation p. 102).

24 Vera ELIASOVA, « The Mobile Imagination in European Women's Writing: Parallels Between Modern and Postmodern Times », dans Jasmina LUKIĆ, Sibelan FORRESTER et Borbála FARAGÓ (dir.), *Times of Mobility, Transnational Literature and Gender in Translation Book*, Budapest, Central European University Press, 2019, p. 171-192 (citation, p. 174).

25 Virginia WOOLF, *Journal intégral*, 1915-1941, trad. Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, préface d'Agnès Desarthe, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2008, p. 840-841.

26 *Ibid.*, p. 841-842.

la vaste armée républicaine des marcheurs anonymes, dont la compagnie est si prisée après la solitude de notre chambre²⁷. » Se débarrasser du moi, ainsi que l'explique Jessica Kim²⁸, c'est intégrer à la fois le masculin et le féminin et anticiper ce que Woolf écrira deux ans plus tard dans *Un lieu à Soi* :

Il est néfaste d'être purement et simplement un homme ou une femme ; il faut être féminin-masculin ou masculin-féminin. Il est néfaste pour une femme de se laisser aller à la moindre petite plainte ; de plaider une cause, même avec justice ; de parler consciemment en femme, d'aucune façon. Et « néfaste » n'est pas une figure de style ; car tout ce qui est écrit avec ce biais conscient est condamné à mourir²⁹.

Ce mélange du masculin et du féminin rencontré sous la plume de Woolf, ou des deux genres dans la figure du flâneur/flâneuse, incite à nous arrêter sur la notion de genre chez nos deux auteures.

Brouillage des genres dans la vie et dans les œuvres de Sand et Woolf

Joseph Barry fait remonter l'androgynie de Sand au fait que sa grand-mère l'appelait Maurice, et que son tuteur l'habillait comme un garçon³⁰. Dans le domaine des études sandiennes, la relation nouée entre George Sand et Marie Dorval a fait couler beaucoup d'encre³¹. « La réputation déréglée de la jeune romancière ne pouvait qu'empirer en raison de sa relation déconcertante avec Marie Dorval, relation qui a dû beaucoup compter pour Sand, si l'on en

27 Virginia WOOLF, *Au hasard des rues. Une aventure londonienne* (*Street Haunting*, 1942), trad. Marie-José Tramuta et Toby Gemperle Gilbert, postface de Philippe Blanchon, Paris, Éditions Interférences, 2014, p. 8.

28 Jessica KIM, « A Carnival of the Grotesque [...] », art. cité, p. 102.

29 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, éd. citée, p. 159.

30 Joseph BARRY, « The Wholeness of George Sand », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 4, n° 4, été 1976, p. 469-487.

31 Voir l'article plein d'esprit de Melanie HAWTHORNE, « Une voiture peut en cacher une autre », *SubStance*, 32, n° 3, Issue 102, 2003, « Twentieth-Century Women Writers Read George Sand », p. 92-108. L'auteure souligne que la question de l'intimité de Sand avec des femmes continue à soulever des controverses.

juge par les efforts continuels de Lovenjoul pour en dissimuler les traces³² », explique David Powell. Plus récemment, Marjolaine Forest a montré de façon subtile l'entremêlement des discours, amoureux et amical, dans la correspondance entre les deux épistolières : « l'amour partagé par Sand et Dorval, s'il apparaît dans leurs lettres, affermi par une compréhension, une confiance et une tendresse, est nourri par l'écriture plus que par la présence³³ ». Isabelle Naginski, se concentrant sur l'univers romanesque de l'écrivaine, a analysé « l'expression d'une stratégie narrative "souterraine" et "androgyné" dans plusieurs romans³⁴ ». Elle ajoute à son analyse de l'androgynie :

George Sand était une « femme complète » dont l'intelligence était bisexuelle. Son cas ressemble à celui de Virginia Woolf, qui dans *A Room of One's Own*, insistait sur la nécessité d'une bisexualité intellectuelle : « Si l'on est un homme, il faut néanmoins que la partie femme de l'esprit se fasse sentir, et une femme doit aussi être en contact avec l'homme qui est en elle [...] »³⁵ L'affirmation de Virginia Woolf selon laquelle « un grand esprit est androgyné » renvoie à cette phrase que Sand met dans la bouche de son héroïne dans *Gabriel* : « Je ne sens pas que mon âme ait un sexe³⁶ ». Cette remarque place résolument George Sand dans le camp de ceux qui ne reconnaissent pas l'écriture féminine comme distincte et spécifique. Elle est de ceux qui pensent que l'acte d'écrire transcende le corps et l'identité sexuelle³⁷.

32 David POWELL, « Homosexualité », dans *Dictionnaire George Sand, op. cit.*, t. 1, p. 519-530 (citation p. 520). Voir aussi l'entrée « Dorval Marie » par Shira MALKIN, *ibid.*, t. 1. p. 347-349.

33 Marjolaine FOREST, « Lettres androgynes, ou l'amour des mélanges dans la Correspondance de George Sand et Marie Dorval », *Littératures* [En ligne], 81 | 2019, mis en ligne le 19 octobre 2020, consulté le 12 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/2417> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.2417> Paragraphe 20.

34 Isabelle NAGINSKI, *George Sand. L'écriture ou la vie, op. cit.*, p. 21-22.

35 La citation de Woolf est extraite de Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, New York & Londres, Harvest HBJ Books, 1957, p. 102. Isabelle NAGINSKI, *George Sand. L'écriture ou la vie, op. cit.*, p. 24.

36 George SAND, *Gabriel*, cité par Isabelle NAGINSKI, *ibid.*

37 *Ibid.*

Le rapprochement de George Sand et Virginia Woolf, qui invitent toutes deux à transcender le corps et l'identité sexuelle, nous amène plus spécifiquement à l'analyse genrée de la vie et de l'œuvre de Woolf.

Quand elle a vingt ans, Virginia Woolf se « lie d'amitié avec Violet Dickinson³⁸ » qui devient à la fois mère de substitution, lectrice et critique de textes³⁹. Dans la correspondance entre ces deux femmes, Françoise Cibel voit « au moins un amour platonique et peut-être une passion qui a pu aller plus loin entre une jeune fille de vingt ans et une femme de trente-sept⁴⁰ ». Le 14 décembre 1922, Virginia rencontre Vita Sackville-West qui a dix ans de moins qu'elle : « Vita, a un tempérament fougueux, allègre, dominateur, éminemment conforme à son prénom [...] elle aime à aimer, et de préférence les femmes⁴¹. » Dans une lettre à son mari, elle explique sa fascination pour Virginia et ajoute : « Chéri, me voici amoureuse⁴². ». Dans son *Journal intime*, Virginia écrit : Vita « est une lesbienne déclarée et peut, selon Ethel Sands, avoir des vues sur moi, malgré mon âge⁴³ ». Leur correspondance devient aussi un laboratoire de réflexion sur l'écriture. Alors que Vita est à Téhéran avec son mari, Virginia lui écrit sur les notions de « mot juste » et sur « la nature du rythme » dans l'écriture⁴⁴. Vita et Virginia sont des femmes mariées, intellectuelles et androgynes⁴⁵ ; cette androgynie, nous la retrouvons

38 Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, « Vie et Œuvre », 1882-1941 », p. 25.

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

40 *Ibid.*, p. 26.

41 Vita SACKVILLE-WEST, Virginia WOOLF, *Correspondance 1923-1941*, préface et trad. Raymond Las Vergnas, Paris, Stock, 2010, p. 9.

42 Vita est mariée à Harold Nicolson. Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, « Vie et Œuvre », p. 44-45.

43 Virginia WOOLF, *Journal intégral*, éd. citée, 19 février 1923, p. 488.

44 Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, « Vie et Œuvre », lettre de Virginia à Vita du 16 mars 1926, p. 56.

45 Voir l'article de Sidat ANWAR MOHAMMED et Thakaa MUTTIB HUSSEIN de l'université de Bagdad, « Repenser le féminin à travers la figure de l'androgynie dans *Gabriel* de George Sand, *Orlando* de Virginia Woolf et *Les Mille et une nuits* », dans Halima OUANADA (dir.), *(Re)penser le Féminin*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 91-103. Les auteurs concluent que « *Gabriel* témoigne de la difficulté d'être femme : femme intellectuelle et indépendante telle que George Sand voulait être. Dans *Orlando*, c'est le rêve et l'imagination qui sont

dans *Gabriel* de Sand et *Orlando : une biographie*⁴⁶ de Woolf. Sand souligne l'hybridité de son texte, en l'appelant « roman dialogué⁴⁷ », et de son héros-héroïne, Gabriel ou Gabrielle, qu'elle associe à l'ange, qui n'a pas de sexe. La modernité de la pensée de Sand dans cette œuvre a aussi permis d'illustrer le thème de l'androgynie et la différence entre le genre sexuel et le genre socio-culturel⁴⁸.

Floriane Reviron explique que « la mixité du personnage d'Orlando renvoie à la mixité du genre biographique », genre qui n'est « ni vraiment *duplicata*, ni vraiment création *ex-nihilo*⁴⁹ ». « Inspirée par sa relation avec Vita, Virginia commence à écrire *Orlando* en octobre 1927⁵⁰ ». En janvier 1928, elle lui écrit : « Je t'adore absolument. J'adore chaque partie de ton être de la tête aux pieds⁵¹. » Le 18 mars 1928, dans son journal, elle dit avoir fini *Orlando* la veille au soir⁵². Lorsque Vita reçoit son exemplaire de l'œuvre,

au centre de l'œuvre. Ce n'est qu'en rêvant à devenir autre que le personnage se détache de la réalité et s'enfonce dans l'écriture de son poème. » (p. 101).

46 Le titre complet est bien : *Orlando, A Biography*. Mais nous y ferons référence en utilisant le prénom seul. Woolf effectue aussi un brouillage des genres littéraires puisque la biographie d'Orlando est imaginaire.

47 George SAND, *Gabriel*, préface de Janis Glasgow, Paris, Des Femmes, 1988. Pour une introduction et une bibliographie critique complète sur *Gabriel*, je renvoie à l'excellente édition du texte par Lucienne Frappier-Mazur dans George SAND, *Œuvres Complètes, 1840. Les Sept Cordes de la lyre*, éd. Liliane Lascoux, et *Gabriel*, éd. Lucienne Frappier-Mazur, Paris, Honoré Champion, 2013.

48 Pour une analyse de la notion de genre comme construction socio-culturelle dans *Gabriel*, voir : Chantal BERTRAND-JENNINGS, « Déconstruction du genre et intertextualité de l'androgynie : *Gabriel* », dans David POWELL (dir.), *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 165-177 ; Françoise MASSARDIER-KENNEY, *Gender in the Fiction of George Sand*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000 ; Pratima PRASAD, « Deceiving Disclosures: Androgyny and George Sand's *Gabriel* », *French Forum*, septembre 1999, p. 331-351.

49 Floriane REVIRON, « La biographie woolfienne : vers une alchimie du pur et de l'impur », dans Christine Reynier et Catherine Bernard (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 219-233 (citation p. 231).

50 Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, « Vie et Œuvre », p. 58.

51 *Ibid.*

52 Virginia WOOLF, *Journal intégral*, éd. citée, p. 712.

elle est « bouleversée⁵³ ». Le vendredi 4 janvier 1929, Virginia écrit dans son journal : « Comme il est étrange de penser que j'ai donné au monde une chose à quoi le monde prend plaisir. Je me réfère là au *Manchester Gardian*. *Orlando* est reconnu pour ce qu'il est, un chef d'œuvre⁵⁴. » À l'issue de leur étude comparée de l'androgynie chez Sand et Woolf, Sidad et Thakaa concluent : « *Gabriel* témoigne de la difficulté d'être femme : femme intellectuelle et indépendante telle que George Sand voulait être. Dans *Orlando*, c'est le rêve et l'imagination qui sont au centre de l'œuvre. Ce n'est qu'en rêvant à devenir autre que le personnage se détache de la réalité et s'enfonce dans l'écriture de son poème⁵⁵. » En plus de la fiction, Sand et Woolf ont pratiqué le portrait de soi. Pour nos deux auteures, la fiction permet une analyse de la complexité de l'être et de la division du « JE », dont on comprend mieux l'origine dans leurs œuvres autobiographiques.

L'écriture portrait de soi : autobiographie et journal intime

Nous envisageons ici les écrits autobiographiques de Sand et Woolf au sens large, comme nous incite à le faire Maurice Blanchot qui a montré que le journal peut aussi être considéré comme une œuvre littéraire⁵⁶. Dans « Recours au journal », il explique : « Il est peut-être frappant qu'à partir du moment où l'œuvre devient recherche de l'art, devient littérature, l'écrivain éprouve une extrême répugnance à se dessaisir de lui-même⁵⁷. » Il nous semble que chez Sand comme chez Woolf apparaît une volonté de saisissement de

53 Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, « Vie et Œuvre », lettre de Vita du 20 octobre 1928, p. 59.

54 Virginia WOOLF, *Journal intégral*, éd. citée, p. 747. Les auteurs de l'article, paru dans le journal *Manchester Gardian*, avaient ajouté : « une biographie qui après examen, se révèle être un roman ne peut que trouver un public, tandis qu'un roman comme celui de Virginia Woolf, *Orlando*, qui se déguise plaisamment en biographie, est reconnu pour ce qu'il est : un chef d'œuvre. » *Ibid.*, note 1, p. 747.

55 Sidad ANWAR MOHAMMED et Thakaa MUTTIB HUSSEIN, « Repenser le féminin à travers la figure de l'androgynie [...] », art. cité, p. 101.

56 Maurice BLANCHOT, « Le journal intime et le récit », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, nrf, 1959, p. 229.

57 Maurice BLANCHOT, « Recours au journal », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 24

« Soi » et que ces deux écrivaines nous ont laissé deux portraits de soi qui sont des œuvres littéraires⁵⁸.

Histoire de ma vie de George Sand est un portrait de soi, pour soi et pour les autres. Dans sa « fresque autobiographique [...], Sand travaille aussi à donner un “portrait de soi” d’une acuité exceptionnelle⁵⁹ ». Sand nommait son texte « histoire de moi⁶⁰ ». On y a vu aussi une « création de soi et [une] fabrique du sujet écrivain⁶¹ », « une volonté de réhabilitation de la figure de la mère⁶² » et la volonté « d’incarner son époque⁶³ ». Dans son *Journal d’adolescence 1897-1909* et son *Journal intégral 1915-1941*, Virginia Woolf livre aussi un portrait de soi. Daniel Albright considère que Virginia Woolf commença sa carrière d’autobiographe à l’âge de vingt-cinq ans avec un brouillon intitulé « Reminiscences⁶⁴ » dans lequel elle parle de son enfance et de son adolescence, mais c’est à l’âge de quinze ans qu’elle commence son *Journal d’adolescence*⁶⁵. Sa mère est morte deux ans avant, en 1895, et elle en fait une dépression⁶⁶. Pour Agnès Desarthe, son *Journal intégral* n’est pas un « agenda amélioré⁶⁷ » :

58 Ajoutons à ces appréciations, celle d’André MAUROIS : « l’*Histoire de ma vie*, la *Correspondance*, les *Lettres d’un voyageur*, les *Journaux intimes*, là elle est l’égale des meilleurs ». *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Hachette, 1952, p. 8.

59 George SAND, *Histoire de ma vie*, éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 9.

60 George SAND, *Histoire de ma vie*, éd. Brigitte Diaz, Paris, Le Livre de Poche classique, 2004, p. 10.

61 Bénédicte GARBAN, « Histoire de ma vie de George Sand : création de soi et fabrique du sujet écrivain », dans Jean-Marie PAUL, Anne-Rachel HERMETET (dir.), *Écritures autobiographiques : entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, en ligne : <http://www.openedition.org/6540> (consulté le 7 juin 2022).

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*

64 Daniel ALBRIGHT, « Virginia Woolf as Autobiographer », *The Kenyon Review*, New Series, vol. 6, n° 4, automne 1984, p. 1-17 (citation p. 1).

65 Virginia WOOLF, *Journal d’adolescence 1897-1909*, trad. Marie-Ange Dutartre, Paris, Stock, 1993.

66 Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, « Vie et Œuvre », p. 20-21.

67 Agnès DESARTHE, préface du *Journal intégral, 1915-1941*, éd. citée, p. 10.

Œuvre à part entière, méticuleuse, rigoureuse, exaltante, ce texte fait d'interrogations, de notes sur l'avancement des travaux d'écriture, de recettes, de commentaires sur la situation du pays, et bien d'autres choses, parvient à franchir la barrière qui sépare le personnel de l'universel. Et pourtant c'est bien une diariste qui écrit et le résultat n'est ni un roman, ni une contrefaçon de Journal⁶⁸.

S'il n'a pas été publié de son vivant, Woolf envisageait sa publication⁶⁹. Ce journal, nous dit Quentin Bell, est « un chef-d'œuvre [...] une réalisation littéraire égale aux *Vagues* et à *la promenade au phare*⁷⁰ ». Il ajoute que « c'est un des grands journaux intimes de la littérature mondiale⁷¹ » qui donne « une image fidèle de Virginia Woolf, en même temps qu'une description exacte et à bien des égards, extraordinairement pénétrante de ses amis et de sa famille, de sa vie et de son époque⁷² ». Nous retrouvons ici des caractéristiques d'*Histoire de ma vie*, œuvre gigantesque dans laquelle Sand donne des détails sur sa famille, ascendants et descendants compris. Mais cette boulimie d'écriture chez les deux auteures cache un mal être.

68 *Ibid.*

69 Dans une lettre du 19 février 1923, Woolf écrit : « Comme cela m'intéresserait que ce journal puisse devenir un jour un vrai journal intime : m'offrir la possibilité de constater les changements, de suivre le développement des humeurs. Mais pour cela il faudrait que j'y parle de l'âme ; et n'en ai-je pas banni l'âme quand je l'ai commencé ? Ce qui se passe, c'est que toujours, lorsque je m'appête à écrire ce qui concerne l'âme, la vie s'interpose. » *Journal intégral*, éd. citée, p. 487.

70 Quentin BELL, Introduction de Virginia WOOLF, *Journal intégral, 1915-1941*, éd. citée, p. 13. Bell explique que dans ses lettres, elle invente, mais que dans son journal, « elle ne cherche pas à divertir », et « ne raconte sciemment de mensonge, pas plus à elle-même qu'à un lecteur éventuel » (p. 14). De plus, l'ouvrage dont le titre anglais est *To the Lighthouse* (1927), est considéré comme le plus autobiographique de ses romans. Voir à ce sujet la préface de Eudora WILTY pour l'édition en anglais chez Houghton Mifflin Harcourt, New York, 1981.

71 *Ibid.*

72 *Ibid.* Dans son introduction, Quentin Bell fait un exposé « de la vie de Virginia et de Léonard Woolf jusqu'à l'époque où débute le journal, complété de quelques aperçus du milieu social dans lequel évoluait Virginia » (p. 14).

Aurore Dupin-Dudevant sauvée par George Sand ; impossible réconciliation du moi et du non-moi chez Virginia Woolf

Sand exprime son mal être dans des lettres à ses amis et dans ses œuvres⁷³. Elle rassure ainsi Giuseppe Mazzini qui l'avait grondée de « songer au suicide⁷⁴ ». De son étude des 45 lettres de Sand empreintes de la tentation du suicide, Éric Paquin conclut que la « *Correspondance* témoigne [...] de la permanence mais aussi de l'évolution de la tentation du suicide chez Sand, l'amour de la vie prenant finalement le dessus sur la hantise de la mort⁷⁵ ». La femme qui écrit⁷⁶, George Sand, sauve Aurore Dupin. Ainsi que l'a souligné Isabelle Naginski dans son livre, *George Sand : Writing for her life*, il s'agit bien d'« écrire pour survivre⁷⁷ ». Mais, « [a]près sa période noire, il y a eu chez Sand une "sérénité d'écriture" qui lui était propre⁷⁸ » et « [l]a période au cours de laquelle Sand a élaboré son art poétique a produit des œuvres qui témoignent de son profond équilibre psychique⁷⁹ ». Pourtant, il y a bien eu chez la jeune femme « cette sensation intérieure de dédoublement⁸⁰ », qui amène l'auteure George Sand à l'illustrer avec la figure de l'androgynisme et les héroïnes romantiques comme Gabriel/le. Aurore Dupin-Dudevant a donc trouvé un moyen de vivre avec un dédoublement psychique en le mettant en scène dans des œuvres littéraires. Pour Isabelle Naginski, l'Autre « désigne dans l'univers sandien la voix intérieure de l'inspiration, qu'elle n'a jamais

73 Nous renvoyons à la très complète entrée : « Difficulté d'être et mal du siècle » de Marie-Claude SCHAPIRA, *Dictionnaire George Sand*, op. cit., t. I, p. 337-347.

74 George SAND, *Corr.*, t. IX, p. 487-488.

75 Éric PAQUIN, « Tentation du suicide », dans Nicole MOZET (dir.), *George Sand. Une correspondance*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1994, p. 135-144 (citation p. 144).

76 Voir la préface de Martine REID, « Une femme qui écrit », dans *Histoire de ma vie*, éd. citée, p. 9.

77 Isabelle Naginski m'a confirmé que « *Writing for her Life* », de son titre en anglais, signifie bien « Écrire pour survivre ». Toutes les citations de ce livre seront extraites de la traduction française : *George Sand. L'écriture ou la vie*, op. cit.

78 *Ibid.*, p. 275.

79 *Ibid.*

80 *Ibid.*, p. 276. Isabelle Naginski fait référence à une œuvre de jeunesse, « *Nuit d'hiver* » (1829) publiée seulement en 1875 (voir son premier chapitre : « Gynographie et Androgynie », *ibid.*, p. 51).

cessé d'entendre⁸¹ ». L'écriture fut salvatrice pour Aurore Dupin-Dudevant qui a su se construire une « autre » identité, une identité d'écrivaine pour dépasser la division créée par sa vie entre deux mondes – celui de sa mère, fille du peuple et celui de son père de descendance aristocrate. Ce fut un combat de haute lutte pour fabriquer « grâce à la littérature, George Sand⁸² » :

Sand dit clairement son envie d'en finir, sa lutte difficile contre le suicide, le « spleen » inguérissable qu'elle traîne, une fois épouse et mère, de châteaux à la campagne en appartements parisiens, de villégiatures dans le Sud-Ouest en séjours à Nohant. Annonçant Virginia Woolf, précédant Marguerite Duras, elle lie expressément deuil et littérature, une situation mélancolique à une lutte longue et éprouvante pour devenir « soi », c'est-à-dire *autre*, grâce à « l'amusement [...] puissant [...] d'inventer des histoires⁸³ ».

Martine Reid souligne la modernité de l'écriture féminine sandienne en la reliant à celle de Virginia Woolf et de Marguerite Duras. Elle corrobore également l'idée que l'écriture fut salvatrice pour George Sand. Françoise Cibiel souligne en revanche, que l'écriture fut « un dur métier » pour Virginia Woolf parce qu'accompagné de « l'enjeu mortel du contrat d'écriture⁸⁴ ».

Agnès Desarthe, dans sa préface au *Journal intégral 1915-1941* de Virginia Woolf, a très bien expliqué le dédoublement du « Je » ressenti par Virginia Woolf en le mettant en parallèle avec celui exprimé par Marcel Proust dans *Contre Sainte Beuve*⁸⁵ : « Un livre, écrit-il, est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices⁸⁶. » La préfacière montre la multiplicité du moi d'une Virginia qui s'adresse à une autre elle-même : « J'imagine que Virginia, vieillie et chaussant

81 *Ibid.*, p. 276.

82 Martine REID, « Une femme qui écrit », préface citée, p. 10.

83 *Ibid.*

84 Françoise CIBIEL, « Avertissement de l'éditeur », dans *Romans, essais*, éd. citée, p. 7. Elle ajoute : « Le lecteur percevra l'enjeu mortel du contrat d'écriture pour cet écrivain-là ».

85 « Marcel Proust qu'elle admirait tant et qui fut peut-être son seul pair en littérature », Agnès DESARTHE, Préface du *Journal intégral*, éd. citée, p. 10.

86 Cité *ibid.*, p. 11.

ses lunettes pour lire ce passage de mars 1920, m'encouragerait à continuer. *Salut cher Fantôme*⁸⁷ ! »

Dans son introduction au *Journal intégral 1915-1941*, Quentin Bell rappelle que « [d]ès la salle de jeux, Virginia avait décidé de devenir écrivain, tout comme sa sœur Vanessa avait résolu d'être peintre⁸⁸ ». Le décès de leur mère, Julia Stephen, en mai 1895, fut un tel choc que Virginia dont la timidité était presque pathologique, « perdit la raison⁸⁹ ». En octobre 1922, elle explique dans son journal : « Je voudrais écrire sans qu'on s'occupe de moi. *Mrs Dalloway* prend la dimension d'un roman ; et j'y esquisse une étude de la folie et du suicide⁹⁰. » Bell évoque la perte de nombreux membres de sa famille et des crises de folie et de démences répétées. Le 30 novembre 1936, l'écriture de son roman *Les Années*⁹¹ semble la vampiriser : « Il est différent des autres, bien sûr ; contient je crois plus de vie "réelle" plus de sang et d'os⁹². » Le 21 juin de la même année, elle avait décrit avec une grande acuité la souffrance qui l'assaillait et les difficultés de son métier d'écrivain : « humilité ; joie impersonnelle, désespoir d'écrivain⁹³ ». Pour Woolf, il apparaît que nous sommes en présence d'une auteure atteinte d'une pathologie mentale douloureuse : « Être, pour Virginia Woolf, c'est éprouver ce vertige sur l'arête qui sépare deux abîmes d'inconnu, le moi et le non-moi⁹⁴. » Et malgré sa tentative de se faire exister, et surtout de se comprendre, dans et par l'écriture, Virginia Woolf finit par se suicider. Finalement, elle s'efface comme la voix narrative semble s'effacer progressivement de ses écrits⁹⁵.

Dans *Soleil noir*, Julia Kristeva explique qu'une différence apparaît entre « mélancolie » et « dépression » qui « désignent un ensemble qu'on pourrait nommer mélancolico-dépressif dont les confins sont en réalité

87 *Ibid.*, p. 10.

88 Quentin BELL, introduction du *Journal intégral, 1915-1941*, éd. citée, p. 15.

89 *Ibid.*

90 Virginia WOOLF, *Journal intégral*, éd. citée, samedi 14 octobre 1922, p. 465.

91 Virginia WOOLF, *Les Années*, trad. Germaine Delamain, revue par Colette-Marie Huet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.

92 *Ibid.*, préface de Christine JORDIS pour *Les Années*, p. 7.

93 Virginia WOOLF, *Journal intégral*, éd. citée, p. 1210.

94 Jean GUIGUET, *Virginia Woolf et son œuvre : l'Art et la quête du réel, Études Anglaises*, n° 13, Paris, Didier, 1962, p. 451.

95 Pauline MACADRÉ, *L'Écriture au secret. Traduction et trahison du réel chez Virginia Woolf, Littératures*, Paris, Sorbonne Université, 2019, p. 9.

flous et dans lequel la psychiatrie réserve le concept de “mélancolie” à la maladie spontanément irréversible (qui ne cède qu’à l’administration d’antidépresseurs)⁹⁶ ». Si nous suivons les interprétations de Kristeva, l’écriture continua à être salvatrice pour Sand, alors que pour Woolf le langage semble avoir été, à un moment donné, impuissant à assurer l’autostimulation nécessaire pour continuer à vivre et qu’il a activé le couple anxiété-punition qui, dans le cas de Woolf, l’a amenée au suicide par noyade⁹⁷. Dans la lettre poignante laissée à son mari, elle explique sa conviction de tomber dans la folie⁹⁸. Comme George Sand dont le corps repose dans le jardin de Nohant, les cendres de Virginia Woolf ont été dispersées dans son jardin ; sur une stèle

96 Julia KRISTEVA, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, p. 19. L’auteur explique que les liens signifiants « et en particulier le langage, s’avèrent dans l’ensemble mélancolico-dépressif incapables d’assurer l’autostimulation nécessaire à initier certaines réponses. Au lieu d’opérer comme un “système de récompenses”, le langage hyperactive au contraire le couple anxiété-punition, s’insérant ainsi dans le ralentissement comportemental et idéique caractéristique de la dépression » (p.19-20). Pour une autre interprétation de la maladie de Virginia Woolf, voir Isabelle Floc’h, « Virginia Woolf ou le deuil impossible », *La clinique lacanienne*, 2004/2, n° 8, p. 241-249.

97 Pour plus de détails sur sa dépression et ses problèmes psychologiques, voir Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, « Vie et Œuvre 1882-1941 » : la mort du père, Leslie Stephen, le 22 février 1904 enclenche une dépression (p. 27) ; en mars 1912, Virginia consulte un psychologue (p. 35) ; l’année 1913 est ponctuée d’une dépression, d’hallucinations et d’une tentative de suicide (p. 39) ; en 1921, elle souffre de migraines et de dépression (p. 44) en 1925, elle fait une nouvelle dépression (p. 56) ; en 1927, elle publie *Vers le phare*, roman dans lequel on a vu une évocation de la mort de sa mère à travers le personnage de Mrs Ramsay. Virginia avait 13 ans quand sa mère est morte (p. 57) ; en 1929, année de publication d’*Orlando*, migraines et mélancolie, sa santé est très mauvaise (p. 60) ; en 1936, lutte contre la dépression (p. 63) ; en 1939, elle rencontre Freud à Londres (p. 66) ; en 1941, le 27 mars, nouvelle dépression, son mari inquiet l’emmène chez le Dr Wiberforce, consulté à plusieurs reprises ; le 28 mars, elle se suicide : en se noyant dans l’Ouse (p. 69), après avoir pris soin de remplir ses poches de cailloux. Son corps ne sera retrouvé que trois semaines plus tard près de South Ease en Angleterre.

98 *Ibid.*, p. 70.

a été gravée « Contre toi je me jetterai, invaincue et inébranlable, Ô Mort ! », phrase extraite de son roman *Les Vagues*⁹⁹.

Bien que l'auteur français avec lequel Virginia Woolf ait le plus en commun, en termes de construction narrative, soit Marcel Proust¹⁰⁰ – ce qui s'explique aussi par la proximité temporelle – il n'en reste pas moins que de nombreuses similarités sont apparues entre elle et George Sand. Ce qui frappe le plus dans le rapprochement de ces deux écrivaines, c'est que l'écriture fut, pour elles deux, une thérapie, mais aussi, inversement, que des pathologies furent moteur de l'écriture. La dépression de Sand semble liée à une blessure de l'enfance causée par la séparation d'avec la mère, alors que la division du JE chez Woolf est due à un état pathologique psychiatrique, à une bipolarité mentale (plus ou moins héréditaire), comme l'explique le psychiatre Régis Pouget¹⁰¹ : « Virginia STEPHENS-WOOLF semble bien avoir été atteinte de ce qu'il est convenu d'appeler une psychose maniaco-dépressive à forme mixte mais à prédominance mélancolique assortie d'idées délirantes lors des accès¹⁰². » Des membres de sa famille souffrirent de pathologies mentales : son grand-père, James Stephens « endura plusieurs dépressions, souffrit de maux de tête redoutables et persistants et son père Leslie Stephens fit une première dépression nerveuse en 1888¹⁰³.

99 En 1936, Marguerite Yourcenar traduit *The Waves* pour les Éditions Stock. La phrase originale est : « Against you I will fling myself unvanquished. »

100 Voir le chapitre, « Proust and the fictions of the unconscious », dans Emily DALGARNO, *Virginia de Woolf and the migrations of language*, Cambridge University Press, 2011, p. 97-132.

101 Régis POUGET est psychiatre et professeur honoraire à la faculté de médecine de Montpellier. Il explique au début de sa conférence, *La maladie de Virginia Woolf* : « Les difficultés, dans l'établissement rétrospectif d'un diagnostic sont grandes. M'étant spécialisé en qualité d'expert judiciaire en psychiatrie dans l'étude des testaments attaqués après la mort de leur auteur, j'y ai acquis une certaine prudence et, dans ce domaine au moins, beaucoup de modestie. » Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, séance du 19/06/2000, conférence 3727, 12 pages (p. 1), https://www.ac-sciences-lettresmontpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/Pouget1999.pdf (consulté le 7 juin 2022).

102 *Ibid.*, p. 11.

103 Virginia WOOLF, *Romans, essais*, éd. citée, « Virginia Woolf, vie et œuvre, 1882-1941 », p. 15-16.

L'écriture a permis à Virginia de dépasser ponctuellement ses moments de souffrance mentale en créant des personnages féminins qui lui permettaient de mieux se percevoir et de se comprendre, mais elle ne l'a jamais fait disparaître. La voix narrative, qui, dans les écrits de Woolf, s'efface progressivement, semble comme une prémonition du suicide de l'écrivaine. Chez Sand, au contraire, on sent l'affirmation progressive du soi ; cela correspond aussi à des engagements familiaux, amicaux et socio-politiques dans la vie diurne de l'auteure qui continue à écrire la nuit. Elle « semble peu à peu avoir fait son deuil des souffrances passées, avoir pris son parti d'une schize originaire d'avec soi. Elle voudrait d'ailleurs cesser d'écrire, ainsi qu'elle le répète à ses amis à partir de 1870¹⁰⁴ ».

CATHERINE MASSON
WELLESLEY COLLEGE, USA

104 Martine REID, *Signer Sand*, *op. cit.*, p. 197.



Julia Burton
1887

Filles des champs et femmes artistes :

George Sand et Willa Cather

Les critiques ont longtemps considéré que Willa Cather avait trouvé sa voie/voix grâce aux conseils avisés que lui aurait prodigués son aînée Sarah Orne Jewett¹ à la faveur d'une rencontre suivie d'échanges épistolaires en 1908. Il fallut toutefois quelques années encore à Cather pour mettre ces conseils en pratique puisque son premier roman, *Alexander's Bridge* (1912), porte encore la marque de l'influence de Henry James dont elle-même reconnaît avoir eu du mal à se départir. Il n'en faudrait pas négliger pour autant l'influence prépondérante qu'eurent quelques autrices sur la venue à l'écriture de cette jeune journaliste du Middle West dès ses premières années de formation, autrices au premier rang desquelles on trouve l'indétrônable figure tutélaire de George Sand. Si les références à la romancière française ponctuent la correspondance et les écrits journalistiques de Cather, c'est dans ses romans de la première phase (1913-1918), ceux que l'on regroupe souvent sous le titre de « Trilogie de la prairie », que l'on trouve l'expression la plus affirmée de ce long processus d'innutrition. Nous examinerons ici les multiples facettes de cette filiation littéraire afin de mettre en lumière la façon dont l'œuvre sandienne mais aussi la personnalité fascinante de

1 Jewett est souvent créditée pour avoir incité Cather à recentrer ses récits sur ce dont elle avait une connaissance intime, notamment le Nebraska de son enfance : « Il faut être soi-même, lui dit-elle, mais il faut être le meilleur de soi-même » (« We must be ourselves, but we must be our best selves », lettre de Sarah Orne JEWETT à Willa Cather, Boston, 13 décembre 1908, *Letters of Sarah Orne Jewett*, éd. Annie Fields, Houghton Mifflin, 1911, <http://www.sarahornejewett.org/soj/let/let-frm.htm>).

Sand elle-même ont pu nourrir l'imaginaire de Cather. Nous montrerons ce faisant comment l'influence sandienne participe à l'élaboration par Cather d'une *persona* artistique au cours d'un véritable processus d'appropriation et de transformation que certains qualifieraient de typiquement américain² – ou comment le creuset de l'alchimiste cher aux romantiques se transforme en un creuset culturel (autre variation du *melting-pot* américain) qui donnera naissance aux futures pépites littéraires de la nation. Une attention particulière sera portée au roman *My Ántonia*, dernier volet de la trilogie sur lequel converge tout un faisceau de résonances sandiennes.

Au commencement était Henry James

Si la correspondance de Willa Cather atteste de sa familiarité avec l'œuvre de Sand dès l'adolescence³, identifier avec précision les œuvres susceptibles d'avoir fait partie de cette liste de lectures relève de la gageure. Tout juste pourra-t-on avancer avec certitude, sur la foi de certains écrits journalistiques plus tardifs, que *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* et *Histoire de ma vie* y figuraient en bonne place, de même que les romans champêtres dont Cather affirme qu'ils sont tous « superbes⁴ ». Peut-être l'influence considérable qu'exerça Henry James sur la jeune journaliste nous autorise-t-elle alors à chercher dans ses écrits la trace de quelques lectures de jeunesse. Dans un

2 Nous nous situons pleinement dans le sillage des travaux de Sharon O'Brien, une des biographes de Cather, lorsqu'elle postule que Cather ne s'attachait pas tant à découvrir qu'à créer sa *persona* en puisant dans les fictions culturelles qui s'offraient à elle, à savoir l'approche romantique fondée sur une quête identitaire et l'approche américaine fondée sur la transformation de soi (« the American story of self-transformation », Sharon O'BRIEN, *Willa Cather: The Emerging Voice*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 7).

3 Dans une lettre datée de 1889, elle écrit à sa correspondante, Mrs. Helen Stowell, qu'elle occupe ses journées à la lecture de Homère, Milton, Swinburne, Ouida et George Sand (lettre de Willa CATHER à Helen Louise Stevens Stowell, Red Cloud, 31 mai 1889, *The Selected Letters of Willa Cather*, éd. Andrew Jewell et Janis Stout, New York, Alfred A. Knopf, 2013, p. 8).

4 « Of course the novels are all masterly and the pastoral ones supremely beautiful » (Willa CATHER, *Courier*, 14 septembre 1895, p. 6, repris dans Willa CATHER, *The Kingdom of Art: Willa Cather's First Principles and Critical Statements, 1893-1896*, éd. Bernice Slote, Lincoln, University of Nebraska Press, 1966, p. 210).

long essai consacré à la romancière française initialement paru en 1877 et plus tard intégré à un recueil de textes intitulé *French Poets and Novelists*, James loue la vigueur toute masculine du style de Sand. Il voit en elle une admirable « improvisatrice » et la compare à l'alouette de Shelley, laquelle « [répand son] cœur trop plein en une profusion d'accords dont l'art n'est point étudié⁵ ». *Leone Leoni* est présenté comme un chef-d'œuvre et *André* comme une « belle histoire⁶ ». L'avènement du réalisme, dit-il, n'a pas empêché Sand de continuer à écrire des histoires romantiques à l'intention d'un petit groupe d'incurables optimistes. S'il déplore le caractère informe des romans sandiens⁷, leurs incohérences, leurs intrigues improbables et les fausses notes dont Sand émaille sa partie⁸, il n'en admire pas moins « la perfection formelle⁹ » d'*André* et de *La Mare au diable*. Il loue également le raffinement intellectuel de Sand, la saveur philosophique de ses écrits et sa conscience des choses spirituelles. Autre indice de la profonde ambivalence qui caractérise sa perception de l'œuvre sandienne, James considère que la vérité, celle qui découle de la puissance d'observation de l'autrice, fait défaut à sa vision des choses tout en reconnaissant qu'un sentiment de vérité générale, celle qui découle de la contemplation du monde et de la puissance des sentiments, émane de son œuvre. Autant dire, comme le fait justement remarquer Sylvia Lorusso, que la fascination qu'exerce Sand sur le maître du réalisme psychologique outre-Atlantique est « indéniable jusque dans les passages les plus défavorables de ses articles¹⁰ ».

5 Henry JAMES, *French Poets and Novelists*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1883, p. 135. James fait référence au poème de Percy Bysshe Shelley « To a Skylark » (« À une alouette », ici cité dans la traduction française de Félix Rabbe (*Œuvres poétiques complètes de Shelley*, trad. F. Rabbe, Paris, E. Giraut et Cie, 1885), et renchérit quelques pages plus loin lorsqu'il affirme que les écrits de Sand sont comparables au chant d'un oiseau (« she wrote as a bird sings », *ibid.*, p. 162).

6 « the beautiful tale of 'André' » (*ibid.*, p. 164).

7 « Madame Sand's novels have plenty of style, but they have no form. Balzac's have not a shred of style, but they have a great deal of form » (*ibid.*, p. 180), affirme-t-il, et d'en conclure que c'est précisément le style qui fait d'un livre un classique (« what makes a book a classic is its style », *ibid.*, p. 180).

8 *Ibid.*, p. 178.

9 « an extreme perfection of form » (*ibid.*, p. 181).

10 Sylvia LORUSSO, « James face à Sand : une attraction hésitante », *Cahiers George Sand*, n° 42, 2020, *Les Écrivains lecteurs de Sand – I*, préparé par Agnese Silvestri, p. 107-120, p. 117.

Une même ambivalence caractérise les écrits de jeunesse de Cather lorsqu'elle évoque la romancière française. Elle rapproche par exemple son grain de folie de celui de l'actrice Clara Morris mais n'en conclut pas moins que toutes deux possèdent l'imagination d'une grande artiste¹¹. Cather a vingt-deux ans lorsqu'elle rédige un autre article en demi-teintes dans lequel elle se demande si Sand n'a pas perdu un peu de sa grandeur passée et conclut en affirmant que l'ouvrier vaut parfois mieux que la somme de ses œuvres¹². Quelques semaines plus tard, elle exprime pourtant dans un article fustigeant la littérature féminine son admiration pour George Sand et George Eliot (qu'elle appelle « les grands George ») comme exceptions notables parmi la flopée de bas-bleus qui inondaient alors le marché littéraire de leur mièvrerie et de leur sentimentalisme. Mais après tout, poursuit-elle, peut-on s'en étonner puisque ces deux autrices étaient « tout sauf des femmes¹³ » ? Un autre article daté de 1896 se situe dans la même veine : après s'être demandé si une femme a jamais fait l'expérience de cet instinct qui pousse les véritables artistes à se consacrer corps et âme à leur art et formulé l'hypothèse que l'expression artistique servirait plutôt aux femmes de pis-aller ou d'échappatoire en attendant que leur passion puisse s'exprimer via d'autres canaux, elle évoque le contre-exemple de Sapho et des « deux grands George » qui vécurent pleinement pour leur art¹⁴, ce qui ne l'empêche pas de déplorer quelques semaines plus tard l'influence délétère de Sand sur Frédéric Chopin dans un article glorifiant le rôle joué par l'épouse de Robert Schumann à la fois comme

11 « Like George Sand, [Clara Morris] has the temperament of an unbalanced woman and the imagination of a great artist » (Willa CATHER, « Between the Acts », *Nebraska State Journal*, 25 mars 1894, p. 13).

12 « [George Sand] was great, great as no other woman has been or will be, but who would now wade through the nine hundred and nine pages of *Consuelo* and its interminable sequel for all her greatness. [...] like Chopin I can forgive her her *Consuelo* for herself [...] but sometimes the workman is above his works » (Willa CATHER, *Courier*, *op. cit.*, p. 6, repris dans Willa CATHER, *The Kingdom of Art*, *op. cit.*, p. 210).

13 « They are so few, the ones who really did anything worth while; there were the great Georges, George Eliot and George Sand, and they were anything but women » (Willa CATHER, *Courier*, 23 novembre 1895, p. 7, repris dans Willa CATHER, *The Kingdom of Art*, *op. cit.*, p. 409).

14 « But no, there was Sappho and the two great Georges [Sand and Eliot]; they had it genuinely; they tried other things and none could satisfy them » (Willa CATHER, *Journal*, 3 mai 1896, p. 13, repris dans Willa CATHER, *The Kingdom of Art*, *op. cit.*, p. 158).

artiste à part entière (aspect sur lequel elle ne s'étend guère toutefois), muse et soutien inconditionnel du grand compositeur¹⁵. Un article louangeur paru un an plus tard et consacré à Juliette Adam, fondatrice de la *Nouvelle Revue* et protégée de George Sand, est néanmoins l'occasion de flatter une fois de plus celle qui, non contente d'avoir écrit près de quatre-vingt-dix œuvres parmi les fleurons de la littérature française, permit aussi à nombre d'esprits littéraires d'accéder à la notoriété¹⁶.

Ce foisonnement forme un contraste saisissant avec l'absence de toute référence à Sand qui caractérise les écrits de Cather à compter de 1903, date à laquelle paraît la nouvelle « A Death in the Desert » dans laquelle l'héroïne, Katharine Gaylord, évoque le souvenir d'un prélude que Chopin aurait composé lors de son séjour à Majorque où Sand l'avait, dit-elle, enfermé dans une grotte humide à flanc de colline. Sand est toutefois mentionnée dans une lettre beaucoup plus tardive adressée à Stephen Tennant, jeune aristocrate britannique épris de belles lettres avec qui Cather entretint des relations amicales pendant de longues années et à qui elle déconseille la lecture d'une autrice qu'elle juge trop « verbeuse » et « moralisatrice¹⁷ ».

Si ces quelques jalons laissent à penser que la jeune journaliste et nouvelliste aurait marqué ses distances à l'endroit de celle qu'elle considérerait naguère comme un maître à mesure qu'elle-même s'engageait plus avant dans le monde de l'écriture fictionnelle, les trois romans parus entre 1913 et 1918 opposent un démenti formel à cette thèse en témoignant bien au contraire d'un processus de captation des modèles romantiques dans une œuvre puissamment irriguée par tout un imaginaire sandien. On ne trouvera certes

15 « Perhaps, in the great account book of heaven, what Clara Schumann saved may balance what George Sand destroyed » (Willa CATHER, *Journal*, 14 juin 1896, p. 13, repris dans Willa CATHER, *The Kingdom of Art*, op. cit., p. 170).

16 « For beside writing some ninety odd volumes of the best literature of France, George Sand probably made and helped more literary people than any one of her glorious generation. There was scarcely an author in Paris who did not draw some vital inspiration from her powerful and fecund mentality » (Willa CATHER, « The Great Woman Editor of Paris », *The Home Monthly*, 6 juillet 1897, p. 8).

17 On se reportera à l'entrée « Bibliography: Unknown by Sand, George » (lettre # 1685), extrait de la « Bibliographie des lectures de Willa Cather » qui recense les œuvres identifiées à ce jour qu'aurait lues Willa Cather (https://cather.unl.edu/scholarship/reading_bibliography/rbib0777). Cette lettre est non datée mais n'a pu être écrite avant les années vingt, Tennant ayant entamé des échanges épistolaires avec Cather en 1927.

aucune référence explicite à la dame de Nohant ni même à ses écrits dans ces trois romans. Pourtant, loin de dessiner les contours d'un affranchissement progressif de l'influence sandienne, cette « trilogie » semble bel et bien, au contraire, renforcer les liens qui unissent les deux œuvres de part et d'autre de l'Atlantique.

La « trilogie de la Prairie » : O Pioneers ! (1913), The Song of the Lark (1915) et My Ántonia (1918)

Lire les romans publiés par Cather entre 1913 et 1918 à la lumière d'une dynamique intertextuelle, c'est d'emblée poser la question de l'appropriation et du révisionnisme littéraires. Du propre aveu de Cather, son premier roman (*Alexander's Bridge*, 1912) était de facture plutôt conventionnelle : on y retrouve les codes de la littérature de salon, un cadre transatlantique dans le droit fil du thème international cher à Henry James, un triangle amoureux on ne peut plus classique et une résolution des conflits éminemment symbolique puisque la mort du héros écartelé entre deux femmes et deux continents sera causée par l'effondrement du pont dont il supervisait la construction. Le séjour effectué par Cather dans le Sud-Ouest des États-Unis juste après la parution de ce premier roman fut néanmoins à l'origine d'une prise de conscience salutaire qui la mena à s'atteler à l'écriture d'un deuxième roman dans une tout autre veine, l'histoire d'une famille d'immigrants suédois fraîchement installés au Nebraska dans les années 1880 et la lutte que mène l'aînée de la famille, Alexandra Bergson, pour assurer la survie des siens sur une terre hostile et asseoir son autorité de chef de famille face aux revendications masculinistes de ses jeunes frères. Comme Cather le souligne dans un célèbre essai sur ses débuts comme romancière¹⁸, le roman de la terre ne jouissait pas alors d'une réelle popularité aux États-Unis¹⁹ et elle ne s'attendait pas vraiment à ce que le lectorat américain s'intéresse le moins du monde à l'histoire de rustres fermiers cultivant leurs champs de maïs et élevant des porcs sur ces terres reculées de l'Ouest américain qu'était le Nebraska. L'une des rares critiques à s'être penchée sur les liens entre Sand et Cather dès les années 1980, Dorothy Zimmerman, a mis en valeur quelques rapprochements possibles entre la ferme

18 On se reportera à l'essai « My First Novels [There Were Two] », paru en 1931 et repris dans *Willa Cather on Writing: Critical Studies on Writing as an Art*, éd. Stephen Tennant, New York, Alfred A. Knopf, 1949.

19 « The 'novel of the soil' had not then come into fashion in this country » (*ibid.*, p. 93).

du père Barbeau (*La Petite Fadette*) et celle d'Alexandra Bergson²⁰, mais force est de reconnaître que toute intertextualité avec l'œuvre de Sand reste diffuse et difficile à circonscrire²¹. Dans ce deuxième roman que Cather reconnaît volontiers comme son premier en ce sens où il lui permit de tracer un sillon qui allait donner une orientation décisive au reste de sa carrière, Alexandra la conquérante supplante la pâle figure de Bartley Alexander, protagoniste de *Alexander's Bridge*. Cather semble même tourner le dos au vieux continent européen en glorifiant l'épopée de ces pionniers par un clin d'œil appuyé à Walt Whitman, chantre auto-proclamé du Nouveau Monde, à qui elle emprunte le titre d'un de ses poèmes (« Pioneers, O Pioneers ! », véritable ode à la conquête de l'Ouest parue en 1865 dans le recueil *Leaves of Grass*).

Le titre du roman qui suivra lui permet à nouveau d'exhiber ses sources par une référence tout aussi ostentatoire au tableau de Jules Breton « Le Chant de l'alouette », que Cather avait pu admirer lors d'un de ses séjours à Chicago²². La jeune Thea Kronborg dont Cather retrace la destinée fabuleuse dans ce roman d'apprentissage n'a pourtant rien en commun avec la jeune paysanne saisie sur la toile de l'artiste, au point que l'on peut se demander si le titre en question ne dissimulerait pas plutôt une allusion à celle que Henry James comparait déjà en son temps, nous l'avons vu, à l'alouette de Shelley : George Sand. Le roman présente à n'en pas douter des analogies troublantes avec l'histoire de Consuelo. Dans le prolongement des travaux d'Ellen Moers (sur le mythe de Corinne²³) et de Pierre Degott (sur les questions d'intertextualité

20 Dorothy ZIMMERMAN, « George Sand and Willa Cather: Their Pastoral Novels », *George Sand Studies*, 1984-1985, 7 : 1-2, p. 30-36.

21 Partant de ce constat, nous nous sommes pour notre part intéressée aux rapports intertextuels qu'entretient ce roman avec *Ramuntcho*, de Pierre Loti, ainsi qu'à la façon dont Cather élabore le personnage de Marie Shabata, jeune bohémienne au destin tragique, à partir de multiples personnages de femmes fatales. Voir Stéphanie DURRANS, *The Influence of French Culture on Willa Cather: Intertextual References and Resonances* (avec une introduction de James Woodress), Lewiston, New York, Edwin Mellen, 2007, p. 86-93.

22 Le tableau est en effet exposé au Art Institute de Chicago depuis 1894.

23 On consultera avec profit le chapitre « Performing Heroicism: The Myth of Corinne » et notamment les pages que cette critique américaine pionnière des études gynocritiques consacre à George Sand et Willa Cather (Ellen MOERS, *Literary Women : The Great Writers*, New York, Anchor Press / Doubleday, 1977, p. 287-292).

littéraire et musicale²⁴), nous nous sommes précédemment penchée sur la parenté thématique entre les deux romans dans le cadre d'une plus vaste étude sur l'influence de la culture française dans l'œuvre de Willa Cather²⁵. Si l'on relève de nombreux passages où la marque de Sand est particulièrement évidente, c'est peut-être, postulons-nous, pour mieux mettre en lumière ce qui différencie la trajectoire de la cantatrice Thea Kronborg de celle de Consuelo au terme de leur initiation : tandis que Thea semble s'être coupée de la communauté d'humbles artistes qui l'avait soutenue à ses débuts et finit même par considérer ses proches comme des ennemis après avoir atteint les sommets de la gloire, Consuelo finit certes par perdre sa voix mais se métamorphose alors en « bonne déesse de la pauvreté », entourée de ses nombreux enfants et prêchant dans un esprit d'amour et de communion l'avènement d'une société « où il n'y aura plus ni riches, ni pauvres²⁶ ».

C'est finalement le roman qui suivra, *My Ántonia*, qui permettra à Cather d'opérer cette synthèse du peuple et de l'artiste qu'incarnait Consuelo sous la plume de Sand²⁷ et ce n'est probablement pas un hasard si Cather nous livre une fois de plus, dès l'orée du texte, des indications paratextuelles qui nous invitent à aborder l'influence sandienne dans une double perspective, à la fois relationnelle et transformationnelle. Si l'on fait abstraction du titre, dans lequel peu de lecteurs américains auront vraisemblablement identifié le clin d'œil possible au roman *Antonia*, Cather ne fait pourtant jamais explicitement référence à l'œuvre de Sand et c'est plutôt Alexandre Dumas fils qui occupe une place de choix au cœur même du récit²⁸. Malgré ces apparences, le noyau génétique du roman serait plutôt, postulons-nous, à chercher du côté de l'œuvre sandienne. Bernice Slote ouvrit la voie à d'autres approches comparatistes en identifiant le roman *Antonia* comme une des

24 Pierre DEGOTT, « Intertextualité littéraire et musicale dans *The Song of the Lark* de Willa Cather », *Textes et Genres I, "A Literature of their Own", les stratégies d'écriture des femmes-écrivains anglaises et américaines au 19^{ème} siècle*, dir. Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour, université Paris X-Nanterre, 2003, p. 153-172.

25 Stéphanie DURRANS, *The Influence of French Culture*, op. cit., p. 93-97.

26 George SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, L. de Potter, 1844, t. 5, p. 124.

27 Stéphanie DURRANS, *The Influence of French Culture*, op. cit., p. 97.

28 Jim Burden et Lena Lingard assistent en effet dans le Livre III à une représentation de *Camille* (adaptation de *La Dame aux camélias*) dans une scène d'une grande puissance symbolique puisqu'elle met en abyme les relations du jeune homme avec ces « filles perdues » que sont Lena et Ántonia.

sources d'inspiration de Cather²⁹. Telle la fleur de Monsieur Antoine, l'héroïne de Cather fait preuve d'un remarquable esprit de résilience face à l'adversité et semble elle-même reflorir au terme du récit³⁰. Cette parenté métaphorique ne saurait toutefois occulter les préoccupations sociales au cœur des deux romans.

Comme Sand l'avait fait dans *Antonia* mais aussi dans bien d'autres romans, Cather aborde en effet dans *My Ántonia* la question des préjugés de caste. En bon héros sandien, Jim Burden semble être voué à la solitude et à la rêverie. Veule, passif, romantique, dénué de toute force de caractère, il permet à Cather de dénoncer les effets pervers du romantisme sur un esprit imprégné de toute une culture livresque au prisme de laquelle il nous livre des représentations évolutives de sa situation, passant des récits d'aventure très masculins de l'ouest américain (Jesse James) à des velléités de héros solitaire (Robinson Crusoe) avant d'élargir le cercle de sa solitude (les Robinson suisses), de se tourner vers les contes de fée³¹ et enfin de redécouvrir toute la poésie des filles de la campagne à la lumière de sa lecture de Virgile. *My Ántonia* se présente sous la forme d'un manuscrit relatant les souvenirs d'enfance de Jim Burden depuis son arrivée sur les terres incultes du Nebraska à l'âge de dix ans et sa rencontre avec Ántonia, petite immigrante de Bohême dont la famille peine à se faire accepter et surtout à assurer sa survie pendant ces rudes hivers qui assuraient chaque année, aux dires de Cather, une bonne « récolte de suicides³² » sur ces terres de l'Ouest. Au fil des cinq livres qui composent le roman, les deux enfants grandissent, se lient d'amitié, puis quittent la ferme pour s'installer dans la petite ville de Black Hawk (Jim avec ses grands-parents, Ántonia comme domestique pour une famille aisée). Leurs chemins se séparent lorsque Jim part étudier à l'université tandis que son amie d'enfance tombe entre les rets d'un séducteur impénitent et revient déshonorée pour donner naissance à une enfant illégitime qu'elle n'en chérira

29 Voir l'introduction qui précède l'ensemble d'articles et d'essais critiques qu'elle rassembla et publia en 1966 sous le titre *The Kingdom of Art: Willa Cather's First Principles and Critical Statements, 1893-1896*, op. cit., p. 85.

30 Notons toutefois que Cather, consciente que les aléas de la vie n'auraient pas épargné son héroïne, place son narrateur face à une femme usée par des grossesses à répétition et par les labeurs de la ferme.

31 Ántonia devient alors « la plus belle de toutes » (Willa CATHER, *Mon Ántonia*, trad. Robert Ruard, Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 202).

32 « a good crop of suicides », lettre de Willa CATHER à Mariel C. Gere, 16 juin 1894.

pas moins. Le dernier livre relate les retrouvailles entre les deux amis quelque vingt ans plus tard : tandis que Jim, avocat new-yorkais, s'est enfermé dans un mariage stérile avec une femme froide et indifférente et fuit la monotonie en parcourant les routes de l'Ouest pour la compagnie de chemins de fer qui l'emploie, *Ántonia* a fini par trouver le bonheur aux côtés d'un mari aimant, entourée de toute une progéniture espiègle et attachante, sur le lopin de terre que tous deux ont réussi à faire fructifier à force de travail et d'acharnement.

S'il est vrai qu'*Ántonia* semble devoir servir d'assise à toute étude des influences sandiennes de par la référence titulaire, il s'en faut pourtant que ceci suffise à rendre compte de toute la complexité du dispositif intertextuel dans ce roman. Sont convoqués ici tout un ensemble d'hypotextes sandiens qui témoignent du long processus d'innutrition qui fait l'objet de cette étude. Tel André (dans le roman de Sand du même nom dont Henry James louait la perfection) ou encore Guillaume de Boussac (dans le roman *Jeanne* dont Sand souligne dans ses propos préfaciels qu'il lui ouvrit la voie vers les plus célèbres romans champêtres que sont *La Mare au Diable*, *François le Champi* et *La Petite Fadette*), Jim est un héros passif, souvent timoré, héritier d'une longue tradition romanesque remontant à Don Quichotte. Ses velléités de preux chevalier sont mises à l'épreuve lors de sa confrontation avec un gigantesque serpent qu'il finit certes par abattre d'un coup de bêche mais dont il reconnaît lui-même, *a posteriori*, qu'il était vieux et paresseux et ne lui aurait pas opposé beaucoup de résistance. Cather donne là une forme animale à la plante vénéneuse baptisée « herbe aux serpents » dont André disait à Geneviève qu'elle a « quelque chose de méchant dans [sa] mine » (« car les plantes ont une physionomie comme les hommes et les animaux³³ », poursuit-il), et elle insiste elle aussi sur les taches de sang et l'odeur repoussante qui s'en dégage. Plus généralement, les rapports de maître à élève qu'André se plaît à entretenir avec Geneviève ne sont pas sans évoquer la relation entre Jim et *Ántonia*, de même que le pique-nique près de l'étang de Château-Fondu préfigure la partie de plaisir au bord de la rivière qui rassemble Jim, *Ántonia* et quelques anciennes filles des champs désormais employées comme domestiques à Black Hawk, espace d'émancipation mais aussi lieu de toutes les tentations pour ces jeunes immigrées de condition modeste qui rêvent d'un avenir meilleur. Car *My Ántonia*, c'est aussi le « roman de la "petite ville" à la fois haïe et aimée », pour reprendre les termes de Huguette Burine

33 George SAND, *André*, préface de Huguette Burine et Michel Gilot, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1987, p. 61.

et de Michel Gilot faisant référence à La Châtre dans leur introduction à *André*³⁴, cette petite ville que certaines finiront par quitter pour faire fortune ailleurs, comme Lena Lingard – transposition sur les terres de l'Ouest du personnage de la grisette que Cather transforme en une jeune femme lucide et pragmatique, déterminée à réussir sans la tutelle d'un homme – ou encore Tiny Soderball. Le déracinement vers la ville se révélera toutefois source de malheurs pour Ántonia dont la destinée rappelle en bien des points celle de Jeanne dans le roman du même nom. Les deux univers diégétiques ne sont pas sans similitudes en effet : telle Jeanne, Ántonia peut bel et bien être considérée comme une « vierge de l'âge d'or », « femme primitive » retrouvée « au désert, sur une lande inculte, sur une terre primitive qui porte les stigmates mystérieuses de notre plus antique civilisation³⁵ » ; toutes deux sont convoitées par trois hommes : le séducteur impénitent qui causera leur perte (Léon Marsillat / Larry Donovan), le protecteur victime de préjugés de caste (Guillaume de Boussac / Jim Burden) et le mari honnête et attentionné (Arthur Harley / Anton Cuzak) ; tandis que Claudie et Jeanne sont employées par Mme de Boussac, Lena et Ántonia trouvent une place l'une chez les Cutter, l'autre chez les Harling ; sans oublier Raguette, le manant qui a ses vues sur Jeanne, figure du Diable qui forme avec la Grand Gothe un couple démoniaque et rapin préfigurant celui des époux Cutter ; comme Guillaume de Boussac enfin, Jim restera à jamais « rêveur et amant de la solitude³⁶ ». Par-delà ce foisonnement de similitudes, il convient toutefois de nous arrêter brièvement sur ce qui fonde la différence principale entre *My Ántonia* et les romans précités : Sand, comme le souligne Simone Vierende, « n'a guère d'autre solution [pour sauvegarder la valeur mythique de son héroïne] que de la faire mourir, victime de ses rêves, victime de la lâcheté et de la cruauté des hommes incapables de comprendre les poètes – et les femmes qui, comme les poètes, ont l'intuition d'une réalité supérieure³⁷ » ; au terme de son récit, Cather choisit au contraire d'orchestrer des retrouvailles entre un narrateur dont la réussite sociale ne parvient pas à combler le sentiment de vide intérieur qui le pousse à la fuite en avant et une femme que le temps n'a certes pas épargnée mais qui n'en resplendit pas moins, nimbée d'une aura

34 *Ibid.*, p. 10.

35 George SAND, *Jeanne*, préface et notes de Simone Vierende, Boulogne-Billancourt, Glénat, 1993, p. 28.

36 *Ibid.*, p. 284.

37 *Ibid.*, p. 22.

mythique qui la transforme, aux yeux de Jim, en « une inépuisable source de vie, comme les fondateurs des races primitives³⁸ ». Si les rêves et idéaux qui caractérisent le XVIII^e siècle de Consuelo rendent possible ce processus de transfiguration, il n'en est plus de même pour Sand au milieu du XIX^e siècle. Il semblerait pourtant bel et bien que Cather ait trouvé dans l'œuvre sandienne un idéal féminin susceptible de prendre racine en territoire américain, celui d'une femme aux multiples talents qui conjugue tous les rôles³⁹. L'homologie structurelle entre *My Ántonia* et un autre roman de Sand, *La Daniella*, a déjà fait l'objet d'une étude qui met en avant la prépondérance d'une même quête esthétique comme moteur de la création, l'aspect informel du manuscrit de Jim et les préoccupations de Cather sur le Nebraska faisant écho aux réflexions de Jean Valreg sur la beauté méconnue de sa région natale⁴⁰. La recherche d'un langage absolu qui tienne compte du silence, l'attention portée aux dissonances qui créent des effets saisissants et ce que d'aucuns, à l'instar de James, considéreront comme les nombreuses fausses notes du récit sont autant de défauts structurels pleinement revendiqués par les deux autrices⁴¹,

38 Willa CATHER, *Mon Ántonia*, op. cit., p. 316.

39 « J'aurais tant aimé t'avoir comme fiancée, ou comme épouse, ou comme mère ou comme sœur, tout ce qu'une femme peut être pour un homme », déclare Jim à Ántonia (Willa CATHER, *Mon Ántonia*, op. cit., p. 293). Nous avons souligné par ailleurs les échos entre cette déclaration et certains passages du roman *Indiana* (« Je fis de vous ma sœur, ma fille, ma compagne, mon élève, ma société », George SAND, *Indiana*, dans *George Sand : Romans 1830*, Paris, Presses de la Cité, 1991, p. 172) et de *La Daniella* (« C'est à la fois mon enfant et ma mère, ma femme et ma sœur. Elle est tout pour moi, et quelque chose de plus encore que tout », George SAND, *La Daniella*, t. 1, présenté par Annarosa Poli, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1992, p. 226). Voir Stéphanie DURRANS, *The Influence of French Culture*, op. cit., p. 132-133.

40 Voir Stéphanie DURRANS, « Les Métamorphoses transatlantiques du roman rustique : de George Sand à Willa Cather », dans Christian LERAT, *Échanges intellectuels, littéraires et artistiques dans le monde transatlantique*, Pessac, MSHA, 2005, p. 73-87.

41 Cather reconnaissait volontiers les défauts structurels de *My Ántonia* tout en arguant du fait que l'intégrité même du récit en dépendait : « If you gave me a thousand dollars for every structural fault in *My Ántonia* you'd make me very rich. I know they are there, and made them knowingly, but that was the way I could best get my squint at her. With those faults I did better than if I had brought them together into a more perfect structure. Sometimes too much symmetry kills things » (entretien avec Flora Merrill, *New York World*, 19 avril 1925, p. 1, 6, cols. 1-5, 4-5).

toutes deux sensibles à ces harmonies naturelles qui semblent n'avoir « aucun rythme, aucune tonalité appréciables selon nos règles musicales [...] et [qui] serait peut-être beau, si nos oreilles, faussées par un système inflexible, pouvaient l'admettre ou le comprendre⁴² ».

Loin d'imposer un unique modèle de lecture intertextuelle par la reconnaissance d'une filiation littéraire, il semblerait donc que le titre choisi par Cather vise plutôt à susciter un questionnement sur le processus même d'appropriation (qui peut légitimement se prévaloir de bien connaître, voire de posséder *Ántonia* ?) et sur le déplacement accentuel sur lequel elle prend soin d'attirer l'attention du lecteur dès l'orée du récit par une note de bas de page⁴³, comme pour mieux se dérober à cette emprise, redessiner les contours d'une autre filiation et signifier sa volonté d'imprimer sa propre marque de fabrique au récit sandien. À la verticalité du modèle imposé se substituent donc des pratiques intertextuelles réticulaires qui permettent à Cather de déployer tous les schèmes de l'imaginaire sandien.

Tous les chemins mènent à Sand

Sans doute n'a-t-on tout d'abord retenu, et ne retient-on encore, de *My Ántonia* que la réflexion qu'engage ce roman sur la place de l'immigrant, d'une part, et sur la nostalgie de l'enfance comme échappatoire au désenchantement d'un monde en proie à l'horreur de la Grande Guerre, d'autre part. L'image ô combien symbolique de la croisée des chemins y occupe une place prépondérante : c'est là que repose M. Shimerda, père d'*Ántonia*, que personne n'a voulu inhumer sur une terre consacrée après que le vieil homme désespéré a mis fin à ses jours ; c'est aussi là que se situe l'ensemble du roman, à un carrefour d'influences littéraires. *My Ántonia* constitue de ce fait un champ d'analyse privilégié pour toute étude de l'intertextualité chez Willa Cather, autant pour analyser les modalités d'intégration du matériau intertextuel que pour interroger les limites d'une littérature américaine sous emprise, qui se définit encore fortement par l'héritage culturel du Vieux Continent. Explorer la problématique identitaire états-unienne jusqu'au tournant du xx^e siècle, c'est effectivement prendre conscience des multiples

42 George SAND, *La Daniella*, op. cit., p. 97.

43 La note, non intégrée dans la traduction française, précise qu'en Bohême ce prénom est accentué sur la première syllabe et donne même des indications phonétiques pour permettre au lecteur de le prononcer correctement.

phénomènes de résistance ou, plus rarement, d'adhésion à cet héritage. La question des migrations ne dépasse-t-elle pas finalement le simple cadre socio-historique pour englober des aspects transtextuels touchant à l'accueil, à l'intégration ou au contraire au rejet de l'autre dans son propre texte ? Chez Cather, il ne fait guère de doute que la quête de lignage le dispute à l'irrévérence, la désacralisation ou la démystification des sources et modèles. De *Alexander's Bridge* à *My Ántonia*, Cather cherche sa voie en se confrontant à divers modèles d'autorité, pensant d'abord trouver une assise dans sa propre littérature nationale (James et, dans une moindre mesure, Whitman) avant d'emprunter des chemins de traverse à la faveur d'un détour salutaire par la France. *My Ántonia*, c'est un peu de la mémoire sandienne sous le ciel du Nebraska, pourrait-on dire en paraphrasant Huguette Burine et Michel Gilot qui voient dans la genèse d'*André* « un peu de la mémoire berrichonne » « sous le ciel italien⁴⁴ ». Dans la notice d'avril 1851 qui accompagne la quatrième édition du roman *André*, Sand se remémore en effet la stupéfaction avec laquelle elle avait retrouvé les accents de sa campagne berrichonne lors d'un séjour à Venise : « Ces types étaient tout aussi vénitiens que berrichons. Changez l'habit, la langue, le ciel, le paysage, l'architecture, la physionomie extérieure de toutes gens et de toutes choses, au fond de tout cela, l'homme est toujours à peu près le même, et la femme encore plus que l'homme, à cause de la ténacité de ses instincts⁴⁵. » Nul doute que Cather fit elle-même une expérience semblable en croisant dans les romans de Sand des personnages et des situations que l'on aurait tout aussi bien pu trouver sur les terres du Nebraska. Elle effectue d'ailleurs sur un mode imaginaire ce même voyage qui la ramènera de Venise à la campagne de son enfance via un détour par la Bohême de Consuelo lorsqu'elle clôt *The Song of the Lark* par une évocation des canaux de Venise et commence le roman qui suivra par l'arrivée d'une famille d'immigrés tchèques venus de Bohême jusque sur les plaines du Nebraska.

Et si le point commun entre Henry James et Sarah Orne Jewett, souvent considérés aux antipodes l'un de l'autre en matière d'influence sur Willa Cather, était précisément George Sand ? Cather a déjà trente-cinq ans lorsqu'elle rencontre Jewett, elle-même âgée de cinquante-huit ans, en 1908, un an avant la mort de cette dernière. Reconnue et louée comme un des grands écrivains régionalistes de la Nouvelle-Angleterre, Jewett aimait à s'entourer de

44 George SAND, *André*, *op. cit.*, p. 9.

45 *Ibid.*, p. 32.

toute une coterie de jeunes autrices à qui elle prodiguait ses conseils d'aînée et professait elle aussi une admiration sans bornes pour George Sand⁴⁶ dont le portrait par Thomas Couture figurait en bonne place au-dessus de sa cheminée⁴⁷. S'étonnera-t-on alors de retrouver un exemplaire de cette même gravure sur le mur du salon de l'appartement new-yorkais de Cather quelques années plus tard, témoignage d'une filiation littéraire revendiquée entre ces trois générations de femmes⁴⁸ ? De là à postuler que Willa Cather aurait puisé dans la vie et l'œuvre de George Sand pour revisiter, voire réécrire certains pans de sa propre vie, il n'y a qu'un pas qu'il serait tentant de franchir, surtout lorsqu'on sait l'admiration que portait Cather à l'autobiographie de Sand qu'elle avait lue toute jeune⁴⁹ : quand Sand « choquait tous les gens de La Châtre en courant le pays à cheval⁵⁰ », Cather prétendra avoir parcouru les plaines du Nebraska de ferme en ferme à dos de poney⁵¹ ; et si la fameuse erreur de datation qui mènera les premières générations de critiques à penser que Cather était née en 1876 lui avait également été inspirée par la lecture

46 Dans une lettre écrite en décembre 1888, Jewett déclare son intention d'améliorer sa maîtrise de la langue française pendant tout l'hiver afin de pouvoir lire Sand dans le texte au printemps suivant. Elle y fait également un éloge appuyé de l'essai de l'homme de lettres britannique Matthew Arnold sur George Sand, essai sobrement intitulé « George Sand » et paru un an après la mort de cette dernière. Une autre lettre écrite deux ans plus tard atteste de sa familiarité avec la Correspondance de Sand (lettre de Sarah Orne JEWETT à Mr. et Mrs. T.B. Aldrich, 23 juillet 1890). Elle admirait tout particulièrement une longue lettre à Mme d'Agoult qui dévoile, lui semble-t-il, la nature profonde et la personnalité de son autrice comme aucune autre (lettre de Sarah Orne JEWETT à Mrs. Fields, non datée).

47 Une photographie de cette gravure dans la maison de Jewett est disponible en ligne : <https://jewett.house/content-block/george-sand/>

48 Cette gravure est mentionnée, entre autres, par Walter TITTLE, « Glimpses of Interesting Americans: Willa Sibert Cather », *Century Magazine*, juillet 1925.

49 De toutes les œuvres de Sand, Cather affiche ainsi dès 1895 une préférence affirmée pour *Histoire de ma vie* qui permet de s'approcher au plus près, dit-elle, d'une extraordinaire personnalité (Willa CATHER, *Courier*, 14 septembre 1895, *op. cit.*).

50 George SAND, *André*, *op. cit.*, p. 26.

51 Voir James WOODRESS, *Willa Cather: A Literary Life*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987, p. 42.

d'*Histoire de ma vie*⁵² ? Non contente d'avoir falsifié sa date de naissance dans la Bible familiale et au cours de nombreux entretiens, Cather entretiendra cette légende par-delà la mort en demandant à sa compagne, Edith Lewis, de faire inscrire 1876 comme l'année de sa naissance sur sa pierre tombale. Au-delà d'une simple coquetterie, ne peut-on voir là une façon pour Cather de se présenter comme l'héritière spirituelle d'une autrice qui avait fini par supplanter tous ces grands hommes dans le sillage desquels la jeune Cather s'inscrivait jadis plus volontiers ? Quoi qu'il en soit, comme le prédisait fort justement Matthew Arnold dans ce bel essai sur Sand qui avait profondément touché Jewett, il ne fait guère de doute que les puissantes vibrations de la voix de George Sand continuèrent de résonner longtemps après sa mort, non seulement en Europe mais aussi de l'autre côté de l'Atlantique.

STÉPHANIE DURRANS
UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

52 Sand explique effectivement dans son autobiographie que les circonstances troubles de sa naissance liées au mariage secret de ses parents l'avaient longtemps menée à penser qu'elle était née en 1802 ou 1803 (et non en 1804). Voir George SAND, *Histoire de ma vie* I, présentation par Damien Zanone, Paris, Flammarion, 2001, p. 130-131.





De George Sand à Romain Rolland :

naissance et postérité du «roman musical»

Avec *Consuelo*, George Sand est généralement considérée comme l'initiatrice d'un genre romanesque particulier : le « roman de musicien », à savoir, au sens strict, un type de roman dont le personnage principal est un musicien. En l'occurrence, d'ailleurs, si le roman de George Sand est vraiment fondateur de ce genre, c'est parce que, outre la cantatrice Consuelo, qui en est l'héroïne éponyme, d'autres personnages importants du roman sont aussi musiciens : Porpora, le compositeur, ou le chanteur Anzoletto ; et bien sûr, le comte Albert, violoniste à ses heures, mais dont la virtuosité égale celle de l'héroïne. Ce genre connaîtra son apogée avec *Jean-Christophe* de Romain Rolland, qui en est en quelque sorte l'archétype. Pourtant, l'œuvre de Romain Rolland, dans sa dimension monumentale, ne semble guère avoir eu de suite : comme si celui-ci avait d'emblée épuisé toutes les potentialités de ce genre, ou en avait marqué les limites. Pour autant, la postérité de *Consuelo* est loin d'être nulle : nombre de romans, au cours du xx^e siècle, sans revendiquer son influence, portent sa marque et suivent la voie qu'elle a tracée. Le personnage du musicien, avec son exigence de perfection, mais aussi sa fragilité, sa destinée alternant les succès et les échecs, fascine le romancier, autant qu'il séduit le lecteur.

Consuelo : roman de musicien, roman d'artiste

Le « roman de musicien » est-il d'ailleurs un genre romanesque spécifique ? Doit-on le considérer comme un sous-genre du « roman d'artiste » ? Gérard Genette a montré le caractère un peu factice de ces catégories, ces « étiquettes » que l'histoire littéraire se plaît à apposer, après coup, à des œuvres littéraires, qui n'obéissent pas forcément à un schéma préétabli ou procèdent par

hybridation ou décloisonnement entre des formes académiques standardisées¹. Au demeurant, si la musique est un fil conducteur qui relie tous les épisodes du tissu narratif de *Consuelo*, grâce aux divers engagements de l'héroïne qui permettent à l'action de passer dans des lieux successifs, de Venise à Riesenbourg, et de Berlin à Vienne, seule la première partie, les chapitres 1 à XXI, peut vraiment, par son contenu thématique, être qualifiée de « roman musical ». L'ensemble du cycle romanesque protéiforme que constituent *Consuelo* et *La comtesse de Rudolstadt* oscille d'ailleurs en permanence entre le roman historique, le conte fantastique, le roman « gothique », le roman à thèse et le roman d'éducation : il est, en fait, tout cela à la fois, et c'est ce qui en fait la richesse et la profondeur.

Il n'en demeure pas moins que *Consuelo* est le fruit à la fois d'une expérience personnelle, mais aussi d'une époque, les années 1830-1840, qu'on a pu qualifier d'« époque musicale² », et d'un support en pleine expansion, la presse, dans laquelle la critique musicale occupe une place importante, valorisante et rémunératrice pour les écrivains.

Expérience personnelle, est-il besoin de le rappeler ? La rédaction de *Consuelo* coïncide avec la période heureuse de la liaison avec Chopin : celle des étés à Nohant, et des soirées musicales où se rencontrent écrivains et artistes. Sans doute l'inspiration créatrice du compositeur polonais a-t-elle nourri la réflexion de la romancière sur la musique, tout autant que son imaginaire : on lui doit peut-être le caractère sombre et mélancolique de la Bohême évoquée dans *Consuelo*.

Mais l'élément déterminant de l'expérience musicale qui inspire alors George Sand, c'est la rencontre avec Pauline Garcia³, et l'amitié profonde

1 Gérard GENETTE, « Genres, types, modes », *Poétique*, n°32, décembre 1977, p. 398-421.

2 « Notre époque ne peut être que musicale. » Pétrus BOREL, « *Le balcon de l'Opéra par Joseph d'Ortigue* », *L'Artiste*, 19 mai 1833, p. 200.

3 Pauline Garcia (1821-1910) est une cantatrice connue sous le nom d'épouse Viardot. Elle est la fille du ténor Manuel Garcia et la sœur de Maria Malibran, morte tragiquement des suites d'un accident de cheval en 1836, et célébrée notamment par Lamartine et Musset. Moins talentueuse comme chanteuse que sa sœur, Pauline Viardot connaît cependant une brillante carrière : c'est notamment pour elle que Berlioz compose son orchestration d'*Orphée et Eurydice* de Gluck. Saluée également comme instrumentiste virtuose, son salon est fréquenté par de nombreux artistes. Son œuvre de compositrice comprend des opéras, de la musique instrumentale et surtout des mélodies, notamment écrites sur des poèmes de Tourgueniev, grand ami du couple Viardot (on écouterait au

et passionnée qui devait lier les deux femmes : l'histoire de Consuelo, au moins dans sa partie « vénitienne », emprunte, certes, quelques détails à la biographie de la célèbre cantatrice allemande Elisabeth Mara⁴, mais elle est surtout une transposition à peine romancée de la jeunesse et des débuts de la cantatrice vénitienne, d'origine espagnole, sœur de la célèbre Maria Malibran, et qui devait épouser en 1840 Louis Viardot, directeur du Théâtre-Italien, critique d'art et co-fondateur de la *Revue Indépendante*, dans laquelle le roman *Consuelo* fut publié.

Consuelo est donc avant tout un portrait idéalisé, sublimé de Pauline Viardot. Mais si celle-ci est apparue ouvertement, dès la publication du roman, comme le « modèle » du personnage de Consuelo, le procédé est à double sens : le personnage romanesque est devenu à son tour, sinon un modèle, du moins une image emblématique de l'Artiste au sens le plus noble du terme, à laquelle la personne réelle de Pauline Viardot devait s'identifier, occultant longtemps son œuvre d'instrumentiste et de compositrice⁵.

Certes, George Sand n'avait pas attendu ces rencontres décisives pour s'intéresser à la musique : sa grand-mère Dupin, son éducation au couvent des Anglaises, avaient su éveiller son goût pour la musique, fortifié et développé par sa fréquentation des spectacles parisiens. Dès 1834, année de sa rencontre avec Liszt, elle vit dans la fréquentation des plus grands musiciens et compositeurs de son temps. Plus généralement, c'est la singularité de l'artiste – chanteur ou comédien – qui la fascine, au point que plusieurs de ses romans ou nouvelles, antérieurs ou postérieurs à *Consuelo* sont des « Vies d'artistes », depuis *La Marquise* (1832) jusqu'aux *Maîtres sonneurs* (1853)⁶. Ces vies d'artistes imaginaires diffèrent des œuvres de Romain Rolland qui, à côté du

disque les *Mélodies*, par Stéphanie d'Oustrac, mezzo-soprano, et Françoise Tillard, piano).

4 Gertude-Elisabeth Mara (1749-1833), célèbre cantatrice allemande, s'est produite à Berlin, Paris et Londres. Elle a laissé l'image typique de la *prima donna*, brillante et capricieuse, à la vie sentimentale agitée.

5 Voir la thèse de Thérèse MARIX-SPIRE, *Les Romantiques et la musique : le cas George Sand (1804-1838)*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1955, et *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot, 1839-1849*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1959, ainsi que les nombreux ouvrages et enregistrements parus récemment, à l'occasion du bicentenaire de Pauline Viardot.

6 Voir George SAND, *Vies d'artistes*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1992.



roman *Jean-Christophe*, publie de véritables biographies de compositeurs : *Vie de Beethoven* (1903⁷), *Haendel* (1910), *Musiciens d'autrefois* (1908).

Mais c'est véritablement dans *Consuelo*, et à partir du personnage de la cantatrice, que George Sand développe le plus complètement sa vision de l'artiste. Celle-ci est une interprète au sens religieux du terme : les artistes véritables sont des « prêtres⁸ », qui transmettent leur foi en l'Art, dont ils sont les ministres. C'est la vocation de Consuelo, qui, tout enfant, a la révélation grâce à son maître Porpora de la nature divine de la « vraie⁹ » musique, pure et simple, la musique sacrée, par opposition à la musique réputée plaisante et ornementée, celle de l'opéra, à laquelle l'artiste est contrainte de se soumettre, par nécessité matérielle, avec le risque, comme tant d'autres, d'y perdre son âme.

En fait, c'est Albert qui lui révèle, beaucoup plus tard, la nature divine de la vraie musique, lorsqu'elle l'entend, pour la première fois, jouer du violon :

Elle écoutait avec ravissement, et s'expliquait maintenant pourquoi Albert l'avait si bien comprise dès la première phrase qu'il lui avait entendu chanter. C'est qu'il avait la révélation de la vraie, de la grande musique. Il pouvait n'être pas savant à tous égards, il pouvait ne pas connaître les ressources éblouissantes de l'art, mais il avait en lui le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau¹⁰.

Révélation qu'Albert lui confirme un peu plus loin, en ces termes :

C'est là que j'ai compris ce que c'est que la musique, et quelle sacrilège dérision une grande partie des hommes y a substituée. Quant à moi, j'avoue qu'il me serait impossible de tirer un son de mon violon, si je

7 Romain ROLLAND, *Vie de Beethoven*, publiée en janvier 1903 dans les *Cahiers de la Quinzaine*, de Charles Péguy (réédition avec une préface de Jean Lacoste aux éditions Bartillat en 2014).

8 Lettre de George Sand à Pauline Viardot en juin 1842 : « Vous êtes la prêtresse de l'idéal en musique, et vous avez pour mission de le répandre ». *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot, 1839-1849, op. cit.*, p. 43.

9 « C'est qu'il avait la révélation de la vraie, de la grande musique. » George SAND, *Consuelo*, éd. Léon Cellier et Léon Guichard, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1959, p. 318.

10 *Ibid.*

n'étais prosterné en esprit devant la Divinité. [...] Je n'ai jamais, depuis que je sais un peu m'en servir, touché cet instrument, consacré pour moi à la louange du Seigneur ou au cri de ma prière ardente, sans me sentir transporté dans le monde idéal, et sans obéir au souffle d'une sorte d'inspiration mystérieuse que je puis appeler à mon gré¹¹...

Mais comme le prêtre, l'artiste a aussi une mission : celle d'éduquer le public, de former son goût. Cette vocation d'enseignement, George Sand la pressent dès les débuts de la jeune Pauline Garcia à Paris, en 1839 – elle n'a alors que 18 ans ! – et elle la souligne dans l'article enthousiaste qu'elle lui consacre en février 1840 dans la *Revue des Deux Mondes*. Telle est la mission qu'elle lui assigne à travers *Consuelo*, en réplique aux critiques dont Pauline fait alors l'objet pour l'opposer à sa rivale, Giulia Grisi. Maîtrisant parfaitement l'art et les difficultés techniques du « *bel canto* » que lui a enseigné, comme à sa sœur aînée, son père, le grand ténor Manuel Garcia, Pauline Viardot pouvait aussi, grâce à ses qualités de musicienne, faire apprécier au public la musique « ancienne », celle de Gluck ou de Haydn, comme *Consuelo* avait appris, grâce à la rigueur et à l'intransigeance de son maître Porpora, à magnifier la musique sacrée, celle de Marcello, Pergolèse ou Haendel. C'est ainsi seulement que l'artiste parvient à triompher des vaines apparences – Pauline Viardot, comme *Consuelo*, n'était pas belle – et, transfigurée par l'art, à atteindre la vraie beauté.

Mais à travers le portrait de Pauline, et aussi celui d'Albert, c'est aussi son propre portrait que George Sand esquisse dans *Consuelo* : portrait de l'artiste qu'elle veut être elle-même¹², apôtre d'une mission artistique, mais aussi, car les deux sont liées, sociale et humanitaire.

Le roman musical, miroir d'une époque musicale

Fruits d'une expérience personnelle, le « roman de musicien » ou le « roman musical » sont aussi le reflet d'une époque où la musique prend, dans la vie artistique et intellectuelle, mais plus généralement auprès du public, grâce au progrès de sa diffusion, une place croissante, parfois dominante. En France

11 *Ibid.*, p. 382.

12 Lettre de George Sand à Pauline Viardot du 25 mai 1842 : « Moi, vous savez que je vis dans vous, que vous êtes ma jeunesse, ma gloire et mon avenir. » *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot, 1839-1849, op. cit.*, p. 43.

tout au moins, la pratique et l'accès à la musique étaient restés, jusqu'au début du XIX^e siècle, réservés à une élite aristocratique : d'où l'émerveillement de Rousseau, quand, à Venise, il observe l'engouement du peuple italien pour la musique¹³, vocale ou instrumentale. Cependant, à partir des années 1820, Paris devient une grande scène musicale, incontournable pour les grands interprètes ou compositeurs, instrumentistes, de Liszt à Chopin, et particulièrement les compositeurs d'opéra : c'est à Paris que s'installent Rossini, puis Bellini. La Société des concerts du Conservatoire, créée par Cherubini, où Berlioz fait jouer sa *Symphonie fantastique* en 1830¹⁴, ou le Théâtre-Italien, dirigé par Rossini, où sont créés les *Puritains* de Bellini, en janvier 1835¹⁵, contribuent à ce rayonnement. Tous ces événements suscitent ou entretiennent la curiosité passionnée d'un public de plus en plus large pour le monde musical et plus particulièrement pour l'univers de l'opéra : ses intrigues, ses cabales, ses rivalités, offrent naturellement à l'intérêt, voire au voyeurisme du public, un attrait d'autant plus fort qu'il est empreint de mystères, de luxe et de prestige.

Il y avait là une veine qu'avait déjà exploitée, avant George Sand, Balzac dans deux nouvelles, *Gambara ou La Voix humaine* (parue en mai 1837, dans la *Gazette Musicale*, revue dirigée par Maurice Schlesinger, le modèle du mari de Mme Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert) et *Massimilla Doni* (parue chez Souverain en 1837, et reprise parmi les « Études Philosophiques » de *La Comédie Humaine* en juin 1840). Le thème de cette dernière nouvelle aurait d'ailleurs été suggéré à son auteur par George Sand elle-même, après une représentation du *Mosè in Egitto* de Rossini¹⁶... La première a pour personnage un facteur d'instrument et compositeur fou,

13 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, livre VII, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1967, p. 241. George Sand cite d'ailleurs elle-même ces célèbres pages de Rousseau dans son roman : « Lecteur, tu ne te rappelles que trop ces détails, et cet épisode charmant raconté par lui à ce propos dans le livre VIII [sic] des *Confessions* » (George SAND, *Consuelo*, op. cit., p. 13.)

14 Henri BARRAUD, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1989.

15 Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2003.

16 Thierry BODIN, « Balzac et la musique », dans *L'Artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou. Exposition du 22 mai au 5 septembre 1999, Maison de Balzac*, Paris, Paris musées, 1999.

tandis que la seconde se déroule à Venise et décrit en détail le milieu de l'opéra : chanteurs, compositeurs et mélomanes.

Cette veine, mais aussi ce filon, gage de succès, seront exploités à leur tour par des feuilletonistes, tels l'historien de la musique et compositeur Joseph d'Ortigue dans *Le Balcon de l'Opéra* (1833) ou Léo Lespès, dans *Les Mystères du Grand Opéra*, paru en 1843 dans *La Gazette des Femmes*, suivi en 1844 par *Les Petits Mystères de l'Opéra* d'Albéric Second dans *Le Monde Musical*. Ces titres de revue soulignent à la fois l'importance croissante de la presse, et notamment de la presse féminine et musicale, et le lien étroit qui s'établit alors entre ces deux genres apparemment éloignés que sont le roman musical – à caractère philosophique chez Balzac ou George Sand – et le roman populaire, lien qui aboutira beaucoup plus tard, en 1910, au chef-d'œuvre du genre, *Le Fantôme de l'opéra*, de Gaston Leroux¹⁷. Le roman musical, comme l'opéra, répondent alors à un phénomène de mode, comme l'avait pressenti Pétrus Borel en 1833 : « Vous voulez faire de l'actuel ? Faites donc des romans musicaux [*sic*]¹⁸ ! »

Ce sous-genre romanesque apparaît ainsi comme un développement naturel de la critique musicale, à laquelle s'adonnent écrivains – Pétrus Borel mais aussi Théophile Gautier, et plus tard Baudelaire – et compositeurs, notamment Berlioz. Mais c'est avec Romain Rolland que cet aboutissement romanesque de la critique musicale offrira une illustration définitive.

De Consuelo à Jean-Christophe : du roman de musicien au roman musical

De *Consuelo* à *Jean-Christophe*, la musique a évolué ; ou plutôt elle a connu une révolution : la révolution wagnérienne qui affecte non seulement la musique elle-même et sa perception par l'auditeur, mais également la pensée musicale, telle qu'elle s'exprime dans les nombreux écrits du compositeur. Que la musique soit objet de pensée, cela n'est guère nouveau : dès le XVIII^e, la musique fait l'objet de nombreux écrits théoriques, ceux de Rameau ou de Rousseau notamment. Mais il s'agit surtout, à côté de la critique musicale,

17 Voir l'article de Filippou KATIANOS, « Les évolutions du roman musical au temps de l'avènement du mystère urbain : dynamiques génériques de l'an 1843 », dans Olivier BARA, Christophe CAVE et Marie-Ève THÉRENTY (dir.), *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles*, *Médias 19* [En ligne], Mise à jour du 12/12/2021.

18 *L'Artiste*, mai 1833.

d'enseigner la technique ou la composition musicales. C'est au XIX^e siècle qu'apparaît vraiment l'analyse musicale et qu'elle devient une science, la musicologie, d'abord en Allemagne, puis en France, où le rôle de Romain Rolland est déterminant¹⁹. C'est lui, en effet, qui inaugure la chaire d'histoire de la musique à la Sorbonne et qui, par ses travaux, donne à l'analyse musicale la rigueur de la science historique.

Il s'ensuit une première différence essentielle entre George Sand et Romain Rolland : quand elle écrit *Consuelo*, George Sand est déjà une romancière reconnue. Elle a rencontré le succès avec *Indiana* (1832) puis *Lélia* (1833). Quand Romain Rolland, lui, commence à publier *Jean-Christophe*, il n'a écrit jusqu'alors que des pièces de théâtre et il s'intéresse avant tout à l'histoire, à la philosophie et à la musique. Sa première œuvre est d'ailleurs une thèse intitulée *Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti* (1895). L'œuvre qui fait connaître du grand public est sa *Vie de Beethoven* (1904) qui connaît un succès retentissant. À vrai dire, l'idée d'écrire un grand roman remonte bien loin, dans les années 1890 et suivantes. Et c'est, dès l'origine, un roman sur la musique.

Doté d'une solide formation de pianiste – il a reçu l'enseignement de Joséphine Martin, amie de Rossini, qui a connu Chopin et a été pianiste de l'impératrice Eugénie – Romain Rolland complète sa formation artistique auprès de Malwida von Meysenbug, grande femme de lettres allemande, amie de Wagner, Liszt et Nietzsche, chargée de l'éducation à Londres des filles d'Alexandre Herzen. Installée à Rome depuis 1862, elle y tient une sorte de salon que le jeune Romain Rolland, élève à l'École de Rome, fréquente assidûment : il y joue Bach et Mozart, elle lui fait connaître Wagner et l'emmène, en 1891, à Bayreuth, où il assiste à plusieurs représentations de *Tristan*, *Parsifal* et *Tannhäuser*. C'est alors qu'il a l'idée d'un roman, qu'il appelle alors *Beethoven*, et dont le héros serait un compositeur, maître de sa volonté, et parvenant malgré ses souffrances, comme Beethoven, à la sérénité.

Mais le projet de Romain Rolland n'est pas seulement d'écrire un roman sur la musique. Il souhaite faire un « roman musical ». Il s'en ouvre à Malwida, dans une lettre du 10 août 1890 :

19 Voir Alain CORBELLARI, *Les Mots sous les notes : musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2010, p. 32.

Vous ai-je déjà parlé de la forme artistique que je conçois, du roman ou poème musical ? La matière du roman ordinaire (roman, pièce de théâtre, n'importe), c'est essentiellement les faits ; c'est-à-dire, soit une « action » (comme dans l'art français, de la tragédie classique au roman contemporain), soit une suite logique d'actions, qui font une vie, ou le jeu de plusieurs vies en relation les unes avec les autres (comme dans le vaste roman de Tolstoï par ex. je parle de son ancienne manière). – La matière du roman musical doit être le Sentiment, ou de préférence le Sentiment dans ses formes les plus générales, les plus humaines, avec toute l'intensité dont il est capable [...]. Toutes les parties du roman musical doivent être issues du même sentiment général et puissant. Comme une Symphonie est bâtie en quelques notes exprimant un sentiment, qui se développe en tous sens, grandit, triomphe, ou succombe, dans la suite du morceau, – un roman musical doit être la libre floraison d'un sentiment qui en soit l'âme et l'essence²⁰.

Il en esquisse le plan en 1896 :

Ce serait le poème de toute une vie. Mon héros serait un Beethoven *redivivus*, un grand musicien, venant lutter dans le Paris d'aujourd'hui. [...] Ce serait une œuvre considérable, qui s'étendrait de la première enfance de mon héros, jusqu'à sa mort, vers la cinquantaine ? Tout un monde d'êtres évoluerait, autour. L'originalité du livre consisterait en ce qu'il serait le premier, parmi les romans, à prendre pour héros des génies, non pas dans des actions extérieures à leur génie, mais dans son plein accomplissement²¹.

Grand lecteur des grands romanciers du XIX^e siècle – Flaubert, Stendhal, Dickens, mais aussi et surtout Tolstoï et Dostoïevski –, il semble ignorer George Sand. Pourtant, c'est à cette époque qu'il lit *Consuelo*, sur lequel

20 Lettre de Romain ROLLAND à Malwyda von Meysenbug, 10 août 1890, *Une amitié européenne : Romain Rolland et Malwida von Meysenbug. Correspondance 1890-1903*, éd. Wolfgang Kalinowsky, Mayence, chez l'auteur, 2016, tome 1, p. 81.

21 Romain ROLLAND, *Mémoires*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 249-250. Sur la genèse de *Jean-Christophe*, voir les travaux fondamentaux de Bernard DUCHATELET : *Romain Rolland tel qu'en lui-même* (Paris, Albin Michel, 2002) et *La Genèse de Jean-Christophe de Romain Rolland* (Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1978).

il semble porter un jugement assez abrupt : « Nous avons un bon piano, et j'ai déjà fait connaissance ou reconnaissance avec lui. J'ai aussi quelques livres, quelques romans. *Consuelo* de G. Sand, que je n'avais jamais lu, et que je ne relirai pas²². » Cette même Malwida von Meysenbug, avait eu une grande admiration pour George Sand, qu'elle avait longtemps prise pour modèle, notamment pour son action émancipatrice et son rôle d'éducatrice : « Warsberg me disait une fois presque durement : "Vous avez laissé mourir tant de choses en vous, vous auriez dû être la première femme auteur de l'Allemagne comme G. Sand de la France, vous en aviez plus qu'assez de capacités²³." »

Mais à l'époque de sa relation avec Romain Rolland, son jugement avait évolué, précisément sous l'influence de Nietzsche, qui voyait en George Sand, comme en Michelet et Hugo, une des pires représentantes de la décadence :

Je déteste les femmes virilisées et je ne pardonne point au génie de George Sand d'avoir été *hors ligne*²⁴, c'est-à-dire d'avoir franchi la ligne qu'un sentiment inné de la femme devrait éternellement connaître comme la limite de son comportement. Depuis le roman dans lequel elle décrit sa liaison avec Musset, elle est tombée très bas dans mon jugement, mais je crois que ces transgressions n'étaient que les conséquences des bornes trop étroites qu'on imposait aux femmes en général²⁵.

22 Lettre de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, août 1895, *Une amitié européenne : Romain Rolland et Malwida von Meysenbug. Correspondance 1890-1903*, op. cit., tome 2, p. 1173.

23 Lettre de Malwida von Meysenbug à Romain Rolland, 25 septembre 1890, *ibid.*, tome 1, p. 139.

24 En français dans l'original. En fait, ce jugement est mis dans la bouche du personnage principal de la nouvelle « *Zu Spät* » (Trop tard), publiée en 1882. Cité par Jacques LE RIDER, *Malwida von Meysenbug (1816-1903) : une européenne du XIX^e siècle*, Paris, Bartillat, 2005, p. 517.

25 Préjugés moraux que Romain Rolland semble bien partager, notamment dans une lettre à Sofia Bertolini, du 23 juillet 1905, à propos de la Correspondance entre George Sand et sa fille Solange : « C'est Solange qui m'intéresse, non George Sand : elle est bien plus naturelle ; elle n'a pas cette hypocrisie que je ne puis m'empêcher de sentir dans toute la vie et l'œuvre de George Sand ; je n'aime pas qu'on parle de vertu, quand on vit sans vertu : qu'on parle comme on vit ; qu'on vive comme on parle » Romain ROLLAND, *Chère Sofia : choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga*, éd. Marie

Toutefois, dans une autre lettre de la même époque, mais à son ami André Suarès, Romain Rolland en dit un peu plus, et montre qu'il a lu avec attention le roman de George Sand, sur lequel il porte un jugement nuancé :

Pendant ces jours de pluie, j'ai lu quelques romans : *Consuelo* de G. Sand, dont tant de gens me parlaient ; l'*Enfant de Volupté* de d'Annunzio, dont je n'avais vu que des fragments. [...] Quant à la bonne Sand, je n'avais presque rien lu d'elle ; on voit qu'elle écrit au courant de la plume, pour son plaisir, et non pour l'art ; cela ne se suit pas, et c'est terriblement romanesque ; des souterrains, des enlèvements, de l'occultisme, des gens qui se réincarnent pour expier leurs péchés, tous les personnages historiques du XVIII^e s. : Porpora, Haydn, Marie-Thérèse, Frédéric II, le baron de Trenck, Kaunitz, Métastase, etc. – et pourtant au milieu de ce fatras, toutes sortes de pensées intelligentes, et presque assez profondes, des remarques fines, amusantes, sans pédantisme, une connaissance après tout assez juste des deux plus grandes choses du monde : l'amour et le génie. Le fait est assez rare pour être noté. Il est vrai qu'elle en a aimé plusieurs. De jolies pages, et exactes, sur la musique. Le roman est vieilli ; mais la pensée est bien moderne²⁶.

Jean-Christophe sera donc aussi un « roman de musicien », mais très éloigné de *Consuelo*, qui en est presque le contre-modèle : Romain Rolland évitera tous les aspects mélodramatiques du genre, les « faits », l'action, pour se concentrer sur le Sentiment, la vie intérieure de son héros, son « élan créateur ».

Cela tient avant tout au fait que son héros est un compositeur, et non un interprète. Et s'il lui arrive de donner des concerts, comme Beethoven, c'est pour jouer ses propres œuvres. Il est pianiste et non chanteur. Et les interprètes – et particulièrement les cantatrices – ne sont guère épargnées :

Romain Rolland, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers Romain Rolland », 1959-1960, tome 1, p. 228.

26 Lettre de Romain ROLLAND à André Suarès, 8 août 1895, citée par Anna SZABÒ dans « *De Consuelo à Jean-Christophe* », in *Lectures de Consuelo*, La Comtesse de Rudolstadt de *George Sand*, dir. Michèle Hécquet et Christine Planté, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2004, p. 458-459.

Les répétitions commencèrent. L'orchestre se tira assez bien de la première lecture, quoiqu'il fût peu discipliné, à la façon française. Le Saül avait une voix un peu fatiguée, mais honorable ; et il savait son métier. Pour le David, c'était une belle personne, grande grasse, bien faite, mais une voix sentimentale et vulgaire, qui s'étalait lourdement avec des trémolos de mélodrame et des grâces de café-concert. Christophe fit la grimace. Dès les premières mesures, il fut évident pour lui qu'elle ne pourrait conserver le rôle²⁷.

On le voit par ces lignes, lorsque Romain Rolland laisse libre cours à sa verve satirique – comme c'est particulièrement le cas dans la partie de *Jean-Christophe* intitulée « La Foire sur la place » –, le roman de musicien, comme dans *Consuelo*, se nourrit de la pratique de la critique musicale et lui emprunte son style et sa plume.

Par bien des côtés, Jean-Christophe paraît être l'antithèse de Consuelo. S'ils donnent tous deux leur nom au roman dont ils sont le héros, ces noms mêmes sont en opposition : Consuelo, prénom espagnol, signifie consolation ; Jean-Christophe s'appelle Kraft, qui signifie force, en allemand. Rien ne peut mieux marquer l'opposition de caractère entre la douce Consuelo, et le violent Jean-Christophe, porté aux extrémités, énergique mais maladroit et parfois brutal. Pourtant d'autres traits les unissent : leur ascétisme, leur soif de pureté, leur goût du naturel et de la simplicité. Leur laideur, aussi, mais qui, transmuée par leur beauté morale, leur donne un charme et une séduction certaine. Ajoutons à cela leur refus de toute compromission, leur conception intransigeante de la musique. Les épreuves qu'ils traversent, enfin, leurs combats et leurs souffrances, jusqu'à la mort, qui est dans les deux cas une apothéose les rapprochent encore ; en somme tout ce qui, finalement, relève d'un certain idéalisme, que Romain Rolland semble parfois rejeter sous sa forme romantique, mais auquel il adhère malgré tout.

Mais ce qui différencie surtout *Consuelo* et *Jean-Christophe*, c'est que l'un est un « roman de musicien », l'autre « un roman musical ». Si Romain Rolland est souvent considéré comme l'inventeur et sans doute le seul représentant du « roman musical », ce n'est pas seulement parce que l'expression est souvent employée par Romain Rolland lorsqu'il parle de *Jean-Christophe* à ses correspondants. La paternité en revient surtout au célèbre article qu'Albert Thibaudet consacra à la dernière partie de *Jean-Christophe*, parue en 1913 :

27 Romain ROLLAND, *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 777.

« Ce roman d'un musicien, il devra prendre place dans la littérature comme l'exemple d'un roman par un musicien. D'un bout à l'autre du roman, il développe comme une musique qui s'accroît, circule, pousse, vit²⁸. » Et son héros lui-même, Jean-Christophe, rêve d'écrire un « roman musical » : « Ah ! si j'étais Français, j'orchestrerais Rabelais, je ferais des épopées bouffes... Vous êtes un peuple de romanciers, et vous ne faites pas de romans en musique²⁹. » Ce rêve, Romain Rolland le réalisera, à travers *Jean-Christophe*, mais peut-être aussi et surtout à travers *Colas Breugnon*³⁰.

Musical, le roman de Romain Rolland l'est certainement par sa composition : *Jean-Christophe* s'ouvre sur une évocation du Rhin, qui évoque évidemment le Prélude de *L'Or du Rhin* de Wagner, et il se compose de plusieurs livres, qui sont comme les mouvements d'une symphonie. Il l'est par son style, oratoire, véhément, qui emporte le lecteur dans un flux rythmique ininterrompu. Il l'est, surtout, par son intention pédagogique : il s'agit, pour Romain Rolland, de donner un équivalent littéraire à l'écriture musicale et donc de « faire lire la musique à ceux qui ne savent pas lire³¹ », c'est-à-dire de communiquer l'expérience musicale à ceux qui en sont éloignés. Il ne s'agit pas de décrire une œuvre musicale, comme Proust le fera magistralement avec la *Sonate* fictive de Vinteuil dans *Du côté de chez Swann*, mais de représenter le mieux possible, avec des mots, l'état psychique du créateur.

Et c'est en cela qu'il rejoint, en profondeur, le projet pédagogique et en même temps humanitaire et social de George Sand : faire comprendre la musique à ceux pour qui elle semble inaccessible. Elle n'est pas un savoir, une technique, résultat d'un apprentissage laborieux, mais « une langue naturelle de l'âme³² ».

28 Albert Thibaudet cité par Yves Jeanneret, « Musique, écriture et imaginaire chez Romain Rolland », *Cahiers de Brèves*, n°12, mai 2004, p. 9.

29 Romain ROLLAND, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 1025.

30 Voir Fernand EGEE, « *Colas Breugnon*, roman musical », dans Guillaume BRIDET et Jean LACOSTE, *Centenaire de Colas Breugnon. Romain Rolland romancier*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2021, p. 179-190.

31 Voir Aude LEBLOND, « *Jean-Christophe*, un roman musical pour les humbles », *ibid.*, p. 68.

32 Romain ROLLAND, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 684.

Le roman musical et sa postérité

L'ambition de Romain Rolland d'écrire un « roman musical » a eu peu d'émules : soit que l'entreprise exige des qualités et des ressources peu communes, soit tout simplement que la tentative soit jugée aujourd'hui irréaliste et vaine. Pour autant, le « roman de musicien » n'a cessé de connaître de nombreux avatars, dans la lignée ouverte par *Consuelo*.

L'artiste musicien, dont l'existence est tout entière vouée à son art, et qui lui sacrifie tout, reste un type de héros positif auquel le lecteur aime à s'identifier, et dont l'existence aventureuse se prête particulièrement à la forme romanesque. Doté de capacités exceptionnelles, comme le héros de *Novecento* d'Alessandro Baricco (1996) ou celui du *Pianiste* de Wladyslaw Szpilman (1998), le musicien apparaît comme un être à part, hors du commun et mystérieux. Le chanteur ou la cantatrice, quant à eux, sont parés de tous les prestiges de la célébrité mais ont également un versant obscur, maudit, laissant dans l'ombre ou ruinant la vie de ceux qui les entourent, comme dans *L'Accompagnatrice* de Nina Berberova (1985), ou se consumant eux-mêmes dans la folie et la démesure des personnages qu'ils incarnent, comme l'héroïne d'*Opéra sérieux* de Régine Detambel (2012). Quant à l'univers de l'opéra italien au XVIII^e siècle, qui était celui de *Consuelo*, il se retrouve, transposé de Venise à Naples, dans *Porporino*³³ ou *les mystères de Naples*, de Dominique Fernandez (1974), renouant avec la veine du roman populaire, amplifiée par l'ambiguïté du personnage.

Tous ces titres, et bien d'autres encore, témoignent de la fécondité d'un genre romanesque, qui, jouant sur le double attrait de la littérature et de la musique, bénéficie toujours d'une large audience, même s'il ne produit pas toujours des chefs-d'œuvre égalant les modèles qui l'ont créé.

FERNAND ÉGÉA

33 Est-ce un clin d'œil au roman de George Sand ? Dans le roman de Dominique Fernandez, le héros choisit le surnom de « Porporino », parce qu'il est l'élève de Porpora... comme l'était Consuelo. De fait, Porporino était le pseudonyme choisi par le castrat Rafael Umberti, qui avait été effectivement l'élève de Porpora.

«La voix amie»

George Sand opposée à Flaubert par Heinrich Mann

Préambule

Un ami français très proche de Heinrich Mann (1871-1950) racontait en 1926 qu'à l'école, « le professeur, souffrant de migraines chroniques, lui confiait le soin d'occuper ses camarades : d'un bout à l'autre de l'heure il lisait à haute voix les auteurs du programme : Daudet, George Sand, Molière, et son classique préféré, Racine¹. »

Mais dans les grandes correspondances de Heinrich Mann – avec son ami de jeunesse Ludwig Ewers, plus tard avec cet ami français, Félix Bertaux, ou, toute sa vie, avec son frère Thomas –, George Sand n'est jamais mentionnée. Dans ses écrits pour la presse – plus de mille articles au cours de soixante ans –, on ne la rencontre qu'à quatre reprises. Lorsqu'il s'agit de caractériser la littérature du Second Empire dans un éloge à Barbey d'Aurevilly, publié en novembre 1895, le jeune réactionnaire qu'il est suit plus volontiers les manuels que ses propres impressions. Il situe alors George Sand dans « sa dernière époque, la plus faible » au sein d'une littérature « divertissante sans être excitante, galante avec un fond d'honnêteté bourgeoise, sans aucun intérêt politique ou religieuse². »

1 Félix BERTAUX, « Heinrich Mann et les lettres françaises », *Europe*, n°37, janvier 1926, p. 61.

2 Heinrich MANN, « Barbey d'Aurevilly », dans *Essays und Publizistik Mai 1889 bis August 1904*, éd. Peter Stein (*Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe*, éd. Wolfgang Klein, Anne Flierl et Volker Riedel, Bielefeld, Aisthesis Verlag [HMEP], t. 1), 2013, p. 94. Le livre essentiel pour l'idée que le jeune Heinrich Mann se faisait de la littérature française du XIX^e siècle, et de George Sand, était *Die romantische Schule in Frankreich*, de Georg Brandes (t. 5 de *Die Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen*), étudié en 1892-1893. L'édition de 1883 se trouve dans sa bibliothèque.

Plus de trente ans plus tard, dans un article fêtant, avec la coiffure à la garçonne, « l'imperturbabilité » des femmes modernes, le nom de George Sand accompagne celui de la championne de tennis Suzanne Lenglen. Si celle-ci impressionne les masses par son tempérament et son physique, George Sand, « autrefois, était comprise par les femmes, même si ce n'était que quelques-unes³ ». Le commentaire dédié en juillet 1936 à la victoire du Front populaire et qui opposait celle-ci à la dictature en Allemagne nazie, mentionne, avec les attitudes de Hugo, de Flaubert et de Mérimée, un moment où « l'impératrice Eugénie aspirait à se concilier les bonnes grâces de George Sand » pour dire « que l'Empire c'était une dictature française⁴ ». Enfin, le 2 septembre 1939, dans sa dernière publication en France avant de s'exiler un an plus tard aux États-Unis, Heinrich Mann – le seul étranger répondant à une enquête publiée par les *Nouvelles littéraires* depuis le 29 juillet sous le titre « Littérature masculine - féminine » – conclut sa réflexion par cette pensée : « Ce sont les inspirations généreuses qui, se manifestant à l'heure propice, ont imparti à la littérature féminine une influence extraordinaire et une gloire qui perdure. Parmi les écrivains restés longtemps universellement populaires, il y a deux femmes. C'est George Sand, partie de cette idée que la femme devrait être la vraie compagne de l'homme. Et c'est Mme Beecher-Stove qui, à elle seule, a libéré l'Oncle Tom et ses pareils⁵. »

La George Sand de Heinrich Mann semble donc être avant tout une femme – précurseur des femmes modernes émancipées, mais dotée des qualités traditionnelles typiques attribuées à la femme bourgeoise, remarquée parfois jusqu'au sommet du pouvoir, mais sans aucun intérêt littéraire. L'idée de la femme que Heinrich Mann avait⁶, n'était pas uniforme. Aimant les femmes jusque dans les maisons de tolérance, il écrit, quand il a 32 ans, à son frère Thomas, pour marquer leur différence : « Mon intérêt principal

3 Heinrich MANN, « Der Bubikopf » (juillet 1926), dans *Essays und Publizistik 1926 bis 1929*, éd. Ariane Martin (HMEP, t. 4), 2018, p. 49.

4 Heinrich MANN, « Où il y a la bonté », dans *Essays und Publizistik 1936 bis 1937*, éd. Wolfgang Klein (HMEP, t. 7), 2021, p. 167 sq.

5 Heinrich MANN, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 2 septembre 1939, p. 3.

6 Voir Willi JASPER, *Die Jagd nach Liebe. Heinrich Mann und die Frauen*, Francfort/Main, Fischer, 2007.

était [...] la femme⁷ », et il se marie deux fois à la manière de Goethe, de Heine ou d'Auguste Comte. Mais une femme idéale, c'est aussi (ou avant tout ?) à ses yeux, celle d'Émile Zola qui « parcourut en bonne épouse aussi discrètement qu'il le voulut cette vaste route qu'il se construisit⁸ ». On ne s'étonnera donc pas trop que George Sand ne fasse jamais partie de la série souvent établie des grands auteurs français exemplaires pour le roman social qui « va de Stendhal et Balzac par Victor Hugo et Flaubert logiquement à Zola et Anatole France⁹ ».

Mais il y a *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*. Cet essai, dont le manuscrit composé de 39 pages, est écrit par Heinrich Mann – on peut admirer la rapidité de rédaction – en trois semaines, du 14 janvier au 3 février 1905, pendant un séjour de cure à Riva del Garda. Il est publié pour la première fois en juillet 1905 dans *Die Zukunft*, revue éditée par Maximilian Harden, et réédité vers la fin de cette année dans une brochure plus fidèle au texte de l'auteur, puis, de mai à septembre 1915, par Franz Pfemfert dans *Die Aktion*, et repris enfin par l'auteur dans son recueil *Geist und Tat. Franzosen 1780-1930* (1931; 2^e éd. 1946). Heinrich Mann mentionne déjà « le vol. de la Correspondance de George Sand où se trouvent les lettres à Flaubert¹⁰ » dans un cahier de notes commencé en août 1893, avec d'autres livres qu'il venait de remarquer¹¹. Il n'y a pas de preuves cependant pour confirmer l'idée

7 Lettre de Heinrich MANN à Thomas Mann, décembre 1903, HMEP, t. 1 (voir note 2), p. 447.

8 Heinrich MANN, « Zola » (1915), dans *L'Écrivain dans son temps. Essais sur la littérature française (1780-1930)*, traduits de l'allemand et présentés par Chantal Simonin, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 141 (texte allemand in *Essays und Publizistik Oktober 1904 bis Oktober 1918*, éd. Manfred Hahn [HMEP, t. 2], 2012, p. 168).

9 Heinrich MANN, « Die Literatur und die deutsch-französische Verständigung » (avril 1927), dans HMEP, t. 4 (voir note 3), p. 101. La première suite des « grands romans français », établie dans une lettre du 29 décembre 1900, parle d'une « route droite [qui] mène du *Gil Blas* par la *Marianne* et *Manon Lescaut*, *Les Liaisons dangereuses*, *l'Adolphe*, *Le Rouge et le Noir*, *Le Père Goriot* et *La Cousine Bette* à *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* et les *Rougon-Macquart* » (HMEP, t. 2 [voir note 8], p. 337 sq.).

10 Il s'agit vraisemblablement du tome 6 (1870-1876) de la *Correspondance* de George Sand publié en 1884 chez Calmann-Lévy ; sa correspondance avec Flaubert commença en 1863.

11 Voir HMEP, t. 2 (voir note 8), p. 339.

que Mann ait lu l'ouvrage à cette époque. Les quinze romans de George Sand dans la bibliothèque de Heinrich Mann¹² semblent avoir été achetés juste avant la rédaction de l'essai. Quant à l'édition de sa correspondance avec Flaubert utilisée largement pour ce travail, elle ne fut publiée qu'en 1904, ainsi que la Correspondance de *George Sand et d'Alfred de Musset* citée dans le texte¹³. En août 1904, Heinrich Mann avait terminé *Professor Unrat*, puis la nouvelle *Schauspielerin*, et peu après, il prêtait toute son attention au monde des grands romans français – avec la traduction des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos entreprise pour gagner de l'argent et un long essai sur ce roman écrit directement après la traduction et témoignant de la fascination pour cette image de « la bonne société française juste avant la Révolution¹⁴ ». La rédaction du texte sur Flaubert et Sand le suit immédiatement.

Il faudrait, pour mesurer sa richesse extrême, déborder l'imprimé et suivre l'auteur jusque dans son atelier. L'analyse a pu démontrer que, bien au-delà des citations manifestes, Heinrich Mann a construit ce qu'il voulait dire comme l'alliage de ses propres mots avec ce que Flaubert et Sand avaient écrit dans leurs lettres et autres textes. L'exemple le plus marquant est un long monologue de Flaubert, entre guillemets, qui est tout à fait fictif mais dont on peut détecter presque phrase par phrase les sources dont il est formé. Ainsi est construit tout l'essai, dans une sorte de discours indirect libre dont la matière première est puisée dans la réalité des textes de ses personnages, et organisée par la pensée de l'auteur. Plus encore, ce n'est qu'en ajoutant les contextes aux textes repris directement ou indirectement que l'essai s'épanouit complètement. Renate Werner a offert un premier commentaire de ce texte il y a un certain temps, et Manfred Hahn, soutenu par Annette Clamor, a mis plus tard un grand nombre de renseignements supplémentaires à la

12 Voir la liste *ibid.*, p. 334 sq. Des marques de lecture se trouvent dans *Lucrezia Floriani* (éd. 1888), *Le Château des Désertes* (éd. 1896), *Cadio* (éd. 1896), *Pierre qui roule* (éd. 1900), *Nanon* (éd. 1872) et *Le Tour de Percemont* (éd. 1877).

13 La bibliothèque de Heinrich Mann contient l'édition de la *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert* préfacée par Henri Amic et publiée chez Calmann-Lévy en 1904, et la *Correspondance de George Sand et d'Alfred de Musset* (Bruxelles, Deman, 1904), comme en plus les quatre tomes de la *Correspondance* de Flaubert, dans des exemplaires parus chez Fasquelle de 1887 à 1894.

14 Heinrich MANN, « Choderlos de Laclos », dans *L'Écrivain dans son temps* (voir note 8), p. 26 (texte allemand dans HMEP, t. 2 [voir note 8], p. 17).

disposition des chercheurs¹⁵. Mais dans le cadre de cet article, je me bornerai à analyser ce que pouvaient lire les lecteurs de la brochure en 1905, en mettant l'accent, au-delà de l'importance souvent discuté de Flaubert pour Heinrich Mann, sur la figure de George Sand.

Mises en scène

Au début de l'essai qui met en avant le nom de George Sand dans son titre, ce sont Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Gautier et Flaubert qui représentent seuls « le roman français » du XIX^e siècle, situé par Heinrich Mann – qui vivait à cette époque avant tout en Italie – à la même hauteur que « les palais et les tableaux italiens [qui] font la gloire du seizième siècle¹⁶ ». Pourtant, dans la réflexion qui suit, George Sand est égale et même supérieure dans un certain sens à Flaubert – pour une fois, mais pour une fois importante, voire cruciale pour l'auteur du texte, en train de devenir l'un des grands noms du roman allemand du XX^e siècle.

Néanmoins, ce n'est pas par erreur qu'on connaît ce texte en Allemagne sous le nom de « Flaubert-Essay ». Il parle le plus longuement, en sept parties qui suivent *grosso modo* la chronologie, de la vie, des œuvres et du problème de ce romancier qui « construit toute son œuvre en luttant contre lui-même » (81/36) et qui « sera tué par la littérature » (111/62). George Sand entre en scène et agit en fonction de cette perspective – en cinq situations plus ou moins élaborées qui valent toutes d'être analysées de près.

Dans la première partie de l'essai, on rencontre Flaubert confronté à l'incompréhension voire la haine causées par *Salammbô*. Voici l'entrée en scène de George Sand. « Poussée dans ses voies diverses » par « une succession d'histoires d'amour » comme sa *Lucrezia Floriani*, elle

s'approche de lui comme ami [...et comme] chercheuse des hommes
[Menschensucherin]. Son génie, le génie de la femme, est purement

15 Voir le commentaire du texte dans HMEP, t. 2 (voir note 8), pp. 332-410, et Renate WERNER, *Heinrich Mann. Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand. Text, Materialien, Kommentar*, München/Wien, Hanser, 1976.

16 Heinrich MANN, « Flaubert et George Sand », dans *L'Écrivain dans son temps* (voir note 8), p. 77 (texte allemand dans HMEP, t. 2 [voir note 8], p. 33). L'essai sera cité ici dans la traduction de Chantal Simonin (changée parfois pour l'approcher du texte allemand), donnant les pages des citations (françaises/allemandes) entre parenthèses dans le texte.

psychologique. [...] Aujourd'hui qu'elle approche la soixantaine, il ne lui reste de sa quête passionnée de l'homme [Mann] que l'élément le plus profond, la curiosité lascivement féminine, la volupté psychologique. [...] se faire féconder une fois encore par l'âme de l'homme : cela coûte peu à celui-ci, et elle ne demande pas d'autre dédommagement pour la bonté qu'elle apporte. [...] La première chose qu'elle note : qu'il a un bon cœur. (79sq./35)

Au lieu d'être confrère, elle est femme ; au lieu d'incarner l'émancipation, elle est devenue assez sage pour sembler la jumelle célibataire de la « bonne épouse » de Zola ; et son monde n'est pas l'esprit ou la littérature, mais le sentiment. Pour introduire la figure de Sand – et la louer, loin de toute critique –, Heinrich Mann a apparemment mobilisé un éventail assez représentatif du patriarcat et repris bon nombre des clichés en cours sur elle.

Apparaissant pour un moment en arrière-plan du monologue de Flaubert qui forme la troisième partie de l'essai, comme « mon amie si bienveillante » (86/40), et gagnant dans la partie suivante pour la première fois un modeste statut intellectuel, à propos de *L'Éducation sentimentale* dont elle « mesure la perfection artistique » mais, « foncièrement optimiste, y voit un pamphlet contre ce qui est sans voir que c'est un renoncement à tout ce à quoi l'on peut aspirer » (90/44), George Sand se trouve au centre de la cinquième partie de l'essai. Opposée à « la femme qu'aimait le jeune Flaubert » (95/48) – Louise Colet, avec sa « méfiance des sens et de la nature envers l'art et l'esprit » (96/49) et dont le nom était encore omis dans l'édition de la correspondance de Flaubert utilisée par Heinrich Mann –, elle est « une compagne qui n'exige rien et ne fait qu'offrir et consoler, une vieille dame, bonne et qui se contente de peu comme le ferait un ami » (96/49). Sa présentation se résume dans ces observations :

Apaisée et embellie par la noblesse de l'âge, cette femme qui a conservé de l'amante pâle à la chevelure noire le regard profond et animal, [...] cette faunesse à sang chaud va dans un élan païen d'amour et de consolation universelle porter les joies et les consolations de la nature dans cette vieille cellule de moine où se débat un être épuisé par un long combat contre la nature. (100/53)

Ici, les « inspirations généreuses » concédées à la femme par Heinrich Mann encore lors de la publication du texte le deuxième jour de la Deuxième

guerre mondiale, ont trouvé une expression forte, pleine d'imagination. Mais toujours, la littérature est cachée voire inaperçue, et la notion conventionnelle de la femme semble dominer.

Pourtant, dans la cinquième situation, le lecteur, en train de quitter déjà l'espace de la réflexion avec les dernières phrases du texte, est accompagné de deux hommes. « Au moment où le plus fort, sur le point de disparaître, se durcit, l'autre, le plus faible, qui s'est toujours cru inaccessible et seul, prend une peur profonde en même temps qu'un bonheur l'envahit. » (114/64) Le genre identique des deux personnes est tellement surprenant que la traduction française, pour faciliter la compréhension, parle de « la plus forte ». On peut constater encore une fois le poids du patriarcat : pour dire que George Sand est plus forte que Gustave Flaubert, Heinrich Mann la déguise en homme. Mais il serait plus juste peut-être de comprendre que c'est la conviction de l'égalité de ces « deux esprits » (113/64) et de « l'entente profonde de ces deux êtres » (114/64) qui s'y prononce. À la fin, Gustave partage la place au sommet avec George – si ce n'est pas elle qui s'y trouve, seule dans sa force et aidant le plus faible à survivre.

George

Ce n'est que dans la deuxième moitié de l'essai que la deuxième personne mentionnée dans le titre a le droit à une présentation plus détaillée. La cinquième partie du texte commence, avant les phrases sur la « faunesse » déjà citées, par cette idée : « Aimer a toujours signifié pour elle consoler et plus encore : soigner. » (96/49) Et Heinrich Mann d'établir et de développer longuement un parallèle entre la passion de la jeune « mère » (96/49) pour Musset et les soins de la femme âgée et « depuis longtemps la plus célèbre de France » (97/50) pour Flaubert où l'on semble rencontrer une deuxième fois George Sand en bonne infirmière seulement ; on y reviendra. Dans cette seconde moitié, un choix de ses textes littéraires est considéré – non pas par des interprétations détaillées mais à travers des remarques concises proches de l'aphorisme. D'abord *Indiana* :

Le livre de la rébellion féminine de 1830. [...] Psychologie avec incidents palpitants. Des hommes tombent en pâmoison. L'esprit de l'époque qui vient de se terminer transparait dans son ambiguïté accablante : finesses et sophismes politiques amalgamés avec une foi voulue ; économie nationale et peur des fantômes. (97 sq./50)

Puis *La Mare au diable* :

Elle devient plus juste peu à peu et arrive à la paix et à l'idylle, aux charmes simples et bienfaisants [...]. On se sent au cœur de la nature [...]. Il n'y a rien de faux, même si le dégoûtant se dessine bien légèrement, au fond. Mais la campagne est authentique, comme le sont les âmes. Seulement, les vêtements sont aérés. La nature sent bon, le paysan n'a pas d'odeur. Il ne parle pas patois, il y a de temps en temps un mot en italique qui semble dire à des bergers bien élevés : « Vous avez le droit de m'employer. » Car c'est au fond une bergerie pour citadins qui doivent encore une fois retourner à la nature. Des rutilants livres d'aventure de l'époque, George Sand l'a mis de temps en temps dans son monde à elle où l'on s'occupe comme à l'époque classique, seulement avec plus d'émotion, des phénomènes de l'âme, simples et tranquilles. (98/50 *sq.*)

Le jugement est prompt : « En George Sand, on ne lit pas un écrivain : on vit l'authentique génie féminin, avec sa propension à réconcilier, à sentir tout ensemble le Bon et le Vrai. » Et plus encore : « La femme méprise profondément l'art. Qu'est-ce qu'il est pour George Sand ! Se torturer pour lui ? Pour l'amour d'une perfection dont des générations futures doivent s'étonner ? [...] Quelle importance si le cœur va bien, si le livre fait du bien, à elle et aux autres ? » (98/51) Par ces phrases apparemment si méprisantes et qui semblent en finir une fois pour toutes avec l'idée d'une George Sand importante pour la littérature, pour la limiter à son statut de femme, être jadis affriolant et toujours sympathique mais sans aucune importance pour tout esprit un peu élevé, la réflexion de Heinrich Mann atteint son point culminant. Il note encore que Flaubert, « artiste très viril, aurait à l'époque où il se savait encore indestructible éclaté d'un rire colossal en entendant ces mots ». Mais il ajoute, et cela peut surprendre : « Et plus tard, il aurait baissé la tête. » (98/51) La phrase qui suit est la plus importante de l'essai car elle révèle une recherche neuve pour l'auteur et change complètement l'évaluation de George Sand : « L'art doit être au service de la vie. » (99/51)

À partir de ce constat, l'action de l'amie prend tout son poids. Oui, devant « la hauteur hautaine, l'irréel total, devant Saint-Antoine, elle doit rester décontenancée, éblouie » (99/51 *sq.*). N'importe. Dans son château,

on fait du théâtre. [...] On amuse les enfants, on exerce leurs dons, on les éduque et on les rend meilleurs. C'est à cela aussi que servent les romans qu'elle improvise, et ce ne sont pas des enfants, ce sont cent mille lecteurs qui se regroupent autour d'elle. [...] Le génie de la femme est, comme on le voit dans cette amitié, plus concret, plus ancré dans la réalité. (99/51 *sq.*)

Heinrich Mann renvoie dans les textes de cette femme à « des observations physiologiques qu'un homme n'a jamais faites, [...] le sens de certaines particularités physiques » (99/52). Il souligne qu'elle « ne se retire pas dans l'histoire, elle en fait du présent et elle en retire des exemples ». Les deux livres qu'il nomme parlent de 1793 et de 1789 : le « tissu » de *Cadio* – « nourrissant de manière inépuisable la curiosité qui peut essayer de comprendre comment de grands événements humains peuvent rejaillir dans des individus ordinaires » (99/52) – et « sa *Nanon* [...] parfaitement terrestre. La douceur et la bonté ne sont pas inventées ; le sens pur de la réalité les met devant nous. » (100/52) À cette lumière, on quitte Flaubert, « l'homme de l'art et de ses tourments » qui « a peur que l'herbe le recouvre » quand « il se couche sur une pelouse » (98/51), pour devenir heureux avec George Sand découvrant « une plante rare, serait-ce à côté d'un tas de merde » (99/52). La vie prend le dessus, un livre est grand quand il peut « rendre vos amis plus heureux », et, plus encore : « L'art est un chemin qui mène au bonheur ; l'un d'eux seulement. » (100/52) Il y en a d'autres, et leur but ne se trouve pas dans la littérature. Ce n'est pas l'art d'écrire, c'est l'art de vivre que, d'après Heinrich Mann, on peut – et que Flaubert aurait pu – gagner par la connaissance de George Sand.

La voix amie

Les deux « hommes » présentés dans leur différence, les deux dernières parties de l'essai parlent de leur amitié annoncée dès le titre.

Elles commencent par une citation. Le 20 mars 1870, Flaubert écrit au « cher maître » : « Hier soir j'ai vu *l'Autre* et j'ai pleuré à diverses reprises. Ça m'a fait du bien. [...] Mon cœur oppressé s'est détendu, merci. » (101/53)¹⁷ Le commentaire illumine ces phrases banales : « Il ne juge pas sa pièce en tant qu'œuvre d'art. [...] L'art qui pour lui est renoncement à la vie, abstention, domination froide de la vie, impitoyable envers l'humanité dont il est le

17 *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert* (voir note 13), p. 206 *sq.*

dernier juge, et envers l'artiste qu'il épuise : le voici en alliance avec la vie, bon envers tous, facile pour celui qui l'exerce. » De même, la nouvelle *Marianne* est décrite comme « une œuvre vraiment belle » – parce que George Sand « sait étaler tout l'éclat et le parfum du bonheur » (101/53).

De ce don peut grandir l'amitié parce que cette femme-écrivaine

n'est pas de celles qui côtoieraient son destin d'un cœur aussi bon qu'insensé ! Au contraire : Elle le pénètre ; elle le reconnaît. Sa gaîté en apparence si communicative, si moqueuse, ne la trompe guère. Elle sait qu'elle cache de la misère, que son isolement est la marque d'une grande fierté et de la méfiance profonde qu'il nourrit envers lui-même, de nombreux doutes, de la crainte d'être ridicule dans ses ambitions déçues, [... qu'il est] au fond la peur de la vie. (101/53sq.)

Du côté de Flaubert, « le terreau de l'amitié » qui le rapproche de George Sand se trouve dans « la curiosité qui le pousse vers ce qui est autre, le besoin de parfaire une humanité à jamais limitée » qui est la sienne (102/54). Heinrich Mann va jusqu'à cette spéculation : « Il préférerait aimer, écrire comme George Sand, si telle avait pu être sa destinée. » (102/54).

La différence est expliquée ensuite comme celle des origines réclamées, et elle est étudiée jusque dans la sphère de l'histoire sociale. Constat général : « L'artiste n'est pas un type à soi ; il n'est qu'un aboutissement, l'extrémité d'une souche, sa cime qui oscille le plus délicatement. » (102/54) En ce cas concret : George Sand « aime se représenter comme enfant du peuple. Flaubert se voit partout opposé à la classe dont il est issu. » La conséquence d'une telle représentation se manifeste selon deux points de vue. Sur le plan littéraire, « l'œuvre d'art pure » de « l'esthète » formée « de l'hostilité contre la vie » et qui est « la dernière incarnation du bourgeois », est loin d'être supérieure à « l'art naturel, sentimental et bienfaisant de George Sand ». (103/55) Sur le plan politique, « la socialiste » qui comprend l'État comme « l'association des hommes bons, utiles » et fête l'égalité « en Quarante-huit déjà » (103 sq./55 sq.) s'impose contre « le bourgeois dans son isolement anarchiste » qui hait l'État et demande, parmi « les droits de l'homme, seules la liberté et la justice », sans jamais accepter l'égalité (103 sq./55). La guerre de 1870-1871 et la Commune de Paris trouvent des réactions identiques pour l'essentiel mais divergentes dans les attitudes. Pour les deux, « la guerre est une infamie qui fait frémir tout homme cultivé ; mais il faut découvrir après qu'il est aussi infâme d'être vaincu. » (106 sq./58) Mais les événements

donnent « des moments de satisfaction extrêmement méchante » à Flaubert qui « s'est habitué très vite au noir le plus profond », tandis que « George Sand a besoin de plus de temps » et « a certainement souffert davantage » (108 sq./59 sq.). Loin de se solidariser avec la distance fondamentale que Flaubert prend avec la société, l'intellectuel critique que Heinrich Mann est en train de devenir donne, encore une fois, le dernier mot à George Sand : « Comment ? Son ami veut qu'elle accepte que l'homme soit ainsi une fois pour toutes ? » Il cite la lettre qu'elle a écrite à Flaubert le 14 septembre 1871 et publiée trois semaines plus tard dans *Le Temps* : « Tu veux que je dise : l'homme est ainsi fait ; le crime est son expression, l'infamie est sa nature ? Non, cent fois non. L'humanité est indignée en moi et avec moi. L'indignation est une des formes les plus passionnées de l'amour. » (109/60)¹⁸ Et Heinrich Mann reprend comme commentaire dans le texte ce qu'il avait noté en marge dans son exemplaire de la Correspondance : « C'est d'un homme de 1789 qui aurait passé par tous les désastres jusqu'en 1871, et qui dirait : "Malgré tout." Tout cela sont des sons lointains et étrangement touchants¹⁹ » – pour ajouter à propos de Flaubert : « [...] le moderne aigri baisse la tête parce qu'il est incapable d'y croire ». (109/60)

La fin de l'essai revient à la littérature et descend, avec tout ce qui a été dit, au fond de cette amitié. L'auteur y qualifie *Bouvard et Pécuchet* de « rire crispé d'un condamné », montre l'auteur dans son rôle d'« original inabordable » (110 sq./61) et en vient au constat déjà cité au début de cette étude : « il sera tué par la littérature » (111/62). Le sommet de la correspondance des amis – ces longues lettres de 1875-1876 où vient de George Sand, pour la première fois et avant de mourir, « la contestation de son esthétique, de tout ce qu'il est », et où « il répond, avec fermeté d'abord, [...] puis conciliant » (112/62) – est abondamment souligné et annoté par Heinrich Mann dans son exemplaire mais ne se traduit que par quelques lignes dans le texte imprimé. Aucun argument n'est mentionné ni discuté. Seul importe l'effet, pour ne pas dire le succès, de la critique faite par George Sand à son ami. « Ici, quelqu'un se donne encore la peine de le blâmer en exigeant qu'il le suive ? [...] Maintenant il écoute la voix amie, pour la première fois il l'écoute. Elle veut qu'il [...] partage son amour des gens simples. » (112/62) Si l'on suit cet essai, l'essentiel se trouve là : grâce à la voix amie, Flaubert quitte *Bouvard*

¹⁸ *Ibid.*, p. 280.

¹⁹ Heinrich MANN, HMER, t. 2 (voir note 8), p. 401.

et *Pécuchet* et écrit les *Trois contes* – voulant « baiser les mains » de George Sand « pour le bienfait qu'elle lui avait rendu » (113/64).

Dans cette perspective (et excluant le troisième des contes, *Hérodias*), la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* est l'histoire d'un passeur qui aide « un homme dans la nuit, un lépreux », histoire « qu'on [...] trouve sur un vitrail d'église, dans mon pays » – formule qui abandonne de surcroît l'impersonnalité si critiquée par l'amie (112/63). *Un cœur simple* porte dans le titre le substantif si cher à « la bonne dame de Nohant » et si souvent opposé à Flaubert dans l'essai. La vieille servante est identique à celle qui avait raconté « dans la maison familiale à l'enfant [...] les premières histoires » (112/63), et son perroquet empaillé symbolise « un vieux solitaire » qui a « attelé, en mourant, la dernière pensée, sensuelle et mystique, au plumage empaillé, à moitié rongé déjà mais rutilant d'émeraude et de pourpre sur son front – l'Art ! : Flaubert. » (113/63)

C'est avec cette interprétation et l'image d'un Flaubert « désemparé » qui pleure devant le cercueil de l'ami mort (114/64) que l'essai congédie ses lecteurs. Sa moralité est celle de « l'entente profonde de ces deux êtres » : « Ce que l'Un était semblait une réprobation de l'Autre ; ce que l'Un créait semblait contester l'œuvre de l'Autre. Ils voulaient des choses différentes, même quand ils haïssaient la même chose, souffraient de la même chose. Et pourtant, ils se sentaient étrangement proches. » Car « les mots jamais entendus » mais qui sont « le plus personnel que l'Un avait à dire rappellent à l'Autre l'écho de sa propre humanité » (114/64). D'après Heinrich Mann, il ne faut pas se décider entre Gustave Flaubert et George Sand, ou déclarer l'un plus grand que l'autre. On a besoin des deux – pour vivre et pour écrire.

Heinrich

L'essai de Mann fut écrit pour mieux comprendre « une amitié ». Mais il n'est pas né d'une pure curiosité. La nécessité de cette exploration témoignait de la quête, encore hésitante, d'un auteur en train de laisser derrière lui une première phase de son œuvre, dominée par l'esthétisme de la fin du siècle, pour s'orienter vers un art social, et ne plus suivre les conceptions politiques qui dominaient sa jeunesse. Dans une note autobiographique précédant, en 1910, la publication d'un texte-clé, *Frankreich. Aus einem Essai*, Heinrich Mann évoque de manière rétrospective son « chemin menant, à travers six romans, de l'affirmation de l'individualisme à la vénération de la démocratie. Dans ma *Herzogin von Assy*, j'ai érigé un temple à trois déesses, à la trinité

de la personnalité libre, belle et jouissante. Mais j'ai érigé ma *Kleine Stadt* au peuple, à l'humanité²⁰. » L'essai sur Gustave Flaubert et George Sand se situe dans la phase initiale de ce chemin. Après *Les Déesses* (1903), Heinrich Mann avait déjà écrit *Professeur Unrat* publié en 1905. À partir de 1906, les idées pour *Le Sujet* prenaient corps mais ne seraient formées en roman qu'après *La Petite Ville*, parue en 1909. Dans ce mouvement dont on ne peut que citer les titres ici, l'exemple de Flaubert/Sand sert d'avertissement et de chance.

Les lectures des romans de Flaubert données par Heinrich Mann – il faut au moins le dire une fois – étaient et restent magistrales. Elles montrent l'amateur de la littérature et le connaisseur de ses procédés, et elles culminent dans cette phrase sur *L'Éducation sentimentale* : « Aucun roman ne pouvait surpasser ensuite l'art de celui-ci. » (90/44) Mais prendre cet aîné pour modèle ? Heinrich Mann le voit, avec et à cause de tout son art, comme « un géant abattu » (105/56) qui, à la fin, se trouve dans une « impasse » sans retour : un « monstre intellectuel qui a pratiquement perdu tout contact avec ce qui est possible, avec la vie même » (110/61). George Sand lui offrait la chance de ne pas achever son œuvre ainsi.

Si l'on suit l'essai, on rencontre trois points où le soutien se rapporte à des situations que son auteur est en train de vivre. Son attention est provoquée la première fois quand il constate l'identité d'infirmière de la jeune George Sand, « mère » (49/96) de Musset, avec la vieille dame amie de Flaubert. Sur la portée de cette identité, Mann écrit : « La comédie solitaire de l'âme, l'abus des sentiments quand on écrit, les extases du mensonge finissent par produire les mêmes effets que des orgies bruyantes, des débauches du corps et de la volupté prodiguée à toutes les femmes. Les artistes et Don Juan ont dans la bouche le même goût amer. » (97/50) À l'âge de 33 ans, tâchant de limiter le règne des voluptés au profit de l'écriture²¹, Heinrich Mann doit se sentir proche d'une femme qui sait soigner les deux états, les extases

20 Heinrich MANN, *Ibid.*, p. 112.

21 Répondant à une critique de son frère Thomas qui se voulait écrasante, Heinrich Mann lui avait écrit en décembre 1903 : « Jusqu'en ma 27^e année, je n'étais qu'un artiste latent. [...] Mon intérêt principal était [...] la femme. Avec une naïveté que tu as méconnue, semble-t-il, le plus longuement possible, je n'ai vécu que ma sensualité. [...] Cela a changé totalement et brusquement [...] en [18]97, au début de la maladie. Je me souviens très bien de la certitude d'être pris soudain par un talent quand je concevais *Im Schlaraffenland* [son deuxième roman]. C'était une ivresse jamais connue. À peine réduit dans ma manière de vivre à la moitié de mes forces, la tête vivait dix fois autant. [...] Il

de l'écriture comme les orgies de la volupté. Ce n'est pas par hasard que le passage (mentionné déjà plus haut) prend une dimension inadéquate à l'ensemble du texte. George Sand, en dehors de toute littérature, touche un point intime chez Heinrich Mann.

La deuxième situation concerne le *Professeur Unrat*, cette invention d'une « sur-réalité²² » qui est tout de suite mal comprise et rejetée comme satire de la bonne société dans l'honorable ville de Lubeck où est né l'auteur et que la rédaction du journal libéral *Le Quotidien* refuse encore vingt ans plus tard comme roman-feuilleton en raison du grand nombre d'instituteurs et de professeurs parmi ses lecteurs²³. C'est sûrement en vue de ce roman qu'il vient de finir que Heinrich Mann enchaîne à sa réflexion sur le bourgeois Flaubert qui hait la bourgeoisie et George Sand qui vit en accord avec ses origines, cette remarque : « Personne n'a jamais écrit de bonnes satires s'il n'avait participé d'une manière ou d'une autre à ce qu'il livrait au rire : un apostat ou quelqu'un tenu à l'écart. Il y a dans les satires de l'envie ou du dégoût, mais toujours un sentiment haineux d'appartenance. » (102/54)

La remarque qui touche le plus profondément à la situation de Heinrich Mann écrivant sur Flaubert et Sand est la troisième. Quand le texte dit que George Sand « pénètre » dans Flaubert, connaît sa « misère », son « isolement », son mélange de « fierté » et de « méfiance », ses « doutes », « la crainte d'être ridicule dans ses ambitions déçues » et sa « peur de la vie » (101/53 *sq.*), c'est aussi Heinrich Mann qui parle de lui-même. Toujours avare de confessions, il a avoué sa « solitude » de créateur, un an auparavant, à son frère Thomas : « Dès l'instant que je travaille, entièrement, pleinement, le sentiment profond de mourir me prend. J'ai la peur : si la tension cesse, c'en est fait de moi. Ce n'est pas pour le travail que je m'entraîne, mais je travaille pour au moins sentir la vie²⁴. » George Sand lui donne l'affirmation dont il a besoin : « Tu n'es pas perdu, tu ne finiras pas par ces tourments solitaires et par ce renoncement » (101/53).

Mais plus souvent, la rencontre avec George Sand renforce ou fait même naître des convictions et des réflexions qui définissent des attitudes et des

faut donc tenir compte du fait que, à un certain moment, ma sexualité remarquable est montée à la tête. » (Lettre de Heinrich MANN à Thomas Mann [voir note 7], p. 447)

22 Peter STEIN, *Heinrich Mann*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, p. 65.

23 Voir Heinrich MANN/Félix BERTAUX, *Briefwechsel 1922-1948*, éd. Wolfgang Klein, Francfort/Main, Fischer, 2002, p. 605.

24 Lettre de Heinrich MANN à Thomas Mann (voir note 7), p. 448.

convictions prises dans la suite de son existence. On peut facilement entendre des échos à la voix amie dans des mots écrits plus tard. Aucun commentaire n'est nécessaire.

« Nous sentons : qui a vécu en lui-même cette année d'humanité [1789] ne désespérera plus jamais. » (100/52) « C'est d'un homme de 1789 qui aurait passé par tous les désastres jusqu'en 1871, et qui dirait : "Malgré tout." Tout cela sont des sons lointains et étrangement touchants » (109/60) « Croit-on que le régime allemand actuel aura le temps d'enterrer les classiques ? Schiller nous répond qu'à la faveur des circonstances, les peuples se souviendront. Ils renouvelleront l'expérience. Pour eux la Révolution française continue²⁵. »

« En 1848, elle s'est sentie chez elle dans cette révolution conduite par le sentiment [...]. Elle lançait alors des sarcasmes aux bourgeois auxquels le peuple faisait peur. À elle, non. Son cœur bat dans l'ouvrier. » (104/56) « En 48, [...] dans la vraie lutte pour sa liberté, son avenir, le peuple s'est senti tout d'une pièce, chair et sang unis, un destin inséparable. [...] La bourgeoisie, un produit économique et rien d'autre, a perdu au cours du temps l'attachement intérieur, non seulement aux hommes qui ne possèdent rien, mais aussi aux hommes cultivés²⁶. » « Comme peuple, j'ai depuis toujours compris tous les hommes qui travaillent, et brave ouvrier moi-même, je me suis senti proche de lui. Il s'est montré cependant dans les temps modernes que l'homme pensant que je suis peut, comme l'homme qui travaille, trouver consentement et bonne volonté chez le prolétariat²⁷. »

« Celui qui a bu dans la coupe de sa vérité ne se laisse plus aigrir par les questions éphémères. L'intérêt à son moi, éphémère lui aussi, s'éteint. » (100/52 sq.) « Avec joie, nous mettions notre confiance en l'individualiste qui l'était jusqu'à l'extrême. [...] une attitude de l'indépendance individuelle. On se prépare ainsi à son travail à soi. [...] La conscience de soi vient avant tout exploiter ; communément elle est exagérée tant que les preuves manquent ; au cours des travaux, elle se contente, pour devenir plus sérieuse²⁸. »

25 Heinrich MANN, « La Révolution française continue », *La Dépêche*, Toulouse, 5 juillet 1939, p. 1.

26 Heinrich MANN, « Achtzehnter März », dans *Die neue Weltbühne*, Londres/Zurich/Paris, 23 mars 1939, p. 359 sq.

27 Heinrich MANN, « Dank », dans *Essays und Publizistik. Februar 1933 bis 1935*, éd. Wolfgang Klein (HMEP, t. 6), 2009, p. 548, 1035.

28 Heinrich MANN, « Nietzsche » (1939), dans *Nietzsches unsterbliche Gedanken*, introduction de Heinrich Mann, choix de textes de Golo Mann, Berlin, Aufbau

« S'insérer, jusque dans les bouleversements, dans le grand ordre, la logique, le calme propre à la nature. » (100/52 *sq.*) « Comment pourrait-on aider le peuple allemand ? En lui enseignant la patience [...]. Maintenant il faut lutter contre cette manière indigne de se servir du cerveau, cette mentalité des éphémères²⁹. »

« Pour l'enfant du peuple, la socialiste, l'État est l'association des hommes bons, utiles. Elle veut qu'il soit humain, compatissant. » (103/55) « L'homme – qu'est-ce qui serait plus important ? L'État, ou l'économie, ou des luttes d'intérêts, seraient-ils des fins à eux, suffisants pour passer la vie ? C'est l'homme qui est le début et la fin. L'État, l'économie sont bons ou faux selon qu'ils soutiennent ou freinent l'homme. Humanité dans le sens de Weimar, soin de l'homme devrait être le noyau de la politique³⁰. »

Et enfin la phrase citée déjà : « L'art doit être au service de la vie. » (99/51) « La littérature et la politique sont inséparables, elles ont le même sujet : l'homme³¹. »

Peter Stein a vu « l'apport spécifique de Heinrich Mann au roman moderne » dans « l'élargissement du principe artistique de la théâtralité jusqu'au satirique³² ». C'est loin et de Flaubert et de Sand. Dans ses pensées sur la fonction, la place dans la société de la littérature et sur la proximité entre l'écrivain et l'intellectuel cependant, Heinrich Mann suit non seulement Voltaire et Zola, mais aussi George Sand. Plus encore : chez Heinrich Mann, elle précède les hommes de Calas et de Dreyfus. Elle lui montre la voie à prendre pour devenir plus qu'un artiste.

Taschenbuch, 1992, p. 9 *sq.*

29 Heinrich MANN, « Wie kann dem deutschen Volke überhaupt noch geholfen werden ? » (1920), dans Bernhard Veitenheimer, « Zwei neu aufgefundene Umfragebeiträge Heinrich Manns », *Heinrich Mann-Jahrbuch*, n° 39, 2021, p. 267 *sq.*

30 Heinrich MANN, « Dresdner Rede, gehalten zur Feier der Verfassung, am 11. August 1923 », dans *Essays und Publizistik November 1918 bis 1925*, éd. par Bernhard Veitenheimer (HMER, t. 3), 2015 p. 198.

31 Heinrich MANN, « Zola » (voir note 8), p. 131/159.

32 Peter STEIN, *Literatur und öffentliches Leben. Heinrich Manns Weg in die Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2020, p. 209.

Épilogue

Après *Eine Freundschaft*, Heinrich Mann a écrit trois autres fois sur Flaubert³³ et l'a mentionné dans des œuvres-clé comme l'essai *Zola* (1915) et le livre plus ou moins autobiographique *Ein Zeitalter wird besichtigt*³⁴ (1946). Tous ces textes continuent à parler d'un auteur parmi les plus grands : « Il a travaillé à l'avancement intellectuel et technique du roman comme personne d'autre et lui sacrifiait soi-même et son bonheur d'homme comme si cela était une obligation envers le surnaturel³⁵. » Toujours, Flaubert reste important voire exemplaire pour Heinrich Mann. Tous ces articles ne détaillent plus le sacrifice. Plus jamais ils ne mentionnent George Sand.

Avec la connaissance dont témoigne son essai, Heinrich Mann aurait pu devenir en Allemagne l'éditeur des *Œuvres recueillies* de Flaubert, d'une grande édition de Balzac et d'une autre de Maupassant ; il signe des contrats avec des éditeurs et rédige une partie au moins d'une nouvelle traduction de *Madame Bovary*³⁶. Tout cela reste sans suite. Mais on ne trouve pas de pareilles initiatives pour George Sand.

En 1931, Gottfried Benn figurait parmi les panégyristes des 60 ans de Heinrich Mann. Lui-même engagé à « sublimer les défauts sociaux par l'art³⁷ », il mésinterpréta l'essai (qui venait d'être réédité dans le recueil *Geist und Tat. Franzosen 1780-1930* que Heinrich Mann s'était offert pour son anniversaire) comme hommage à « la transcendance de la jouissance créative », et enchaîna : « Rien ne nous a mené au-delà, jusqu'à aujourd'hui, aucune idéologie, ni politique, ni mythique, ni raciale, ni collective³⁸. » C'est la seule phrase où un auditeur très initié aurait pu deviner l'ombre de George Sand.

33 Voir Heinrich MANN, « Flaubert und die Kritik » (1908), « Flaubert. Geboren in Rouen am 12. Dezember 1821 » (1921), « Flaubert » (1930).

34 *Inspection d'une époque*.

35 Heinrich MANN, « Flaubert », dans *Essays und Publizistik 1930 bis Februar 1933*, éd. Volker Riedel (HMER, t. 5), 2009, p. 38.

36 Voir HMER, t. 2 (voir note 8), p. 346 sq.

37 Michael STARK, « Gottfried Benn », dans *Metzler Autoren Lexikon*, éd. Bernd Lutz, 2^e éd., Stuttgart/Weimar, Metzler, 1997, p. 56.

38 Gottfried BENN, « Rede auf Heinrich Mann », dans *Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland*, éd. Renate Werner, Tübingen, Niemeyer, 1977, p. 142.

En 1954, Rita Schober commença une longue étude servant de postface à la première édition du *Compagnon du tour de France* dans la jeune RDA, par ce constat : « Aujourd'hui, les œuvres de George Sand sont presque inconnues au lecteur allemand³⁹. » Mobilisant tout de suite Renan, Heine, Engels et Dostoïevski et présentant ensuite en détail la femme et l'œuvre (particulièrement son engagement en 1848), Rita Schober suivait Heinrich Mann sans le nommer quand elle parlait de l'amitié entre Flaubert et Sand et approuvait celle-ci : « Pour George Sand, la poésie n'avait jamais été un jeu privé, mais toujours une mission sociale⁴⁰. » Mais quand ce texte fut publié, son auteure avait déjà abandonné son projet d'une thèse de doctorat sur George Sand et était en train de devenir la grande spécialiste de Zola qu'on connaît.

En 1976, Renate Werner publia l'analyse la plus profonde jusqu'à nos jours de l'essai de Heinrich Mann⁴¹. Nulle part ailleurs on peut mieux comprendre comment la réflexion de Heinrich Mann s'insère dans la pensée de son époque et de ses prédécesseurs, comment son texte est construit et comment il fait sien « le caractère contradictoire d'un moment historique : les origines des théories de l'art pour l'art comme celles d'un art social sont montrées comme chemins de la réflexion esthétique historiquement possibles et nécessaires⁴² ». Le « contre-modèle » de George Sand est présenté cependant non seulement en petits caractères, mais comme un simple « réflexe poétologique » d'abord, puis, en résumé, comme « romanticismes de l'enthousiasme social de l'idéalisme romantique de 1830⁴³ ».

En 1999, dans la nouvelle République fédérale d'Allemagne, Constant, Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert et Zola furent rassemblés avec George Sand pour représenter, dans une série d'interprétations à l'usage des étudiants, le roman français du XIX^e siècle. Le roman choisi était *Indiana*. Interprété d'abord dans le contexte des « courants féministes contemporains⁴⁴ », le texte

39 Rita SCHOBER, « Nachwort », dans George Sand, *Gefährten von der Frankreichwanderschaft*, Berlin, Rütten & Loening 1954, p. 419.

40 *Ibid.*, p. 446. La réédition de *Geist und Tat* parue en 1946 s'est trouvée dans la bibliothèque de Rita Schober.

41 Voir Renate WERNER, *Heinrich Mann* (voir note 15), p. 73-154.

42 *Ibid.*, p. 150.

43 *Ibid.*, p. 140, p. 143.

44 Uwe DETHLOFF et Friedrich WOLFZETTEL, « Georges Sand, *Indiana* (1832) », dans *19. Jahrhundert. Roman*, éd. Friedrich Wolfzettel (Stauffenberg Interpretation. Französischer

est ensuite pris, jusque dans sa « structure symbolique », comme exemple d'un « réalisme idéaliste⁴⁵ », et son auteure reste présentée comme une romancière dont « le Moi est faible » et qui s'accomplirait dans une « épiphanie proche de la nature⁴⁶ ». Dans la longue bibliographie, le texte de Heinrich Mann n'est pas mentionné.

En 2009, George Sand fut, avec Benjamin Constant, Georges Bernanos, Albert Camus et Nancy Huston, exemplaire d'une littérature qui « encourage à être homme et avertit de sa perte⁴⁷ ». Son *Histoire de ma vie* et sa correspondance y sont lues dans la perspective « que la vie, donnée par la nature, est plus importante et se situe plus hautement que l'art, fait par l'homme ». Le consentement avec sa remarque sur les philosophes de l'antiquité et des temps modernes est visible : « Ce qu'ils engendrent dans leurs cerveaux sera-t-il plus sacré que ce que nous portons dans nos entrailles⁴⁸ ? » Et la dernière citation aurait pu venir de Heinrich Mann : « L'homme sera toujours l'homme et l'art sera toujours une manifestation humaine⁴⁹. »

Néanmoins, l'essai de Heinrich Mann sur Gustave Flaubert et George Sand n'a guère influencé l'image de George Sand en Allemagne : d'abord, parce que les romans de Flaubert sont rangés parmi les sommets de la littérature, mais peut-être aussi, parce que l'idée de « l'intellectuel-écrivain » que Heinrich Mann avait acquise lors de son exploration de cette amitié, n'a jamais pu mettre en question la conviction, forgée à la fin du XVIII^e siècle, d'un art défini par son autonomie.

WOLFGANG KLEIN
WANDLITZ

Roman, éd. Henning Krauß), Tübingen, Stauffenberg, 1999, p. 160.

45 *Ibid.*, p. 179, p. 174.

46 *Ibid.*, p. 179.

47 Brigitte SÄNDIG, *Erzählen vom Menschen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, p. 9.

48 *Ibid.*, p. 82.

49 *Ibid.*, p. 87.



Fonction et usage de George Sand

dans la littérature prolétarienne et paysanne des années Trente

Henry Poulaille fonde, en tant qu'écrivain, critique, contributeur et directeur de revues, un type de littérature qu'il définit comme prolétarienne et qu'il distingue des littératures populistes d'André Thérive et Léon Lemonnier¹, ou encore de ce que l'on appelle communément la littérature populaire. Il publie, en 1930 et 1931, un ouvrage critique essentiel, *Nouvel Âge littéraire*, au sein duquel il construit une histoire de la littérature prolétarienne – histoire qui est, en même temps définition des principes d'écriture de cette littérature – et un roman qui illustre, si l'on peut dire, ce qu'il espère et attend, *Le Pain quotidien*. Or, dans cette construction d'une histoire littéraire aussi singulière et particulière, quelle place Poulaille accorde-t-il à George Sand ? Quelle fonction lui attribue-t-il dans la naissance et le développement de cette littérature ? Nous essaierons de montrer que la référence explicite et apparemment limitée à George Sand cache, peut-être, une fonction plus essentielle, notamment lorsqu'elle développe la notion de *simplicité*.

1 Léon LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste et autres textes*, Paris, La Thésaïde, coll. « L'esprit du peuple », 2017. Nous renvoyons, pour une présentation de ce mouvement à François OUELLET et Véronique TROTTIER (dir.), *Populisme pas mort. Autour du Manifeste du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier*, *Études littéraires*, volume 44, n°2, été 2013.

George Sand : une source occultée de la littérature prolétarienne ?

La littérature que construit Henry Poulaille repose sur quelques principes essentiels. Elle doit d'abord être authentique, c'est-à-dire que les scènes décrites et racontées dans un livre doivent émaner de l'expérience que l'écrivain a lui-même faites. Il existe donc une concordance entre ce qui est décrit et l'écrivain ; la littérature prolétarienne possède une valeur testimoniale fondamentale et fondatrice. Ces expériences, qui sont l'objet des récits des écrivains prolétaires, « donnent le caractère profond et la puissance de leurs œuvres² ». L'analyse de Poulaille insiste tout autant sur la vérité des observations faites que sur l'intensité émotive, tonale, du livre : « Nous voudrions montrer que l'œuvre est belle par ce qu'elle apporte de vie, ce qu'elle amasse et dispense d'observations, d'expériences vraies³. » Poulaille oppose alors une « littérature de chambre », seulement soucieuse de style, tournée vers elle-même, à cette littérature moderne, prolétarienne, qu'il définit au moyen de la notion de ton et plus précisément de ton authentique. L'idée que la littérature est renouvelée par cette énergie initiale parcourt l'ensemble des essais et articles de Poulaille : « On montre ce qu'on a vu. Mais il faut savoir regarder et sentir. Et sentir implique le contact permanent avec le réel, le réel et non des images plus ou moins clichées de ce réel. L'art n'est que secondaire. C'est la mise en place, la mise en valeur⁴. » Cette ligne de partage entre une littérature esthète, autotélique, purement stylistique et une littérature sensible, de la sensation, tonale, induit une histoire littéraire qui conforte cette conception et perception d'une littérature à venir, humaine et non pas seulement sociale : « Plus l'écrivain, l'artiste, possèdera le don de création, d'animation, de vie, plus il sera humain⁵. »

Dans cette optique, « la Sand », comme il la nomme parfois, fait partie des figures fondatrices de cette nouvelle littérature productrice du dynamisme recherché par Poulaille. En premier lieu, elle est un écrivain social. Poulaille reprend ici la définition qu'en donne Pierre Hamp : « Un écrivain est dit social quand il s'aperçoit que la société contient des gens qui travaillent

2 Henry POULAILLE, *Nouvel Âge littéraire* [1930], Bassac, Plain Chant, 1986, p. 101.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 71.

5 *Ibid.*, p. 143.

dans des métiers que lui n'aimerait pas faire⁶. » Poulaille met alors dans cette catégorie Zola, Sand, Vallès, Balzac, Léon Cladel... Le nom de Sand opère, dans la suite des articles, presque de manière lexicalisée, comme un marqueur de cette origine prolétarienne de la littérature. Elle fait partie d'un corpus qui revient souvent sous la forme d'une énumération des fondateurs, auxquels il consacre une trentaine de pages dans *Nouvel Âge*, parmi lesquelles trois parlent uniquement de George Sand. Il affirme que « son œuvre est née de la vie⁷ » et que ses théories « sont d'un tempérament que l'impulsion conduit⁸ ». Elle fait donc bien partie de ces écrivains chez lesquels un ton authentique est perceptible. Dans cette présentation, il mentionne un certain nombre de livres dignes d'être retenus (mais la liste n'est pas exhaustive) et notamment ses « romans rustiques », *François le Champi*, *La Mare au Diable*, *La Petite Fadette*, *Mauprat*, *Le Meunier d'Angibault*... auxquels il faut ajouter *Le Compagnon du Tour de France*.

Les autres mentions de George Sand tournent à la formule figée :

Avant de parler des nouveaux écrivains dits prolétariens, il nous semble de notre devoir de saluer quelques-uns de leurs aînés, ayant opté pour la cause prolétarienne [...]. On pourrait remonter jusqu'à Walt Whitman, et Zola, Vallès, Balzac, et George Sand peuvent être considérés comme les pères spirituels de cette littérature qui délibérément de plus en plus se détachera des poncifs du passé et prendra position devant la vie, en complète réaction contre les habitudes de ceux qui écrivaient et contre le goût de ceux qui lisent⁹.

Cet usage du nom de George Sand se retrouve non seulement dans les pages écrites en 1930 mais aussi dans les pages ultérieures. Par exemple, en 1938, il écrit à propos de la littérature prolétarienne : « Elle commença à s'implanter plus précisément vers 1900, époque où la littérature sociale florissait, recueillant les fruits semés par les Hugo, Cladel, Vallès, Zola, Sue,

6 *Ibid.*, p. 135. Sur le rôle de Pierre Hamp dans la constitution d'un *ethos* prolétarien, voir Alexis BUFFET, « Les romans de production de Pierre Hamp : une modernité troublée », dans Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN (dir.), *Autour de Vallès*, n° 51, *Le Renouveau des écritures romanesques au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, 2021, p. 257-278.

7 *Ibid.*, p. 54.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 158.

George Sand et autres précurseurs¹⁰ » ; ou encore, en 1939 : « Une littérature prolétarienne qui devait prolonger les sillons creusés par les aînés réalistes, les Cladel, Vallès, Zola et George Sand, et Eugène Le Roy¹¹. » Cette expression devenue un cliché s'explique peut-être par un fait biographique, raconté en 1969 : « J'avais beaucoup lu, mon père était grand lecteur, j'avais dévoré tous les bouquins rangés sur les planches de la commode : Zola, George Sand, Léon Cladel, Eugène Sue, Balzac, etc.¹² » Cette omniprésence de Sand, à la limite du leitmotiv, laisse toutefois le lecteur sur sa faim qui ne découvre pas dans ces pages critiques une approche plus précise de l'écriture de Sand. Pourtant, si l'on met en regard ce qu'écrit George Sand et la pensée de Poulaille sur l'écriture prolétarienne, un nombre important de similitudes apparaît. En effet, le terme important chez George Sand, et qui entretient des rapports avec l'authenticité chez Poulaille est, sans aucun doute, celui de simplicité¹³.

Dans l'avant-propos du *Compagnon du Tour de France*, Sand insiste sur le fait qu'« il y aurait toute une littérature nouvelle à créer avec les véritables mœurs populaires, si peu connues des autres classes¹⁴ ». Or, le principe qui définit cette littérature s'appelle le simple : « En traçant cette esquisse, il [l'auteur] s'est convaincu d'une vérité dont il avait depuis longtemps le sentiment : c'est que, dans les arts, le simple est ce qu'il y a de plus grand à tenter, de plus difficile à atteindre¹⁵. » Affirmation reprise par le personnage d'Yseult lorsqu'elle dit que la figure faite par Pierre, le Corinthien, est remarquable « parce qu'il y a là-dedans une naïveté de sentiment qui vaut mieux que l'art ; et un artiste n'aurait jamais compris le style comme cet ouvrier l'a fait¹⁶ ».

10 Henry POULAILLE, *La Littérature et le peuple. Nouvel Âge littéraire 2*, Bassac, Plein Chant, 2003, p. 346.

11 *Ibid.*, p. 356.

12 Henry POULAILLE, *La Littérature par le peuple. Nouvel Âge littéraire 3*, Bassac, Plein Chant, 2013, p. 185.

13 Jean-Louis CABANÈS, « Fictions politiques du pluriel et du simple : les romans socialistes et les romans champêtres de George Sand », dans Éléonore REVERZY, Pierre HARTMANN et Romulad FUNKOUA (dir.), *Les Fables du politique des Lumières à nos jours*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2019, p. 109-121.

14 George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2004, p. 47.

15 *Ibid.*, p. 48.

16 *Ibid.*, p. 295.

La réussite provient de « cette forme simple, vraie et pleine de grâce dans sa gaucherie » ; Pierre s'oppose donc à l'artiste au sens traditionnel, qui corrige, embellit, tourmente et « maniérise¹⁷ ». Cette expression artistique qu'elle nomme simplicité trahit, certes, « une complète ignorance des principes et des règles », présente des disproportions (« mouvement forcé et disproportion défectueuse »), mais elle porte une énergie qui suscite plaisir et intérêt car « toutes ces têtes ont une expression bien sentie, ces bras ont de la grâce, ces jambes marchent » ; « tout cela est plein de force et d'action. Les ornements sont simples et larges¹⁸ ». Le vocabulaire employé souligne le dynamisme véhiculé par ces nouvelles figures ; elles donnent cette simplicité qui, sans aucun doute, équivaut à l'authenticité de Poulaille. Cette recherche de la simplicité la conduit alors à redéfinir le récit. Dans *La Mare au diable* elle écrit :

[...] j'ai voulu faire une chose très touchante et très simple, et que je n'ai pas réussi à mon gré. J'ai bien vu, j'ai bien senti le beau dans le simple, mais voir et peindre sont deux ! Tout ce que l'artiste peut espérer de mieux, c'est d'engager ceux qui ont des yeux à regarder aussi. Voyez donc la simplicité, vous autres, voyez le ciel et les champs, et les arbres, et les paysans surtout dans ce qu'ils ont de bon et de vrai : vous les verrez un peu dans mon livre, vous les verrez beaucoup mieux dans la nature¹⁹.

Elle qualifie alors son récit « d'historiette » et elle « sera si courte et si simple qu'[elle] avai[t] besoin de [s']'en excuser d'avance, en [nous] disant ce qu'[elle] pense des histoires terribles²⁰ ».

Cette réflexion sandienne sur la forme littéraire introduit les notions de ton et d'intonation. En effet le chant du laboureur de *La Mare au diable* suggère de nouveaux modèles « vocaux ». Sand explique la singularité de ce chant par une « forme irrégulière et [des] intonations fausses selon les règles de l'art musical » qui le rendent « intraduisible²¹ ». Dès lors, le texte qui essaie de le transcrire imite imparfaitement ce modèle original qui, essentiellement, reste intraduisible et intranscriptible parce que sa forme est

17 *Ibid.*, p. 295-296.

18 *Ibid.*, p. 298.

19 George SAND, *La Mare au diable*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 24.

20 *Ibid.*, p. 30.

21 *Ibid.*, p. 38.

tout entière produite par la circonstance dans laquelle il se déploie : il est « approprié à la nature du travail qu'il accompagne, à l'allure du bœuf, aux calmes des lieux agrestes, à la simplicité des hommes qui le disent, qu'aucun génie étranger au travail de la terre ne l'eût inventé, et qu'aucun chanteur autre qu'un *fin laboureur* de cette contrée ne saurait le redire²² ». Si le mot « authenticité » n'apparaît pas, sa définition n'en est pas moins là. Ce chant est tissé des éléments contextuels qui le rendent donc intranscriptibles en lui-même : « [...] ce chant si doux et si puissant monte comme une voix de la brise, à laquelle sa tonalité particulière donne une certaine ressemblance²³ ». Ainsi, « on ne conçoit pas qu'un autre chant pût s'élever à ces heures et dans ces lieux-là, sans en déranger l'harmonie²⁴ ». Ce chant représente alors le modèle à partir duquel penser une nouvelle écriture : « [...] et ma poitrine devenue puissante, pouvai[t] ainsi féconder et chanter la nature...²⁵ » La caractérisation de la simplicité par Sand apparaît véritablement comme l'un des substrats de la notion d'authenticité développée par Poulaille. En ce sens, la poétique sandienne de la simplicité nourrit la conception de l'écriture selon Poulaille.

Ces analyses de George Sand posent en outre une question centrale pour la conception de l'écriture prolétarienne : qui peut écrire la vie ouvrière ou paysanne ? Poulaille insiste sur la nécessité que celui qui la raconte ait fait l'expérience de ce qu'il décrit. Cette affirmation est d'abord une manière de s'opposer au mouvement de littérature populiste de Lemonnier et Thérive, pour qui l'écrivain doit, quelle que soit son expérience (et surtout s'il est éloigné du milieu populaire), se tourner vers les misérables. Mais elle reflète surtout une volonté d'affirmer l'implication de l'écrivain dans ce qu'il raconte. Or Sand était déjà consciente de cette différence lorsqu'elle distinguait la parole auctoriale et la parole du personnage. En effet, dans *La Mare au diable*, pour Sand, l'œuvre est belle et réussie non pas parce qu'elle respecte des règles et des conditions qui lui seraient extérieures (en ce sens, elle est donc bien imparfaite, grossière...) mais parce qu'elle émane des circonstances qui la font exister – elle est inséparable de ses conditions de production et d'énonciation à partir desquelles il faut la comprendre, la juger et l'éprouver. Autrement dit, la beauté (ce moment qui est « un spectacle d'énergie et une

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, p. 39.

pensée du bonheur²⁶ ») doit être pensée circonstancielllement. Si la forme du chant s'accorde avec le moment où il naît, l'écriture est alors une tentative de restitution de ce processus, une tentative pour se rapprocher de ce qui donne naissance à l'œuvre. En ce sens, la parole auctoriale devrait presque s'effacer devant la parole transcrite. Néanmoins, celui qui produit ce chant, le paysan, n'a pas « la connaissance de son sentiment. Ceux qui l'ont condamné à la servitude dès le ventre de sa mère, ne pouvant lui ôter la rêverie, lui ont ôté la réflexion²⁷ ». Si Sand valorise cette rêverie qui ne lui a pas été enlevée (« j'aime encore mieux cette simplicité de son âme que les fausses lumières de la vôtre²⁸ »), le livre ne peut que s'approcher de cette « histoire aussi simple, aussi droite et aussi peu ornée que le sillon qui traçait avec sa charrue²⁹ ».

George Sand développe alors une pensée sur ce hiatus entre langue de l'auteur et parole du peuple dont on retrouve des traces dans la définition que Poulaille donne de la littérature prolétarienne. L'auteur/narrateur du *Compagnon du Tour de France* souligne, en effet, la difficulté pour l'écrit, la forme romanesque traditionnelle, de transcrire la parole du peuple : « Critique impartial (lecteur bienveillant, comme nous le disions jadis), sois indulgent pour le traducteur impuissant qui te transmet la parole de l'ouvrier. Cet homme ne parle pas la même langue que toi, et le narrateur qui lui sert d'interprète est forcé d'altérer la beauté abrupte, le tour original et l'abondance poétique de son texte, pour te communiquer ses pensées³⁰. » Il reprend alors le motif de la simplicité : « Ce qu'il y a d'admirable dans le peuple, c'est la simplicité du cœur, cette sainte simplicité, perdue par nous, hélas ! depuis l'énorme abus que nous avons fait de la forme de nos pensées³¹. » L'homme cultivé est, en effet, prisonnier d'une rhétorique qui l'éloigne de l'émotion véritable, ce que Poulaille nommera le style, auquel il oppose la notion d'authenticité, et qui fonde la ligne de partage littéraire. Or, cette simplicité sandienne est le moyen de redonner une vivacité émotive au récit et de renouveler la forme littéraire : « Chez le peuple, toute forme est nouvelle, et la vérité sous

26 *Ibid.*, p. 38.

27 *Ibid.*, p. 39.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 40.

30 George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, *op. cit.*, p. 154.

31 *Ibid.*, p. 155.

celle du lieu commun lui arrache encore les larmes d'enthousiasme et de conviction³². »

Cette réflexion sur la forme (et non seulement sur la parole, ce qui nous ferait rapidement dériver vers la seule et simplificatrice question de l'oralité) se déploie dans *Le Compagnon du Tour de France* parce que le Corinthien et Huguenin sont des artisans. Or, la réflexion sur la sculpture réintroduit la notion de forme et de simplicité : « Il y a un mince mérite à cela, répondit Pierre ; ce n'est qu'un travail d'artisan appliqué et docile. Mais celui qui a dessiné le modèle était un artiste. Celui-là avait le goût, l'invention, le sentiment, aujourd'hui perdu, de la proportion élégante et simple³³ » et, de fait, Pierre présente Amaury (le Corinthien), le menuisier, comme étant l'artisan capable d'être un artiste³⁴, signe et symbole de la possibilité de renouveler l'art par le peuple. *Le Meunier d'Angibault* thématise lui aussi ce rapport particulier à la langue. D'abord, le meunier fait preuve de raison et de sagesse (« En causant avec lui, Marcelle trouva plus d'idées justes, de notions saines et de goût naturel, qu'elle n'en eût attendu la veille de la part du grand farinier à sa rencontre dans l'auberge³⁵ »), mais, surtout, il ne tire aucune vanité de ses qualités et « affectait des manières de paysan plus rudes que celles dont il n'ignorait pas l'usage » ; il présente ainsi la figure de celui qui ne veut pas trahir : « On eût dit qu'il craignait par-dessus tout de passer pour un bel esprit de village, et qu'il avait un profond mépris pour ceux qui renient leur bonne race et leur honnête condition, en prenant des airs ridicules³⁶. » Enfin, point ultime, « il parlait avec assez de pureté, à l'ordinaire, sans toutefois dédaigner les locutions naïves et pittoresques du terroir. Quand il s'oubliait, c'est alors qu'il parlait tout à fait bien et qu'on ne sentait plus le meunier. Mais bientôt, comme s'il eût été honteux de s'écarter de sa sphère, il revenait à ses plaisanteries sans fiel et à sa familiarité sans insolence³⁷. » Enfin, *François le Champi* « condense » les sens possibles du mot « simplicité ». C'est d'abord l'histoire d'un simple – François, parce que champi, est un simple, ou du moins considéré comme un simple et le

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, p. 279.

34 *Ibid.*

35 George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, éd. Béatrice Didier, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1985, p. 92.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

récit demande donc de s'adapter à cette simplicité du personnage – mais le récit se construit aussi à partir d'une voix narrative simple, ancrée dans le monde paysan, qui donne ainsi au récit l'aspect d'un conte raconté à la veillée (« En cet endroit de l'histoire, la raconteuse s'arrêta³⁸ »). Toutes ces tentatives témoignent de la recherche d'une énonciation qui s'ancre au plus près des circonstances de production de l'énoncé pour traduire ainsi, *tonalement*, vocalement, l'expérience prolétarienne.

Il est donc frappant de voir combien la réflexion de Sand semble opérer comme un soubassement à la conception de l'écriture prolétarienne construite par Henry Poulaille. Loin d'être une mention purement formelle, le nom de George Sand renvoie à une pratique de l'écriture qui porte ses fruits dans cette littérature prolétarienne, préfiguratrice d'une littérature moderne. Les notions de simplicité et d'authenticité définissent néanmoins un champ encore plus précis de la littérature prolétarienne : le récit paysan. En effet, le travail critique de Poulaille évolue en déterminant différentes catégories de récits prolétariens en fonction des métiers des écrivains et, au milieu de cet ensemble, se trouvent donc les récits et romans des paysans. Or, Sand apparaît aussi de manière récurrente dans les pages qu'il leur consacre.

De l'écrivain prolétarien à l'écrivain paysan

Il ne faut pas, d'abord, réduire le roman paysan au roman rustique étudié par Paul Vernois³⁹, parce qu'il faut comprendre que le paysan occupe un statut particulier au sein de la définition du prolétariat. Là encore, George Sand occupe une fonction spécifique pour dessiner cet espace de création littéraire paysan, et préciser ce qui est en jeu dans cette écriture.

Henry Poulaille, dans l'article qu'il consacre au roman *Maria* de l'écrivain paysan Lucien Gachon, s'interroge sur l'avenir de cette littérature prolétarienne paysanne : « [...] après George Sand, Balzac, Zola, Eugène Le Roy, Guillaumin et tant d'autres [...], parler des paysans peut sembler

38 George SAND, *François le Champi*, éd. André Fermigier, Paris, Folio, coll. « Classique », 2005, p. 112.

39 Paul VERNOIS, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz : ses tendances et son évolution, 1860-1925*, Paris, Nizet, 1962, et *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand. Problèmes de nature et d'emploi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

manquer d'originalité pour un jeune écrivain. Qu'aurait-il à dire⁴⁰ ? » Poulaille, une nouvelle fois, fait reposer toute l'originalité de Gachon sur son « respect absolu de l'authenticité, [son] dédain du pittoresque⁴¹ », qui l'arrache au roman régionaliste. Ainsi, parce que Lucien Gachon est un paysan, son œuvre rend-elle un « son vrai⁴² » ; elle est « un document en même temps qu'une admirable réussite⁴³ ». Si Poulaille reconnaît que George Sand a fondé le roman paysan, il insiste assez vite sur les différences entre le roman paysan à « la Sand » et le véritable roman prolétarien paysan, qui n'est pas romanesque mais, d'abord, documentaire : « Point de complication dans le récit. Quelques scènes, quelques héros seulement⁴⁴ » – idée récurrente sous la plume de Poulaille qu'une citation de Jean-Richard Bloch, à propos d'Émile Guillaumin, traduit clairement : « Guillaumin ne raconte pas d'histoires. Il ne sait pas nouer les cordons d'une anecdote. Son art est plus simple : rien n'intéresse sa sensibilité hors le travail des champs. Ce travail forme la seule intrigue de ses livres⁴⁵. » Pourtant certains romans de Sand ancrèrent déjà le romanesque dans les conditions de la vie paysanne, qui ne sont pas utilisées comme un simple décor mais bien comme le moteur du romanesque même ; la dynamique romanesque de Sand ne se déploie pas en dehors du milieu paysan, et conserve un aspect documentaire. Là encore, Sand opère comme un point essentiel mais occulté, en fonction duquel Poulaille pense le roman prolétarien.

Poulaille réutilise l'œuvre sandienne en 1934 lorsqu'il veut préciser le champ du roman prolétarien paysan. Il utilise alors le mot d'expérimentation (plutôt que celui d'expérience) pour opposer les écrivains, dont George Sand (et même Charles Ferdinand Ramuz), aux véritables écrivains paysans pour dire que « nul d'entre eux, même le plus grand, Ramuz, n'apporte de témoignage expérimenté. Ce n'est qu'une vision objective de l'âme et des caractères paysans qu'ils expriment⁴⁶ ». En revanche, derrière le nom d'Émile Guillaumin, il repère « une pléiade d'authentiques paysans [qui] se sont

40 Henry POULAILLE, *Nouvel Âge littéraire*, op. cit., p. 327.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 328.

43 *Ibid.*, p. 330.

44 *Ibid.*, p. 328.

45 *Ibid.*, p. 296-297.

46 Henry POULAILLE, *La Littérature et le peuple. Nouvel Âge littéraire 2*, op. cit., p. 211.

levés, donnant leur expérimentation⁴⁷ ». Cette distinction entre deux types de roman paysan doit néanmoins être réinsérée dans une conception plus large de la littérature prolétarienne pour Poulaille. En effet, cette affirmation se trouve d'abord dans un numéro de la revue *Prolétariat* consacré aux écrivains paysans (comme il y en avait eu d'autres consacrés aux écrivains de la mine et aux écrivains postiers). Il importe donc de justifier et d'expliquer la différence entre les textes présentés et ceux des écrivains qui ne sont pas des paysans au sens strict du terme. L'opposition pourrait donc être plus circonstancielle que fondamentale (surtout quand on connaît l'estime de Poulaille pour Ramuz). En outre, Poulaille réaffirme souvent l'idée que cette littérature prolétarienne n'est qu'une littérature de transition, que le mérite et la qualité de cette littérature prolétarienne est de renouveler la littérature générale : « [...] lorsqu'elle accepte de transposer, elle [cette littérature neuve] ne perd pas de vue les bases réelles de son sujet⁴⁸ » ; « ce n'est plus un monde supposé qu'elle se propose de faire vivre, mais un monde connu. Elle est fondamentalement expérimentale, volontiers de témoignage⁴⁹ ». Parce que, dès lors, la littérature prolétarienne est une littérature moderne qui « sans avoir l'air de rien, [ramène] l'écriture à son véritable plan : l'expression⁵⁰ ». Comme le cinéma, la TSF ou les autres formes médiatiques, cette littérature modernise la littérature au sens général du terme (raison pour laquelle « cette littérature prolétarienne est une littérature de transition, [et] restera une littérature de transition⁵¹ »). Dans ce cadre, l'écriture véritablement moderne est réussie lorsqu'elle s'ancre dans un territoire et un milieu qui lui donne sa forme et sa dynamique ; il existerait ainsi une consubstantialité entre le livre, son rythme et son ton, et la scène décrite – cette consubstantialité ferait alors éprouver au lecteur, sensiblement, physiquement, comme peut le faire le cinéma, l'expérience et l'action singulière d'un milieu paysan. Une telle énonciation ferait *effectivement* entendre et voir le milieu décrit. Or Sand avait déjà conscience de l'importance de ce travail énonciatif capable de donner, pour reprendre l'expression de Poulaille, une expressivité au récit, qui peut bouleverser le cadre générique. En effet, les œuvres de Sand sont principalement romanesques mais elles semblent s'orienter vers des tentatives

47 *Ibid.*

48 Henry POULAILLE, *Nouvel Âge littéraire*, op. cit., p. 435.

49 *Ibid.*, p. 436.

50 *Ibid.*, p. 436-437.

51 *Ibid.*, p. 437.

de renouvellement générique – ou du moins des formes d’exploration du genre. *La Mare au diable* s’apparente parfois au document – même si la partie plus proprement folklorique est rejetée en fin d’ouvrage, en appendice. Mais, sans aller jusque-là, il faut noter que Sand relève l’importance des formes traditionnelles pour formuler la vie et la pensée paysannes ; elle note, par exemple, l’importance des proverbes, chansons et contes. Une telle attention se retrouve aussi dans la recherche formelle de l’écriture chez Poulaille. Sand dessine ainsi la quête d’un livre qui emprunterait au document – chose qu’elle ne semble pas vouloir ni pouvoir faire puisque la partie documentaire s’insère dans le roman. L’héritage sandien est donc incontestablement important pour comprendre la généalogie de la littérature prolétarienne.

Cette inflexion donnée à la littérature prolétarienne et paysanne donnée par Poulaille est développée⁵² par les écrivains paysans eux-mêmes. Ainsi, Lucien Gachon dans son essai, publié en 1932, *L’Écrivain paysan*, définit les conditions à partir desquelles parler d’une spécificité littéraire paysanne. Dans son parcours historique de la naissance de l’écrivain paysan, Gachon accorde toute son importance à George Sand : « il faut attendre la venue de George Sand pour que les paysans soient à l’honneur⁵² » mais, aussitôt, il ajoute qu’il faut se méfier parce que « la Dame de Nohant » n’a jamais vraiment « mis comme on dit la main à la pâte⁵³ ». Une telle affirmation est « idéologique » et poétique : elle sert à concrétiser l’existence de cette figure particulière qu’est l’écrivain paysan, qui doit écrire sans artifice. En effet, cette affirmation émane plus d’une volonté paratopique que d’une réalité produite par la lecture. Gachon reconnaît d’ailleurs que les images de Sand sont d’une grande justesse : « Au bout de l’andain, le vin rouge éclatait lui aussi comme un rubis dans le verre que ma sœur tendait aux faucheurs dont le torse se cambrail pour boire. Image à la George Sand que mon regard aspirait et qui instantanément refaisait de moi un paysan⁵⁴. » Et de façon frappante, plus loin, nous retrouvons exactement le même syntagme :

La muraille du fumier y monte et y descend régulièrement selon les saisons, sur la plate-forme bétonnée. Le soleil levant y éclaire la large et haute façade cependant que la fille de la maison bat la literie aux fenêtres

⁵² *Ibid.*, p. 26.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 27.

et que les garçons promènent le brabant dans les entours. Image à la George Sand. Si l'on veut. Avec quelque chose de plus brusque, de plus rugueux dans sa force⁵⁵.

Une telle distinction entre deux types d'écrivain assoit ainsi une véritable littérature paysanne dont Émile Guillaumin serait l'un des pères : « Le cachet d'authenticité, seul le labeur quotidiennement vécu peut le donner à l'œuvre de l'écrivain paysan. Guillaumin demeurera un maître écrivain paysan parce que paysan il a su rester⁵⁶. » Suivent alors d'autres noms dont ceux de Joseph de Pesquidoux, Henri Pourrat, C. F. Ramuz, « les trois meilleurs parmi les vivants⁵⁷ ». Et tous ces écrivains paysans ont donc pour fonction de « dire leur humble vérité », comme Rose Combe « dont *Le Mile des Garret* se place exactement dans la lignée de *La Vie d'un Simple* par sa trame toute nue et son écriture spontanément dépouillée de toute trace de littérature⁵⁸ ».

Cette autonomie de la littérature paysanne a, d'abord, une visée politique : elle cherche à représenter dignement le monde paysan et, par conséquent, étendre la notion de peuple aux catégories paysannes. Comme l'explique Gérard Noiriel dans son *Histoire populaire de la France*⁵⁹, le paysan ne fait pas véritablement partir du prolétariat ni du peuple et n'est donc pas *reconnu* en tant que tel, victime notamment des préjugés parisiens comme l'explique Émile Guillaumin dans *À tous vents sur la glèbe* (1931). Or, cette volonté de représenter la réalité paysanne trouve pourtant sa source chez George Sand aussi, et Guillaumin le rappelle dans son *Panorama de l'évolution paysanne*. Émile Guillaumin justifie la présence de son texte dans la collection intitulée « L'émancipation paysanne », en se posant justement comme héritier de George Sand. Comme elle, il affirme qu'il faut voir le paysan comme une figure du prolétaire, première étape sur le chemin de la reconnaissance et de l'attribution d'une forme de dignité : « Tous esprits libres, conservant le sens de l'humain, reconnaîtront que les gens de la glèbe, grands sacrifiés des siècles, doivent occuper enfin dans l'économie générale la juste place qui leur revient, comportant dans le présent des avantages normaux selon

55 *Ibid.*, p. 90.

56 *Ibid.*, p. 30-31.

57 *Ibid.*, p. 31.

58 *Ibid.*, p. 35.

59 Gérard NOIRIEL, *Une histoire populaire de la France. De la guerre de Cent ans à nos jours*, Marseille, Agone, coll. « Mémoires Sociales », 2018.

les lois de l'époque, une honnête sécurité d'avenir⁶⁰. » Cette reconnaissance, comme chez Sand, doit conduire à une plus grande justice sociale. Or, pour Guillaumin, proche là aussi de Sand, la misère de la paysannerie s'explique non seulement par des conditions externes mais aussi par « son apathie intellectuelle », son « indifférence de la compréhension des choses⁶¹ ». Le paysan doit donc faire un effort pour rompre les « étroites limites » imposées par les « pénibles nécessités quotidiennes » et ainsi « connaître davantage, [...] se connaître mieux, [...] savoir goûter les grandes joies qui viennent de l'esprit⁶² ». Et il mentionne George Sand comme étant la première, à leur avoir rendu justice : George Sand aimait, pour les avoir vus de près, « ces paysans actifs, industriels, comme tous ceux qu'une nature avare dresse au joug de la nécessité..., ces campagnards à la douleur patiente et simple... Incapables de comprendre le mal, ils ne le voient point ; leur existence est pour ainsi dire latente⁶³... » Mais elle reconnaissait que « l'homme des champs a besoin de grandes transformations pour devenir sensible aux conquêtes et aux bienfaits de la société nouvelle⁶⁴... » L'écriture peut extraire les paysans d'une condition considérée comme misérable et sans dignité. Sand fait, par conséquent, naturellement partie des auteurs prescrits pour les lectures des paysans dans le premier numéro de la revue qu'Émile Guillaumin fonde avec Michel Bernard, *Le Travailleur rural*, où il incite à lire *Les Maîtres sonneurs* et *François le Champi*⁶⁵. On comprend donc que Gachon, lui, systématise l'opposition entre Sand et les écrivains paysans, pour affermir l'idée qu'il existe une position énonciative paysanne spécifique ; les paysans maîtrisent leur image.

Sand est donc, paradoxalement, celle qui invite à penser l'écriture paysanne et, en même temps, celle qui sert, par opposition à définir la figure de cet écrivain. Or, cette opposition repose principalement sur la langue utilisée par

60 Émile GUILLAUMIN, *À tous vents sur la glèbe*, Paris, Valois, 1931, p. 9.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 Émile GUILLAUMIN, *Panorama de l'évolution paysanne*, Paris, L'Émancipation paysanne, 1936, p. 74.

64 *Ibid.*, p.75.

65 Agnès ROCHE, « Émile Guillaumin : du lecteur au prescripteur de lectures militantes », *Siècles* [en ligne], 29, 2009, p. 13-22 : <http://journals.openedition.org/siècles/339>.

l'écrivain car la « perdition », le « souci de faire beau⁶⁶ », ou encore le « soin littéraire », menacent l'écrivain paysan :

Mais s'il a longuement observé le paysan, devant le papier blanc tout lui manque : les mots, les moules de phrase. Point de rhétorique. Il ne l'a point apprise. D'ailleurs, elle lui serait funeste. Pas même cet usage de la langue française qui vient de l'habitude de parler à peu près correctement le français aux Français de la ville, lesquels approchent journellement d'autres Français qui eux sont allés au collège ou au lycée, qui ont beaucoup remué leurs livres et leur langue avec cette facilité de converser que le paysan s'étonne toujours de trouver chez le citadin.

De la langue du peuple ouvrier non plus, il n'a cure. Elle le trahirait pareillement. Tout comme la langue des honnêtes gens ; ou même la langue scolaire que les bons élèves acquièrent au reflet des grands noms. Dans la grande langue française, il doit y avoir place pour la langue de toutes les conditions et de tous les métiers. P. Hamp, Henry Poulaille sont les nôtres aussi dans leur domaine pour avoir fait parler les ouvriers en ouvriers et non seulement en ouvriers de n'importe où, mais encore en ouvriers de leur ville – de leur quartier même – et de leur condition.

Et le paysan, pour son salut, découvre qu'il a sa langue lui aussi. Ce n'est pas assez de dire que cette langue, c'est son dialecte. Ce dialecte n'est plus, hélas, qu'un patois, c'est-à-dire un rameau plus ou moins flétri du vieux français autochtone. [...] [II] s'est progressivement desséché ou bien sa sève s'est corrompue au contact du français propagé par l'école, les fonctionnaires, le journal⁶⁷.

Cet important passage détermine dès lors les conditions d'existence *poétique* de cette littérature paysanne. En effet, l'ancrage du paysan dans son territoire, dans son terroir, l'oblige à trouver la langue qui est la sienne, qui l'identifie et le signale, le marque comme paysan, qui l'authentifie pourrions-nous dire. Or, comme le rappelle Gachon, elle se différencie effectivement des langues ouvrière et bourgeoise. Gachon, comme Guillaumin, crée alors ce territoire littéraire singulier qui serait celui du récit/roman paysan. Mais, indéniablement, là encore, nous retrouvons les éléments énoncés par George Sand elle-même qui insiste sur cet ancrage territorial, géographique, pour

66 Lucien GACHON, *L'Écrivain paysan*, Paris, Valois, coll. « Les Cahiers bleus », 1932, p. 14.

67 *Ibid.*, p. 66-67.

qui « [à] la lecture du roman paysan, cette géographie [de son pays] doit se lever toute seule d'entre les pages, de telle manière que le lecteur puisse reconstruire une image vraie du pays décrit⁶⁸ ». Une véritable écriture paysanne doit donc porter les traces et la marque de cette parole originelle sans laquelle elle ne possède aucune authenticité. Or, pour Gachon, dans le chapitre qui s'intitule « Le mode de dire paysan », il affirme que « leur langue [aux paysans] renouvelée a conservé cependant un ton et une syntaxe⁶⁹ ». Suivent alors des précisions sur ce qu'est cette syntaxe paysanne. Il insiste sur l'importance du silence, sur l'économie des mots et de la phrase :

Ainsi le propre de la syntaxe du rural, c'est l'élosion, c'est l'ellipse, c'est la masse de silences et de réflexions rentrées qu'elle contient ; c'est la brièveté silencieuse. Mais c'est aussi une sorte de truculence aux belles heures. Une forte liberté qui ne s'embarrasse pas de convenances. Pour le vrai paysan, il n'y a pas de mots grossiers, de termes trop crus parce que tout est cru dans la nature⁷⁰.

Certaines de ses remarques sur l'emploi des mots « affleurant, frémir, brise » qui sont « menteurs » sont intéressantes parce qu'elles précisent concrètement que ces mots éloignent le paysan de lui-même ; ils traduisent l'impression éprouvée par le paysan en « mots exotiques » ; « Ces mots contiennent encore de la littérature. L'écrivain s'est glissé subrepticement par eux, au-devant du regard paysan. L'écrivain a mieux dit. Plutôt, il a dit autrement que le paysan. Car il n'est pas sûr qu'il soit parvenu à mieux dire⁷¹. » Ramuz est, en cela, un remarquable écrivain et l'écriture de Guillaumin illustre, elle aussi, cette réussite ; le titre de son œuvre majeure, *Vie d'un simple*, souligne l'héritage de George Sand. Il relie la simplicité définie par Sand à l'authenticité qui émane de cette parole ancrée dans un lieu et un milieu qui façonnent sa tonalité.

68 Lucien GACHON, *op. cit.*, p. 47.

69 *Ibid.*, p. 70.

70 *Ibid.*, p. 70-71.

71 *Ibid.*, p. 114.

Conclusion

Ce parcours rapide révèle combien l'œuvre de Sand a été importante, mais peu remarquée, pour la constitution d'une littérature prolétarienne, qui redéfinit la forme littéraire au prisme de la situation énonciative de celui qui parle pour témoigner. Cette place à laquelle l'assigne Poulaille est encore celle que lui attribue Michel Ragon dans sa propre *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*⁷². Or la confrontation entre les enjeux de la littérature prolétarienne et l'écriture sandienne des romans paysans révèle la place et la fonction réelles des romans paysans de Sand. Il ne s'agit là, bien évidemment, que de lignes générales qu'il faudrait approfondir car l'enjeu de cette poétique est, pour Sand comme pour tous les prolétaires, éthique et politique : il faut écrire pour réussir à donner une image juste et autonome du monde paysan et, ainsi, conférer une humanité à ce prolétaire paysan. Alors, « faire le procès du paysan, c'est, à peu de chose près, faire le procès de l'humanité⁷³ ».

JEAN-LUC MARTINET

UNIVERSITÉ DE LILLE

ULR 1061-ALITHILA

ANALYSES LITTÉRAIRES ET HISTOIRE DE LA LANGUE

72 Michel RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Paris, Albin Michel, 1974. Et il cite un extrait du *Compagnon du Tour de France* dans la chapitre intitulé « Socialisme romantique et littérature ouvrière au XIX^e siècle ».

73 Citation de Maurice BOUCHOR dans Émile GUILLAUMIN, *Panorama de l'évolution paysanne*, *op. cit.*, p. 74-75.



Steinla

Spainla

Le Pain quotidien d'Henry Poulaille,

un contretype du *Compagnon du Tour de France* ?

Henry Poulaille fut au centre du débat sur la culture propre à une société industrielle, qui se tint dans les années 1930, selon lequel un Nouvel âge littéraire allait promouvoir des écrivains issus du prolétariat. Ceux-ci introduiraient le facteur expérimental dans l'esthétique littéraire et exprimeraient les espérances spécifiques du prolétariat¹. L'écrivain accueille exclusivement comme auteur prolétarien celui (ou celle) qui, comme lui, a été formé(e) à la dure École de la vie des ouvriers ou des paysans. Le roman populaire tel qu'il a été conçu et célébré par les Romantiques est donc tenu à l'écart. Ce faisant, Poulaille oublie la singularité du *Compagnon du Tour de France* (1840) de George Sand, attestée par Jean Jaurès qui érige ce roman audacieux en symbole d'un moment-clef de l'expression des aspirations du peuple au progrès social et à la république². Sand y reconnaît, avec force, sa dette à l'égard du *Livre du Compagnonnage* (1839), opuscule écrit par un inconnu, Agricola Perdiguier (1805-1875), menuisier de son état. Perdiguier réalise une étude de sociologie des mœurs ouvrières, voire une étude d'ethnologie d'avant-garde, et entend réformer et pacifier les sociétés groupées sous le terme générique de *Compagnonnage* ou *Devoirs*, en préservant leur vocation spirituelle corrodée par l'essor du mutuellisme et par la révolution industrielle.

Perdiguier est un autodidacte ; polygraphe influencé par la littérature de colportage, il se forge une belle réputation de chansonnier du

1 Syndicaliste à la C.G.T., Poulaille s'oppose aux théoriciens soviétiques du *Proletkult*, pour lesquels la littérature prolétarienne se devait de servir les canons idéologiques du parti communiste russe. Il conteste aussi les conceptions exprimées par André Thérive dans le *Manifeste* (1929), qui fonde le mouvement littéraire du populisme.

2 Voir à ce sujet l'article de Jean-François CHANET, « L'éducation politique du peuple dans *Le Compagnon du Tour de France* de George Sand », dans Martine WATRELOT et Michèle HECQUET (dir.), « *Le Compagnon du Tour de France* de George Sand, Villeneuve-d'Ascq, Université Lille III, « Travaux et recherches », 2009, p. 169-182.

Compagnonnage, recueille les légendes des Devoirs, propage ses idées de réconciliation des compagnons et d'éducation populaire par des dialogues didactiques ou édifiants, tels ceux de la saynète *La Rencontre de deux frères*. Ses *Mémoires d'un compagnon* sont passés à la postérité. Perdiguier figure ainsi au nombre des célèbres autodidactes : il est, selon Poulaille, un « aîné des auteurs prolétariens³ ». Pour mieux remplir sa mission de passeur de la culture ouvrière et de promoteur du projet politique de Perdiguier, Sand recourt à la technique d'intégration dans son roman de textes hétéroclites tels les chants compagnonniques ou les extraits, cités en note, d'articles de l'*Encyclopédie nouvelle* ou de journaux, et surtout de fragments du *Livre du Compagnonnage* : ainsi, qui lit Sand lit Agricola Perdiguier. Si Poulaille accorde à Sand, entre autres écrivains⁴, la paternité d'une littérature qui prenne position devant la vie, il dédie pourtant son roman à son ami John Dos Passos, qui, en 1930, décrit les États-Unis du début du xx^e siècle au moyen d'une forme d'écriture expérimentale⁵. En dépit de cette affiliation, *Le Pain quotidien* ne reprend aucun des procédés de collage propres à Dos Passos : ils seront mis en œuvre dans *Les Damnés de la terre* (1935). De fait, *Le Pain quotidien* se rapporte à la manière sandienne en introduisant chansons, notes explicatives et fragments de discours politiques dans la narration.

Nouvel Âge littéraire est un ouvrage mosaïque, qui collecte divers articles déjà publiés par Poulaille, afin d'exposer ses conceptions d'une littérature qui ne viserait ni à distraire le lectorat, ni à se transformer en objet de consommation. Au nombre des auteurs passés au crible de sa critique, George Sand figure comme le « premier écrivain qui ait fait du roman socialiste⁶ », et il range *Le Compagnon du Tour de France* dans les œuvres dignes de durer, sans que l'étude d'une quelconque réception soit toutefois dans son propos. Écrit en 1930⁷, année des célébrations du centenaire du Romantisme,

3 Henry POULAILLE, *Nouvel Âge littéraire*, Bassac, éditions Plein Chant, 1986, p. 158 note 1 (1^{ère} éd., Valois, 1930). La référence à cet ouvrage sera désormais notée *N. A. L.*, suivie du numéro de page.

4 À savoir Balzac, Vallès, Zola, Whitman, *N. A. L.*, p. 158.

5 La technique de l'écrivain américain John Dos Passos (1896-1970) amalgame des unes de journaux collées à l'état brut dans la narration, des biographies de personnages célèbres et des fragments autobiographiques.

6 *N. A. L.*, p. 54.

7 *Le Pain quotidien* paraît début 1930 dans la revue de Poulaille *Nouvel Âge* (organe de presse élaborant des doctrines utiles au renouvellement d'un socialisme qui ne soit ni

Le Pain quotidien ne pourrait-il signer un retour – problématique – sur la fiction d'une écrivaine célèbre, qui, par ses origines sociales et son métier, ne s'accorde en rien à la doctrine de la littérature prolétarienne que Poulaille formule cette année-là ?

Faute de discours explicite de Poulaille sur un recoupement de ces romans, nous parierons sur les vertus heuristiques d'une lecture croisée et comparée des deux narrations pour dégager leurs affinités. Toutefois, la métaphore du contretype, sous l'égide de laquelle nous plaçons notre étude, manifeste, dans le même temps, l'écart entre *Le Pain quotidien* (1931) et *Le Compagnon du Tour de France* (1840), qui, publiés à quasiment un siècle d'écart, sont de factures radicalement différentes. Le style de Sand, très fluide, d'une régularité tranquille, respecte la convention de l'unité narrative mais innove quand il mêle l'usage d'une langue lettrée à des idiomes authentiques ou à une langue déformée (Sand recourt aux archaïsmes ou forge volontiers des néologismes) tandis que le style de Poulaille est concis, oralisé, il s'inspire du modèle cinématographique pour fragmenter les récits au sein de la même narration, tout en mêlant les niveaux de langues⁸ (langage lettré du narrateur maniant les subjonctifs ; parlers familiers, parfois argotiques, des personnages). Le contraste s'amenuise si l'on considère les titres respectifs des deux romans qui connotent la sacralité d'une nourriture spirituelle et substantielle : étymologiquement *compagnon* signifie « celui qui partage le pain avec (*cum* et *panis*) », geste ultime effectué par le Christ à la veille de sa Passion⁹, tandis que le pain quotidien, quémندé auprès de Dieu par le chrétien dans sa prière œcuménique, est devenu l'aliment emblématique du pauvre, du « crève-la-faim ». C'est ce même pain quotidien que Loulou Magneux, âgé d'une petite dizaine d'années dans le roman, va apprendre à ne plus gâcher. C'est bien l'expérience de la faim – absente du récit sandien – qui traverse la geste des Magneux¹⁰ construite dans la quadrilogie que

étatique ni technocratique) avant d'être édité en volume en 1931 chez Georges Valois, qui publie aussi, en septembre 1930, *N. A. L.* (voir *supra*, note 3).

8 Voir les travaux de Nelly WOLF, notamment l'article « "Henri blessé réclame présence" : l'écriture populaire dans *Le Pain quotidien* et *Les Damnés de la terre* », *Roman 20-50* (2017/1), n° 63, p. 19-29.

9 Les rituels d'initiation des compagnons du Tour de France sont une transposition de la liturgie pascale.

10 Voir l'article de Christian MRZEWSKI, « "On jette pas le pain" : la complainte de la faim dans la trilogie des Magneux », *Roman 20-50* (2017/1), n°63, p. 83-94.

constituent *Le Pain quotidien* (1931), *Les Damnés de la terre* (1935), *Pain de soldat* (1937), *Les Rescapés* (1938), selon une diachronie romanesque allant des années 1903 à 1920, à la charnière de deux siècles.

Les deux fictions entendent décrire fidèlement les milieux de l'artisanat confrontés à des drames : celui de la misère pour la famille d'Henri Magneux et d'Hortense, tous deux ouvriers artisans ; celui des violences sociales exercées, au XIX^e siècle, sur des compagnons âgés d'une vingtaine d'années. Les héros sandiens ont à choisir leur orientation sociale dans une société rétrograde et discriminante, tandis que leurs amours sont cyniquement contrariés par le pouvoir patriarcal et aristocratique en place. Sand combine un jeu de personnages couplés : deux menuisiers du même Devoir éprouvent un amour partagé pour deux aristocrates ; un artisan-philosophe, Pierre Huguenin dit Villepreux, se lie d'amitié avec un artisan-artiste, Amaury dit le Corinthien ; deux jeunes patriciennes, l'une simple et prude, Yseult de Villepreux, l'autre naïve et coquette, Joséphine, se fient l'une à l'autre, etc. Ce sont ces dédoublements intrinsèques qui confèrent au récit sa poétique allégorique – très en faveur dans la culture compagnonnaïque – en ce qu'ils expriment métaphoriquement et symboliquement le primat d'une association générale qui serait, pour Pierre Leroux, alors le maître à penser de George Sand, le premier degré de la République idéale. Poulaille, lui, entrelace les fils d'un jeu de personnages divers, répartis dans les appartements du même immeuble parisien (une vieille misérable qui se suicide, un cocu inconsolable de la fuite de son épouse, etc.) tout en centrant son récit sur le face-à-face (au double sens du terme) du couple Magneux, qui attend son troisième enfant, et de celui de leurs voisins Radigond, fort de deux fils employés aux postes et d'une fille, Nénette, en âge de se marier. Ici le couplage des personnages joue d'images inversées ; ainsi, Nini Radigond, commère audacieuse, est l'opposée de la discrète Hortense. Néanmoins, les romans s'enquière tous deux des conditions nécessaires à la préservation de la dignité humaine, et des voies empruntables pour la garantir.

Espace-temps des narrations

En dépit du contraste entre l'espace romanesque urbain choisi par Poulaille et l'espace provincial du *Compagnon*, une même partition structure ces narrations : le premier volume du *Compagnon* se déroule sur les chemins de la Sologne blésoise tandis que le second s'enferme au château solognot du comte de Villepreux ; au mitan de son roman, Poulaille fait emménager ses

personnages dans un immeuble plus clair et plus spacieux de leur quartier parisien, où ils peuvent étendre leur activité et faire revenir leur fille auprès d'eux. La migration résidentielle autorise, un temps, les personnages de chacune des fictions à entrevoir la possibilité d'une promotion sociale. Les temporalités de ces romans se rapportent à un contexte socio-politique antérieur de deux décennies à celui de leur publication ; ils sondent, outre l'histoire privée des personnages, le devenir collectif d'une société à travers des individus fictifs. 1840 et 1930 sont des années d'un relatif calme social, bientôt suivi d'une poussée démocratique et socialiste de courte durée, certes, mais profitable aux ouvriers sur le long terme ; tandis que les années de la narration, 1823-1824 d'une part et 1903-1906 d'autre part, sont traversées de crises diverses. Les fictions peuvent ensemble se ranger sous le paradigme des romans des conflits et de la quête d'une possible régénération sociale. Le choix d'un espace fictif circonscrit (château ou immeuble) pour tirer les fils des destins de prolétaires de la génération précédente amène les lecteurs à se considérer comme les héritiers directs de l'histoire tragique de ces personnages.

Féminin et masculin en lutte

Dans la première partie du *Pain quotidien*, c'est au travers du regard du charpentier Henri Magneux, alité pour de longs mois, que le lecteur découvre un quartier populaire du 15^e arrondissement de Paris, à la composition sociologique variée. Petits commerçants ambulants, chanteurs des rues, petits entrepreneurs côtoient ouvriers et employés, ainsi que la petite-bourgeoise des propriétaires de logements ouvriers. Dans l'immeuble citadin, l'espace domestique est géré et organisé par les femmes, assez peu par un occupant viril comme Magneux, qui exerce néanmoins une emprise indiscutée sur son épouse et sur le voisinage proche, sensiblement équivalent à celui exercé par le comte de Villepreux sur son entourage. La ségrégation des sexes oblige Hortense Magneux à exercer son métier d'artisane chaisière à domicile, et l'exiguïté du logement la force à se séparer douloureusement de sa fille cadette, placée chez des parents auvergnats. La rudesse de la condition féminine génère la solidarité active des habitantes de l'immeuble : seules les voisines s'émeuvent du travail éreintant que l'artisane, enceinte et endettée, effectue à la tâche pour le compte d'un rempailleur sans pitié. Pour de rares commères autoritaires qui dominent « leurs » hommes, comme Nini Radigond, combien de femmes sur la réserve ? L'univers sonore du *Compagnon* tient à l'activité

ouvrière, entre fracas des outils et des matériaux et chants des travailleurs ; celui du *Pain quotidien*, tient à la densité d'habitants par immeuble : entre cris et chuchotements, la frontière entre le privé et ce qui peut être exhibé y est tracée dans le contexte des valeurs et des comportements admis dans les milieux populaires¹¹. Ainsi, chacun fait mine d'ignorer les conflits conjugaux des voisins, et Poulaille illustre avec force les violences criminelles infligées aux femmes, dont elles n'osent guère se défendre. Pour être un poncif du roman populaire, le supplice des femmes atteste aussi une réalité sociale. Chez Sand, la Mère des compagnons, la Savinienne, est blessée lors d'une bataille de compagnons se déroulant dans son auberge, ce qui provoque la fureur d'Amaury, qui assassine le dangereux agresseur. Ce sang versé fera obstacle à l'amour que le compagnon, obligé de fuir, porte à la jeune veuve, forme romanesque de condamnation des violences internes au monde ouvrier. Quand Magneux se résout à enfin intervenir chez ses voisins les Angé, pour céder aux supplices insistantes de son fils Loulou et secourir Milo, fils des Angé, terrorisé face à la recrudescence des violences infligées à sa mère, l'affaire tourne au drame. Échauffé par la lutte avec Magneux, et plus encore par l'ivresse, Angé meurt d'une crise d'épilepsie : ainsi c'est le souci de la protection des enfants, fondamental dans les milieux populaires, et non celui des femmes qui anime Henri.

Entre honte et enfermement, Juliette Angé avait exclu toute confiance sur son martyre, faisant même jurer à son fils de garder le secret ; elle reste dévastée par la mort de son conjoint. Aucun règlement de sa situation n'est possible. Tout en refusant le psychologisme qu'il reproche aux Romantiques, Poulaille illustre l'interaction entre la psycho-pathologie du criminel et celle de sa victime, sous emprise, qui protège son agresseur. Sand fait prendre en charge le processus victimaire par la Savinienne, femme professant dans un univers exclusivement masculin, risquant sa vie pour calmer des belligérants armés et en furie. En se sacrifiant sur le plan sentimental, car la belle veuve refuse finalement tout remariage, elle se prive du soutien financier d'un dignitaire du compagnonnage prêt à l'épouser. Provoqué par la bataille meurtrière, le départ de la société compagnonnique de Blois, avec laquelle la Mère est liée, la pousse à fermer son auberge et lui fait perdre ainsi emploi et logement. Elle

11 Alain FAURE étudie cet univers, fait de « conversations de fenêtre à fenêtre, [d'] engueulades familiales en public, [de] ragots qui courent les maisons », dans « Réflexions sur les ambiguïtés du quartier populaire (Paris, 1880-1914) », *Histoire, économie et société*, 1994, n° 3, « Lectures de la ville (xv^e-xx^e siècle) », p. 449-455.

aurait exposé à l'errance elle-même et ses enfants, si la charitable Yseult ne les avait hébergés, offrant du travail à la mère et se chargeant de l'instruction des enfants. Poulaille et Sand explorent les violences sexistes, les violences totalitaires reposant sur la loi du plus fort, les violences sectaires qui opposent Henri Magneux à son frère de sang, Alexandre, charpentier comme lui mais resté fidèle au compagnonnage, ou conduisant le personnage sandien Jean le Dévorant à estropier un compagnon d'un Devoir concurrent, rencontré en chemin (autre rencontre de deux frères). À ces violences archaïques, Poulaille ajoute celles infligées par le libéralisme économique là où Sand insisterait davantage sur les violences politiques, sans négliger toutefois de révéler la face cachée du comte de Villepreux, partisan du libéralisme. Vulnérable, la belle veuve Angé campée par Poulaille, deviendra la proie d'employeurs qui voudront la contraindre à des rapports sexuels, et elle sera réduite à se réfugier en province, auprès de sa mère, pour espérer trouver du travail. Entre fuite et solidarité, l'avenir des veuves et de leurs enfants se joue dans les deux fictions sur des modes différents, la vision confiante qu'en propose Sand, au nom de l'éducation des enfants, ne s'accordant pas à la perspective naturaliste de Poulaille : la sororité reste finalement peu efficiente.

Socialisme

Chez Sand, l'effet de réel créé par la dimension référentielle de la narration – à l'égard des sociétés secrètes politiques ou ouvrières –, interroge les modalités de constitution d'un contre-individualisme indispensable à l'établissement d'un socialisme éclairé. Plutôt que de réveiller le passé, il s'agit de le placer dans la perspective du progrès des sociétés humaines, chère à Pierre Leroux, pour mieux transposer l'ouvrage du menuisier Perdiguier au monde romanesque. Pierre Huguenin cherche une voie d'émancipation politique qui échappe aux tentatives d'enrôlement des conspirateurs du Carbonarisme, indifférents aux intérêts du peuple et ne proposant pas de vrai programme politique. En 1840, le temps est venu, pour les républicains, auxquels Sand se rallie, de légaliser le suffrage garantissant l'égalité de citoyenneté politique.

À l'orée du ^{xx}e siècle, les hommes ont acquis le droit de vote, et le mouvement ouvrier est en pleine effervescence. *Le Pain quotidien* explore les effets de la mainmise des partis politiques sur les syndicats des travailleurs, et cherche la forme la plus appropriée à donner à la république sociale et à l'idéal socialiste auquel le charpentier Henri Magneux a renoncé. La construction de la république sociale espérée par Pierre Huguenin et promise par Jean

Jaurès en 1906 exige bien des réformes longues à se mettre en place. De la même manière, Georges Clémenceau, devenu ministre de l'Intérieur en mars 1906, après avoir soutenu aux côtés de Jaurès la grève des mineurs de Carmaux, réprime durement celle des mineurs de Courrières¹² : le divorce entre le républicanisme et la gauche socialiste révolutionnaire et syndicaliste est définitif. Clémenceau frappe au cœur la Confédération Générale du Travail (au sein de laquelle Poulaille milite dès 1925) et réprime dans le sang les grèves ouvrières qui se généraliseront à l'ensemble du pays. Le roman lui prête ces propos :

— « Vous avez le droit de grève, ce droit n'est pas contesté. Nous entendons que la loi soit respectée par tous, autant par le président de la République que par le plus modeste ouvrier. »

Il exhorte les mineurs au calme.

— « Du jour où vous auriez démoli les mines... »

— Ah ! ah ! ricane Magneux en lisant ces mots, on te voit, beau masque !

Ils ont le droit d'y redescendre et d'y crever, quoi !...¹³ »

La Charte d'Amiens proclame, le 13 octobre 1906, l'indépendance politique des syndicats partagés entre le réformiste et la révolution¹⁴. La C.G.T. a alors échoué à obtenir la journée de huit heures mais, pour la première fois de son existence, elle a prouvé sa capacité à mener une action nationale, et le patronat concède, enfin et uniquement, le droit au repos dominical réclamé incessamment depuis sa suppression en 1830¹⁵. L'évocation, en 1930, des luttes du début du siècle souligne les attermoissements des ouvriers. Soit ils

12 Les houilleurs du Pas-de-Calais sont révoltés par l'abandon des recherches (décidé par les compagnies minières de Courrières), pour réexploiter les gisements trois jours seulement après le coup de grisou ayant tué 1 500 d'entre eux, le 6 mars 1906.

13 Henry POULAILLE, *Le Pain quotidien. 1903-1906*, illustrations de Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), Lausanne, La guilde du livre, 1944, [1^{ère} édition, Valois 1931], p. 282.

14 Ces options avaient été déjà débattues en 1904, au Congrès de Bourges réunissant pour la première fois les délégués de la paysannerie et ceux de l'industrie : ils réclament le repos hebdomadaire et la journée de huit heures. Acceptés en 1904-1906, la C.G.T. exclut ses membres révolutionnaires, proches du Parti communiste, en 1920. La C.G.T. se dote alors d'un organe de presse, *Le Peuple*, auquel Poulaille contribue à partir de 1926.

15 Le repos dominical n'avait été que partiellement rétabli par la Commune de Paris.

s'engagent dans des combats qui réaliseraient le postulat énoncé par Marx lors de la fondation de l'Association internationale du travail (en 1864), postulat obstinément répété par Henri Magneux : « L'émancipation des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes ! » Soit ils travaillent à l'union d'un grand parti socialiste : « L'Union des forces divisées... Un grand Parti ! C'est la lutte sur les deux terrains, le terrain corporatif, le terrain parlementaire¹⁶... », et c'est là l'option prise par le voisin de Magneux, Radigond, membre du Comité électoral du candidat à la députation Emmanuel Chauvière, pour le Parti socialiste unifié.

Les alternatives opposent le socialisme d'État à la capacité à l'autodétermination de la classe ouvrière, héritée du mouvement associationniste français, et le roman scelle les impasses de cette seconde voie : à l'issue des dures grèves de l'année 1906, amenant Loulou à souffrir de la faim, les avancées sociales sont quasi nulles.

Avant la légalisation des syndicats, les sociétés compagnonniques se firent les champions des luttes longues – notamment par la « mise en interdit¹⁷ » de la boutique de l'employeur –, lourdement sanctionnées par le législateur. Sand aborde succinctement cette force d'action ouvrière : au chapitre 5, dans une scène dialoguée, le père Huguenin s'offusque de la proposition de son fils d'embaucher des compagnons du Tour de France, dont le petit patron redoute l'instruction et la combativité au point de s'imaginer ruiné ou même tué par eux.

En 1906, les luttes syndicales obligent à se restructurer autant le compagnonnage des charpentiers que les entrepreneurs charpentiers de Paris qui se fédèrent en Union des charpentiers de la Seine. violemment discrédités pour grouper patrons et ouvriers¹⁸, les Devoirs tentent d'enrayer la chute de

16 *Le Pain quotidien*, éd. citée, p. 283 ; *idem* pour la citation suivante.

17 George Sand cite Perdiguier (note 3 du chapitre 5) pour définir cette expression : « Quand un maître cherche à diminuer toujours le salaire des ouvriers, les Sociétés s'en alarment, car le mal est contagieux. Alors elles s'entendent et mettent sa boutique en interdit pour un nombre d'années ou pour toujours. Cette interdiction cause un grand dommage au maître, quelquefois elle le ruine. » (Perdiguier, *Le Livre du Compagnonnage*) ». George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, édité par René Bourgeois, Presses universitaires de Grenoble, 1988, p. 73. Ce délit de coalition est aboli en 1864 : les ouvriers peuvent faire grève, sans violence, et sans attenter à la liberté du travail.

18 L'Union des charpentiers de la Seine publie une fameuse brochure anti-compagnonnique *Comment on devient compagnon du Devoir*, Paris, 1907 ; elle est rééditée sous le titre

leurs effectifs en créant des « sociétés protectrices d'apprentis », chargées de négocier des contrats auprès d'entreprises assurant une formation de qualité. La dynamique politico-sociale la plus puissante se concentre sur Paris, et la Fédération de la Seine devient la fédération centrale du Parti Socialiste au sein de laquelle milite l'employé des postes Radigond, lui qui exerce « un métier de faignants¹⁹ » à en croire son épouse : c'est à partir de 1905 que se constitue un socialisme français qui se décide enfin à s'unifier, et par là à cultiver sa différence nette avec les autres partis. La vision optimiste de l'histoire portée par Sand, son espérance en un ordre social solidaire semblent près d'advenir alors.

La loi de séparation de l'Église et de l'État n'est pas encore totalement active dans la coupe temporelle stipulée en sous-titre au *Pain quotidien*, soit 1903-1906 : si la III^e République veut s'attacher à une construction publique de la protection sociale, elle n'a guère les moyens de se passer de l'action des organisations caritatives d'obédience religieuse, déjà encadrées par la loi de 1901 sur les associations. En dépit de son titre, et par contraste, *Le Pain quotidien* ne laisse aucune place à la charité confessionnelle, se démarquant, non sans ironie, d'une littérature populaire édifiante, très en vogue à l'orée du xx^e siècle²⁰. Pour autant, le roman ne montre pas une action d'assistance laïque satisfaisante : les tracasseries administratives des assurances couvrant les accidents du travail – obligatoirement souscrites par les entreprises ou sociétés immobilières – conduisent au dénuement la famille de Louis dont le père, Henri Magneux, reste de longs mois en incapacité de travailler après sa chute d'un toit. Face aux aléas de l'interprétation de la loi²¹ par la compagnie d'assurance, Radigond tente de se rassurer :

Le Compagnonnage, son histoire, ses mystères, signé Jean CONNAY, Paris, Librairie des sciences politiques et sociales Marcel Rivière, 1909. Richard Lebaron, dans « La librairie Marcel Rivière, entre science, économie et politique », *Cahiers du centre de recherches historiques* n° 31, 2003, p. 9, consacré au fonctionnement des éditions socialistes, signale le projet de fusion, en 1928, de la librairie Marcel Rivière avec celle de Georges Valois, qui emploie Poulaille.

19 *Le Pain quotidien*, éd. citée, p. 280.

20 Il reviendra aux *Damnés de la terre* d'illustrer le recours à ces œuvres religieuses : Henri Magneux, à l'agonie, trahit ses convictions pour protéger ses enfants, il va les faire baptiser, puis instruire à l'école Lacordaire.

21 La loi sur les accidents de travail d'avril 1898 stipule que pour une incapacité partielle et permanente, l'ouvrier ou l'employé percevra une rente égale à la moitié de la perte de

— [...] Vu qu'il y a eu deux autres gars de tués. I's s'ront contents de pas faire les méchants. [...]. Y a une loi, que m'disait Chauvière²², mais elle n'est pas en complète application. Elle joue au p'tit bonheur et le moins possib'e. Mais vous l'aurez c'te loi, intégrale, qu'i' disait Chauvière²³.

Pourtant, en raison des passe-droits accordés aux sociétés immobilières, la perte de revenus de Magneux ne sera pas compensée. Seules les collectes hebdomadaires auprès des travailleurs arrivent à hauteur de ce qu'aurait dû garantir la compagnie à ses assurés. Finalement, c'est à la générosité du tâcheron²⁴ qui l'emploie, et à la solidarité des compagnons travaillant sur le chantier – dont on ignore s'ils sont affiliés à une société compagnonnique – que Magneux et son épouse doivent de pouvoir parer au plus pressé, sans s'endetter excessivement.

Les compagnonnages à l'œuvre

Les solidarités compagnonniques sont au cœur du roman de George Sand, qui ne cède guère au misérabilisme cher aux écrivains populaires du XIX^e siècle. Les jeunes artisans voyageurs qu'elle campe n'ont guère le ventre creux, les sociétés compagnonniques assurant à leurs affiliés gîte et couvert, secours en cas de chômage, de grève, de maladie ou d'accident. Cent ans plus tard, Poulaille caractérise l'ouvrier comme étant toujours « obligé de travailler, mais parce que même en travaillant, il est à la merci de tout, maladie, accident. Le grand drame de la vie ouvrière, c'est la perpétuelle insécurité du lendemain²⁵ ».

salaire entraînée par l'arrêt de travail.

22 Emmanuel Chauvière (1850-1910) typographe, blanquiste, franc-maçon, communard, député socialiste de 1893 à sa mort. Élu d'un quartier populaire du XV^e arrondissement de Paris, il se fit le défenseur assidu de son quartier, s'attachant à lui obtenir des secours à l'occasion de calamités quelconques, il veille à protéger les travailleurs les plus défavorisés, voir <https://maitron.fr/spip.php?article24588> (dernière consultation : 16 mai 2022).

23 *Le Pain quotidien*, éd. citée, p. 18.

24 Dans les métiers du bâtiment, le tâcheron est un petit entrepreneur qui se charge, généralement, en seconde main, de l'exécution d'un travail, soit seul, soit avec le concours de quelques ouvriers. Poulaille explique en note que le tâcheron doit donc prélever son bénéfice sur les ouvriers, soit « en les payant en-dessous du tarif », soit « en exigeant une exécution plus rapide que raisonnable des travaux. », *Ibid.*, p. 37.

25 *N. A. L.*, p. 27.

Le récit de Poulaille se centre sur les conséquences sociales et syndicales de ces accidents du travail si fréquents dans les métiers dangereux, tels ceux du bâtiment, ou ceux des mines dont la tragique catastrophe de Courrières de 1906, la plus meurtrière d'Europe, est l'incarnation emblématique.

La narration sandienne s'attache à décrire l'organisation du monde du travail élaborée par les non propriétaires de leur outil de travail eux-mêmes pour pallier l'insécurité de l'emploi et du voyage. Elle rapporte trois épisodes d'accidents du travail, dont ceux, concomitants, d'un apprenti et de l'employeur qu'est le Père Huguenin. Ce double arrêt de travail entrave l'avancée des travaux que le commanditaire menace de confier à une autre entreprise de menuiserie, mais sert aussi de ressort narratif, en provoquant le départ du héros, Pierre Huguenin, à Blois pour recruter de jeunes compagnons du Tour de France. Ce sont eux qui sauveront l'entrepreneur de la faillite, et non l'inverse. Le troisième accident est ancien mais grave : il a laissé amputé d'une jambe le charpentier Vaudois-la-Sagesse. Définitivement inapte à remonter sur un toit – menace qui plane sur Henri Magneux durant plus de la moitié du roman – c'est grâce à la solidarité compagnonnique que le mutilé parvient à se réorienter professionnellement. Son auberge est un lieu de retrouvailles joyeuses et de rencontres diverses, dont celles des agents recruteurs du Carbonarisme en quête de forces vives pour leurs complots politiques. Le changement de métier permet à Vaudois de conseiller les jeunes artisans dans leur ouvrage et de leur dispenser gratuitement des cours de dessin ; il se dédouane ainsi des secours reçus de la société compagnonnique. Cette morale de l'échange préserve la dignité de l'invalidé et restaure sa liberté. Il en ira de même pour Henri Magneux, convaincu par son ami Lunel de ne reprendre, par prudence, qu'un travail au sol, il se chargera de la formation des apprentis : trop vite mis à la tâche par le tâcheron, livrés à eux-mêmes, ils sont dégoûtés d'un métier difficile. Magneux ne leur fait pas réprimande au nom de son ancienneté dans la pratique, mais au nom du métier :

— C'est pour toi, disait-il, tu tiens mal ton outil, tu l'abîmes, donc tu es obligé de forcer plus que tu ne devrais, donc tu te fatigues pour rien. Si tu effiles les dents de ta scie, elle mord mal ton bois, elle accroche, tu dépenses des forces inutilement, et ta planche est mal coupée. Si tu la regardes tu n'as pas le moindre contentement de toi. Et ça, ça compte²⁶ !

26 *Le Pain quotidien*, éd. citée, p. 146.

Outre l'épanouissement personnel du formateur et celui de l'apprenti, cette attention à l'humanisme de la culture professionnelle – véhiculée par l'idéal compagnonnique – génère une cordialité retrouvée sur le chantier entre les compagnons « du haut » (qui n'ont plus à compenser les insuffisances techniques des apprentis) et les aides « du bas ». Magneux est un *renégat*, selon l'idiome compagnonnique : initié aux mystères du compagnonnage, formé dans ces associations ouvrières, il s'en est rapidement détaché en raison du ridicule de croyances surannées et de rites d'initiation humiliants. C'est bien une liberté de conscience, et une émancipation intellectuelle et professionnelle, que revendique le charpentier parisien. Mais pour décrire la grossièreté des rites initiatiques, Poulaille s'inspire d'une brochure anti-compagnonnique publiée en 1907 par l'Union des charpentiers de la Seine, mentionnée ci-avant, et rédigée par l'un de ses membres, et non de soi-disant souvenirs confiés par son père²⁷. George Sand passe sous silence les rites initiatiques des compagnons, son enquête restant infructueuse sur ce point scellé par serment²⁸, mais elle instruit ses lecteurs, durant un chapitre entier (le dixième), des différences entre les quatre Devoirs fédérant divers métiers. Parmi ceux-ci, celui des Enfants de Soubise occupe une place singulière car il est exclusivement réservé aux charpentiers. Sand différencie le compagnonnage des campagnes et celui des villes :

[...] à Paris, le compagnonnage tend chaque jour de plus en plus à se perdre et à se disperser, dans le vaste champ des travaux et des intérêts divers. Aucune société n'y pourrait monopoliser le travail. D'ailleurs, l'esprit sceptique d'une civilisation plus avancée fait justice des gothiques coutumes du compagnonnage, trop tôt peut-être ; car une association

27 Voir note 18. Les historiens du compagnonnage, Jean-Michel Mathonière, Laurent Bastard, n'ont trouvé trace de l'initiation d'Henry Poulaille père (1865-1910). Sur les sources de Poulaille voir G. M., « Postface à : « Avons-nous une culture internationale ? », *Cahiers de l'Unité*, n° 2, avril-mai-juin, 2016 <https://www.cahiersdelunite.com/copie-de-postface-culture-internati> (dernière consultation: 16 mai 2022).

28 Nous avons étudié la place du secret dans ces organisations ouvrières – qui obligent Perdiguier à ne pas tout révéler dans ses études sur le compagnonnage et ne pas répondre à toutes les questions de Sand – dans *Le Rabot et la Plume*, université de Lille, Éditions du Septentrion, A.N.R.T., 2002.

fraternelle étendue à tous les ouvriers n'était pas encore prête à remplacer les associations partielles²⁹.

Ce sont ces groupements, les syndicats, définitivement légalisés en 1884, qui auraient dû mettre un terme à la désunion des classes ouvrières. Poulaille consacre l'intégralité de son quatorzième chapitre à l'évocation des conflits internes des compagnonnages, mais aussi à leur concurrence avec ces nouvelles formes d'associations dont Henri est le représentant tandis que son frère, Alexandre, initié chez les Soubise comme lui, reste fidèle au Devoir. En apparence ce sont les « bigoteries » d'Alexandre et la défense de l'honneur de la corporation qui irritent le syndicaliste, rejoignant ainsi Pierre Huguenin lorsqu'il s'élève contre des rivalités nées de l'absence de recul critique à l'égard de légendaires archaïques, ce fanatisme de dévotion corporatiste étant préjudiciable à l'union des travailleurs (chapitre 7 du *Compagnon du Tour de France*³⁰). Dans *Le Pain quotidien*, Henri, furibond, s'indigne :

[...] Alexandre, non content de croire à cette histoire du Père Soubise, s'amusait à lui racoler des enfants nouveaux ! Quand on me parlait de lui, je n'avais pas à être fier. Calotin pour calotin, j'aime mieux les vrais. Ceux-là au moins sont déguisés alors je sais à quoi m'en tenir. Mais ces gars de la charpente qui, sous prétexte d'honneur du métier, embringent ces jeunots pour leur Bon Dieu ! Non, ça ne rime plus à rien ces simagrées³¹.

Au nom de la modernité, Henri reprend les arguments des contemporains de Perdiguier, fondateurs de sociétés ouvrières de secours mutuels libres de tout rite. La rivalité entre les deux frères naît de la concurrence pour la formation professionnelle et de la force séculaire d'une religiosité populaire qui réussit à souder entre eux les travailleurs : « [...] tous les secrets ça doit être les mêmes pour les deux bigoteries, c'est-à-dire qu'il n'y a pas plus de secret

29 George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, présenté et annoté par Jean-Louis Cabanès, Paris, Le Livre de Poche classique, 2004, p. 161-162.

30 *Ibid.*, p. 119-120 et 127-128. Sand s'inspire de *La Rencontre de deux frères* de Perdiguier ; voir notre article « *Le Compagnon du Tour de France* entre tradition et invention », dans Brigitte Diaz et Isabelle Naginski (dir.), *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 107-117, <https://books.openedition.org/puc/9802?lang=fr> (dernière consultation : 16 mai 2022).

31 *Le Pain quotidien*, éd. citée, p. 63-64 ; p. 63 pour la citation suivante.

que de beurre au cul ». Le laïcisme farouche de l'irascible Henri serait-il une contestation à distance de la foi sandienne et le contre-pied du néo-catholicisme de ses héros ?

L'intertextualité en question

Le roman complexe de George Sand aborde la question de la mésalliance, envisagée par la romancière comme une voie romanesque de la synthèse sociale. Par un acte coercitif, le comte empêche l'union de sa petite-fille Yseult et du compagnon Pierre, sans parvenir toutefois à entamer la fidélité qu'ils se sont jurée. La fin du roman renoue donc avec la tradition des romans d'amour courtois, considérée par Poulaille comme un de ces résidus laissés par une société aristocratique³². Une autre des caractéristiques de l'art de Sand est d'interroger la distinction, opérée à la Renaissance, entre artiste et artisan, qui génère inégalités de classe et luttes de pouvoir. Sand fait de l'artiste né dans le peuple l'enjeu de la question sociale, question portée par le menuisier Amaury dont l'avenir, incertain, d'artiste sculpteur repose tout entier sur le goût, le jugement et le mécénat du puissant comte de Villepreux. *Le Pain quotidien* exploite ces thèmes typiquement sandiens en inversant les situations et l'identité sexuée des personnages. Nini Radigond s'oppose à ce que Jean Cavlon, un dessinateur de mode assez fortuné, épouse sa fille, Nénette. Nini redoute que la différence sociale et l'écart de niveau d'éducation entre eux n'amènent Jean à abandonner Nénette : il faudra l'entregent d'Henri Magneux pour qu'elle consente au mariage. Ni la moralité du prolétaire qu'il tente de diffamer, ni la ferveur de son amour partagé pour Yseult, ne suffisent à peser sur la décision du comte de Villepreux : comme en écho aux scènes finales du *Compagnon*, Henri s'enquiert de la fiabilité du lien conjugal à venir, sur la base de l'examen du passé et de la moralité de Jean Cavlon, qu'il reçoit chez lui en dépit de la fureur de Nini. Grand lecteur, comme Pierre Huguenin, et comme lui formé à l'art du trait (dessin des volumes et assemblages de constructions), Henri est capable de juger aussi du talent du dessinateur, qu'il ne dissocie pas de ses qualités morales. La III^e République reposant sur l'École, c'est un instituteur qui décèle très tôt le génie de Jean et le signale, en vain, à sa hiérarchie, insoucieuse du sort d'un enfant issu de la paysannerie pauvre. Fêré d'éducation populaire, Poulaille, proche de Célestin Freinet, critique les faiblesses d'une école conservatrice des schèmes sociaux

32 N. A. L., p. 113.

et indifférente au développement du mérite de futurs citoyens, pourtant prémisses de la réalisation du principe républicain d'égalité. C'est au soutien obstiné d'un styliste parisien que Jean devra sa formation et sa carrière de dessinateur de mode. Voici que les artistes seuls reconnaissent et cooptent un des leurs, en une sorte de retour de l'histoire au temps des corporations, et la réussite sociale de Jean est avérée, au contraire de celle d'Amaury.

Poulaille retient certaines des veines romanesques seulement amorcées dans *Le Compagnon du Tour de France* pour les développer, quand il ne perçoit pas à contre-fil la narration sandienne. S'il avait reconnu un héritage sandien dans ce premier volume de sa trilogie, concomitant à l'élaboration progressive, entre 1926 et 1930, de sa définition du roman prolétarien, Poulaille aurait pu s'inscrire dans une tradition littéraire classique, rendue invisible par le travail en creux auquel il se livre.

Poulaille rend compte le 8 mai 1926, dans le journal de la C.G.T. *Le Peuple*, d'une manifestation d'importance voulue par Aurore Lauth-Sand, pour réhabiliter l'œuvre de sa grand-mère à l'occasion du cinquantenaire de la mort de la romancière : elle lègue officiellement au Musée Carnavalet à Paris des objets de Sand et des archives de son œuvre. Dès janvier 1926, elle avait, par l'intermédiaire de Lucien Descaves³³, sollicité la Fédération intercompagnonnique de la Seine pour former le comité d'honneur de la Société Les Amis de George Sand, chargée d'organiser au niveau national, durant quatre ans, des manifestations sandiennes. C'est dans cet élan qu'en 1928 les éditions Montaigne rééditent *Le Compagnon du Tour de France*³⁴.

33 Lucien Descaves (1861-1949) fils de graveur, membre de l'Académie Goncourt, parraine l'encyclopédie du compagnonnage, *Les Muses du Tour de France*, publiée par la Fédération intercompagnonnique de la Seine en 1925-1926. Cette encyclopédie appelle ses abonnés à fêter le cinquantenaire de Sand et de Perdiguier, et à soutenir l'action d'Aurore Lauth-Sand. Lucien Descaves est compagnon d'honneur du Devoir de Maître Jacques. Début 1926, Poulaille lui commande un hommage à Ramuz pour *Les Cahiers de la Quinzaine*, et leur correspondance se poursuit quelques années, notamment lorsque Poulaille, qui considère Descaves comme un aîné des auteurs prolétariens, l'interroge sur des faits relatés dans *Le Pain quotidien*.

34 Voir le dossier « Réception » de notre édition critique du *Compagnon du Tour de France*, dans George SAND, *Œuvres complètes*, à paraître chez Champion en août 2022. Sur l'appel d'Aurore Lauth-Sand aux compagnons, voir notre article « La Fédération

Dès mars 1926, dans *Le Peuple*, Poulaille publie *L'Enfantement de la paix*, où apparaît pour la première fois le personnage de Magneux, ainsi qu'une suite d'articles intitulés « Entretiens familiaux : l'écrivain et l'ouvrier », série qui entre en résonance avec les *Dialogues familiaux sur la poésie des prolétaires* de George Sand (1842). Dans la notice du *Compagnon*, Sand revendique le droit à l'idéalisation du plébéien, mais ces réflexions d'ordre esthétique sont éloignées des préoccupations de Poulaille, la littérature prolétarienne n'est à ses yeux qu'un « phénomène social de transition³⁵ » né de l'impérieux besoin d'expression du prolétaire, désormais instruit. Sand, elle, avait encouragé ces écritures non académiques – celle de Perdiguier fut son fer de lance –, en laissant le public juger de leur valeur.

MARTINE WATRELOT

intercompagnonnique de la Seine et l'hommage à George Sand », *Les Amis de George Sand*, n° 28, 2006, p 72-75.

35 N. A. L., p. 47.



LOS MUERTOS



Revenir au « séjour le plus romantique de la terre ».

Dialogue de George Sand avec les écrivains espagnols

Le séjour de George Sand et Frédéric Chopin à Majorque n'a pas été un « havre de paix ». Malgré les commentaires désagréables de l'écrivaine dans sa correspondance et l'écriture ambivalente d'*Un hiver à Majorque*, elle a laissé dans l'île un souvenir inoubliable. Valldemossa, où elle a résidé avec Chopin, est devenu un haut-lieu touristique, source de revenus pour les Majorquins. Le compositeur polonais reste encore une figure aimée dans l'île, alors que George Sand ne bénéficie pas de la même considération. Cependant, leur séjour a été un élément inspirant pour les écrivains espagnols qui ont établi avec Sand un dialogue littéraire qui va au-delà de la simple intertextualité. L'écrivaine est devenue, seule ou avec Chopin, un personnage de roman, fascinant et envoûtant.

D'abord, en 1908, Vicente Blasco Ibáñez écrit *Los muertos mandan* (*Les Morts commandent*) où il évoque le couple romantique pour raconter l'histoire de Jaime Febrer, jeune majorquin ruiné qui cherche dans le mariage avec une Juive à refaire sa fortune. Plus tard, en 1975, Llorenç Villalonga nous offre *Un estiu à Majorque* (*Un été à Majorque*) dont le titre est un clin d'œil à l'ouvrage de la romancière *Un hiver à Majorque*. Tout le roman est un jeu de miroirs, où l'élégance le dispute à l'intelligence. Le narrateur, jeune homme au moment de l'action, raconte sa liaison avec une femme remarquable, Silvia Ocampo, plus âgée que lui, en figurant le séjour de Sand et Chopin en filigrane. En 2002, Gabriel Janer Manila obtient le prix du roman historique Néstor Luján avec *George. El perfum dels cedres* (*George. Le parfum des cèdres*). L'auteur écrit une lettre à Aurore-Lucile Dupin, écrivaine connue sous le nom de George Sand, au cimetière de Nohant, où elle repose.

La réponse épistolaire d'Aurore nous donne un portrait magistral de cette histoire unique et en même temps une fresque historique et sociale de l'époque où elle a vécu. Enfin, en 2004, Miquel López Crespi publie deux romans : *El darrer hivern de Chopin et George Sand* (*Le dernier hiver de Chopin et George Sand*) et *Corambé. El dietari de George Sand* (*Corambé. Le journal de George Sand*) qui obtiennent deux prix littéraires. Les romans se passent dans le Paris de la première moitié du XIX^e siècle et dans la Majorque agricole et conservatrice connue par Chopin et l'écrivaine.

Nous montrerons comment les romanciers espagnols se sont emparés de la figure de George Sand et de son séjour à Majorque au point d'en faire un motif récurrent de la littérature consacrée à l'île. S'ils assurent la postérité du récit de voyage de Sand, celui-ci innerve en retour ces romans, au point de jouer parfois un véritable rôle structurant.

Vicente Blasco Ibáñez ou les amours romantiques

Vicente Blasco Ibáñez, né à Valence en 1867 et mort à Menton en 1928, est un écrivain, journaliste et politique républicain espagnol représentatif des courants réalistes et naturalistes. Son amour de la musique est égal ou plutôt supérieur à celui de la littérature. Wagner le passionne. De là est née son admiration pour Chopin. Il écrit *Los muertos mandan* en 1909. Dans *Au Lecteur*, sorte de préface à son roman ajoutée en 1923, il raconte les circonstances de sa genèse. En 1902, alors qu'il était un politique populaire et provocateur, il fut invité par les républicains de Majorque à un meeting de propagande des doctrines républicaines. Ce fut pour lui une occasion exceptionnelle pour connaître Palma. Il avait deux raisons pour vouloir le faire : suivre les pas de Raymond Lulle, philosophe, homme d'action et romancier du moyen âge, et visiter le décor des amours romantiques de George Sand et de Chopin dans le premier tiers du XIX^e siècle.

Comme la romancière, il est séduit par les grottes, les vieux oliviers et le bleu de la mer de Majorque. Il avoue en même temps son intérêt pour les habitants des îles, qu'il considère conservateurs, en partie à cause de leur isolement, ce qui les éloigne des tendances égalitaires développées dans la péninsule. Une autre île éveille sa curiosité, Ibiza. Il les unit d'ailleurs dans un même roman qu'il leur consacre après un deuxième séjour en 1908. Après la publication de ce roman, *Los muertos mandan*, il part pour l'Amérique et abandonne pour un certain temps le roman.

Dans la genèse et l'écriture du roman, le modèle et l'influence de George Sand sont évidentes, surtout dans la première partie ; c'est également le cas dans les autres ouvrages consacrés à Ibiza. La description du paysage doit beaucoup à George Sand et à *Un hiver à Majorque*. Le procès qu'il fait aux habitants des îles n'est pas aussi dur que celui de George Sand, mais il insiste sur leur caractère violent, imprégné de vieilles traditions ; ils sont dépeints comme conservateurs, hostiles aux étrangers, incapables d'ouverture et de tolérance. Plus étonnant, le romancier utilise des phrases de George Sand simplement traduites sans en donner l'origine ; seuls les guillemets soulignent parfois qu'il s'agit d'emprunts. Cela lui permet parfois de changer certaines parties de ces phrases en modifiant leur contenu ou leur signification, comme par exemple quand il décrit un voyage en voiture fait par la romancière : « Los carros de la caravana iban, como decía Jorge Sand, “con una rueda por la montaña y otra por el fondo de una torrentera”¹ », traduction un peu libre, malgré les guillemets de « tandis qu'une roue court sur la montagne, et l'autre dans le ravin² ». Blasco Ibáñez se permet aussi de nommer Chopin « amado enfermo » ou « querido enfermo³ » au moins trois fois, tandis que la romancière utilise toujours « notre malade », expression qui se répète au long des pages⁴. Il est certain que le romancier a des privilèges que l'historien objectif ne saurait réclamer. L'écrivain ne considère pas nécessaire de mentionner ses sources ni d'être fidèle au texte de George Sand.

Le protagoniste du roman est Jaime Febrer, un « *butifarra* » – ainsi nomme-t-on les membres de l'ancienne noblesse de l'île. George Sand en a connu pendant son séjour et a joui de leur accueil, même s'ils ont maintenu à l'égard de cette étrangère si différente des femmes de leur milieu une certaine défiance. Jaime est un homme riche, cultivé, fainéant, qui a dépensé une fortune à se promener dans les capitales européennes et qui est réduit maintenant à une situation de pauvreté spectaculaire. L'auteur a prêté à son personnage certains de ses traits, comme l'amour des femmes et de la musique. Comme son créateur, Jaime adore Wagner. Il s'émerveille devant

1 Vicente BLASCO IBÁÑEZ, *Los muertos mandan*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017, p. 38 : « Les voitures de la caravane allaient, comme disait George Sand, “avec une roue par la montagne et l'autre par le lit d'un torrent” ».

2 George SAND, *Un hiver à Majorque*, éd. Angela Ryan dans *Œuvres complètes, 1841-1842*, éd. sous la dir. de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 129.

3 Vicente BLASCO IBÁÑEZ, *Los muertos mandan*, *op. cit.*, p. 36 et p. 38.

4 George SAND, *Un hiver à Majorque*, *op. cit.*, p. 64 entre autres.

la beauté de l'île, ses monuments, ses familles, ses traditions ancestrales, son immobilisme. Les ancêtres de Febrer se caractérisent par leur bravoure et par leurs qualités exceptionnelles. Parmi eux, nous trouvons, au ^{xvii}^e siècle, Fray Esperidió Febrer, Prieur de Santo Domingo, dont le prénom est un clin d'œil à George Sand qui a écrit pendant son séjour à Majorque une grande partie de son roman *Spiridion*. De nombreux portraits ornent sa maison à Majorque, comme c'est aussi le cas dans celles que George Sand avait visitées pendant son séjour à l'île⁵. Jaime a une grande admiration pour son grand père qui manifeste toujours sa francophilie ; il garde dans les chambres de sa vieille maison de Palma des estampes romantiques qui décrivent les amours d'Atala.

L'écrivain décrit également les villages de Soller et de Valldemossa en dehors de Palma, et il rejoint en cela George Sand. Dans le chapitre II de la première partie, il se rend à Valldemossa, occasion pour lui d'évoquer le séjour de George Sand et de Frédéric Chopin à Majorque. Dans le chemin qui mène à la vieille chartreuse, il évoque les oliviers, ces oliviers noircis, forts et vieux qui ont été dessinés par Gustave Doré, ce qui ranime le souvenir des personnages célèbres qui ont vécu dans la chartreuse, et dont son grand-père lui a souvent parlé. Parmi ceux-là, il y a « la Française » et « le musicien ». Elle avait décrit quelques années plus tôt les oliviers⁶ avec le même entrain que Blasco Ibáñez. Jaime avait visité deux fois la chartreuse seulement pour voir de près les endroits immortalisés par l'amour triste et maladif d'un couple d'êtres de grande renommée.

Sand et Chopin étaient arrivés à Majorque en 1838, accompagnés de Maurice et de Solange. Un piano était resté à la douane. En réalité l'histoire du piano est beaucoup plus compliquée et ce que Blasco Ibáñez dit ne

5 La romancière les décrit ainsi : « De vastes salles, ordinairement dans la forme d'un carré long, très élevées, très froides, très sombres, toutes nues, blanchies à la chaux sans aucun ornement, avec de grands vieux portraits de famille tout noirs et placés sur une seule ligne, si haut qu'on n'y distingue rien. » George SAND, *Un hiver à Majorque*, op. cit., p. 89-90.

6 « Quand on se promène le soir sous leur ombrage [celui des oliviers], il est nécessaire de bien se rappeler que ce sont là des arbres ; car si on en croyait les yeux et l'imagination, on serait saisi d'épouvante au milieu de tous ces monstres fantastiques, les uns se courbant vers vous comme des dragons énormes, la gueule béante et les ailes déployées ; les autres se roulant sur eux-mêmes comme des boas engourdis ; d'autres s'embrassant avec fureur comme des lutteurs géants. » *Ibid.*, p. 184.

correspond pas à la réalité⁷. Ils s'étaient installés dans une auberge puis dans une propriété, près de Palma, appelée *So Vent*. Chopin semblait malade et plus jeune qu'elle. Sand s'habillait avec fantaisie et avait toujours un poignard d'argent dans les cheveux, cet ornement provoquant le scandale chez les dames de l'île. Elle s'occupait du ménage et jouait avec ses enfants, sa fille s'habillait en garçon. On ne trouve aucune allusion à la servante qui les accompagnait. Il est vrai que George Sand ne la mentionne pas dans *Un hiver à Majorque*, qui est la principale source de l'écrivain espagnol. Bientôt les habitants de l'île apprirent les noms des étrangers : elle était une écrivaine séparée de son mari, s'appelait Aurore Dupin mais signait ses livres sous un pseudonyme masculin : George Sand. Il était un musicien polonais, Frédéric Chopin. Les enfants étaient le fils et la fille de la romancière.

Dans le roman de Blasco Ibañez, la société de Majorque ne peut pas accepter le scandale que représente ce couple non marié. Et les romans de George Sand leur semblent auréolés d'un parfum de scandale. Personne ne les connaît, hormis le grand-père de Jaime Febrer qui est le seul à recevoir des livres. Il prête *Indiana* et *Lélia* aux gens intéressés qui ne les comprennent pas. Les autochtones ne peuvent, quant à eux, accepter les idées avancées de Sand. Le seul fait d'écrire des livres la rend méprisante à leurs yeux. Le narrateur est loin de partager cette opinion, il admire la romancière et lui voue un culte secret qui lui fait estimer son souvenir du passage dans l'île ; pour lui c'est une manière de s'apparenter à la modernité.

Selon le récit fictif, la grand-mère du personnage de Jaime, Mexicaine d'origine, avait rendu visite à la romancière de *So Vent*. Elle était contente de pouvoir affirmer sa supériorité sur les dames de l'île qui, elles, ne connaissaient pas le français. George Sand lui parlait de ce paysage africain, de sa beauté qui faisait contraste avec la douceur de la campagne française. D'ailleurs, la grand-mère de Jaime défendait de façon véhémement la Française dans les réunions à Palma et plaignait les tristesses et les douleurs qu'elle devait supporter. Mais cela ne dura pas longtemps, le grand-père prohiba ces visites car les médisances allaient bon train.

Blasco Ibañez raconte aussi qu'une nuit de Carnaval, les jeunes de Palma, déguisés en pirates, rendirent visite à la Française et apportèrent une note

7 Nous nous rendons compte de cela en lisant *Un hiver à Majorque* ainsi que la *Correspondance* de George Sand relative à cette période. Olav K. LUNDEBERG analyse en détail les erreurs de Blasco Ibañez dans son article : « The Sand-Chopin episode in *Los muertos mandan* », *Hispania*, n° 15, 1932, p. 135-140.

de couleur et de fête dans la chartreuse de Valldemossa, rendant la nuit joyeuse⁸. Ce fut leur meilleure nuit à Majorque. Quand le printemps arriva, ils décidèrent de rentrer à Paris.

Dans le roman, Jaime essaye de savoir quelle avait été leur chambre mais il n'y parvient pas. Il éprouve une sorte d'amour rétrospectif pour cette femme extraordinaire. Il l'imagine avec ses traits romantiques et se rappelle ses amours avec Musset d'abord et avec Chopin plus tard. Il aurait aimé connaître une femme comme cela, elle aurait été digne d'être aimée par lui. Ce parcours entre Palma et Valldemossa en passant par Soller fait évoquer à nouveau à Jaime la romancière et son passage dans l'île. Blasco Ibáñez en décrit la beauté en faisant pendant aux descriptions de George Sand, de la même manière qu'il décrit les aristocrates de Majorque qui, malgré la distance qui les sépare de ceux du temps de George Sand, ont les mêmes préjugés contre les Juifs – appelés par les Majorquins *chuetas* – et contre tout ce qui peut s'éloigner d'une morale étroite et hypocrite qui est la leur. Febrer va subir le même mépris que la romancière pour essayer de faire oublier la distance entre les classes : il a d'abord essayé de se marier avec une *chueta* pour résoudre ses problèmes économiques ; il est ensuite tombé amoureux d'une fille de la campagne qui n'appartenait pas, malgré sa beauté, à sa classe. Le poids de l'aristocratie et de ses préjugés sont représentés symboliquement par le titre du roman *Les Morts commandent* ; en réalité, les morts incarnent les traditions qu'il faut respecter, même si le temps passe. Ils signifient la résistance au changement, à la modernité. D'abord Febrer se sent accablé par les morts et incapable de lutter contre eux ; mais plus tard il se rend compte que les morts ne peuvent pas commander et que le changement est nécessaire. De là sa décision de se marier avec la jeune fille de la campagne. Nous avons dit que Blasco Ibáñez était un écrivain naturaliste, mais *Los muertos mandan* se situe dans l'héritage du romantisme.

Llorenç Villalonga ou le complexe de Phèdre

Llorenç Villalonga i Pons est un écrivain catalan né à Palma en 1897 et mort en 1980. Licencié en médecine, il étudie à l'université de Saragosse, où il termine ses études en 1926. Il part en France où il devient spécialiste en

8 Nouvelle interprétation de Blasco Ibáñez : les jeunes étaient en réalité de Valldemossa et ils étaient déguisés en diables, ils venaient à la Chartreuse avec l'intention de célébrer le mariage de l'un d'eux avec un bal dans une chambre du monastère.

psychiatrie ; là, il découvre l'œuvre de l'écrivain Marcel Proust, dont il subit l'influence, surtout en ce qui concerne le roman psychologique. En 1935, il écrit la pièce *Silvia Ocampo* en castillan, qui devient en 1966, en catalan, le roman *Un estiu a Mallorca*, publié en 1975. L'allusion à George Sand est très claire dans le titre qui fait pendant à *Un hiver à Majorque*.

Dans *Un estiu a Mallorca*, nous trouvons une femme mûre, Silvia Ocampo, psychologiquement complexe, qui fait face à un jeune homme, Antoni, incertain et primaire. Des faits réels sont à l'origine du roman : au mois d'octobre 1931, Émilie Bernal va vivre à Majorque après un séjour à Barcelone. Bernal avait publié quelques poèmes à Majorque dans la revue *La Nostra Terra (Notre Terre)* et dans *El Día (Le Jour)*. La poétesse cubaine désirait connaître de près les écrivains de l'île et pendant son séjour à Majorque, elle avait été rejetée par une grande partie des intellectuels majorquins. Ce rejet et son caractère effronté ont captivé Llorenç Villalonga, alors âgé de vingt-quatre ans et de treize ans le cadet d'Émilie Bernal.

L'auteur a prêté quelques-uns de ses traits au personnage d'Antoni, présenté comme un jeune homme athlétique, qui pratique la nage. La liaison entre Silvia Ocampo et Antoni est inspirée par celle entre Émilie Bernal et Llorenç Villalonga, même si la différence d'âge n'est pas exactement la même. Aussi bien dans la fiction que dans la réalité les couples doivent faire face à la réprobation de la société. Le cousin d'Antoni, le petit Alfons, a aussi quelques traits de Villalonga, notamment l'attrait pour les maisons de passe.

D'autres personnages s'inspirent aussi des êtres réels : par exemple Michel Milà tire son modèle de Jacob Sureda i Muntaner, ami de Villalonga. Sureda est marié avec une Nord-Américaine, Milà avec une Américaine. Le docteur Monteleón, oncle d'Antoni, peut être comparé au père de Villalonga : Michel Villalonga i Muntaner. L'écrivain n'aime guère son père, Antoni a le même sentiment envers son oncle.

Émilie Bernal et Silvia Ocampo sont la même personne, qui est aussi comparée au personnage de Phèdre. Nous avons une lettre de Villalonga à la femme de Sureda où l'écrivain le reconnaît : « Tu verras que Phèdre et Silvia Ocampo sont la même chose, des variations d'un thème identique : la lutte entre l'instinct et le conscient, entre le biologique et le culturel⁹. »

9 Lettre de Llorenç Villalonga à Eleanor Sackett du 31 janvier 1936, citée par Jaume POMAR, *El meu Llorenç Villalonga*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1995, p. 91 : « Verás que Fedra y Silvia Ocampo son lo mismo, variaciones de un mismo tema: la lucha entre el instinto y lo consciente, entre lo biológico y lo cultural ».

Finalement, Villalonga établit une similitude avec George Sand. Comme nous l'avons déjà dit, le caractère de la Cubaine était mal vu par la plupart des Majorquins et cela l'incommoda pendant son séjour dans l'île. Dans *Un été à Majorque* nous pouvons lire plusieurs notations où l'auteur compare Silvia Ocampo avec l'amante du pianiste Chopin. La situation de Silvia Ocampo est comparable à celle que vécut George Sand quand elle était à Valldemossa quatre-vingt-seize ans plus tôt.

Il faut aussi tenir compte d'une femme dont l'*alter ego* dans la vie réelle est Llorenç Villalonga, Felipa, la cousine d'Antoni, une femme mariée qui est amoureuse de son cousin : « Je ne fais jamais mon portrait, ou dit d'une autre façon, je fais mon portrait dans tous les personnages et pas uniquement dans un seul. Mais, si je devais être l'un d'eux, je serais plutôt la rentrée en soi-même – intellectuelle ? – Felipa¹⁰. » Felipa le représente du point de vue intellectuel.

De façon plus profonde, *Un estiu a Mallorca* est un roman qui noue des relations intertextuelles avec *Un hiver à Majorque* de George Sand. L'œuvre de la célèbre romancière est l'intertexte privilégié car il est présent dans presque toutes les pages et dans l'esprit de la narration. Llorenç Villalonga a fait une partie de ses études en France et il était un bon connaisseur des lettres françaises. Il n'est donc pas étrange qu'il ait le texte de George Sand présent à l'esprit, un texte qui était très connu dans les milieux intellectuels de l'île et qui avait fait l'objet de plusieurs traductions¹¹, étant considéré comme l'un des premiers textes de promotion touristique de l'île, même si là n'était pas sa visée première.

L'ouvrage a vingt-six chapitres. Chaque chapitre possède un titre et il est immédiatement suivi d'une citation de la romancière qui est en rapport direct

10 « Lettre de Llorenç Villalonga à la même », *ibid.*, p. 95 : « Yo nunca me retrato, o, mejor dicho, me retrato en todos los personajes y no en uno. Pero, caso de ser yo alguno, sería más bien la reconcentrada –¿intelectual? – Felipa ».

11 Concernant les traductions, voir les articles : Carlota VICENS-PUJOL, « La réception d'*Un hiver à Majorque* en Espagne : la presse, les prologues », dans Llorenç VILLALONGA, *Un été à Majorque*, traduction de Marie-France Borot, Clermont-Ferrand, *Cahiers Romantiques* n°15, 2008, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 245-259 ; Àngels SANTA & Carmen FIGUEROLA, « L'écho espagnol du roman populaire français (1850-2000). L'exemple de Paul Féval et de George Sand », *Belphégor*, dossier *Regards croisés sur la culture médiatique européenne*, n°18-1, 2020, URL : journals.openedition.org/belpegor/2516.

avec le titre. Ces citations constituent dans l'ensemble un excellent résumé de l'œuvre de George Sand mettant en valeur les sentiments qu'elle éprouve envers l'île et ses habitants. Le roman présente en exergue une citation de George Sand qui est le prélude au rôle majeur que la romancière possède dans l'œuvre ; la citation est en français comme le reste de passages empruntés à l'illustre française qui jalonnent le texte :

Dans toutes les géographies descriptives que j'ai consultées j'ai trouvé à l'article *Baléares* cette courte indication : « Ces insulaires sont fort affables ». On sait que dans toutes les îles la race humaine se classe en deux catégories : ceux qui sont anthropophages et ceux qui sont fort affables¹².

Il y a une pointe d'ironie dans cette citation. La romancière ne considère pas les habitants des îles, loin de là, comme affables. Elle les inclurait plutôt dans la catégorie des anthropophages, étant donné le traitement qu'elle a subi de leur part.

La protagoniste féminine, Silvia Ocampo, est mise en rapport, dès ce premier chapitre, avec George Sand et reprend à son compte une partie de la citation qui se trouve au commencement du chapitre :

Depuis deux semaines seulement Silvia Ocampo, célèbre poétesse que le Nouveau Monde envoyait à l'Ancien, était arrivée dans l'île, disposée, telle George Sand un siècle plus tôt à en faire la découverte. Comme George Sand elle disait à tout le monde qu'elle voulait y vivre « sans soucis, sans tracasseries, sans obligations et surtout sans journaux », mais elle se démenait pour se faire des relations et ne pouvait pas rester seule deux heures de suite ; quant aux journaux elle les épluchait tous chaque matin pour voir ce qu'on disait d'elle¹³.

12 Llorenç VILLALONGA, *Un estiu a Mallorca*, Barcelona, Club Editor, 1975, p. 7. Nous utilisons pour la traduction du texte catalan la version française que l'on doit à Marie-France Borot : Llorenç VILLALONGA, *Un été à Majorque*, éd. citée. Dans les notes, nous donnerons d'abord les pages du texte catalan et après, celles du texte français. Il existe une autre traduction, antérieure à celle-là : Llorenç VILLALONGA, *Un été à Majorque* (trad. Raphaël Carrasco), Lagrange, Verdier, 1989 ; George SAND, *Un hiver à Majorque*, op. cit., p. 58.

13 Llorenç VILLALONGA, *Un été à Majorque*, op.cit., p. 13.

George Sand est un point de repère pour plusieurs personnages, comme par exemple Michel Milà qui partage son point de vue concernant les Majorquins :

Bien qu'il fût Majorquin, à l'en croire, et en cela il était du même avis que George Sand, les habitants de Majorque étaient des imbéciles. On sait que George Sand, femme au grand cœur, aurait voulu nous civiliser : « Il faudra des années pour que le Majorquin soit actif et laborieux », écrivait-elle, pendant ce temps « nous pouvons bien lui laisser sa guitare et son rosaire pour tuer le temps. Mais sans doute de meilleures destinées sont réservées à ces peuples enfants, que nous initierons quelque jour à une civilisation véritable sans leur reprocher tout ce que nous aurons fait pour eux ». Et pour qu'il n'y ait aucun doute sur les généreuses intentions qui l'animaient, elle rivait le clou : « Le bruit de nos luttes gigantesques n'a pas éveillé de leur profond sommeil ces petites peuplades qui dorment à la portée de notre canon au sein de la Méditerranée. Un jour viendra où nous leur conférerons le baptême de la vraie liberté et ils s'assièront au banquet comme les ouvriers de la douzième heure ».

Tout cela, elle l'avait écrit en 1838 et près d'un siècle après, M. Miquel Milà continuait à avoir la même opinion des Majorquins. Il était convaincu que ceux-ci critiquaient Madame Ocampo pour les mêmes raisons qui, un siècle plus tôt, les avaient poussés à écorcher vive Madame Sand¹⁴.

Un autre des personnages, Felipa, essaie d'accorder de l'intérêt à la romancière française : « Bon, disons que George Sand fut celle qui a découvert Palma, avec elle commence le tourisme, ça on ne peut le lui contester¹⁵. »

Mais cela ne semble pas rassurer la mère d'Antoni, Dona Maria, pour qui il est difficile d'admettre que George Sand ait pu apporter quelque chose de positif aux habitants de l'île : « Elle ne comprenait pas bien pourquoi Majorque aurait dû être reconnaissante à une femme séparée de son mari et qui vivait avec un autre. Elle n'avait jamais lu *Un hiver à Majorque* mais elle en avait entendu parler¹⁶. » L'atmosphère de l'aristocratie favorise la critique de George Sand et de toutes les femmes qui, d'une manière ou d'une autre,

14 *Ibid.*, p. 18-19 ; p. 38.

15 *Ibid.*, p. 19 ; p. 38.

16 *Ibid.*, p. 19 ; p. 38.

rappellent sa manière d'agir. Il est vrai que parfois, dona Marie, cédant à sa bonhomie, reconnaît que la romancière avait raison en partie : « L'hypocrisie de ce pays m'écœure et George Sand est bien au-dessous de la vérité¹⁷. »

Tout au long de son roman, Llorenç Villalonga fait plusieurs clins d'œil à George Sand par plusieurs allusions à des scènes d'*Un hiver à Majorque*. Cela lui permet d'avancer dans l'intrigue de son propre roman, puisque les événements qu'il évoque servent à éclairer la situation des personnages de son histoire. Par exemple, le narrateur évoque la visite de George Sand au comte de Montenegro et l'anecdote où l'écrivaine française verse un encrier sans le vouloir sur un riche parchemin ; il utilise pour le faire les propres mots de la romancière¹⁸. De son côté, le docteur Montéleon, oncle d'Antoni, ne comprend pas comment Silvia Ocampo peut se sentir attirée par son neveu, il ne comprend pas les goûts de certaines femmes, dont George Sand :

George Sand était tombée amoureuse de ce pauvre phthisique de Chopin, il fallait voir comme elle le défendait toutes griffes dehors contre tous et toutes et comme elle déchirait les Majorquins qui craignaient la contagion... si ignorants, si superstitieux qu'ils croyaient que certaines maladies pouvaient être contagieuses. « Et cependant – pensa le docteur Monteleón qui était, rappelons-le, Andalou mais qui savait être juste – cependant les Majorquins avaient raison : que certaines maladies puissent être contagieuses serait indubitable quelques années après avec les travaux de Pasteur¹⁹. »

George Sand insiste sur le fait qu'à Majorque on vous offre tout à condition que vous ne demandiez rien²⁰. Ainsi Silvia Ocampo se décide-t-elle à demander des meubles à Dona Maria sans se rendre compte que sa requête pourrait sembler absurde « au lecteur qui n'aurait pas lu *Un hiver à Majorque*²¹ ».

Par ailleurs, George Sand médit aussi des appartements de Palma. Elle critique leur ordre et leur impersonnalité : « Je n'ai pénétré dans aucun de

17 *Ibid.*, p. 25 ; p. 44.

18 *Ibid.*, p. 29-30 ; p. 49.

19 *Ibid.*, p. 49-50 ; p. 65.

20 George SAND, *Un hiver à Majorque*, op. cit., p. 71.

21 Llorenç VILALLONGA, *Un été à Majorque*, op. cit., p. 81.

ces intérieurs [...] sans avoir le cœur serré de déplaisir et d'ennui²². » Elle n'aime pas le silence qui règne dans ses maisons aux salons immenses, avec cette perfection sans aucune vie : « Mon enfer serait certainement de vivre à jamais dans certaines maisons de province où règne l'ordre le plus parfait, où rien ne change jamais de place, où l'on ne voit rien traîner, où rien ne s'use ni se brise²³. »

Silvia Ocampo agit à l'image de George Sand, elle sème le scandale par où elle passe : « Ce soir-là Silvia Ocampo et Antoni causèrent un scandale qui ruinerait pour toujours le prestige de la Sud-Américaine aux yeux des Majorquins comme avait été ruiné, un siècle auparavant, celui de George Sand à Valldemossa²⁴. » Silvia Ocampo ressemble aussi à George Sand dans sa facette de créatrice : « Elle versifiait avec une fécondité de créole et, produisait, à l'instar de George Sand, quelques bonnes choses et beaucoup de mauvaises dont elle n'avait pas le moindre remords²⁵. » Ces mots montrent un certain mépris de la part de Llorenç Villalonga qui plusieurs fois répète que l'œuvre de George Sand n'est pas à la hauteur de sa renommée²⁶. Enfin, comme George Sand, Silvia a eu plusieurs amants : « Si George Sand et Silvia Ocampo passaient si facilement d'un homme à un autre, ce devait être – il faut le déduire – parce qu'elles se ne sentaient bien avec aucun d'entre eux²⁷. »

Malgré tout ce qu'elle a souffert à Majorque, George Sand reconnaît la beauté du paysage et la douceur du climat : « Cette matinée de juillet était éblouissante. [...] Majorque, George Sand l'a dit, c'est "la verte Helvétie sous le ciel de la Calabre avec la solennité et le silence de l'Orient"²⁸ ». La romancière insiste sur la singularité de ce pays : « À Majorque il n'y avait pour moi aucune comparaison à faire avec des sites connus. Les hommes, les maisons, les plantes et jusqu'aux moindres cailloux du chemin avaient un caractère à part²⁹. »

22 George SAND, *Un hiver à Majorque*, op. cit., p. 89.

23 *Ibid.*, p. 88.

24 *Ibid.*, p. 90 ; p. 99.

25 *Ibid.*, p. 95 ; p. 102.

26 Voir à ce propos l'article de Maria DEL CARME BOSCH, « En Llorenç Villalonga, na George Sand i en Frédéric Chopin », *Estudis Balears*, n° 42, 1999, p. 75-85.

27 Llorenç VILLALONGA, *Un estiu à Malloca, Un été à Majorque*, op. cit., p. 121 ; p. 127.

28 *Ibid.*, p. 135 ; p. 139 ; George SAND, *Un hiver à Majorque*, op. cit., p. 53.

29 *Ibid.*, p. 136 ; George SAND, *Un hiver à Majorque*, op. cit., p. 74.

Palma n'a cessé de rééditer le livre de George Sand, malgré ce qu'elle dit des habitants. Ils ont contribué à faire de lui un livre connu et reconnu. Llorenç Villalonga reconnaît qu'il s'agit d'un éloge pour l'île et il faut en être reconnaissant à l'écrivaine :

Sans les rééditions qui ont paru de temps en temps à Palma, le plus probable est qu'*Un hiver à Majorque* eût été un livre oublié. On peut supposer que nous, les Majorquins, nous sommes un peu masochistes puisque nous avons tant de plaisir à le lire et à le relire. En réalité, l'on n'a jamais écrit un éloge plus impartial de notre île ; très impartial puisque la personne qui l'a écrit était très mal lunée³⁰.

Le roman de Llorenç Villalonga participe du perpétuel dialogue des textes entre eux. Il insère de longs fragments de George Sand dans son roman ; les allusions, les citations déguisées, les références abondent. Avec son roman il rend hommage au récit de George Sand, un récit qu'il aime, qu'il introduit dans son propre texte, en le faisant sien aussi. D'une certaine manière, avec *Un été à Majorque*, le texte de George Sand s'incorpore au roman de Villalonga, faisant chair avec lui.

Gabriel Janer Manila ou l'amour plus fort que la mort

L'écrivain majorquin Gabriel Janer Manila est né à Algaida, Majorque en 1940. Il a été professeur d'université dans le domaine de l'anthropologie de l'éducation et a travaillé à l'université des îles Baléares. En 2002, il publie le roman *George. El perfum dels cedres* où il met en scène George Sand lors de sa visite en 1839 sur son île aimée. Le roman est précédé d'une note de sa main où il explique qu'à l'hiver 1989, il lui a écrit une lettre au cimetière de Nohant pour commenter quelques aspects de sa vie et de son œuvre littéraire car il avait l'intention d'en parler à une table ronde organisée par la Société Archéologique Lulliana à l'occasion du cent cinquantième anniversaire du séjour de Sand et Chopin à l'île de Majorque. Selon la fiction ainsi forgée, George Sand répond à la lettre par un cahier où elle retrace les différentes étapes de sa vie. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un roman historique traditionnel. Janer Manila ne prétend pas écrire un roman sur l'époque de George Sand, sur sa vie, sur son histoire. Il veut se servir de ces éléments pour

30 *Ibid.*, p. 143 ; p. 145.

parler de lui et de son temps. Il raconte l'histoire de la romancière à partir de son point de vue, pour esquisser la psychologie d'une époque plutôt que celle des protagonistes de son roman.

La voix de George Sand jaillit de sa tombe pour répondre au romancier majorquin. Elle a reçu sa lettre, portée par un facteur qui est un peu amoureux d'elle et qui l'a laissée à côté de sa dernière demeure : « J'ai lu avec mes yeux de poussière – il persiste dans la poussière la couleur veloutée de mon regard – la lettre qui tu as eu la fortune de m'écrire à ma retraite de Nohant³¹. » À la différence des autres auteurs que nous avons envisagés, Janer Manila ne focalise pas son récit (le récit de la romancière est écrit à la première personne) sur le séjour à Majorque, quoiqu'il le mentionne et mette dans la bouche de George Sand plusieurs allusions à l'île. Il embrasse toute la vie de George Sand, en commençant par son enfance. Il s'agit d'un récit linéaire mais nuancé par plusieurs digressions qui tiennent compte de la modernité, de la situation cadavérique de la morte, de la vie actuelle, des sentiments qui agitent les quelques os qui restent d'elle sous la pierre tombale. Mais il arrête l'histoire de son existence à la mort de Chopin et de la fille de Solange. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une biographie poétique de George Sand, écrite par un homme qui l'aime et l'admire et qui se plaît à nous la représenter dans toute sa complexité et dans toute sa splendeur. Elle parle de la réalisation de son amour avec Chopin : « Nous ne nous sommes pas abstenus de rien et ce furent nos instants gagnés. Un plaisir inédit : la violence des sens, l'orgie, la découverte du désir entre les murs blancs d'une cellule³² », de la fuite de l'Espagne en guerre : « Ce ne fut pas facile. Nous avons traversé des champs pleins de cadavres. [...] Les cris d'épouvante. Les gens crient aussi au Guernica de Picasso. C'est le même monde : les mêmes gens perdent toujours toutes les guerres³³ » (il faut tenir

31 Gabriel JANER MANILA, *George. El perfum dels cedres*, Barcelona, Columna, 2002, p. 11 : « He llegit amb els meus ulls depols –persisteix en la pols el color vellutat del meu esguard-la carta que tingueres la fortunad'escriure'm al recés de Nohant ». (Les traductions en langue française des citations de ce roman m'appartiennent.)

32 *Ibid.*, p. 14 : « No vàrem abstenir-nos de res i aquells foren els nostres guanyats instants. Un plaer inédit : la violència dels sentits, l'orgia, el descobriment del desig entre les parets blanques d'una cella. »

33 *Ibid.*, p. 33 : « No va esser fàcil. Travessàrem camps plens de cadàvers. [...] Els crits d'espant. També al Guernica de Picasso, aquella gent crida. És la mateixa gent : sempre les perden els mateixos, totes les guerres. »

compte de la mention du Guernica, qui montre l'adaptation de la George Sand fictive au ^{xxi}^e siècle), de la mer étincelante de Majorque : « Parfois, de ma retraite, ta mer me manque. Et j'ai dans la mémoire le grondement inquiet, souvent lent des vagues. Si j'ose clore les yeux – me palpitent les yeux dans la noire obscurité –, je contemple [...] l'eau des plages de sable, [...] les algues vertes, les coraux³⁴ ». Tout son univers est exploré. Elle envoie à l'écrivain son manuscrit où elle a raconté plusieurs choses, des choses qu'il connaissait sans doute, mais d'autres qu'il ignorait. Mais surtout, elle a voulu se montrer telle qu'elle s'imaginait. Elle clôt son texte en évoquant ce qui lui est resté de tout cela à sa mort : « Un univers de rêves fugitifs et de tristesse. Il me restera la magie de la Chartreuse : la couleur rougeâtre des toits sous le soleil de l'après-midi, les ombres noires, la tour bleue de l'église, l'illusion de la pluie³⁵. »

Le texte coule de manière imparable, comme un monologue intérieur d'une grande plasticité et subtilité en nous menant à travers les méandres de la vie d'Aurore Dupin. À travers cette vie, nous regardons le monde convulsé de l'Europe du ^{xix}^e siècle. Défilent des personnages comme Balzac, Flaubert, Chopin, Liszt, Napoléon, Karl Marx, derrière cette femme qui luttait toujours pour son indépendance et pour sa dignité.

Miquel López Crespí ou la révolte révolutionnaire

Miquel López Crespí est né à Sa Pobla en 1946. Romancier, homme de théâtre, poète, essayiste, il a aussi cultivé le goût de l'histoire, notamment celle de Majorque. Le bilan de son travail dans tous ces aspects est constitué par plus d'une soixantaine de livres. Intéressé par la politique, il devient, après 1963, un militant antifranquiste très actif ; il est arrêté plusieurs fois et il est torturé par le régime. Il participe à la direction de l'Organisation de la Gauche Communiste dans les années 70 et en 1978 il fait partie de la direction du Parti Socialiste de Majorque. Il a aussi travaillé pour la mémoire

34 *Ibid.*, p. 85 : « A vegades, des d'aquest recés, enyor el teu mar. I tinc en la memòria la remor inquieta, sovint pausada de les ones. Si m'atrevesc a cloure els ulls – em bateguen els ulls en la fosca negra –, m'afigur [...] l'aigua de les platges d'arena, [...] les algues verdes, els coralls. »

35 *Ibid.*, p. 209 : « Un univers de somnis fugitius i de tristor. Em restarà la màgia de Cartoixa : la vermellor de les teulades sota el sol de la tarda, les ombres negres, la torre blava de l'església, la llusió de la pluja. »

historique républicaine. Il écrit dans de nombreux journaux et revues culturelles. Passionné par la figure de George Sand, il a publié deux romans sur elle, ainsi que d'autres œuvres qui n'appartiennent pas à la fiction.

Miquel López Crespí avoue, comme les écrivains qui l'ont précédé, son admiration pour George Sand mais aussi pour Frédéric Chopin. Il reconnaît avoir été attiré par la complexe personnalité de l'écrivaine, qu'il considère comme un exemple paradigmatique de la génération romantique de 1830. Il se trouve pris dans les filets de son charme quand, autour de 1997, il entreprend la tâche d'écrire un roman dont elle serait le protagoniste. Les différents aspects de sa vie : littérature, journalisme, politique, retiennent son attention et l'intéressent.

López Crespí se caractérise par sa francophilie qui le porte à admirer le XIX^e siècle français dont George Sand est la représentante. Par ailleurs, il ne pouvait pas rester indifférent à la lecture d'*Un hiver à Majorque* où l'auteure a exprimé ses sentiments envers l'île et ses habitants. Comme Llorenç Villalonga et Gabriel Janer Manila, il ressent la nécessité de répondre à cette œuvre en recréant un monde artistique qui naît de l'inspiration qu'elle leur a fournie. Dans son cas, son expérience politique va lui donner un important bagage culturel pour analyser la vie politique de la romancière de Nohant et pour configurer les lignes maîtresses des deux romans qu'il lui consacre : *Corambé. El dietari de George Sand* et *El darrer hivern de Chopin i George Sand*³⁶. En réalité, nous pensons comme Damià Pons³⁷ qu'il s'agit d'un seul roman, que l'auteur a divisé en deux pour des raisons commerciales ou pour une meilleure diffusion de l'œuvre publiée dans deux maisons d'édition différentes (les deux romans ont obtenu des prix littéraires qui reconnaissent leur valeur).

Le récit, écrit à la première personne, est une sorte de monologue ou de journal intime, où George Sand à partir d'un présent historique que nous pouvons localiser autour des années de la Commune de Paris (1871) évoque les principaux événements de son passé :

36 Miquel LÓPEZ CRESPI, *Corambé. El dietari de George Sand*, (*Corambé. Le journal de George Sand*), Lleida, Pagès Editors, 2004 ; *El darrer hivern de Chopin et George Sang* (*Le Dernier Hiver de Chopin et George Sand*), Barcelona, Proa, 2004. (Les traductions des citations de ces deux ouvrages m'appartiennent.)

37 Damià PONS, « George Sand, un personatge de novella » (« George Sand, un personnage de roman »), *Última hora*, 20/09/2005, p. 70.

Tout à coup, tous mes souvenirs, le bonheur qui m'a été donné dans des moments de joie unique, se défait en un instant. En quelques secondes tout se remplit de poudre, les cris de l'insurrection, les gens qui courent dans les rues persécutés par la Cavalerie de Murat, les baïonnettes du général Musnier, les divisions de Dupont...

Alors nous étions à Madrid et moi je n'avais que quatre ans³⁸.

Miquel López Crespí laisse voler son imagination. Tout en essayant de respecter la vraisemblance historique, il crée des scènes et des passages qui n'ont rien à voir avec l'exacte réalité historique des faits. Son texte est un roman et il utilise les lois de la fiction pour justifier son choix. Il imagine ainsi un fantastique voyage de la romancière à l'intérieur de la Commune, quand se développe le gouvernement révolutionnaire, quand le peuple armé de Paris est en train de combattre l'impérialisme de la Prusse et la bourgeoisie de Versailles :

La répression à Paris est sauvage. Il n'y a pas de pitié pour les vaincus. Les hommes, les femmes ou les enfants qu'ils prennent aux barricades ou ceux qui sont dénoncés pour avoir collaboré avec la Commune sont obligés à force de coups, entre insultes et coups de crosse, à s'agenouiller au milieu de la rue et après ils les tuent comme des chiens³⁹.

L'auteur nous présente une romancière vieillie et déçue, consciente de ses erreurs qui revit les épisodes de son existence qu'elle vécut le plus intensément. Elle évoque l'histoire de sa famille, contradictoire, où l'aristocratie s'allie à la marginalité, les souvenirs enfantins de Madrid en 1808, l'ombre protectrice du père et de la grand-mère, la liberté des champs de Nohant, un mariage précipité et malheureux, l'attrance pour les beautés artistiques de son temps,

38 Miquel LÓPEZ CRESPI, *Corambe. El dietari de George Sand, op. cit.*, p. 8 : « De cop i volta tots el meus records, la felicitat que em va ser donada en moments de joia única, es desfà en un instant En segons tot s'ompl de pólvora, la cridoria de la insurrecció, gent que corr pels carrers perseguida per la Cavalleria de Murat, les baionetes del general Musnier, les divisions de Dupont... Aleshores érem a Madrid i jo momés tenia quatre anys. »

39 *Ibid.*, p. 69 : « La repressió a París és feresta. No hi ha pietat per als vençuts. Els homes, les dones o els infants que agafen a les barricades o els que son denunciats per haver collaborat amb la Comuna són obligats a força de cops, entre insults i culatades, a agenellar-se enmig del carrer i després els maten com a gossos. »

la liaison avec Chopin, les événements révolutionnaires, le métier d'artiste, l'amitié avec Flaubert...

Une partie importante des deux romans est dédiée à expliquer le séjour à Majorque de Sand et de Chopin. Cela s'explique par la propre condition de l'écrivain, né à Majorque, tout près de la chartreuse de Valldemossa. Il connaît bien le paysage et les facettes de cet épisode, profondément ancré dans l'imaginaire de l'île. Dans une note dans chaque roman l'écrivain reconnaît sa dette envers le livre de George Sand *Un hiver à Majorque* dont il s'est inspiré :

Rêver de cette île pleine de charme où nous avons vécu des passions intenses, jours de joie et de douleur. Majorque évanouie au milieu de la mer, avec les rires de Solange et de Maurice qui regardent un improbable espoir d'éternité de la terrasse du jardin, dans la cellule de la chartreuse. Essayer de récupérer les rêves enfouis dans la tempête qui arrivait précédée par des gouttes liquides et des guitares oubliées, rythmes d'éblouissants mirages⁴⁰.

López Crespi réussit à créer l'image d'une femme audacieuse qui plonge dans l'univers révolutionnaire de la Commune avec force et vigueur et qui nous fait connaître toute la douleur et toute la fascination de cette période de l'histoire de France. Et tout cela sans qu'elle soit tout à fait infidèle à son image réelle qui l'avait maintenue éloignée de la Commune. Il nous offre une vision personnelle de George Sand, qui ne trahit pas la vision historique, une George Sand vitaliste, animée par un profond désir de liberté, travailleuse infatigable, préoccupée par toutes les idées qui naissent des milieux progressistes parisiens, individualiste et solidaire, luttant pour libérer l'humanité et pour la justice, une femme capable de s'émouvoir des faiblesses et des enthousiasmes d'autrui, une amante passionnée, une femme qui considère la nature comme l'espace idéal pour l'épanouissement de l'être

40 Miquel LÓPEZ CRESPI, *El darrer hivern de Chopin i George Sand*, Barcelona, Proa, 2004, p. 41 : « Somniar aquella illa d'encanteri on visquèrem passions intenses, dies de joie i de dolor. Mallorca esvanida enmig de la mar, amb les rialles de Solange et de Maurice que guaiten no se sap quina esperança d'eternitat des de la terrassa del jardí, a la cella de la cartoixa. Provar de recuperar els somnis enfonsats en la tempesta que arribava precedida per tot de gotes líquides i guitarres oblidades, ritmes d'enlluernadors miratges. »

humain. Cette Sand humaniste est angoissée devant la mort prochaine, doute d'elle-même, met en question l'avenir de son œuvre et se sent déçue par l'échec de toutes les idéologies qui ont cru à la rédemption.

Après l'analyse de ces quelques romans, nous voyons que l'héritage de George Sand reste bien vivant à Majorque. Le xx^e siècle nous a offert un portrait de la romancière de la main d'un romancier espagnol, Vicente Blasco Ibáñez, et d'un romancier de Palma, Llorenç Villalonga. Le xxi^e siècle nous la montre comme l'héroïne des romans de deux écrivains de l'île : Gabriel Janer Manila et Miquel López Crespí. Il faut constater que l'influence de la romancière est surtout liée au domaine catalan. Il ne faut pas oublier que Vicente Blasco Ibáñez, bien qu'il ait écrit toute son œuvre en castillan, est un romancier né à Valence, qui fait aussi partie des Pays Catalans. Mais de toute manière, l'ensemble de tous ces écrivains sont espagnols, du point de vue politique. *Un hiver à Majorque* a été traduit aussi bien en langue catalane qu'en langue castillane.

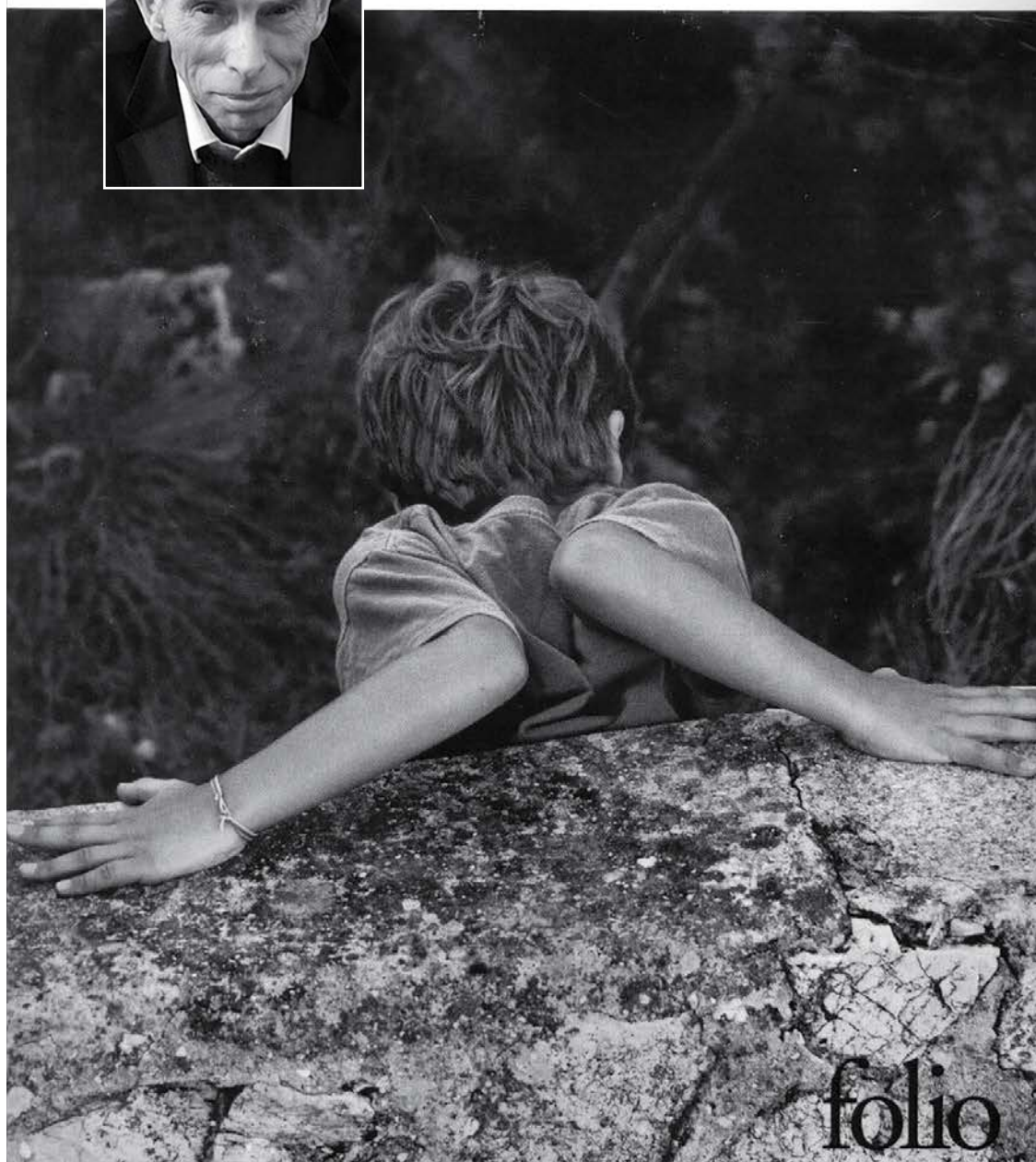
Le séjour à Majorque a éveillé l'intérêt des habitants de l'île pour George Sand autant que pour Chopin. Tous les écrivains analysés accordent une place importante au musicien polonais : l'épisode majorquin de la vie de Sand et Chopin est exploité dans tous les cas, quoique Janer Manila et López Crespí accordent une place plus importante et plus digne à Sand. Le regard de Llorenç Villalonga est plus sceptique, moins respectueux envers la romancière qu'il ne semble pas considérer au même niveau que les autres créateurs. Enfin, les études critiques et les colloques universitaires autour de George Sand se sont multipliés en Espagne dans la dernière partie du xx^e siècle et au début de notre xxi^e siècle, ce qui montre la vitalité de la romancière dans ce pays.

ÀNGELS SANTA
UNIVERSITAT DE LLEIDA

nédit et entretien

Pierre Bergounioux

La bête famélique



folio

Pierre Bergounioux et George Sand :

texte inédit et entretien

TEXTE INÉDIT DE PIERRE BERGOUNIOUX

Ce sont les vivants qui arrachent les textes du passé à l'oubli, au néant et en perpétuent l'existence, le sens quand le moment qui les avait engendrés est révolu. Le vieil Horace, au siècle d'Auguste, a expliqué une bonne fois pour toutes et en quatre mots le geste qui tire de la bibliothèque tel volume précis, poudreux à l'exclusion des milliers d'autres qui s'empoussièrent avec lui sur les rayons : « *De te fabulà narratur* ». C'est de toi, lecteur, qu'il est question dans ces pages.

Notre société peut se composer, désormais, de plus de morts que de vivants, d'étrangers que de proches, depuis un demi-millénaire que la presse a multiplié les livres, la mécanisation diffusé la culture lettrée au-delà du cercle fermé des puissants, des doctes qui en avaient le monopole depuis l'apparition de l'écrit, vers la fin du quatrième millénaire, en Mésopotamie.

Les bouleversements économiques, morphologiques qui ont marqué la deuxième moitié du siècle dernier, la modernisation de l'appareil productif et l'élévation corrélatrice du niveau d'instruction général ont rendu la littérature accessible à ces fractions de la population qui en étaient triplement excommuniées depuis l'origine. Elles n'avaient pas la possibilité matérielle d'acheter, par exemple, un roman d'Anatole France qui coûtait quatre francs, vers 1880, quand la journée d'un ouvrier agricole de ma région lui était payée cinquante centimes outre, il est vrai, le gîte et le couvert. Aurait-il transpiré une semaine entière pour se procurer *Les Dieux ont soif* ou *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* qui seraient restés lettre morte parce qu'il était occitanophone et demeurerait, dans la plupart des cas, illettré ? Ce sont les décrets Jules Ferry qui ont éradiqué l'analphabetisme. Enfin, notre salarié, s'il avait eu de quoi

et parlé « le langaige maternel françoys », selon les termes de l'Ordonnance de Villers-Cotterêts, n'aurait peut-être pas poussé bien loin sa lecture, faute de trouver le moindre écho de sa vie dans la fable.

C'est un trait durable de l'écrit que, dès l'origine et jusqu'au seuil de l'ère contemporaine, il n'a jamais reflété que le faite des successives sociétés. Le premier récit qui nous soit parvenu, sur des tablettes d'argile, relate l'expédition d'un roi légendaire d'Uruk, Gilgamesh, au pays des Eaux-Mortelles et des Hommes-Scorpions. Les héros homériques sont de riches propriétaires fonciers. Le premier texte de la littérature française, qui s'intitule *La Chanson de Roland* et date du XI^e siècle, exalte les sanglantes et vaines prouesses de la chevalerie carolingienne dans la passe de Roncevaux. Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les roturiers, lorsqu'ils surgissent au détour d'un paragraphe, c'est pour exciter la risée, Monsieur de Pourceaugnac, mon compatriote limousin, le vilain et les deux paysannes qu'abuse Don Juan. C'est un peu plus tard que les déclassés, les sous-prolétaires, les filles perdues – le neveu de Rameau, Manon Lescaut – commencent à jeter le trouble dans l'ordre social.

Il n'a fallu rien de moins que la Révolution pour que le texte, qui épouse l'histoire du pays depuis la fin du Moyen Âge, s'ouvre non seulement aux groupes, aux classes qu'il tenait en lisière ou tournait en dérision mais à ces domaines de l'existence auxquels l'aristocratie terrienne, à la notable exception de Montaigne, n'avait jamais accordé la moindre attention pour n'y contribuer en rien et en profiter, avec ça, pleinement.

Rien ne passe l'exactitude de l'image que les grands romanciers réalistes ont laissée de la société révolutionnée. Pendant que, selon Stendhal, « Monsieur de Chateaubriand remplit les salons de grandes phrases sonores », le même Stendhal donne à voir la trajectoire énergique et brève d'un fils de scieur franc-comtois tandis que Balzac fait concurrence, en quatre-vingts romans, à l'état civil. Leur cadet, Gustave Flaubert, aura à répondre d'une triple atteinte à la morale, aux bonnes mœurs et à la religion devant la onzième chambre du tribunal correctionnel de Paris. La bourgeoisie du Second Empire n'a pas balancé un instant à se reconnaître aux pages de *Madame Bovary* et a réagi en conséquence.

George Sand ne pouvait inscrire son nom à côté des leurs pour une raison fondamentale qui est la condition faite aux femmes depuis la nuit des temps et qui tend à les confiner dans l'insignifiance de la vie domestique. On compte sur les doigts de la main celles que Giono, dans son langage dru, régionaliste, qualifie, très élogieusement, de « grosses garces ». Sémiramis, née

d'une déesse mi femme mi poisson, nourrie par des colombes – c'est ce que signifierait son nom – semble entièrement sortie de l'imagination de Diodore de Sicile. En revanche, Élisabeth et Catherine ont gouverné l'Angleterre et la Russie d'une main de fer et les Français que nous sommes ont tout lieu de se réjouir de voir Angela Merkel à la chancellerie fédérale où elle a eu, pour prédécesseurs, Otto von Bismarck et Adolf Hitler.

Ce n'est qu'au début du xx^e siècle que les femmes auront accès à la Faculté de médecine, à Sciences-Po, à l'École des Beaux-Arts où elles n'étaient jamais entrées que dans le plus simple appareil, comme modèles ou à l'état de cadavres dans l'amphithéâtre de dessin anatomique. Il faudra patienter jusqu'en 1974 pour qu'elles entrent à Polytechnique, 1991, à Matignon. Je me rappelle avoir réprimé un mouvement de surprise lorsque j'ai découvert, il n'y a pas si longtemps, le fin minois et les longs cheveux du pilote de chasse qui retirait son casque et son masque à oxygène avant de s'extraire du cockpit de son Mirage.

Sa condition générique interdit à George Sand la fréquentation, donc la connaissance du monde social qu'explorent et décrivent ses homologues masculins. Ils évoquent la vie trépidante, ouverte, usante de la ville, les pensions sordides où de jeunes provinciaux ambitieux préparent leur ascension, les cabinets ministériels où elle les conduira, le comité de rédaction des journaux, le conseil d'administration des banques, la spéculation sur les grains – Goriot, l'assassinat, le bagne – Vautrin, le suicide des poètes élégiaques – Rubempré, « les eaux glacées du calcul égoïste ».

George Sand a partagé le sort de ses semblables. Pour le dire d'un mot, les hommes se sont arrogé, depuis le fond des âges, les choses importantes ou qu'ils estimaient telles, la chasse, la guerre, la politique, qui en est la continuation, la philosophie, les sciences, les genres littéraires éminents, l'épopée, la tragédie, la grande prose narrative. Virginia Woolf épiloguera sur le destin de la sœur inconnue de Shakespeare, crevée de marmaille, penchée sur l'âtre pendant que William illuminait son siècle et au-delà. Stendhal a combattu, jeune lieutenant de hussards, en Italie, sous Bonaparte, Balzac lancé, sans succès, une imprimerie avant de troquer le plomb pour la plume, Flaubert étudié le droit, qui joue, dans ses livres, un rôle capital. Un héritage facilite la vie à Frédéric Moreau et, peut-être, le perd en le dispensant d'agir avec l'énergie nécessaire. Les opérations tortueuses et, au demeurant, parfaitement légales de Lheureux acculent Emma Bovary à la ruine et au suicide.

George Sand n'a rien appris de sérieux au couvent des Dames Augustines Anglaises. Elle épouse, à dix-huit ans, un barbon (il avait toutefois moins

de trente ans, *NDLR*), le baron Dudevant. Il lui faudra plus de dix ans pour recouvrer sa liberté, c'est-à-dire se séparer de son mari et, « comme dit l'épicier », comme dit Flaubert, « mettre la main à la plume ».

Victime de la relégation dont les femmes sont toujours frappées, elle est aussi bénéficiaire de privilèges qui expliquent sa vie hors norme, à tous les sens du terme. Arrière-petite-fille du maréchal de Saxe, elle est élevée par une grand-mère qui, quoique noble, est acquise à l'esprit des Lumières et lui met, dès le plus jeune âge, Rousseau entre les mains. Michel de Bourges n'aura pas grande difficulté à la convertir, dans les années trente, au socialisme. Elle fréquentera Pierre Leroux, Agricola Perdiguier, refusera la légion d'honneur. L'affection que lui portent Hugo, Flaubert, ce bon garçon, parlent haut et fort en sa faveur.

Elle ne pouvait rivaliser avec eux. La division du travail entre les sexes lui assignait la thématique pastorale de *La Mare au Diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette* quand ses amis et commensaux aux dîners Magny – elle est la seule femme à table – publient *Salammbô*, *La Vie de Jésus*, *Les Origines de la France contemporaine*... Mais la distribution inégale qui l'a tenue à l'écart des lieux où se fait l'histoire, Notre-Dame de Paris, les champs de bataille d'Eylau et de Waterloo, les grands boulevards où Dussardier tombe, assassiné, au cri de « Vive la République », le 2 Décembre 1851, cette même distribution lui ouvre, et à nous, l'univers profond, précieux, nécessaire, nourricier, savoureux, tumultueux, rituel, fragile de la sphère domestique, de la vie privée.

Combattre, jeune Italien, aux côtés des Français, à Waterloo, accompagner Goriot au cimetière du Père Lachaise et, de là, défier Paris, ces gestes magnifiques sont d'un instant. C'est chaque jour qu'il faut assurer la vie de la maisonnée, pourvoir aux besoins des êtres, à l'entretien des choses. Avec une liberté d'allure, de mœurs qui lui ont attiré des vilénies de la part de Baudelaire, des Goncourt, George Sand s'est magnifiquement acquittée du soin qui incombe aux femmes de donner, de conserver la vie et l'*Histoire* qu'elle en a donnée a porté, pour la première fois, dans le registre second, explicite, lumineux de l'écrit cette part essentielle, substantielle de l'existence que la littérature – les hommes – avaient abandonnée au silence, à l'oubli.

PIERRE BERGOUNIOUX

ENTRETIEN AVEC PIERRE BERGOUNIOUX

Cahiers George Sand : Le présent dossier s'intitule « Les écrivains lecteurs de Sand » : quel lecteur sandien êtes-vous ? Qu'avez-vous lu, en quels moments particuliers peut-être (si ce n'est pas indiscret), et que lisez-vous encore parmi l'abondante création de Sand ? Vous citez dans votre texte la trilogie des romans champêtres et *Histoire de ma vie*.

Pierre Bergounioux : *La Petite Fadette*, en édition de luxe, in-quarto, relié de cuir rouge, figurait dans la mince bibliothèque familiale. C'est un des premiers livres que j'ai lus et le souvenir que j'en garde est entaché de la confusion, de la perplexité du premier âge. Pour autant qu'on entend quelque chose, après coup, au temps des commencements, j'attends dès alors des livres qu'ils me disent en quoi consiste, exactement, la réalité, sachant que je n'ai ni l'intelligence ni la force d'en juger et que l'avis des adultes, à ce sujet, est décevant quand il n'est pas manifestement faux, étranger à ce que j'éprouve, infondé.

C'est Proust qui m'a incité, bien plus tard, à ouvrir *François le Champi* et c'est récemment que j'ai lu *Histoire de ma vie*.

C.G.S. : Est-ce un intérêt géographique pour le « pays », pour le poids des lieux, la Corrèze chez vous, le Berry chez elle, qui a pu vous attirer vers l'œuvre de Sand ?

P.B. : Comme tous les ressortissants des régions sans art, sans légende – au sens étymologique de : ce qui doit être lu –, j'ai été victime du chiasme induit par l'intrusion de la culture lettrée dans les contrées déshéritées. Les ouvrages qui nous parvenaient parlaient invariablement de gens différents, de lieux où je n'avais jamais mis les pieds, qui n'avaient peut-être d'existence, les uns et les autres, que de papier tandis qu'à l'opposé, on ne trouvait jamais trace, dans les volumes imprimés, de nos vies, d'endroits familiers, de notre petite patrie. Conclusions : la littérature n'était qu'une brillante et trompeuse fable à laquelle il aurait été fou d'accorder le moindre crédit et le sens de nos vies, le réel, le vrai nous étaient depuis toujours et à jamais fermés.

Il m'a fallu patienter jusqu'à ma vingtième année pour prendre la route de Paris, parcourir, ce faisant, le Berry, la Sologne, la Beauce et toucher du doigt l'évidence. Les livres ne parlaient pas seulement du passé, d'un ailleurs peut-être inexistant mais d'endroits bien réels, puisque je les traversais, qui avaient nom Nohant et Saint-Chartier, Vierzon, où le grand Meaulnes part chercher les grands-parents de François Seurel et n'arrivera jamais, le Vieux-Nançay.

J'ai éprouvé ceci, qui fait tout le prix de la littérature, à savoir qu'elle clarifie notre existence, accroît, étend notre conscience, œuvre à notre délivrance.

Pour la même raison qui m'a fait regarder d'abord et durablement les livres comme autant de fictions, je n'ai pas songé à demander ce que véritablement il était au monde qui m'avait engendré. Il semblait frappé d'une disgrâce ontologique – en vérité, géologique –, pauvre, cabossé, mouillé, boisé, encore largement patoisant, donc fermé au grand dehors, sans issue, sans espoir, et j'étais à son image.

Il m'a fallu une décennie supplémentaire pour tendre une main criminelle vers la plume et relever les contours de l'affaire à laquelle je me trouvais mêlé, à quoi tout – l'indigence, l'éloignement, la clôture, l'occitan – s'était jusqu'alors opposé, avec succès.

Ceci, encore. Le Berry est un joli pays, fertile, doucement vallonné, amène, agrémenté de résidences manoriales, francophone et George Sand est née Aurore Dupin de Francueil et fut, un temps, baronne Dudevant. Son père, prématurément disparu, était un homme cultivé, frotté d'humanités. Il parlait allemand, jouait de la musique. On a gardé ses lettres. Les récits qu'il donne de ses pérégrinations, des batailles auxquelles il participe, sous Bonaparte, sont extrêmement vivants, passionnants. Quant à la grand-mère, fille du maréchal de Saxe, elle était, au mépris de cette haute extraction, tout imprégnée de l'esprit des Lumières et en a fait bénéficier Aurore.

La Corrèze est sans grâce et je suis un gueux.

C.G.S. : Parmi ce qui distingue le roman sandien des romans de Stendhal, Balzac ou Flaubert, en dehors de cette attention à la « part substantielle, essentielle de l'existence » que vous évoquez magnifiquement, se trouve l'imprégnation du socialisme, hérité de Leroux et qualifié d'utopique par Marx. Est-ce aussi cette dimension, utopique, idéaliste, de l'œuvre de Sand qui retient votre attention ? Ou serait-ce la place que Sand accorde aux oubliés de la grande histoire et du roman « urbain » ?

P.B. : Marx, qui ne s'embarrassait ni de ménagements ni de cérémonies, a reproché aux socialistes français, aux Communards, leur côté « bon garçon » (en français, sous sa plume) – ils n'ont pas touché aux réserves de la Banque de France – et rien ne passe la brutalité avec laquelle il a éreinté Proudhon dans *Misère de la philosophie*.

George Sand est française. C'est une bonne fille, une âme tendre que blessent l'exploitation, l'oppression, l'humiliation inhérentes aux rapports sociaux. Mais, parce que française, elle ne saurait se porter à ces hauteurs, largeurs,

rigueur de vue réservées, par exemple, à un Allemand d'origine juive, formé à la philosophie, errant de capitale en capitale, Berlin, Paris, Bruxelles, Londres, pour écrire *Das Kapital*.

À la différence de nos voisins d'outre-Rhin, nous sommes un peuple civilisé de longue date, amoureux de l'égalité, raisonnable, mesuré, sensible, passablement brouillon et, comme chacun d'entre nous, George Sand n'est jamais que du social individué, de l'histoire incarnée.

C.G.S. : Vous citez *Histoire de ma vie* : l'écriture « solidaire » de soi chez Sand autobiographe vous semble-t-elle digne d'intérêt, comme la conscience vive du poids des ascendants sur le sujet humain ? Vous faites aussi allusion dans votre texte à l'épisode du couvent des Anglaises : l'imaginaire de l'enfance chez Sand, et plus largement une écriture de la sensation qu'elle cultive parfois, ont-ils quelque résonance chez vous, auteur entre autres de *La Bête famineuse* ?

P.B. : Le XIX^e siècle est, en Europe, celui de l'alphabétisation généralisée. Guizot ordonne qu'une école primaire soit ouverte dans toutes les agglomérations de plus de cinq cents habitants et les décrets Jules Ferry rendent l'instruction obligatoire dès l'âge de six ans. C'est une troisième ou quatrième révolution après celle, politique, bourgeoise, de 1789, industrielle, en Angleterre, et populaire, avortée, de 1871. L'ensemble de la population accède à l'écrit, à « la raison graphique ». Celle-ci éclaire et dissipe, en retour, la culture orale des sociétés agraires, précapitalistes, les contes, les fables, les mythes. Elle en dénonce l'ingénuité mais, en même temps, les fixe, les sauve de l'oubli.

Je dois être le dernier à avoir recueilli, auprès de mon grand-père, l'histoire de la bête famineuse, un conte d'avertissement dont mes petits-enfants n'auraient que faire. Faute de légataire, je l'ai confié au papier.

(Entretien réalisé les 17 et 18 avril 2021)

Varia

PRÉFACES ET NOTICES NOUVELLES PAR L'AUTEUR

DESSINS

DE

TONY JOHANNOT



Pauline (1839) de George Sand : vers une nouvelle image de la femme de théâtre

C'est toujours ainsi, voyez-vous ; l'esprit triomphe toujours, et de tout. Vous avez bien blâmé mademoiselle S... de s'être mise au théâtre, vous avez trouvé cela révoltant, affreux ! Eh bien ! vous voilà toutes à ses pieds !

George Sand, *Pauline*

George Sand n'a cessé d'interroger le monde et tenté de le réinventer. Ses écrits – romanesques ou non – témoignent de ses observations, de ses questionnements et de son regard critique sur la société, éclairé par ses valeurs et ses idéaux. Dans ses œuvres Sand s'est toujours engagée à « informer, [...] éduquer et, si possible, [à] convaincre son lecteur¹ », en offrant à sa réflexion sa vision de l'état de la société. L'une de ses approches sociocritiques les plus importantes concerne les droits et les libertés des femmes ainsi que leur image sociale. C'est plus volontiers à travers les genres de la fiction – romans ou nouvelles – qu'elle a traité ces thèmes, comme nous voudrions le montrer dans cette étude. Pour cela, nous nous focaliserons sur une micro-lecture du court roman *Pauline*² (1839), qui traite de la discrimination sociale dont est victime la comédienne au XIX^e siècle. Sand, dans ce roman, va à l'encontre de l'image sexiste figée de la comédienne et défend son style de vie libre et intellectuellement épanoui. Elle tente ainsi de faire accepter la femme de théâtre par une société qui est fortement marquée par les préjugés moraux à son encontre³, en particulier en province. Cette image de

-
- 1 Anna SZABÓ, *Le Personnage sandien : constantes et variations*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1991, p. 25.
 - 2 Sand elle-même « qualifie indifféremment ces textes de “nouvelles” ou de “contes” », comme l'écrit Brigitte DIAZ (*Pauline*, « Notice », dans George SAND, *Romans*, éd. José-Luis Diaz, Brigitte Diaz, Olivier Bara, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, t. I, p. 1696). On consultera l'article de Suzel ESQUIER, « Pauline » dans Simone BERNARD-GRIFFITHS et Pascale AURAIX-JONCHIERE (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015, t. II, p. 857.
 - 3 Madeleine L'HOPITAL, *La Notion d'artiste chez George Sand*, Paris, Bovin & Cie Éditeurs, 1945, p. 210.

la comédienne et plus largement de la femme, contre laquelle Sand se révolte, est présentée dans *Pauline* à travers le regard d'une petite ville de province. Les provinciaux et provinciales attribuent d'emblée à Laurence, actrice parisienne, une influence néfaste qui nuirait à la réputation des jeunes filles, dont dépend cependant toute leur existence.

Le choix de *Pauline* se justifie par sa représentativité dans les écrits des années 1830, notamment sa thématique de la femme artiste et ses structures narratologiques. Il faut noter en outre que Sand considère *Pauline* comme l'une de ses œuvres de jeunesse les plus réussies, comme elle le note dans la préface du recueil de *Nouvelles* publié en 1861 par Lévy : « Si quelques-unes sont des fantaisies du moment, d'autres, *Metella* et *Pauline* par exemple, sont des études un peu plus approfondies et mieux faites pour résister aux changements de mode ou d'opportunité dans la forme et la donnée⁴. » Cette valorisation positive de *Pauline* atteste l'importance que Sand attache à la forme romanesque, qui constitue d'ailleurs presque un penchant naturel chez elle, comme elle le déclare dans une lettre à un de ses éditeurs : « Je peux vous dire ma pensée, mais je ne sais la dire au public qu'en paraboles, c'est-à-dire sous forme de roman⁵. » La correspondance mais aussi les préfaces⁶ de l'autrice témoignent également de sa recherche constante de la bonne formule romanesque, notamment en ce qui concerne les personnages et la voix narrative. C'est par ce dernier point que nous aborderons l'analyse de la forme romanesque dans *Pauline*.

L'autorité de la voix narrative : une question de genre

La réception réussie d'une nouvelle image de la comédienne dépend, en premier lieu, de la voix narrative, qui transmet les valeurs dans l'histoire. Dans l'œuvre sandienne, la voix narrative sert fréquemment de guide moral pour le lecteur ou la lectrice. Dans le cas de *Pauline*, le pouvoir de la voix narrative

4 George SAND, *Nouvelles*, « Préface », Michel Lévy frères, Paris, 1861, p. I.

5 Lettre de George SAND à Anténor Joly, [Nohant, vers le 13 août 1845], *Corr.*, t. VII, p. 54. Sur ce point voir : Brigitte DIAZ, « George Sand : une "théorie du roman" par correspondance », dans Jeanne GOLDIN (dir.), *George Sand et l'écriture du roman*, Université de Montréal, Département d'études françaises, coll. « Paragraphes », 1996, p. 72.

6 Après les années 1840 les réflexions littéraires deviennent plus abondantes dans les préfaces de Sand. Voir : Anna SZABÓ, « Préfaces », *Dictionnaire George Sand*, op. cit., t. II, p. 976.

est marqué par sa présence et son implication dans l'histoire, qui sont attestées de différentes manières. Cette voix s'inscrit dans le mode extradiégétique et omniscient et, de manière plus personnelle, se présente dans l'histoire à travers des expériences racontées à la première personne, ou des remarques et critiques qui sortent de l'univers fictionnel. Il convient également de noter une marque plus subtile de la présence de l'instance narrative : les expressions mélioratives qu'elle utilise pour décrire les actions de certains personnages.

Dans ce contexte complexe, nous examinerons de plus près le lien qu'établit la voix narrative entre l'histoire, la fable, et le lecteur ou la lectrice. *Pauline* s'ouvre sur un *incipit* dans lequel la voix narrative se fait entendre à travers la première personne du singulier : « Il y a trois ans, il arriva à Saint-Front, petite ville fort laide qui est située dans nos environs et que je ne vous engage pas à chercher sur la carte, même pas celle de Cassini, une aventure [...] »⁷. Malgré cette inscription personnelle et géographique de la voix narrative, familière de « nos régions », le « je » qui parle ne peut être identifié plus spécifiquement dans cet *incipit*, ni plus loin dans le roman. Le lecteur compense automatiquement cette absence d'identité du narrateur par les informations qu'il connaît sur la personne qui écrit, à commencer par le nom de l'auteur ou de l'autrice.

Le genre de la voix narrative – *mutatis mutandis* de l'auteur ou de l'autrice – donne donc au lecteur ou à la lectrice du XIX^e siècle des informations sur l'autorité et, partant, la crédibilité de cette voix. Dans le cas des œuvres écrites sous le pseudonyme de George Sand⁸, la voix narrative est, tout comme l'auteur, imaginée comme étant masculine⁹. Le genre masculin arboré par le nom de plume

7 George SAND, *Pauline*, dans *Romans*, éd. citée, t. I, p. 927.

8 Le pseudonyme *George Sand* se stabilise peu à peu à partir de la publication de la nouvelle *La Marquise* dans la *Revue de Paris* : « première œuvre signée *Georges Sand* et donc dotée d'un pseudonyme définitif à la terminale du prénom près [...] succédant à *Indiana* et *Valentine* (mai-novembre 1832) simplement paraphées G. Sand ». Simone BERNARD-GRIFFITHS, « La Marquise », *Dictionnaire George Sand*, op. cit., t. II, p. 721.

9 Voir cette déclaration de Sand, souvent citée : « À Paris Mme Dudevant est morte. Mais Georges Sand est connue pour un vigoureux gaillard. » Lettre de George SAND à Laure Decerfz [Paris, 3, 6 et 7 juillet 1832] *Corr.*, t. II, p. 120. L'appropriation de son pseudonyme constitue pour George Sand une « véritable recreation de soi grâce à la littérature » (Martine REID, *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, t. II, XIX^e-XXI^e siècles, Paris, Gallimard, coll. « Francophonies », 2020, p. 26).

et dans les préfaces¹⁰, affecte la voix narrative et crée un effet de considération positive. En effet, la voix au genre masculin – c'est-à-dire, du genre et de la classe détenant le pouvoir social – est en fait la seule à être considérée comme jouissant de l'autorité discursive. Cette « voix auctoriale » est donc dotée d'une « crédibilité intellectuelle » ou d'une forme de « validité idéologique¹¹ », qui incite le lecteur à lui faire confiance.

Cependant, ce lien entre voix narrative et genre est fluctuant et dépendant des caractéristiques de chaque type, des libertés de parole et des connaissances associées à chacun des genres au XIX^e siècle. Selon les conventions littéraires, la voix narrative dans *Pauline* est perçue comme masculine car elle se comporte comme une « voix publique ». Cela signifie qu'elle s'adresse directement au narrataire, qui est analogue au lecteur ou à la lectrice extra-littéraire, que je qualifierai d'historique¹². Ce type de voix narrative est à l'époque toujours associé au genre masculin. Le caractère prétendument scandaleux d'une vie ou voix publiques pour une femme dans la société du XIX^e siècle est également thématized dans le roman. Le pendant féminin de la « voix publique » masculine est la « voix personnelle », qui s'adresse à un narrataire intradiégétique, comme dans la nouvelle *La Marquise*, par exemple.

À l'opposition entre les types de voix s'ajoute la différence entre le caractère autodiégétique de la voix narrative associée au féminin – qui repose sur l'interprétation personnelle de ses propres expériences – et les connaissances et capacités de jugement accordées à la voix perçue comme masculine¹³. Ainsi dans l'*incipit* de *Pauline*, cité précédemment, la voix narrative s'adresse au lecteur ou à la lectrice en lui donnant ses conseils et en exhibant ses connaissances de topographie, ce qui constitue une première démonstration de son autorité

10 Dans la notice de *Pauline* de l'édition Hetzel de 1852, signée George Sand, aucune indication du genre masculin ou féminin ne peut être tirée directement du texte. Sand s'exprime néanmoins presque exclusivement au masculin dans ses préfaces. Voir Anna SZABÓ, *Préfaces...*, op. cit., p. 975.

11 Susan SNIADER LANSER, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca et Londres, Cornell UP, 1992, p. 6 (Nous traduisons de l'anglais, ainsi que toutes les citations de Lanser qui suivent).

12 Afin de mettre en valeur l'impact souhaité de la voix narrative sur les lecteurs et lectrices « historiques » dans *Pauline*, nous utilisons les termes « lecteur ou lectrice » au lieu de « narrataire », terme utilisé comme pendant de la voix narrative.

13 Susan SNIADER LANSER, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, op. cit., p. 17.

discursive. Par ailleurs, le courant du réalisme, qui s'installe en France durant la première moitié du XIX^e siècle, exige « des voix narratives publiques puissantes, qui sont autorisées à médier des questions contemporaines importantes¹⁴ ». C'est ainsi que les conventions littéraires reproduisent les inégalités entre les femmes et les hommes. Sand a majoritairement créé des voix narratives extradiégétiques¹⁵ et elle s'est gardée, pour la plupart de ses personnages-narrateurs, de créer des voix narratives explicitement féminines, qui détiendraient donc moins d'autorité, jusqu'en 1865 avec *La Confession d'une jeune fille*¹⁶. Cela n'a cependant pas empêché Sand de concevoir dans ses premières œuvres avant tout des héroïnes – souvent éponymes, comme cela est le cas de *Pauline* –, revendiquant des libertés bien étrangères au modèle de la femme dont la vie se déroule exclusivement dans la sphère privée.

Revalorisation de la femme à travers les commentaires narratoriiaux

Relevant de la voix auctoriale sont ce qu'on appellera avec Susan Sniader Lanser les actes « extrareprésentationnels¹⁷ », qui sortent de la fonction primaire, qui est la narration de l'histoire. Ces actes se manifestent par l'intrusion de commentaires qui élargissent « la sphère de l'autorité fictionnelle à des référents "non-fictionnels" et permettent à l'auteur de participer, de l'intérieur de la fiction, aux débats littéraires, sociaux et intellectuels d'une culture¹⁸ ». Par ces actes, qui prennent la forme de « réflexions, jugements, généralisations sur le monde "en dehors" de la fiction, commentaires sur le processus narratif [ou] allusions à d'autres auteurs et textes¹⁹ », la voix narrative augmente son autorité. Ils lui permettent également d'insérer sa propre vision du monde et des valeurs qui peuvent différer de la culture et la société dans lesquelles l'auteur évolue.

Pauline contient plusieurs manifestations de ces actes « extrareprésentationnels ». Deux thématiques semblent les susciter davantage : le théâtre et la vie des femmes. Par la démonstration de ses vastes connaissances relatives à divers aspects du théâtre – les pièces, les acteurs, les traditions

14 *Ibid.*, p. 6.

15 Anna SZABÓ, *Le Personnage sandien : constantes et variations*, op. cit., p. 25.

16 *Ibid.*, p. 28.

17 Susan SNIADER LANSER, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, op. cit., p. 17.

18 *Ibid.*, p. 16.

19 *Ibid.*, p. 17.

d'acteurs et les loges... —, la voix narrative montre tout d'abord l'importance qu'elle accorde au théâtre et s'inscrit dans la discussion sur un art qui jouit au XIX^e siècle de prestige et se trouve au cœur même de la vie sociale. À travers le thème de la vie des femmes, elle insère sa propre perspective sur la société dans le roman. Il devient clair qu'il lui importe de guider le lecteur ou la lectrice par ses interprétations sur ce sujet. D'une part, il s'agit de remarques sur la vie des femmes dans la société française du début du XIX^e siècle, et, d'autre part, de références à des femmes célèbres du siècle précédent. Quelques extraits peuvent illustrer ces commentaires sur les existences féminines et la perspective de la voix narrative :

elle [Pauline] se livrait à un ouvrage classique, ennuyeux, odieux à toute organisation pensante : elle faisait de très petits points réguliers avec une aiguille imperceptible sur un morceau de batiste dont elle comptait la trame fil par fil. La vie de la grande moitié des femmes se consume, en France, à cette solennelle occupation²⁰.

Dans l'extrait ci-dessus, de par la généralisation présente dans la dernière phrase, la voix narrative passe du monde fictionnel au référentiel. Elle ne souhaite pas seulement parler de la vie d'un personnage spécifique : elle souligne qu'il s'agit de la vie de la plupart des femmes françaises du XIX^e siècle. La voix narrative exprime son opinion sur cette activité typiquement féminine avec une ironie marquée notamment dans le choix du mot « solennelle »... Par opposition, l'équitation en selle anglaise est socialement interdite aux femmes, comme le montre ce second extrait :

Je connais certains chefs-lieux de canton où la première femme qui se permit de galoper sur une selle anglaise fut traitée de cosaque en jupons, et où, l'année suivante, toutes les dames de l'endroit voulurent avoir équipage d'amazone jusqu'à la cravache inclusivement²¹.

L'anecdote s'applique, par analogie, à la situation du personnage de la comédienne, Laurence. En raison de son activité d'actrice, Laurence est mal considérée dans sa ville de province. Cependant, lorsque les provinciales et les provinciaux apprennent à la connaître, ils ne peuvent que l'admirer. La

20 George SAND, *Pauline*, éd. citée, p. 933.

21 *Ibid.*, p. 952.

voix narrative ne s'identifie pourtant pas avec cette « première femme en selle anglaise », et insère ainsi de manière plus subtile son point de vue critique, en gardant l'autorité d'une voix narrative considérée comme masculine.

Les références à plusieurs actrices et femmes célèbres du XVIII^e siècle permettent d'autre part l'instance narrative de dessiner les contours d'une identité d'artiste femme, comme le montre par exemple la mention de Marie Rainteau, appelée Mademoiselle de Verrières (1730-1755), actrice et salonnière :

Ces dernières causeries, pleines de charme et d'intérêt entre des personnes distinguées, pouvaient rappeler, pour le bon goût, l'esprit et la politesse, celles qu'on avait au siècle dernier, chez mademoiselle Verrière, dans le pavillon qui fait le coin de la rue Caumartin et du boulevard. Mais elles avaient plus d'animation véritable ; car l'esprit de notre époque est plus profond, et d'assez graves questions peuvent être agitées, même entre les deux sexes, sans ridicule et sans pédantisme. Le véritable esprit des femmes pourra encore consister pendant longtemps à savoir interroger et écouter ; mais il leur est déjà permis de comprendre ce qu'elles écoutent et de vouloir une réponse sérieuse à ce qu'elles demandent²².

Au moyen d'une comparaison, la voix narrative passe de la simple narration à un acte « extrarépresentationnel », à savoir à une réflexion sur la position des femmes dans « notre époque », au début du XIX^e siècle. Elle utilise de nouveau l'ironie pour s'exprimer sur les opportunités limitées des femmes du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle de participer au dialogue intellectuel.

Une autre femme à laquelle la voix narrative donne de la visibilité est l'actrice Hippolyte Clairon (1723-1803) : « Si vous voulez savoir comment une jeune fille pressent sa vocation, comment elle l'accomplit en dépit de toutes les remontrances et de tous les obstacles, relisez les charmants *Mémoires* de mademoiselle Hippolyte Clairon, célèbre comédienne du siècle dernier²³. » La voix narrative incite doublement le lecteur ou la lectrice à prêter attention aux expériences de l'actrice célèbre en employant le verbe « relire » au lieu de « lire ». Les lecteurs et lectrices sont donc censés connaître les expériences et les obstacles véritables d'une comédienne, au lieu de croire aux préjugés de la province qui sont dénoncés dans le roman. D'autres références à des femmes célèbres,

22 *Ibid.*, p. 959. On rappellera que Marie Rainteau était la mère d'Aurore de Saxe, elle-même grand-mère de George Sand.

23 *Ibid.*, p. 937.

comme l'actrice Mlle Mars ou la duchesse de Berry²⁴, figurent à côté de ces « actes représentationnels ». Dans la lecture, tous les éléments sont finalement combinés et acquièrent une force influente dans leur unité.

Nous retrouvons une dernière comparaison dans la citation suivante, qui relie métaphoriquement le monde de l'actrice et celui de la famille. Il s'agit d'une image par laquelle la voix narrative s'oppose à l'idée commune de leur incongruence : « (car l'artiste aimée du public est comme un enfant à qui l'univers sert de famille)²⁵ ». L'acte « représentationnel » prend ici la forme d'une généralisation donnée entre parenthèses. L'effet du succès artistique est présenté comme libérateur pour l'artiste qui est une femme. La sphère privée de la famille, associée à la femme, est élargie au plan de la société, du monde, de l'univers.

La structure narrative : les sœurs antithétiques

Les structures narratives du roman court constituent un deuxième élément qui guide le lecteur ou la lectrice vers l'acception d'une nouvelle image de la femme de théâtre. Trois structures narratives se démarquent particulièrement dans *Pauline* : il s'agit de l'exemplarité antagonique, c'est-à-dire la mise en contraste de personnages selon leurs perspectives et comportement exemplaires ou non selon les valeurs du roman ; de la juxtaposition, à savoir la mise côte à côte des perspectives de personnages ; et de l'apprentissage, ce qui revient à la découverte de soi et du monde par le personnage principal. Ces structures partagent la présence élémentaire du personnage. Dans l'œuvre sandienne, le personnage joue un rôle primordial, ayant pour fonction de représenter « des idées qui circulent dans l'air²⁶ ». À travers les personnages, dans ces structures narratives, des valeurs et images stéréotypes ou nouvelles peuvent être représentées.

Dans *Pauline*, ces trois structures – l'apprentissage, la juxtaposition et l'exemplarité antagonique – se joignent dans le diptyque des personnages principaux²⁷. Ce dédoublement des personnages de Pauline et de Laurence

24 *Ibid.*, p. 943- 945.

25 *Ibid.*, p. 952.

26 Anna SZABÓ, *Le Personnage sandien : constantes et variations*, op. cit., p. 17.

27 Cette structure duelle des personnages principaux se retrouvent dans d'autres romans et nouvelles, comme c'est le cas des binômes de personnages comme Indiana et Noun, Lélia et Pulchérie, Rose et Blanche, Valentine et Louise. Voir Brigitte DIAZ, *Pauline*, « Notice », op. cit., p. 1703.

peut être rapproché du « complexe des frères antithétiques²⁸ ». Cette structure est originaire du domaine folklorique, qui connaît des contes dans lesquels des frères partent en quête d'aventure, mais dont seulement un retourne sauf à la maison. Ainsi, « [c]est de la juxtaposition antithétique de leurs histoires que naît le "sens" du récit²⁹ ».

Dans *Pauline*, il s'agit aussi de deux personnages qui viennent, à l'origine, d'un point de départ « à peu près identique, mais qui évoluent dans des directions opposées³⁰ ». Ainsi, l'amitié profonde de Laurence et Pauline – qui est le point de départ de leur histoire commune, racontée par des retours en arrière – commence dans la ville de province de Saint-Front. Pauline y a habité toute sa vie avec sa vieille mère, et Laurence y été venue pour travailler comme sous-maîtresse pendant quatre ans, en raison du manque d'argent de sa famille. Ayant toutes les deux quinze ans et se trouvant dans le même lieu triste, sans véritable avenir, les deux filles trouvent une sœur l'une dans l'autre. L'unité de ces personnages se manifeste lorsque Laurence retrouve, dix ans plus tard, par hasard, l'endroit qu'elles fréquentaient ensemble autrefois. Elles avaient gravé leurs deux noms sur la cheminée :

À cette exclamation, la servante s'éveilla brusquement, et, se tournant vers elle, lui demanda si elle l'avait appelée. « Oui, oui, s'écria l'étrangère ; venez ici. Dites-moi qui a écrit ces deux noms sur le mur ? – Deux noms ? dit la servante ébahie ; quels noms ? – Oh ! » dit l'étrangère en parlant avec une sorte d'exaltation, « son nom et le mien, Pauline, Laurence ! »³¹

Le titre suggère également à sa façon l'unité des deux personnages, puisqu'il constitué d'un seul nom, celui de Pauline, qui est en quelque sorte le personnage principal tragique du roman, dont le potentiel ne s'est pas développé comme ce fut le cas pour Laurence. Malgré cette unité initiale, leurs chemins se séparent et elles finissent par mener des vies antithétiques. Pauline reste en province où elle prend soin de sa vieille mère aveugle. Ses heures libres, consacrées à la couture, sont solitaires. Laurence, elle, est allée à Paris et y a construit une vie entourée

28 Susan RUBIN SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Garnier, 2018 [1983], p. 93.

29 *Ibid.*, p. 92.

30 *Ibid.*, p. 93.

31 George SAND, *Pauline*, éd. citée, p. 929.

d'amis et amies intellectuels ainsi qu'une carrière de comédienne reconnue. Elle vit en famille avec sa mère et ses jeunes sœurs, dont elle assure l'éducation.

Le chemin qui a amené Laurence à cette vie, en d'autres mots son histoire d'apprentissage, est brièvement racontée : la voix narrative suggère qu'elle a connu l'amour mais qu'elle ne s'est pas mariée. Son apprentissage est avant tout suggéré et résumé par la mention des mémoires d'Hippolyte Clairon. La réussite artistique de Laurence n'est pourtant pas si évidente, au regard du parcours des héroïnes de Sand. Après *Valentine* (1832) et *Lélia* (1833), *Pauline* (1832-1839) « renverse la tendance négative qui marque jusqu'alors les *Bildungen*³² » des personnages féminins. La comédienne dans ce dernier roman est présentée comme épanouie et heureuse : « Laurence ne répondit pas. Fatiguée de l'insomnie de la nuit précédente, calme d'ailleurs au fond de l'âme, comme on l'est malgré tous les orages passagers, lorsqu'on a trouvé au fond de soi le vrai but et le vrai moyen de son existence, elle s'était endormie presque en parlant³³. »

Le processus d'apprentissage de sa sœur antithétique est plus difficile et il est plus amplement raconté dans le roman. Il ne commence que lorsque la mère de Pauline meurt, et que Laurence lui propose d'habiter chez elle à Paris, mais il n'aboutit finalement pas. La jeune femme finit très éloignée d'une vie indépendante et heureuse, échouée dans l'immobilité d'un apprentissage personnel et une *Bildung* ratés³⁴. Les différentes attitudes de Laurence et de Pauline, en ce qui concerne la formation et l'apprentissage, se juxtaposent en contraste dans l'extrait suivant :

— Le grec ? quelle folie ! répondit Pauline en s'efforçant de sourire. Que ferais-je de cela ?

— Oh ! moi, si j'avais, comme toi, le temps d'étudier tout, s'écria Laurence, je voudrais tout savoir !

[...] elle [Pauline] se demanda à quoi, en effet, servaient tous ces merveilleux ouvrages de broderie qui remplissaient ses longues heures de silence et de

32 Le terme allemand est utilisé en faisant référence au genre, d'origine allemande, du *Bildungsroman* (roman de formation). Le cœur du terme est proche de l'apprentissage, mais l'accent repose plus sur un aspect de formation (artistique). En outre, le terme du genre en allemand incarne une longue histoire littéraire, qui a exclu la femme de ce genre « masculin » jusqu'au XIX^e siècle. (Lara Popic, *Roman de l'artiste et valeurs chez George Sand*, Thèse de Doctorat en Philosophie, Université de Toronto, 2016, p. 164.)

33 George SAND, *Pauline*, éd. citée, p. 950.

34 Lara POPIC, *Roman de l'artiste et valeurs chez George Sand*, op. cit., p. 174.

solitude, et qui n'occupaient ni sa pensée, ni son cœur. Elle fut effrayée de tant de belles années perdues, et il lui sembla qu'elle avait fait de ses plus nobles facultés, comme de son temps le plus précieux un usage stupide, presque impie³⁵.

Quoique Pauline fasse des « retours douloureux sur elle-même³⁶ », la répartition des chemins d'apprentissage correspond au « complexe des frères antithétiques », selon lequel un des frères, celui qui a fait de bons choix, connaît une fin heureuse, tandis que l'autre finit mal. Ainsi, Pauline reste seule et misérable, comme le décrit la voix narrative à la fin du roman :

Ce roman se termina donc par un mariage et ce fut là le plus grand malheur de Pauline. Montgenays ne l'aimait déjà plus, si tant est qu'il ne l'eût jamais aimée. Quand il avait joué la comédie d'un admirable époux devant le monde, il laissait pleurer sa femme derrière le rideau, et allait à ses plaisirs sans se souvenir seulement qu'elle existât. Jamais une femme plus vaine et plus ambitieuse de gloire ne fut plus délaissée, plus humiliée, plus effacée³⁷.

Si Pauline mène une vie que la voix narrative représente comme un « mauvais » choix, qui rend malheureux, c'est Pauline elle-même qui a fait ce choix. À travers le schéma des frères antithétiques, Pauline n'est donc pas peinte comme une victime. La structure d'apprentissage, bien qu'elle échoue, signifie une « réinscription active du désir dans le personnage féminin³⁸ » et des images nouvelles et diversifiées de deux personnages principaux féminins, Laurence et Pauline.

Des apparences trompeuses

L'exemplarité hiérarchique des vies de Pauline et Laurence est facilement reconnaissable pour le lecteur ou la lectrice par le biais de deux catacéchismes du roman, à savoir les fins heureuses ou malheureuses des deux personnages et la manière positive dont la voix narrative décrit les actions de Laurence. Sand

35 George SAND, *Pauline*, éd. citée, p. 949.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, p. 991.

38 Sylvie CHARRON-WITKIN, « Optiques romanesques chez Balzac et Sand », dans Jeanne GOLDIN (dir.), *George Sand et l'écriture du roman*, op. cit., p. 396.

n'entend pas « laisser le lecteur incertain sur l'opinion qu'il doit avoir sur les personnages³⁹ » ; bien au contraire, comme elle l'écrit à Flaubert, « vouloir n'être pas compris » c'est perdre son lecteur « car s'il veut entendre l'histoire que vous lui racontez, c'est à la condition que vous lui montriez clairement que celui-ci est un fort et celui-là un faible⁴⁰ ».

Les descriptions et les informations que la voix narrative livre sur Laurence montrent donc une image positive. Au début du roman, la voix ne donne que des bribes d'informations sur ce personnage, qui est pourtant focalisé. Laurence entre dans l'histoire, évoquée d'abord comme « une voix de femme », puis comme « une jeune femme d'une beauté vive et saisissante », ensuite comme « la voyageuse » et « l'étrangère⁴¹ » qui se retrouve dans la ville de province Saint-Front, et finalement elle est appelée « notre voyageuse⁴² ». C'est ainsi que le lecteur se fait une première impression du personnage, sans préjugés et sans savoir qu'elle est une actrice.

Un autre exemple est le choix de la formulation – « une prompte libéralité » –, qui est un euphémisme dans la description d'une action de Laurence : « Une prompte libéralité de la jeune dame [Laurence] la décida [la servante de l'auberge] à aller réveiller *le chef*⁴³. » La voix narrative protège ainsi l'image positive du personnage, dont l'action aurait pu sembler insolente selon une interprétation plus négative, si elle n'était pas le personnage de « bonne » exemplarité. Dans l'extrait suivant encore, la voix narrative anticipe la réaction du lecteur et apporte une interprétation, présentée comme honnête, mais toujours sympathique de Laurence : « Puis, après ces apostrophes un peu empathiques que les têtes exaltées prodiguent parfois à la destinée, sans trop de sujet peut-être, mais par suite d'un besoin inné qu'elles éprouvent de dramatiser leur existence à leurs propres yeux, la jeune femme [Laurence] sourit involontairement⁴⁴. » La voix narrative décrit les émotions personnelles de Laurence, qui contrastent avec leur absence chez Pauline.

Pourtant, le roman ne simplifie par pour autant le schéma des frères antithétiques. L'exemplarité antagonique de Laurence et de Pauline dans le

39 Anna SZABÓ, *Le Personnage sandien : constantes et variations*, op. cit., p. 30.

40 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert, [Nohant, 12 et 15 janvier 1876], *Corr.*, t. XXIV, p. 513.

41 George SAND, *Pauline*, éd. citée, p. 927.

42 *Ibid.*, p. 931.

43 *Ibid.*, p. 930.

44 *Ibid.*, p. 928-929.

roman signifie notamment une inversion « de l'axiologie bourgeoise⁴⁵ ». Cela se traduit par le fait que, lors des retrouvailles, Laurence dans un premier temps croit Pauline heureuse, en estimant qu'elle est le modèle parfait de la femme : elle est comme une sainte, belle et menant pourtant une vie retirée aux services des autres. Pourtant, Laurence, en tant que femme qui connaît une autre vie qui la rend heureuse en dehors de ce modèle, ressent aussi de la pitié pour elle. Par ce renversement des valeurs de la société dans le roman est suggéré que « la vertu des femmes [...] n'est peut-être qu'un [...] cache-misère, en tout cas un écran que la société bien-pensante pose sur leurs frustrations existentielles⁴⁶ ».

Une exemplarité dynamique

Le roman exploite l'exemplarité antagonique ou hiérarchique de façon moins statique que ne l'est cette structure narrative telle que la définit Susan Suleiman dans le cadre du roman à thèse. Ainsi, certains personnages qui n'adhèrent pas aux valeurs du roman, c'est-à-dire à une image positive de la comédienne, semblent mettre de côté leurs préjugés : les provinciales et les provinciaux qui s'accrochent initialement à leurs idées négatives de la femme exerçant le métier d'actrice, changent finalement d'avis quand ils rencontrent Laurence, une femme éloquente et aimable.

Pauline ne se limite donc pas à une dichotomie entre deux « exemples » juxtaposés. Un groupe de personnages vient s'ajouter, qui mime l'effet de persuasion souhaitée auprès du lecteur ou de la lectrice en faveur de la comédienne. Il ou elle se trouve, de cette manière, personnifié(e) dans la figure collective des provinciales et des provinciaux qui changent d'opinion. Cela renforce encore davantage l'inclusion du lecteur et de la lectrice dans le processus de l'adoption de nouvelles idées à travers le roman.

JUDIT RENNEBOOG
CATHOLIC UNIVERSITY OF LEUVEN (KULEUVEN)

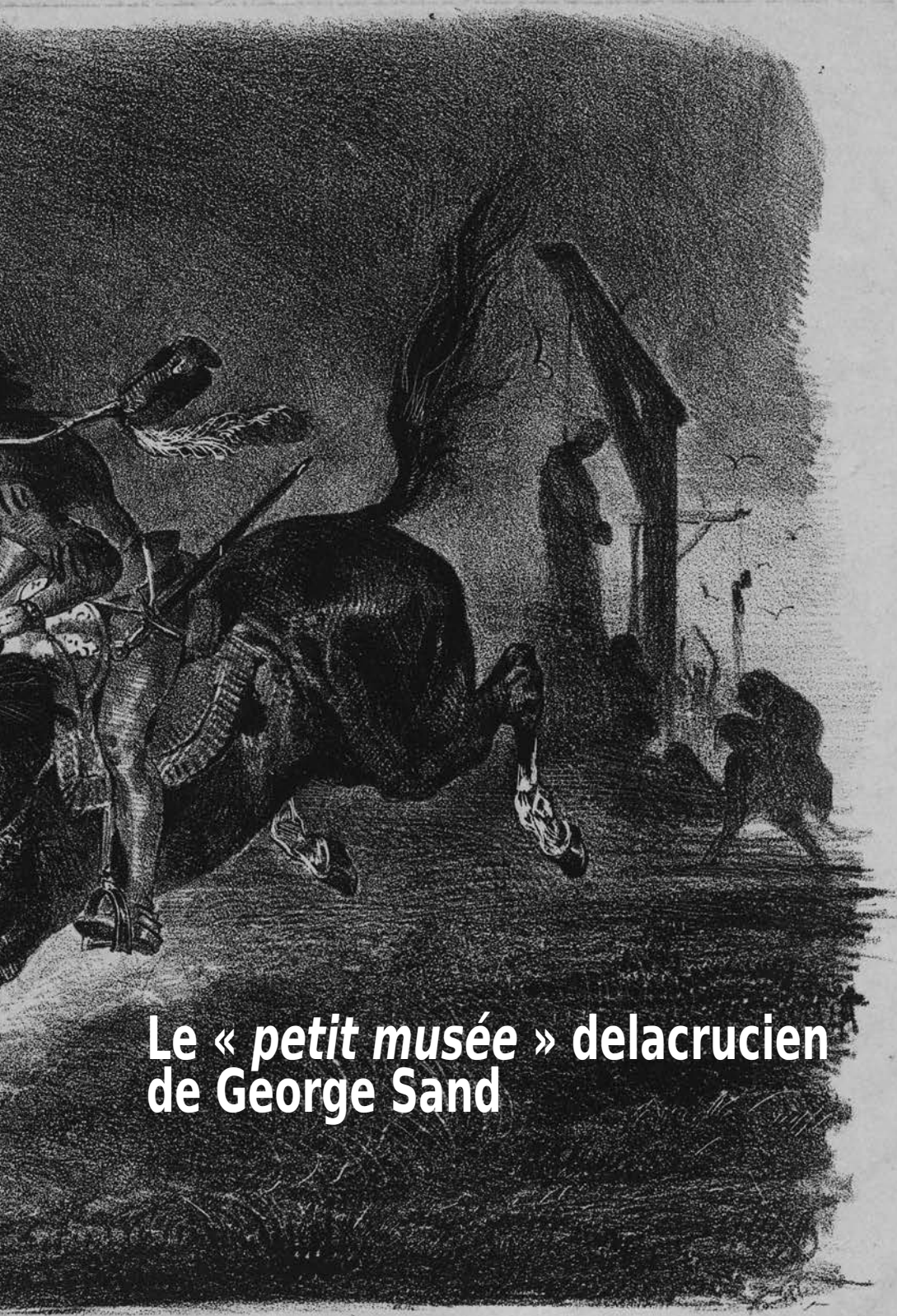
45 Brigitte DIAZ, *Pauline*, « Notice », *op. cit.*, p. 1705.

46 *Ibid.*



Delacroix, gravé et lithé.

Saust: — Que vois-je remuer auto
... ils vont et viennent
Meph: — C'est une assemblée de S



Le « petit musée » delacrucien de George Sand

Ch. Moitte, Imp. Editeur, à Paris.

sur de ce gibet ?
ils se baissent et se relèvent .
Forriers .

Si l'amitié entre George Sand et Eugène Delacroix est un sujet bien connu¹, les œuvres peintes ou dessinées du maître appartenant à la romancière sont rarement évoquées. Elles sont pourtant constitutives de cette amitié². L'exposition rétrospective consacrée au peintre en 2018 par le musée du Louvre a présenté deux peintures ayant appartenu à Sand³. Elle en détenait bien d'autres. Cet article propose de les dénombrer, de les présenter, d'évoquer comment la romancière est entrée en leur possession, et comment elle ou ses descendants se séparèrent de la plupart d'entre elles. L'ensemble de ces œuvres était un bien commun à George Sand et son fils Maurice. Ce dernier était, à l'égal de sa mère, un proche de Delacroix dont il fut l'élève de 1840 à 1848.

Quatre documents nous renseignent. Il s'agit d'abord de deux lettres de Sand : l'une adressée à l'historien d'art Théophile Silvestre en 1853⁴, l'autre à son fils en 1864⁵. Une autre source est le catalogue de la vente par laquelle George Sand eut l'intention de vendre certaines des œuvres de Delacroix

-
- 1 La dernière édition de leur correspondance, préfacée par Danielle Bahiaoui, devrait participer à donner un écho encore plus grand à cette amitié. *George Sand-Eugène Delacroix, Je serais folle de vous si je ne l'étais d'un autre, Correspondance*, Paris, éditions Le Passeur, 2019.
 - 2 Le sujet a été traité en premier lieu par Michelle TOURNEUR avec sa thèse d'histoire consacrée à la relation des deux artistes : *George Sand et Delacroix*, thèse de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Grenoble, 1970. Un article d'Arlette SÉRULLAZ, éminente spécialiste de l'œuvre de Delacroix, publié dans le catalogue de l'exposition que le Musée de la Vie Romantique consacra à George Sand en 2004, mentionne une partie des œuvres du peintre ayant appartenu à la romancière : « *Amie et sœur bien chère...* », dans *George Sand, une nature d'artiste. Exposition du bicentenaire de sa naissance*, Paris Musées, 2004. Cet article fournit les orientations bibliographiques et les références muséales permettant de situer certaines de ces œuvres au sein de collections patrimoniales ou de tenter de suivre leurs traces. Enfin, les œuvres de Delacroix possédées par George Sand ont été repérées par Françoise Alexandre dans l'ouvrage qu'elle consacra à leur correspondance croisée : *Sand – Delacroix, Correspondance. Le rendez-vous manqué*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005.
 - 3 *Bouquet de fleurs dans un vase et fruits* et *La Fiancée d'Abydos* dans *Delacroix. Catalogue d'exposition*. Paris, Musée du Louvre, 2018, n° 124 et 136.
 - 4 Lettre de George SAND à Théophile Silvestre, [Nohant, 5 janvier 1853], *Corr.*, t. XI, p. 534-537.
 - 5 Lettre de George SAND à Maurice Sand, [Paris, 23 février 1864], *Corr.*, t. XVIII, p. 274-276.

en sa possession⁶. Michelle Tourneur a mis à jour ce catalogue, ainsi que les résultats de cette vente qui ne permit pas à toutes les œuvres d'être acquises. Certaines ont été retirées de la vente car leur prix d'achat n'était pas assez haut au goût de George Sand. Cette vente fut anonyme. La romancière en délégua la gestion à deux hommes de son entourage : le peintre Charles Marchal et Louis Maillard, cousin d'Alexandre Manceau. Ce document est exceptionnel. Il fait référence pour les historiens de l'art delacroiciens : les catalogues de l'œuvre du peintre ou les catalogues d'exposition désignent cette source comme le catalogue de la « *vente George Sand* ». Outre les œuvres de Delacroix constituant la plus grande proportion des objets mentionnés (12 dessins et 9 huiles), ce catalogue présente trente-sept autres œuvres signées Gustave Courbet, Charles-François Daubigny, Théodore Rousseau, Narcisse Diaz, Richard Parkes Bonington, François Bonvin, Théodore Chasseriau, Ary Scheffer, Alexandre-Gabriel Decamps etc... Le dernier document est le testament de Delacroix.

En recoupant ces diverses sources, une vingtaine d'œuvres identifiées se distinguent ; on leur connaît une trace matérielle, passée ou présente. Certaines sont cataloguées depuis les premiers travaux de catalogage de l'œuvre monumentale de Delacroix. Plusieurs appartiennent depuis longtemps à des collections publiques, d'autres à des collections privées. Pour quelques-unes, leur trace s'est perdue au fil des dispersements.

1853 : une collection déjà bien constituée

Théophile Silvestre, historien et critique d'art, publie en 1856 *Une histoire des artistes vivants* par laquelle il dresse une biographie et un état des lieux des œuvres de Delacroix. Il s'adresse à Sand afin qu'elle le renseigne quant à sa personnalité, leur amitié et les œuvres du peintre qu'elle détient. Elle lui donne une liste plus ou moins précise des toiles peintes ou des dessins qu'elle possède alors. Elle nomme explicitement huit œuvres et évoque « plusieurs aquarelles, pochades, dessins et croquis au crayon et à la plume, voire des caricatures⁷... ». L'ensemble constitue ce qu'elle appelle son « petit musée » ;

6 *Catalogue d'une collection de tableaux et dessins modernes, dont la vente aura lieu à l'Hôtel Drouot (salle n°7) le samedi 23 avril 1864, à 2 heures et demi précise, par le ministère de M° Escribe, commissaire-priseur assisté de Mr Francis Petit, expert.*

7 Lettre de George SAND à Théophile Silvestre, [Nohant, 5 janvier 1853], *Corr.*, t. XI, p. 534-537.

elle précise qu'il est « conservé par son fils et elle avec la religion de l'amitié ». Voici, présentées dans l'ordre de leur nomination à Silvestre, ces huit œuvres. Cinq d'entre elles apparaissent au catalogue de la vente George Sand.

« **Une sainte Anne enseignant la Vierge enfant** ». Il s'agit d'une peinture à l'huile de grande dimension (95 cm x 125 cm), intitulée *L'Éducation de la Vierge*. Elle fut exécutée lors du premier séjour de Delacroix à Nohant en juin 1842 ; les lettres qu'il adresse à deux amis depuis le Berry, et celles qu'il reçoit de George Sand à l'issue de son séjour, renseignent sur les conditions de son exécution. Cette peinture était destinée à l'église du bourg de Nohant, consacrée à sainte Anne, mère de la Vierge. Delacroix n'avait pas prévu de peindre chez Sand, il comptait s'y reposer ; il n'a pas de couleurs, de toile non plus. Au début de son séjour, il s'inquiéta des couleurs qui arrivèrent de Paris, George Sand lui fournit un bout de coutil qu'il eut du mal à tendre sur son châssis. La composition met en scène deux femmes : l'une incarne sainte Anne, assise dans un jardin, un livre ouvert sur les genoux, l'autre incarne la Vierge debout à ses côtés, en train de lire. L'église ne fut jamais ornée de cette toile : Sand la garda. Maurice en réalisa une copie, bénie en août avant d'être accrochée dans l'église⁸. Delacroix souhaita présenter cette toile au Salon de l'Académie des Beaux-Arts de 1845 ; elle fut gravée à l'occasion par Edmond Hédouin. Elle fut refusée au Salon. En 1864, *L'Éducation de la Vierge* fut retirée de la vente. George Sand la vendit deux ans plus tard à Édouard Rodriguez, admirateur de Delacroix et philanthrope fortuné avec qui elle était en relation depuis quelques années. Après être passée en ventes aux enchères plusieurs fois⁹, *L'Éducation de la Vierge* est depuis 2003 au Musée national Delacroix.

« **Une splendide esquisse de fleurs** ». Sand précise à Silvestre qu'elle est « d'un éclat et d'un relief incomparables¹⁰ » et qu'elle fut peinte pour elle et chez elle. Une lettre de la romancière à Delacroix à l'issue de son deuxième séjour en Berry en juillet 1843, renseigne sur l'exécution par le peintre lors de ce séjour, d'un bouquet de fleurs dans un vase. Elle lui écrit : « Mon beau vase peint par vous est encadré ». Elle l'a accrochée à un mur de sa chambre : « C'est mon point de mire. Il n'y a pas une fleurette, un détail qui ne me

8 Elle est en dépôt au Musée George Sand et de la Vallée Noire de La Châtre.

9 L'œuvre a été la propriété de Maurice Genevoix.

10 Lettre de George SAND à Théophile Silvestre, [Nohant, 5 janvier 1853], *Corr.*, t. xi, p. 534-537.

rappelle tout ce que nous disions pendant que vous étiez à votre chevalet¹¹. » L'identification de cette « esquisse » pose problème. Dans le catalogue de la vente George Sand, l'œuvre n°8 dans la catégorie peinture porte le titre suivant : *Bouquet de fleurs dans un vase et fruits placés sur une table*. Cette huile sur toile de belle taille (72 cm x 92 cm) n'est pas datée. Présentée au Louvre lors de l'exposition de l'été 2018¹², elle appartient aux collections du musée du Belvédère, à Vienne, depuis 1924. Ce tableau vendu par Sand en 1864 est-il le même que l'« esquisse » annoncée à Silvestre ? Rien n'est moins sûr. Le catalogue Robaut¹³ date de 1834 ce *Bouquet de fleurs dans un vase et fruits placés sur une table*. Cette date est rapportée dans les catalogues d'expositions l'ayant présenté. Ce tableau très abouti n'est pas une esquisse. Les fruits posés sur la table sont reconnaissables : des coings, des figes, du raisin. Delacroix a passé dix jours seulement à Nohant durant l'été 1843, du 17 au 27 juillet. Aurait-il eu le temps de peindre cette grande peinture à l'huile à une époque où la saison n'était pas celle des coings ? Il est probable que George Sand possédait plusieurs œuvres du maître représentant des fleurs en bouquets. On sait à quel point les deux artistes aimaient, admiraient et connaissaient les fleurs. Cette passion commune pour les fleurs et les arbres en particulier, et la nature en général, a nourri leur amitié. L'écrivaine a laissé des textes particulièrement évocateurs de la faculté que Delacroix avait à peindre les fleurs. L'œuvre n°8 du catalogue George Sand, conservée à Vienne, n'est sûrement pas l'esquisse présentée à Silvestre et exécutée à Nohant en 1843.

« **La confession du Giaour mourant** ». Un « véritable petit chef d'œuvre », selon le mot de Sand à Silvestre. Il s'agit d'une petite huile sur toile (23,8 cm x 32,2 cm), représentant le héros d'un poème de Lord Byron, *Le Giaour*. Delacroix était un grand admirateur – tout comme Sand et beaucoup d'autres artistes de cette génération –, de l'œuvre de Byron : elle fut pour lui une grande source d'inspiration. *La Confession du Giaour* n'apparaît pas au catalogue de la vente George Sand ; elle avait précisé à Maurice son intention de ne pas s'en séparer au moment où ils réfléchirent ensemble aux œuvres susceptibles d'être vendues en 1864. Ce tableau fut offert par Delacroix à Sand avant le mois d'avril 1840 : dans une lettre qu'il lui adresse le 8 avril

11 Lettre de George SAND à Eugène Delacroix, [Nohant, 4 novembre 1843], *Corr.*, t. VI, p. 265-267.

12 N°124 dans Delacroix. *Catalogue d'exposition*, Paris, Musée du Louvre, 2018.

13 *L'œuvre complète de Eugène Delacroix, peintures, dessins et lithographies, cataloguée et reproduite par Alfred Robaut*, Paris, Charavay frères éditeurs, 1885.

1840, il lui réclame son « petit Giaour » afin de le faire lithographier¹⁴. Quand en 1885, Robaut publie son catalogue de l'œuvre complète de Delacroix, il a connaissance de ce *Giaour* grâce à cette gravure, mais il ne connaît pas les dimensions de l'œuvre, ne sait pas s'il s'agit d'un dessin ou d'une peinture. Si George Sand fit le choix de conserver ce « petit Giaour », ses descendants ont fait le choix contraire. Le tableau passe en ventes aux enchères à Paris en juin 1900 ; en 1910, il rentre dans les collections de la National Gallery of Victoria à Melbourne.

« **Un Arabe gravissant la montagne pour surprendre un lion** ». Cette œuvre est mentionnée au catalogue de la vente George Sand sous le titre *Arabe chassant le lion* (32 x 40 cm)¹⁵. Cette thématique orientalisante fut souvent déclinée par Delacroix. Le catalogue Robaut la désigne sous le n°1300 sous le titre de *Chasse au lion*. L'œuvre n'est pas localisée actuellement. Mme Sérullaz l'identifie comme appartenant au collectionneur américain Eliot Hodgkin dans les années 1960 ; or, cette œuvre-là est désignée par Robaut sous le n° 1227 de son catalogue. La difficulté à identifier les œuvres de Delacroix est grande quand des peintures déclinent les mêmes sujets.

« **Cléopâtre recevant l'aspic** » Cette œuvre apparaît au catalogue de la vente George Sand¹⁶, sous le titre *Cléopâtre. Un paysan lui apporte un aspic caché dans un panier de figes*. Sand en fait une belle description à Silvestre, exprimant l'admiration qu'elle en a. Cette peinture est une déclinaison d'une composition célèbre et remarquable de Delacroix, présentée au Salon de l'Académie des Beaux-Arts en 1839 : *Cléopâtre et le paysan*¹⁷. Elle est inspirée de la pièce de théâtre de Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, dans laquelle Cléopâtre décide de mettre fin à ses jours en se faisant mordre par un aspic, petit serpent des bords du Nil au venin mortel. Un paysan lui apporte l'animal dans un panier de figes ; le regard de la reine d'Égypte à la vue de l'aspic ne fait aucun doute : elle sait qu'elle va mourir. L'œuvre de Shakespeare fut très inspirante pour Delacroix, tout au long de sa carrière. La *Cléopâtre* de

14 Lettre d'Eugène DELACROIX à George Sand, [Paris, 8 avril 1840], *Sand – Delacroix, Correspondance. Le rendez-vous manqué*, éd. Françoise Alexandre, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005, p. 99. Toutes les références à cette correspondance renvoient à cette édition notée : *Corr. croisée*.

15 N°12 dans la catégorie peintures.

16 N° 10 dans la catégorie peintures.

17 L'œuvre est conservée dans les collections de l'Auckland Art Museum en Caroline du Nord.

Sand est très différente de la composition de 1839 : elle est plus petite, les personnages ne sont pas mis en scène de la même manière. George Sand achète cette toile à Delacroix à la fin de l'année 1851. Elle veut offrir des étrennes à Maurice et s'adresse au peintre le 25 décembre : elle a repéré une toile dans son atelier qui lui plaît beaucoup car elle en connaît bien le sujet, mais elle peut se contenter de n'importe quelle autre composition. « Si la belle Lélia que vous aviez commencée n'est pas finie, gardez-la moi pour plus tard, et envoyez-moi un Turc, un lion, un cheval, une odalisque, ce que vous aurez de sec dans un coin de vos bahuts¹⁸. » Delacroix s'exécute : « Aussitôt votre lettre reçue, j'ai examiné ce que je pouvais vous envoyer et parmi des Turcs, chevaux etc... ébauchés, j'ai trouvé une Cléopâtre contemplant ce fameux ver du Nil que Shakespeare lui fait apporter par un paysan goguenard. Il y avait moins à faire à celui-ci qu'aux autres quoique je ne puisse vous dissimuler qu'il aurait eu besoin d'un peu plus de travail pour me plaire¹⁹. » La lettre de Sand accusant réception de l'œuvre est perdue, mais le 22 janvier 1852, Delacroix lui écrit qu'il a bien été payé. « Que je suis heureux que vous n'ayez pas été trop mécontents de mon envoi. J'ai hésité entre deux ou trois petites toiles et il m'a semblé que celle-ci ferait une variété par le sujet. Falempin [homme d'affaires de Sand] avec une grande ponctualité est venu m'apporter l'argent que je suis honteux de vous prendre car vous suez comme moi pour en avoir²⁰. » Le propos est intéressant : Delacroix est soucieux d'apporter une diversité à l'œuvre qu'il laisse à son amie. On peut donc penser que la famille Sand est collectionneuse et consciente de la valeur patrimoniale de sa collection. Le sujet de ce tableau n'est pas anodin : George Sand connaît bien le texte de Shakespeare ayant inspiré Delacroix. En 1837 elle collabora à un ouvrage collectif consacré aux personnages féminins du grand auteur en signant un article relatif au personnage de Cléopâtre dans *Antoine et Cléopâtre*²¹. Le catalogue Robaut répertorie au n° 692 la toile de Sand, en donnant une illustration et une description détaillée. Après la vente de 1864, l'œuvre est passée à nouveau en ventes très rapidement : en 1865, 1874, 1877. En 1900, elle apparaît dans les collections privées d'un banquier

18 Lettre de George SAND à Eugène Delacroix, [Nohant, 25 décembre 1851], *Corr.*, t. x, p. 602-604.

19 Lettre d'Eugène DELACROIX à George Sand, [Paris, 28 décembre 1851], *Corr. croisée*, p. 191.

20 Lettre d'Eugène DELACROIX à George Sand, [Paris, 22 janvier 1852], *Corr. croisée*, p. 192.

21 *Galerie des femmes de Shakespeare*, Paris, édition H. Delloye, 1837.

de Chicago qui transmet sa collection (collection Nickerson) à l'Art Institute of Chicago. Finalement, on la retrouve en ventes aux enchères à Londres en 1961. Depuis, sa trace semble être perdue.

« **Un intérieur de carrières** ». Sand ne donne à Silvestre aucun détail descriptif sur cette œuvre. Elle semble impossible à identifier. Le catalogue de la vente George Sand mentionne dans la catégorie peinture une œuvre intitulée *Moines dans une grotte* (n°16), de belles dimensions (24 cm x 82 cm) ; Georges Lubin pense qu'il s'agit de la toile désignée à Silvestre. L'œuvre en question est répertoriée chez Robaut sous le titre *Une caverne de Nanterre* (n° 1759). L'historien de l'art connaît cette œuvre par le biais du catalogue de la vente George Sand et par une note manuscrite de Delacroix sur laquelle il a écrit les titres de quarante-cinq de ses compositions dont celle-ci. Elle n'est pas localisée ; nous n'en connaissons aucun visuel.

« **Une composition tirée du roman *Lélia*** ». George Sand précise à Silvestre qu'elle est « d'un effet magique ». Cette œuvre est localisée : elle est conservée à Nohant. Il s'agit d'une huile sur toile de petite dimension (45 cm x 38 cm) intitulée *Lélia dans la caverne*. Elle est cataloguée par Robaut (n°1033). La composition correspond à la scène finale du roman *Lélia* : dans une grotte, Lélia est assise auprès du corps sans vie de Sténio son amant, le moine Magnus les observe en retrait. À la fin de l'année 1852, la romancière s'était à nouveau inquiétée d'un tableau du maître à offrir à Maurice pour ses étrennes : le 1^{er} décembre, elle sollicite Delacroix de l'« aumône » d'une « pochade » qu'il trouverait pour elle dans les « recoins » de son atelier²². Il lui répond qu'il lui destine « une chose qui vous avait déjà plu et que vous aviez vue commencée [il fait allusion à cette toile qu'elle avait repérée chez lui et qu'elle avait espérée pour les étrennes de Maurice l'année antérieure]. C'est une petite surprise que je voulais faire à Maurice et à vous. Vous me permettrez donc d'envoyer ses étrennes à cet enfant-là que j'aime autant que je vous aime. Le sujet est le même que vous avez déjà je crois, en pastel ou en aquarelle : *Lélia dans la caverne*²³ ». George Sand possédait en effet, depuis une dizaine d'années, un pastel déclinant le même sujet. Le propos du peintre ne fait aucun doute : il offre cette toile peinte à celui qui fut son

22 Lettre de George SAND à Eugène Delacroix, [Nohant, 1^{er} décembre 1852], *Corr.*, t. XI, p. 486-487.

23 Lettre d'Eugène DELACROIX à George Sand, [Paris, 7 décembre 1852], *Corr. croisée*, p. 196.

élève. Le 21 décembre, Sand le remercie de la peine qu'il prend à ce travail²⁴. Quand la *Lélia* arrive à Nohant, elle écrit au peintre qu'elle se délecte en la contemplant. « Cher ami, cette chose superbe et aimée est arrivée ce soir. Je l'ai fait ouvrir dans ma chambre avec mystère car je tiens au jour de la surprise... J'en ai donc joui seule, et encore à la lumière ce qui n'est pas complet. C'est beau, c'est grand, c'est poétique. Demain j'en jouirai tout à fait au jour²⁵. » *Lélia dans la caverne* est vendue en 1864 ; dans la catégorie peinture, elle apparaît sous le titre *Sujet tiré de Lélia* (n° 11 du catalogue de la vente George Sand). Elle repasse en ventes un an plus tard, puis à de multiples reprises jusque dans les années 1950. En 2003, le Centre des Monuments Nationaux l'acquiert pour la Maison de George Sand ; elle a été présentée dans la salle à manger durant quelques années, puis retirée. C'est la seule œuvre vendue par Sand qui soit revenue à Nohant.

« **Une composition au pastel sur le même sujet** ». Selon une lettre de Sand à Delacroix, elle possède ce dessin depuis au moins 1841. Quand elle lui écrit le 23 décembre de cette année-là, elle est à Paris où elle ébauche un texte célèbre qu'elle retravailla et fit publier trente ans plus tard. Il s'agit du fameux texte de la « note bleue » jouée par Chopin, évoquant les reflets en peinture transposables en musique, ainsi que l'esthétique de Delacroix opposée à celle d'Ingres²⁶. Par cette lettre, elle invite son ami peintre à venir la voir : « J'écris quelques pages sur la peinture et j'ai besoin de vous pour savoir si je ne déraisonne pas... La *Lélia* avec son moine et son mort me frappe et me plaît de plus en plus, c'est ce qui m'a mise en veine d'écrire sur la couleur et ce qu'il faut entendre par la forme. Avec ça que j'ai vu vos femmes d'Alger²⁷. » Ce pastel si inspirant pour l'écrivaine n'apparaît pas au catalogue de la vente George Sand. La famille Sand l'a conservé. Il fut offert par Aurore

24 Lettre de George SAND à Eugène Delacroix, [Nohant, 21 décembre 1852], *Corr.*, t. XI, p. 510-511.

25 Lettre de George SAND à Eugène Delacroix, [Nohant, 30 décembre 1852], *Corr.*, t. XI, p. 521.

26 Ce texte fut publié pour la première fois le 17 octobre 1871 dans la série « Impressions et souvenirs » que Sand donnait au journal *Le Temps*, puis inséré en 1873 dans le recueil *Impressions et Souvenirs*.

27 Lettre de George SAND à Eugène Delacroix, [Nohant, 23 décembre 1841], *Corr.*, t. V, p. 529-531. *Les Femmes d'Alger* était alors exposé au musée des artistes vivants situé au Palais du Luxembourg, depuis son acquisition par la monarchie de Louis-Philippe en 1834.

Sand – dernière descendante et héritière de la famille –, à la Ville de Paris lors de la si généreuse donation qu'elle fit en 1923. Il est actuellement conservé au Musée de la Vie Romantique.

1864 : l'opportunité de s'en séparer

Lors de la vente posthume de l'œuvre de Delacroix, en février 1864, George Sand est très renseignée. Cette vente monumentale a consacré le peintre : devant le gigantisme de son travail et la beauté de ses milliers d'études et de dessins, il fait l'unanimité. La vente suscite un énorme engouement : curieux et acquéreurs potentiels affluent, les prix flambent, la presse s'emballe. Sand se fait opportuniste : elle décide de vendre plusieurs des œuvres du maître. Le produit de cette vente, qu'elle espère important mais qui ne le fut pas, c'est à Maurice qu'elle le destine. Elle lui écrit afin de le renseigner sur l'évolution de la vente et l'exhorter à vendre. Son pragmatisme est évident :

Pense bien Mauricot à ce que je vais te dire. Les tableaux qui garnissaient l'atelier de Delacroix, ses cartons, ses dessins, le moindre chiffon où il a fait le croquis d'une tête à côté d'une note de blanchisseuse, tout cela s'arrache et fait fureur. On en est à 250 ou 300 mille francs et il y en a encore, et plus on va, plus on se dispute à qui paiera plus cher. On dit que cette rage ne durera pas et que peut-être tout cela tombera rapidement. Nous avons chez nous des valeurs réelles qu'un incendie peut dévorer et qu'aucune compagnie d'assurance ne nous paierait convenablement. Si tu veux vendre c'est l'heure ; ce n'est pas dans six mois, dans un an, c'est tout de suite. Avise²⁸.

Elle mentionne deux œuvres qu'elle souhaiterait garder pour des raisons d'ordre affectif : « Je me réserverais *Le Centaure* ma vie durant. C'est son dernier cadeau, et *La Confession du Giaour*, c'est le premier. » *La confession du Giaour* nous avons vu qu'elle l'avait effectivement gardée ; par contre *Le Centaure* apparaît au catalogue de la vente George Sand. Elle nomme ensuite les œuvres qu'ils pourraient vendre : celles présentées à Silvestre²⁹ onze ans auparavant, mais aussi certaines dont elle n'avait rien dit. Elles sont

28 Lettre de George SAND à Eugène Delacroix, [Nohant, 23 février 1864], *Corr.*, t. XVIII, p. 274-276.

29 « *la Sainte Anne* », « *les fleurs* », « *la Cléopâtre* », les « deux Lélia », « *les Carrieres* ».

identifiées ou peuvent potentiellement l'être : « des chevaux », « des coins de jardin », « un lion aquarellé », « le portrait de Mickiewicz ». Sand fait aussi allusion à plusieurs ébauches et à des croquis, sans donner plus de précisions, ce qui rend impossible leur identification.

L'œuvre dénommée *Le Centaure* est identifiée³⁰. Il s'agit d'un dessin au pastel (30,6 cm x 41,9 cm). Intitulé *L'Éducation d'Achille*, ce dessin est une des nombreuses déclinaisons que Delacroix réalisa, d'un des vingt pendentifs dont il orna les coupoles du plafond de la bibliothèque du Palais Bourbon, de 1838 à 1847. Le dessin représente le centaure Chiron sur le dos duquel le jeune Achille est monté, tirant à l'arc. Delacroix offre ce pastel à Maurice au moment de son mariage avec Marcellina Calamatta, en 1862. Il écrit à Sand le 4 mai 1862 en réponse à l'annonce de ce mariage : « Imaginez que je vous ai broché en deux ou trois matinées un petit pastel du Centaure... Cela est bien imparfait mais sera un souvenir de celui qui vous a plus et dont malheureusement et définitivement je n'ai pu disposer³¹. » Elle en accuse réception le 8 mai et précise à Delacroix que Manceau l'a réveillée le matin même en lui criant : « Ouvrez les yeux bien grands ! il apportait le pastel en triomphe³². » Elle écrit à son ami un propos magnifique concernant ce *Centaure*, qui caractérise bien la façon dont elle appréhendait son art, révélant sa force créatrice et l'admiration qu'elle lui porte. Il s'agit du dernier cadeau reçu par la famille Sand de la part du peintre, du moins avant que ce dernier n'ait rédigé son testament. Malgré l'intention affirmée à Maurice de ne pas vendre ce pastel, il apparaît au catalogue de la vente George Sand (n°40 dans la catégorie dessin). Il était le cadeau de mariage de Delacroix à Maurice : il choisit de s'en séparer contre l'avis maternel. Le 23 avril 1864, *L'Éducation d'Achille* fut acheté par un collectionneur averti, bien connu du milieu de l'art. L'acquéreur était Khalil Bey, célèbre dandy égyptien, installé à Paris dans les années 1850, collectionneur d'art, commanditaire – entre autres œuvres – du célèbre tableau *L'Origine du monde* de Gustave Courbet. Vite ruiné par des dettes de jeu et un train de vie dispendieux, il vendit sa collection en 1866. Le *Centaure* de Maurice tant admiré par sa mère, est depuis 1986 dans les collections du Getty Museum à Los Angeles.

30 N° 841 de l'*Œuvre complète de Eugène Delacroix, peintures, dessins et lithographies, cataloguée et reproduite par Alfred Robaut*, Paris, Charavay frères éditeurs, 1885.

31 Lettre d'Eugène DELACROIX à George Sand, [Paris, 4 mai 1862], *Corr. croisée*, p. 220.

32 Lettre de George SAND à Eugène Delacroix, [Nohant, 8 mai 1862], *Corr.*, t. XVII, p. 84-86.

L'œuvre représentant des chevaux pose problème. Le catalogue de la vente George Sand mentionne dans la catégorie peintures (n°13), une *Étude de croupes de chevaux* (47 cm x 59 cm). Elle fut retirée de la vente. Les vagues souvenirs consignés par Maurice de ses années de formation chez Delacroix, font écho à des chevaux peints à Nohant par le peintre, lors du dernier séjour qu'il y fit du 16 au 30 août 1846³³. Le 21 août 1846, George Sand renseigne un ami des progrès en peinture de Maurice qui, peut-être stimulé par son maître, « passe ses journées dans l'écurie à peindre des croupes de chevaux³⁴ ». Cette *Étude de croupes de chevaux* n'est pas cataloguée dans l'œuvre de Delacroix. Toutefois, il est probable que cette toile ait été exposée en 1937 dans le cadre d'une exposition d'une grande ampleur, consacrée à George Sand, Frédéric Chopin et leur entourage artistique, à l'initiative des institutions culturelles françaises et polonaises. Intitulée « Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis », cette exposition fut présentée à la Bibliothèque polonaise de Paris. Aurore Sand prêta à titre privé beaucoup d'éléments exposés, en particulier plusieurs œuvres signées Delacroix : une huile et six dessins. Le catalogue de l'exposition n'en offre malheureusement aucune illustration. Aucune d'entre elles n'est incluse dans les donations faites par Aurore à l'État en 1952, conservées à Nohant. Ces œuvres ont donc été dispersées après 1937. La seule huile de Delacroix prêtée par Aurore pour cette exposition est intitulée *Les chevaux de George Sand à Nohant*³⁵. Ses dimensions ne sont pas précisées. On peut raisonnablement penser que l'huile prêtée par Aurore Sand en 1937 était celle que sa grand-mère tenta de vendre en 1864 sans succès.

Le « lion aquarellé » inscrite à Maurice, pourrait correspondre à une aquarelle mentionnée au catalogue de la vente George Sand (n°43 dans la catégorie dessin), intitulée *Tigre prêt à s'élancer*. Ce tigre aquarellé n'est pas identifié. Delacroix a dessiné à l'aquarelle des dizaines de tigres et des dizaines de lions.

George Sand évoque également « des bouts de jardin ». Dans ses souvenirs de rapin, Maurice rapporte que durant le dernier séjour de Delacroix à Nohant en août 1846, il peignit « des vues du jardin ». Le catalogue de la vente George Sand mentionne une peinture nommée *Jardin de Nohant*

33 Souvenirs consignés dans *L'Atelier d'Eugène Delacroix par Maurice Sand de 1839 à 1848*, publication de la Fondation George et Maurice Sand, 1963.

34 Lettre de George SAND à Ch. Poncy, [Nohant, 21 août 1846], *Corr.*, t. VII, p. 454-455.

35 N°120 du catalogue d'exposition, *Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis*, exposition à la Bibliothèque polonaise de Paris, juillet-octobre 1937.

(n°14), bien identifiée, ainsi qu'un dessin intitulé *Jardin à Nohant* (n°46), qui pourrait en être l'étude au crayon. *Jardin de Nohant* (45 cm x 55 cm) est une huile sur toile conservée depuis 1922 au Metropolitan Museum de New York. Elle montre un bout de jardin arboré où l'on distingue une table en pierre. Le Musée de la Vie Romantique possède deux dessins au crayon représentant le jardin de Nohant. L'un des deux est estampillé du tampon de la vente posthume Delacroix, George Sand ne pouvait donc pas le posséder. L'autre est une étude de la peinture conservée à New York ; sur le passe-partout l'accompagnant, George Sand a noté : « 1864 / donné à mon ami Louis Maillard » ; Maillard étant un des deux hommes à qui elle avait délégué cette vente de 1864. Selon Mme Tourneur³⁶, il aurait reçu en cadeau de remerciement ce dessin invendu.

Le *Portrait de Mickiewicz* est un dessin au crayon identifié, qui apparaît au catalogue de la vente George Sand (n°41) sous le titre *Portrait d'Adam Mickiewicz*. L'émblématique poète polonais comptait parmi les personnalités fréquentées par Sand, Chopin et Delacroix. Sand connaissait très bien son œuvre et admirait particulièrement son charisme. Son visage est dessiné sur une feuille de papier à lettre aux initiales de George Sand. Ce dessin est conservé au Musée Mickiewicz de la Bibliothèque polonaise à Paris.

Le catalogue de la vente George Sand mentionne quelques œuvres signées Delacroix dont la romancière ne dit rien à Silvestre ni à son fils. Deux d'entre elles (une peinture et un dessin, n° 15 et 44) sont deux belles surprises. Dans la catégorie peinture, Sand a vendu le 23 avril 1864, une huile sur toile intitulée *La fiancée d'Abydos* (35,5 cm x 27, 5 cm). Inspirée d'un poème de Byron, la composition a été déclinée à plusieurs reprises par Delacroix. La toile que Sand possédait est conservée au musée du Louvre depuis 1902 ; elle fut choisie pour l'exposition rétrospective de l'été 2018³⁷. Dans la catégorie dessin, George Sand a vendu en 1864, un croquis fait à la plume intitulé *Étude pour une figure de Parque. Souvenir d'une filandière de Nohant*. Il est catalogué par Robaut qui en donne une illustration (n° 753). En 1985, il a été exposé lors d'une exposition-vente à la galerie Schmit, à Paris. Ce beau dessin (22 cm x 19 cm) met en scène une vieille femme assise sur une souche au pied de laquelle se trouve un serpent. Elle porte la coiffe berrichonne et file une quenouille, symbole du temps qui passe et mène inexorablement à la

36 Michelle TOURNEUR, *George Sand et Delacroix*, thèse de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Grenoble, 1970.

37 N°136 du catalogue de l'exposition Delacroix ; n° 772 du catalogue Robaut.

mort. Ce dessin a appartenu à Roger-Marx avant d'être exposé et peut-être vendu en 1985. Depuis, il ne semble pas être ressorti en ventes aux enchères ou avoir été exposé à nouveau.

Le catalogue de la vente George Sand mentionne d'autres œuvres (ce sont des dessins ; nous avons présenté toutes les peintures) qui sont pour l'instant non identifiées. Sur les onze dessins répertoriés, nous en avons présenté cinq, mais six autres semblent impossibles à reconnaître. Il est fait mention d'une aquarelle nommée *Cavalier arabe galopant* (n° 42). Un dessin s'intitule *Fragment d'une composition d'après Rubens : l'Adoration des mages* (n° 50). Quatre dessins faits à la plume sont également présentés (n° 49, 48, 47 et 45) : deux ne précisent pas le sujet esquissé, un autre représente un paysage non décrit, le troisième est une *Étude de femme mauresque*, le dernier est dessiné sur un papier à musique annoté par Chopin et représente *Un Tigre*.

George Sand possédait une autre peinture de Delacroix, qu'aucun des documents jusqu'alors présentés n'évoque. Il s'agit de la dernière œuvre qu'elle reçut de lui, par le biais de son testament. Il le rédigea quelques jours avant sa mort, survenue le 13 août 1863. Il lui lègue trois objets dont « une grande esquisse représentant le sabbat de Faust (effet de nuit) ». On sait à quel point le thème de Faust, repris par Goethe, a fasciné et inspiré nombre d'artistes du début du XIX^e siècle, Delacroix et Sand en particulier. Cette œuvre remarquable orna les murs du dernier appartement parisien de Sand, rue Gay-Lussac. Charles Duvernet rapporte dans ses mémoires, la description qu'elle lui en fit à l'automne 1870³⁸. La toile fut mise à l'abri par Edmond Plauchut lors du bombardement de Paris par les Prussiens en février 1871. En 1927, Aurore Sand la prêta pour une exposition consacrée à *La jeunesse des Romantiques* à la Maison de Victor Hugo à Paris. Elle appartient aujourd'hui au Kunstmuseum de Bâle.

Pour conclure, on peut affirmer que le « petit musée » delacrucien de George et Maurice Sand était conséquent. Au-delà de cette vingtaine d'œuvres présentées, plusieurs sources révèlent d'autres dessins du maître en leur possession. Pour la plupart, il les leur offrit après les avoir esquissés en quelques coups de crayon sur un coin de table³⁹. Les toiles peintes sont

38 Claire LE GUILLOU, *Charles Duvernet (1855-1874), Écrits intimes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, t. 1, p. 428.

39 Maurice possédait un album de dessins caricaturaux, exécutés par lui-même pour la plupart, mais aussi par sa mère et d'autres familiers des Sand, Delacroix y compris. Certaines pages de cet album appartenant à un collectionneur privé, ont été dispersées ;

toujours plus identifiables que les dessins. En août 1863, apprenant la mort de son ami, George Sand, très affectée, adressa à Édouard Rodrigues une lettre touchante : elle se souvient du peintre dans son atelier de la rue Furstenberg⁴⁰ où elle se rendit tant de fois et admira ses œuvres. Il était « enveloppé d'une laine rouge jusqu'au nez », il avait « toujours la palette à la main ». Il ne laissait pas partir son amie sans « quelque pochade admirable d'inspiration⁴¹ ». Le « petit musée » delacrucien de George Sand constitué de grandes toiles peintes, œuvres emblématiques conservées dans les plus prestigieux musées du monde, ou de « pochades » dont nous ignorons tout, n'a pas livré tous ses secrets. Cette collection dispersée raconte l'histoire d'une amitié remarquable. Elle est marquée du sceau d'une culture et de passions communes, mais aussi de l'esthétique d'un siècle que la palette

certaines de ces dessins sont passés en ventes aux enchères dans le passé et ressortent sur le marché, ceux signés Delacroix en particulier. Une édition de la biographie consacrée à George Sand par André Maurois publie plusieurs de ces dessins issus de l'album de Maurice : l'un d'entre eux signé Delacroix charge l'homme politique espagnol Mendizabal (*Lélia ou la vie de George Sand, suivi de dix lettres inédites de George Sand à Delacroix présentées et annotées par Alfred Dupert et de dix-huit dessins inédits extraits de l'album de Maurice Sand*, Paris, Édition du Club du meilleur livre, 1953). Il est probable que deux autres caricatures signées Delacroix furent prêtées par Aurore Sand à l'exposition de la bibliothèque polonaise en 1937. L'un d'eux est conservé au musée du Louvre. Il s'agit d'un portrait au crayon, caricaturant Maurice, intitulé Maurice Sand aux abeilles : autour de son visage volent trois insectes. Un autre de ces dessins caricature Chopin : il faisait partie de la richissime collection – éparpillée en 2012 – du mélomane Charles-André Meyer (1884-1974). Cette exposition de 1937 comptait cinq autres dessins signés Delacroix (des petits formats) prêtés par Aurore Sand : un portrait de Maurice à la sépia, un portrait de Marie Dorval au crayon, un portrait de Manuel Marliani au crayon, un autoportrait à la plume, une représentation au crayon de Pistolet, l'un des chiens de George Sand (présent à Nohant lors des séjours de Delacroix, ce chien que la romancière emmenait aussi à Paris, est souvent évoqué pour ces facéties). La Bibliothèque nationale de France possède un lot de lettres d'Aurore Sand adressées en 1937 au collectionneur Robert Le Masle, relatives à la vente d'aquarelles et de dessins de Delacroix. En 1964, la vente Smeets passée à Versailles, compte un dessin authentifié par Aurore Sand comme étant un portrait de son père exécuté par Delacroix.

40 Dernière adresse du peintre à Paris ; emplacement actuel du Musée national Delacroix.

41 Lettre de George SAND à Édouard Rodrigues, [Nohant, 18 août 1863], *Corr.*, t. XVIII, p. 34-35.

colorée d'Eugène Delacroix bouscula. De cette esthétique « révolutionnaire », George Sand fut une des plus ferventes admiratrices.

VINCIANE ESSLINGER
MAISON DE GEORGE SAND

Légendes des illustrations du cahier couleur :

- p. 193 : *La confession du Giaour mourant* (National Gallery of Victoria, Melbourne), *L'éducation de la Vierge* (Musée National Delacroix, Paris), *Bouquet de fleurs dans un vase et fruits placés sur une table* (Musée du palais du Belvédère, Vienne) et *La fiancée d'Abydos* (Musée du Louvre, Paris).

- p. 194 : *L'éducation d'Achille* (Getty museum, Los Angeles) et *Jardin de Nohant* ou *Le jardin de George Sand à Nohant* (Metropolitan museum, New York).

- p. 195 : *Esquisse du sabbat de Faust* ou *Scène de sabbat* (Kunstmuseum, Bâle) et *Jardin à Nohant* ou *Vue du parc de Nohant, le vieux carré* (Musée de la vie romantique, Paris).

- p. 196 : *Lélia dans la caverne* ou *Lélia pleurant le corps de Sténio* (Maison de George Sand, Nohant-Vic) et *La dernière scène de Lélia de George Sand* (Musée de la vie romantique, Paris).

- p. 197 : *Maurice Sand aux abeilles* ou *Portrait de Maurice Sand* (Musée du Louvre, Paris).







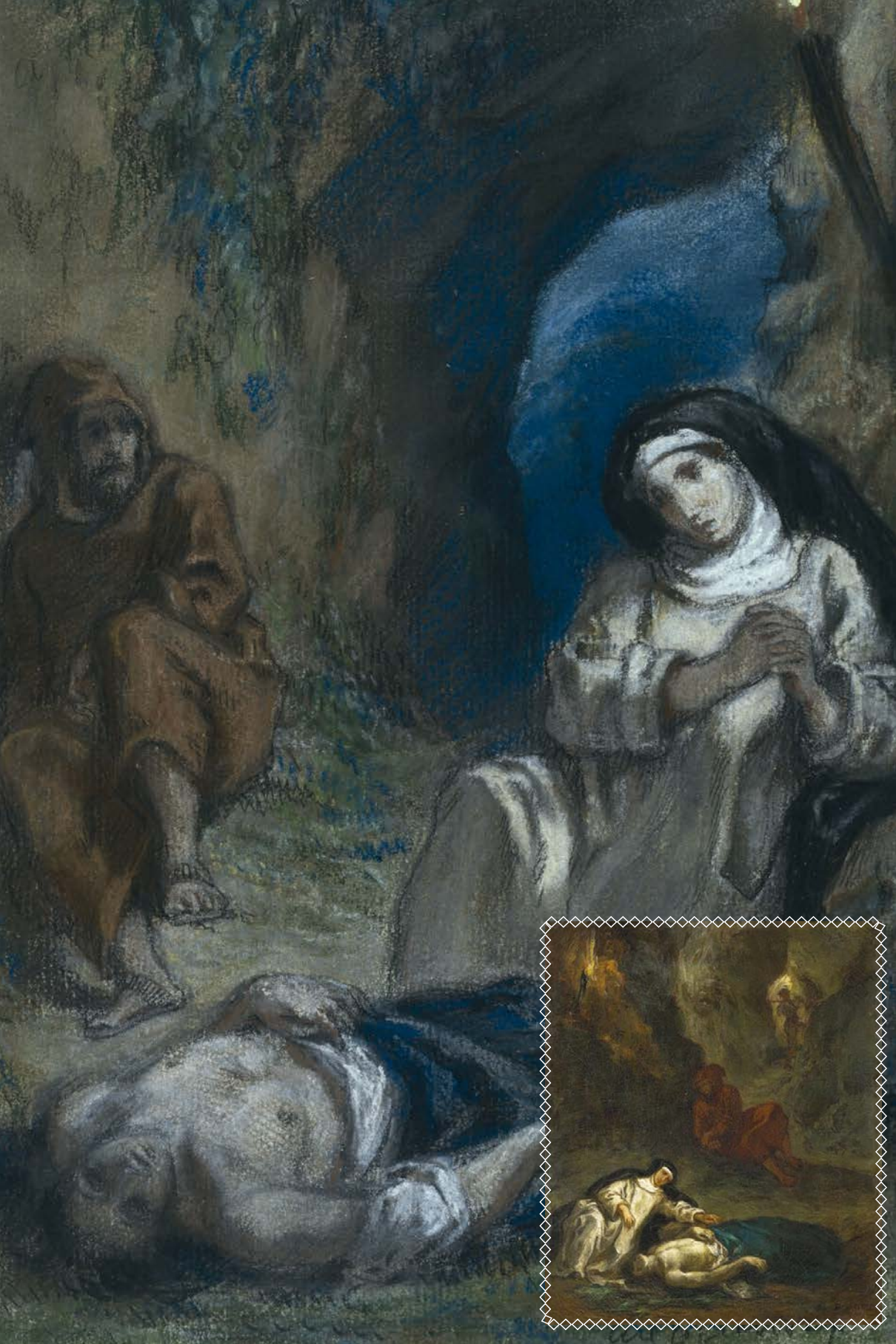
Un moment de la scène

(Le Maître, l'Éclaireur, le Pêcheur)

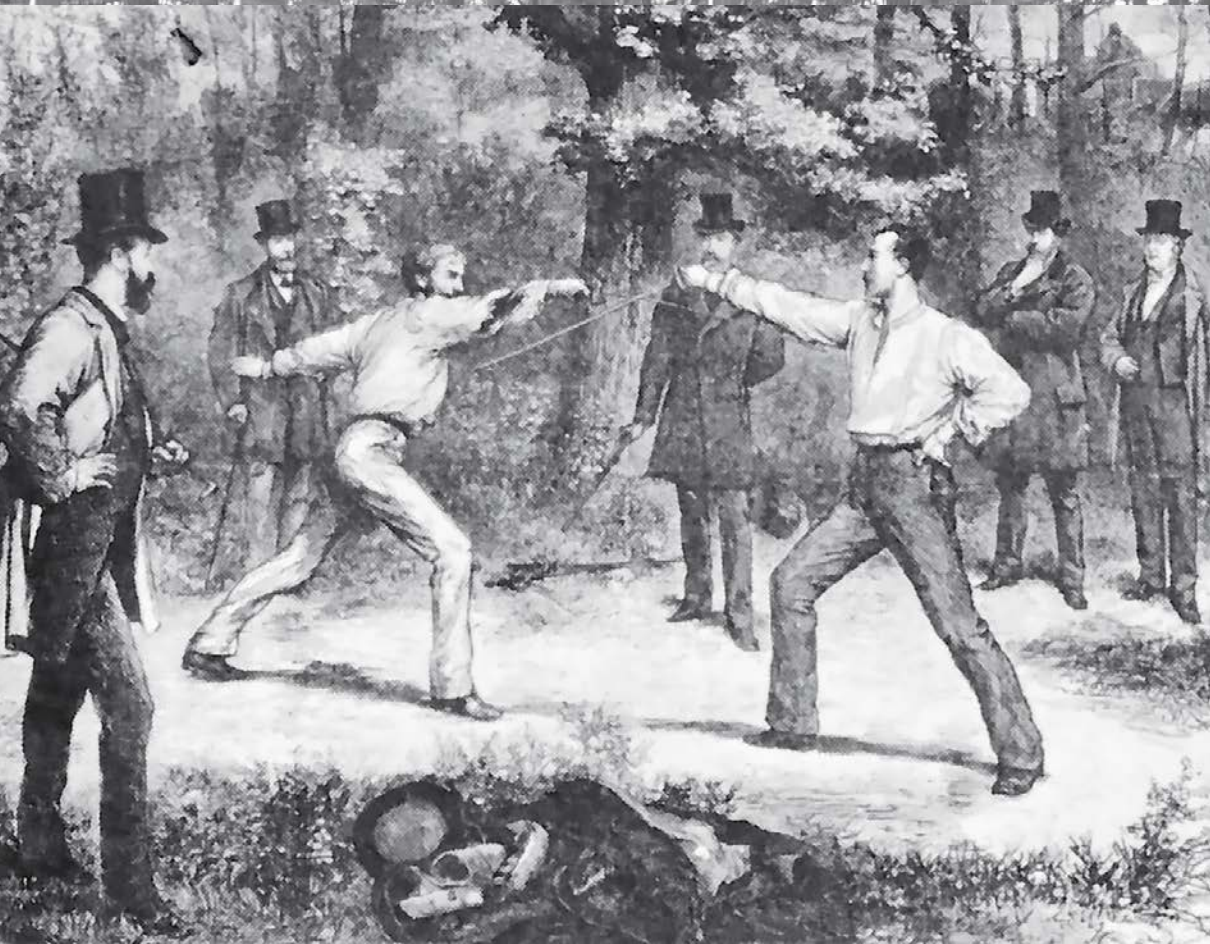
Sans! — Que vois-je remuer autour de ce gibet ?
 — de vont et viennent, ils se baissent et se relèvent.
 Alph — C'est une assemblée de Sorciers.
 Sans! — Ils se ment et se mentent.
 Alph — On ment! on ment!



1610 John Birchard
 1871







Duels dans les romans sandiens

Dans la *Correspondance*, dans *Histoire de ma vie*, George Sand parle à peine du duel, et, fervente lectrice de Rousseau, ne fait jamais allusion à la grande lettre de Julie à Saint-Preux qui lui est consacrée¹. En ce XIX^e siècle, des duels, il y en avait pourtant beaucoup, et certains fort célèbres, à Paris et en Province : sans doute n'étaient-ils à ses yeux que la grise écume du présent. Cependant, elle ne pouvait guère l'avoir oublié, en juin 1833, son ami Gustave Planche et Alexandre Dumas avaient failli se battre à son propos. On sait par ailleurs qu'elle lut, en 1838, le traité sur le sujet d'un voisin du Berry, Chateauvillard². L'ouvrage faisait autorité. Nous ignorons ce qu'elle en pensa. Il est vrai, elle cite en 1855 le combat de Carrel et de Girardin (1836), mais tout en regrettant la mort du premier (un ardent républicain, un homme de son bord), elle semble dédouaner Girardin d'une quelconque responsabilité : il aurait été la victime de provocations. Faudrait-il attribuer cette aménité aux bonnes relations qu'elle entretenait alors et voulait entretenir avec le patron de *La Presse*³ ? Devrait-on s'étonner qu'à la différence de Balzac, Stendhal et Dumas, notamment dans *La Rabouilleuse*, *Lucien Leuwen*, *Le Comte de Monte-Cristo* (et *Les Mohicans de Paris*, 1854-1859), elle ne représente jamais de duel pour une faction, un parti, et n'y fasse même pas allusion ? On sait qu'en fait la violence politique lui répugnait par dessus tout, qu'elle soit collective ou individuelle. Néanmoins le duel, sans doute de manière sporadique, est bien présent dans l'œuvre romanesque et théâtrale de 1832 à 1875, d'*Indiana* à *Flamarande*. Sans doute est-il parfois moyen d'« escamoter » des personnages (ainsi disparaît,

-
- 1 Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. II, Partie I, lettre LVII.
 - 2 « J'ai lu votre livre non pour connaître le duel mais pour vous connaître », Lettre de George SAND au comte de Chateauvillard, [Nohant, janvier 1838], *Corr.*, t. IV, p. 347. D'après Georges Lubin, George Sand conserva l'ouvrage dans sa bibliothèque.
 - 3 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. II, p. 408-413.

opportunément, M. de Blanchemont, à l'ouverture du *Meunier d'Angibault*), moyen de donner au récit un caractère inattendu (*La Filleule*)⁴ ou pathétique (on craint pour le blessé à toute extrémité, on s'apitoie et gémit, un mieux se dessine, il survit)⁵, de mettre en œuvre une coïncidence tragique : Valentine apprend la mort de son mari aux côtés de Bénédicte quelques instants avant l'assassinat du jeune homme (*Valentine*). Mais à travers le duel, Sand observe fort sérieusement l'honneur (noble, bourgeois, patriarcal), le surgissement de la violence chez l'individu, sa confrontation avec la mort, la sienne, celle des autres. La visée est historique et sociale, psychologique et morale.

L'homme et la société

George Sand envisage le duel dans une perspective ethnographique et historique. En Vénétie (*Leone Leoni* – 1834 ; *La Dernière Aldini, Lettres d'un voyageur* – 1838) se pratique une forme spécifique de combat singulier, mais parfois entre groupes, la *coltellata*, où excellent les indigènes⁶ ; s'y apparente le combat celtique à coups de silex de *Mademoiselle Merquem* (1868) : « c'était un duel en somme⁷ ». Certes à l'âge primitif (*Évenor et Leucippe* – 1856, chapitres IX et X : « L'Orgueil », « Le Culte du mal ») la violence se déchaîna

4 Julien, le frère d'Anicée, est exposé à des duels périlleux en raison d'une possible « mésalliance » entre sa sœur et Stephen : cela oblige les deux jeunes gens à retarder et à longtemps cacher leur union.

5 *La Filleule* (1853), *Monsieur Sylvestre* (1865), *Césarine Dietrich* (1871), *Flamarande* (1875).

6 Lelio le rappelle, à Chioggia on vengeait une injure par l'épreuve des armes, comme au temps de la chevalerie (George SAND, *La Dernière Aldini*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 116). En 1817 encore il y eut ainsi de terribles rixes au couteau entre gondoliers et bien des morts (George SAND, *Lettres d'un voyageur*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2016, Lettre II, p. 323). Leoni et Henryet se livrent un « véritable duel au couteau » (George SAND, *Leone Leoni*, dans *Romans 1830*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1991, p. 786).

7 George SAND, *Mademoiselle Merquem*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, p. 176. Qu'on songe aussi au possible combat à coups de bâton entre Grand-Louis et H. Lémor (*Le Meunier d'Angibault*, 1845, Meylan, Les Éditions de l'Aurore, 1990, p. 127), à l'échange à coups de poing qu'envisage Galuchet (*Le Pêché de Monsieur Antoine*, 1847, Meylan, Les Éditions de l'Aurore, 1982, p. 265), au combat à mains nues dans *Tamaris* (1862) entre Hyacinthe de La Florade et le brigand Estangel.

dans le camp des « exilés » avec provocations et conflits individuels, mais on ne saurait user pour ces temps du terme de duel. Il convient surtout à une société féodale et noble, par exemple celle du Berry au tout début du xvii^e siècle, celle des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1858). Fondée sur le privilège, elle donne le droit, au sein de chaque ordre, de résoudre soi-même les conflits, les atteintes aux biens ou à l'honneur, notamment par le duel. Celui que le vieux marquis de Bois-Doré veut à toute force livrer à d'Alvimar, meurtrier de son frère et en outre suppôt de l'Espagne et de l'Inquisition, se distingue par l'équité des conditions dans lesquelles il l'organise. Il refuse de provoquer d'Alvimar chez lui pour respecter le code de l'hospitalité ; il lui lance son défi sur des terres qui ne sont pas les siennes, ni non plus celles de son ami Guillaume, hôte de son adversaire, et qui pourrait se croire tenu de le défendre ; il choisit un terrain neutre, une sorte d'entre-deux, prend même de belles précautions pour qu'il ne l'avantage pas. Et Sand note, au chapitre xxiii, que ce duel-là est malgré tout un progrès sur la sauvagerie ambiante d'un monde où la condamnation (sans procès), l'exécution de qui vous a fait tort sont la règle. « Le marquis, bien qu'exceptionnellement enclin à une grande douceur, pensait avoir accompli le plus sacré des devoirs, et, en cela il suivait les idées et coutumes de la plus saine chevalerie⁸. » Mais il appliquait aussi les leçons de son bon maître Henri iv (celui-ci ne voulait pas que l'on versât le sang sans péril), et restait fidèle au code religieux de *L'Astrée*, dont il était un dévot un peu ridicule. Cet homme qui prêtait tant à plaisanter, offrait en l'occurrence une – relative – leçon d'humanité. Dans la société du xviii^e siècle un bourgeois se bat contre un bourgeois : c'est sans doute le cas du fils Vanderke dans *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine (1763) se dressant contre celui qui a raillé les négociants, et donc attenté à l'honneur de son père. Sans doute ce duel n'apparaît dans la pièce de Sand, *Le Mariage de Victorine* (1851), qu'à travers le souvenir et l'émotion de la jeune héroïne. Mais comme la pièce est la suite avouée de celle de Sedaine, on peut penser que Sand fait sienne la situation montrée par son prédécesseur⁹.

La Révolution marque ici un tournant fondamental que montre *Cadio* (1868). En effet Saint-Gueltas, enivré de sa noblesse, accepte en 1793 – il est vrai, les circonstances sont exceptionnelles : c'est la guerre, en Vendée –, de

8 George SAND, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Paris, Albin Michel, 1976, p. 169-170.

9 Chez Sedaine, le fils s'interroge sur les conséquences peut-être funestes de sa provocation pour son adversaire ; son père, hostile au duel, lui signifie que malgré tout il ne saurait se dérober.

se battre contre Cadio, un paysan, un marginal, devenu un chef bleu¹⁰. « Je viens », dit-il, « d'écouter M. Cadio avec surprise, avec intérêt même. Je vois en lui un homme très supérieur à sa condition sociale, et le mépris que j'avais pour son rôle vis-à-vis de moi est devenu un désir de lutte [...]. Je n'ai pas de sots préjugés, moi [*sic*] ; un duel à mort ». Et Cadio remarque, ironique et provocant : « Ainsi vous me faites l'honneur de vous battre en duel avec moi, monsieur le marquis ? C'est bien généreux de votre part. [...] je me demande lequel de nous fait honneur à l'autre en acceptant le défi¹¹. » Mais en fait le combat ne peut avoir lieu. Plus tard une autre occasion se présente que Cadio cette fois se refuse à saisir. Saint-Gueltas est alors prisonnier des Bleus, et Cadio déclare : « Croyez qu'il en coûte à ma haine de ne plus pouvoir châtier moi-même [votre] outrage. [...] Mon devoir m'est plus cher que ma vengeance. Vous appartenez à la République¹². » Cette réaction illustre l'analyse de François Guillet : pour lui la Révolution « nationalise » l'honneur¹³, notamment à travers l'armée, au niveau collectif, au niveau personnel. En témoignent clairement *Jacques* (1834) et, en sourdine, *Monsieur Sylvestre* (1865), dont le protagoniste est un ancien de Waterloo. Le capitaine Borel s'inquiète beaucoup (pour son ami Jacques, et pour la réputation de leur corps) que celui-ci, ayant provoqué des officiers qui avaient raillé sa femme, ne veuille relever le défi. « J'aimerais mieux perdre un bras que de le voir manquer à l'appel ». De plus, après l'Empire, le conflit s'irrite entre « grognards » et officiers de la Restauration : que Jacques « ait tort ou raison », note Borel, « c'est plaisir et honneur de voir un ancien camarade faire de pareilles preuves contre la nouvelle armée¹⁴ ». Car le point d'honneur est le fort des militaires (ainsi, malgré son hostilité foncière au duel, Jacques a dû plusieurs fois se battre, pour ne pas « déroger ») ; et en fait, l'institution leur permet de l'exercer, dans certaines limites.

10 Pour sauver Louise de Sauvières qu'il aime et qui aime passionnément Saint-Gueltas, Cadio a accepté avec elle, en pleine tourmente, un mariage de pure apparence. Hors de danger, elle le rejette, méprisante. Or il s'aperçoit que cette union était parfaitement légale. Il exige son droit et que Saint-Gueltas s'efface.

11 George SAND, *Cadio*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 327-328.

12 *Ibid.*, p. 365.

13 François GUILLET, « La tyrannie de l'honneur Les usages du duel dans la France du premier XIX^e siècle », *Revue Historique* 2006/4 (n° 640), p. 879-899. Mais voir aussi Jean-Noël JEANNENEY, *Le Duel. Une passion française*, Paris, Le Seuil, 2004.

14 George SAND, *Jacques*, dans *Romans 1830*, éd. citée, p. 1002 pour ces deux citations.

Mais dans un monde égalitaire, les gens de l'armée ne sauraient en avoir le privilège. Si le beau Laurence (1870) – l'action se passe en 1850 – se bat avec le capitaine Vatar, c'est aussi pour montrer que même un comédien peut et doit se défendre les armes à la main face à quiconque : « Je tenais à ce que la partie fût nettement engagée entre militaires et artistes¹⁵. » Plus largement, en ce XIX^e siècle, les bourgeois eux-mêmes s'approprient l'honneur¹⁶. Et Keller (*Maître Favilla* – 1856), qui tient cette conquête pour une duperie, paraît vraiment une exception : il accepte le combat contre Favilla, un musicien, un bourgeois, qui se prend pour le baron de Mülhldorf. Il le croit fou et ne veut pas le déranger ; il refuse le duel au fils Favilla, jeune homme sain de corps et d'esprit. En fait, un noble peut se battre, se bat contre un roturier (on le constate de *Valentine* à *Césarine Dietrich*, notamment dans *Jeanne et Malgrétout*¹⁷). Le grand bourgeois arrivé, Hermann Dietrich, le jeune bourgeois Paul Gilbert, à l'aube de sa carrière, sont prêts au duel avec J. de Rivonnière parce que l'honneur de leur classe doit être aussi vigoureusement et publiquement défendu que celui des gens « nés ». Le privilège du nom aristocratique (même chez les bourgeois) demeure malgré tout : Julien Marange, le frère d'Anicée de Saule se bat pour la défendre (*La Filleule* – 1853). Elle avait fait un mariage noble. Veuve, elle va, disent quelques railleurs, se remarier (scandale !) à un certain Stephen Rivesanges, aimé et estimé de Julien, mais l'idée qu'on puisse soupçonner sa sœur de songer à cette mésalliance lui est insupportable, comme si, ayant accédé à l'aristocratie, même par un biais, la quitter serait honteusement déroger. Il s'agit bien du nom seul puisque, on le découvre, la

15 George SAND, *Pierre qui roule*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 157. Et Lélío, le comédien, tout près d'affronter un rival, disait : « moi aussi, bien que je ne m'appelle pas Grimani, je suis brave » (*La Dernière Aldini*, 1838, éd. citée, p. 140). Pour la mère de Laure de Larnac, un gentilhomme peut demander raison à un malotru, l'artiste ne peut faire tirer l'épée à toute une salle (*Adriani*, chapitre XI).

16 M. de Boisguilbault dit ironiquement à M. Cardonnet (l'industriel) : « Je suis certain que vous connaissez le point d'honneur tout aussi bien qu'un gentilhomme » (*Le Pêché de Monsieur Antoine*, éd. citée, p. 365). Et par ailleurs, prêt à se battre avec Grand-Louis, Henri Lémor note : « J'ai voulu être ouvrier et les lois de l'honneur sont aussi rigides au bâton qu'à l'épée » (*Le Meunier d'Angibault*, éd. citée, p. 127).

17 En revanche dans des pays non « révolutionnés » subsistent les anciens préjugés, en tout cas vers 1834. Bustamente (*Leone Leoni*) provoque en duel celui qui l'a bafoué. Ce dernier refuse le combat ; il veut faire rosser son adversaire. Bustamente doit lui prouver qu'il est noble pour qu'il accepte l'échange (*Leone Leoni*, éd. citée, p. 810).

famille Marange est infiniment plus riche que celle des Saule. Julien y risque réellement sa vie, et il est prêt à recommencer. De même, dans *Malgrétout* (1870), M. de Rémonville veut se battre avec Abel, un histrion, qui prétend épouser sa belle-sœur, Sarah Owen (on retrouve les préjugés déjà apparus dans *Adriani*)¹⁸.

Nous savons, nous, que, dans la France du Code civil, le pouvoir des hommes est nettement affirmé, conforté. Ils partagent assez généralement l'idée que les femmes, par « nature », sont éloignées de l'action (et de la réaction). Alors des frères, des pères, etc., constatent qu'ils doivent prendre leur cause¹⁹... les armes à la main²⁰. Madame Marange (*La Filleule* – 1853) avait deviné ce principe chez son fils et trouvait cela « chevaleresque²¹ ». Le « fiancé » d'Edmée, M. de La Marche, ayant su sa confrontation à La Roche Mauprat avec ses cousins dévoyés, pourrait abandonner la jeune femme ! « Il y a un moyen bien simple » d'éviter l'outrage, déclare Bernard de Mauprat, vraiment résolu : « c'est de le provoquer et de le tuer. [...] venger ma cousine. C'est mon droit, monsieur l'abbé ; je connais les devoirs d'un gentilhomme²² ». Mais Bernard est encore un sauvage, un « bandit » et l'abbé dit à Edmée sa crainte qu'il ne la compromette. Il lui avoue donc : « Je ne suis pas un homme de sang, mais je me prends vingt fois le jour à déplorer que mon caractère de prêtre m'empêche de provoquer » votre cousin, « de vous en débarrasser à jamais²³ » ; et, fort éloigné du « tu ne tueras point », il trouverait tout à fait normal que M. de La Marche éloigne Bernard par « l'autorité qu'un gentilhomme peut avoir dans nos mœurs, l'honneur et l'épée²⁴ ». Cette

18 Ce mariage l'empêcherait aussi d'exploiter la fortune de Sarah.

19 Cependant un homme comme il faut ne se bat pas, s'il s'agit d'une femme comme il en faut : « pour rien au monde », dit un personnage de *Mont-Revêche*, « je ne voudrais avoir affaire pour une fille dans ces conditions-là » (Paris, Alexandre Cadot, 1853, t. I, p. 44).

20 Mais dans *Marguerite de Saint-Gemme* (1859), dans *Théâtre complet de George Sand*, Michel Lévy frères, 1867, le comte de Luny qui a dû fuir après un duel, veut à Marsac séduire sous un faux nom Marguerite. Cyprien, son beau-fils, veille sur elle en l'absence de son père. Il refuse de provoquer Luny. Cette preuve de maturité la convainc que Cyprien est en fait digne d'épouser Anna, qu'elle n'est pas pour lui une simple passade.

21 George SAND, *La Filleule*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 64.

22 George SAND, *Mauprat* (1837), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 151.

23 *Ibid.*, p. 185-186.

24 *Ibid.*, p. 194.

attitude tutélaire est, entre autres, celle des personnages de *Jeanne* (sir Arthur, Guillaume prennent la défense de Jeanne contre Marsillat), de *Maître Favilla* (le fils prend celle de sa mère, le mari de sa femme), de *Césarine Dietrich*. Ici Paul Gilbert sauve du suicide la toute jeune et fruste Marguerite, abandonnée par son galant. Il la protège, bien plus tard devient son amant. Ils ont un fils. Le premier séducteur, Rivonnière, réapparaît. Paul est son rival, croit-il, auprès de Césarine. Il l'offense volontairement à travers Marguerite. Il y a duel. Or on découvre que Paul s'est depuis longtemps entraîné aux armes. Il avait confié à un ami : « J'aurai probablement un homme à tuer dans ma vie [le premier amant de sa maîtresse], s'il n'est déjà mort. [...] »²⁵. Peut-être en effet un tel personnage a-t-il déjà été la victime d'un parent de la fille séduite ou d'un rival. Justicier, mais non pas acharné et vindicatif, il attend que le hasard les mette en présence. Alors il fera ce qu'il doit. Il y a quand même aussi chez lui la volonté, en en faisant disparaître le responsable et le témoin, d'effacer la « souillure » de son amie, comme si elle portait atteinte à son absolu désir de primauté amoureuse. Il se doit de défendre Marguerite, ... son enfant, sa sœur, sa femme. Aussi bien ces duels-là, que l'on soit jeune ou plus âgé, se fondent-ils sur le sentiment « naturel », tenu pour légitime, du patriarcat masculin.

On se bat beaucoup au XIX^e siècle, et on pourrait rappeler ici ce que Lélia dit à Sténio (en 1833 et 1839). Il l'a amenée dans les montagnes dont elle affronte les dangers avec une extrême témérité. Il lui dit son admiration. Elle réplique (et ses mots témoignent manifestement d'une méditation sur l'Histoire) :

Qui aime la vie, au temps où nous sommes ? Cette insouciance [...], quand elle se borne à exposer une destinée sans valeur, n'est-ce pas simplement de l'inertie ? L'inertie, Sténio, [...] c'est le grand fléau de cet âge du monde. Il n'y a plus que des vertus négatives, nous sommes braves parce que nous ne sommes plus capables d'avoir peur. [...] Depuis que la civilisation a rendu la vie facile et calme pour tous, tous la trouvent monotone et sans saveur ; on l'expose pour un mot, pour un regard, tant elle a peu de prix ! C'est l'indifférence de la vie qui a fait le duel dans nos mœurs.

25 George SAND, *Césarine Dietrich*, Paris, Michel Lévy frères, 1871, p. 197.

En ce siècle apathique « deux hommes calmes et polis tir[e]nt au sort lequel tuera l'autre sans haine, sans colère et sans profit²⁶ ». Sans doute ce propos inaugural ne vaut-il pas pour maintes situations ni pour toute l'œuvre jusqu'en 1875, mais enfin celle-ci ne l'infirmes pas, et la vanité de certains combats le corroborerait.

L'homme en son combat, face au combat

Les femmes peuvent tenter de s'opposer au duel, les hommes non. Sans doute dans *Jacques* on évite à un jeune militaire de dix-neuf ans, un blanc-bec, un combat qui serait un massacre, mais on le reconnaît, cette dérobade ternira sa réputation. Même M. Sylvestre admet que P. Sorède (les mœurs, les nécessités pratiques l'imposent absolument) ne peut se dérober... Et le colosse de la troupe qui a très peur pour son ami, le Beau Laurence, est de cet avis. Seul Jules Thierray, un jeune littérateur réfléchi (*Mont-Revêche* – 1853), réussit, au dernier instant, à séparer deux adversaires, Dutertre et Flavien. Le premier est persuadé, à faux, que Flavien courtise sa femme avec succès. Thierray les convainc de tout suspendre en attendant des preuves. Or l'innocence d'Olympe est démontrée. Les deux rivaux évitent l'affrontement. On ne saurait dire pourquoi réussit une telle médiation. Sand voulut-elle que son sens élevé de la justice ajoute au crédit moral de Thierray, conforte son droit au bonheur, conquis en épousant la fille de Dutertre ? En revanche Edmée de Mauprat refuse, sans faiblir, qu'on mette en danger la vie de Bernard (elle l'aime absolument et en secret). Trente ans plus tard la Korigane dans *Cadio* (1868) empêche le duel avec Saint-Gueltas : elle a de la passion pour ce dernier (et ne doute pas de sa victoire), mais elle garde une immense tendresse à Cadio. La pure Célie Merquem – le roman est de 1868 – refuse qu'Armand (elle commence à le distinguer) se batte avec certain provocateur qui la poursuit de ses assiduités : « Il n'y a pas de lâcheté à se préserver de la rencontre des êtres nuisibles quand notre vie est nécessaire et précieuse à des êtres chers et précieux²⁷. » Les jeunes gens comprennent le profond sentiment qui les unit ; sur leur route se trouve Montroger, l'amoureux obstiné de Célie ; un duel est probable ; mais elle ne veut absolument pas que puisse mourir Montroger car

26 George SAND, *Lélia*, Paris, Éditions Garnier, 1960, p. 103-104 ; dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, t. I, p. 230-231.

27 George SAND, *Mademoiselle Merquem*, éd. citée, p. 177.

il fut l'ami de son père et lui ferma les yeux : elle préfère la séparation²⁸. Et la sombre Césarine Dietrich use de sa prodigieuse habileté pour que son père n'ait pas à se battre contre M. de Rivonnnière. Chez ces héroïnes s'exercent l'amour et la compassion, qualités dites « naturelles » de la femme²⁹.

Chez les combattants certaines générosités ont quelque chose du faux semblant, quand l'offenseur accepte la lutte et refuse de se défendre³⁰. Sans doute Octave a-t-il eu du respect pour Jacques, qu'il bafoue en lui prenant Fernande, sans doute Rivonnnière (*Césarine Dietrich*) est-il conscient d'avoir rudement provoqué Paul Gilbert. Mais en fait ils ne sont pas sans arrière-pensée. Octave demande à Jacques d'épargner sa femme ; alors, à cette condition, dit-il, « je découvrirai ma poitrine, et je vous prie de tirer sur moi ou de me frapper avec l'épée, moi les mains vides ; [sinon] je vous disputerai ma vie³¹ ». Mais, il le sait évidemment, ces conditions sont inacceptables. Quant à Rivonnnière, il a décidé de ne pas tirer sur Paul, car il en est sûr, Césarine ne lui pardonnera jamais la mort de celui qu'elle aime.

La situation morale et psychologique de l'homme avant le combat (le protagoniste du roman, celui qui intéresse le lecteur) Sand nous la fait voir pour le premier duel de Jacques, arrivant à l'armée, puis seulement bien plus tard, mais à trois reprises au moins après 1865, et sous des jours différents. De prime abord éclate l'« innocence » de Jacques (qui, plus tard, pourra être si vindicatif) : à seize ans, plein de sang-froid, il n'est guère ému par les railleries de Lorrain ; on veut qu'il le soit ; il ne s'est jamais battu, il accepte de le faire, malgré lui. « Quand [il] sera prêt, vous m'appellerez », dit-il. « Et il s'endort sur

28 *Ibid.*, p. 221. Et de même Sarah Owen déclare à Abel décidé à affronter Rémonville : « Vous ne vous battez pas avec le mari de ma sœur, [...] vous ne mettez pas entre vous et moi l'obstacle d'un duel » (*Malgrétout*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 160).

29 Par pur souci du respect humain, les femmes, mariées et malheureuses, ont à éviter écarts et révoltes, qui mènent si souvent au duel, au scandale, à la souffrance : voilà les conseils de sa bonne marraine à la duchesse d'Évereux (*Constance Verrier*, 1860, chapitre VIII).

30 En revanche dans *Un bienfait n'est jamais perdu* (1872), pièce de théâtre publiée comme une nouvelle, L. de Trémont avoue à Valroger qu'elle sait sa générosité sans ombre à l'égard de son jeune frère Florval. Ils se battirent pour une peccadille. Florval tira. Valroger tira à blanc. Florval n'en sut rien. Sa mère et sa sœur, oui.

31 George SAND, *Jacques*, éd. citée, p. 989.

une table³². » S. Rivesanges (*La Filleule* – 1853) a un premier engagement, pour une brouille, lors d'un dîner de garçons ; le lendemain matin, il est au Bois de Boulogne ; il se demande comment il est arrivé là³³. Autour du Beau Laurence (1870) on s'inquiète, on croit à sa victoire, on le lui dit, pour l'encourager. Il s'étonne de lui-même, de son calme (il est pourtant conscient des risques). Mais ce calme, il s'en aperçoit au moment même de l'affrontement, était une sorte d'ivresse : c'était comme si un autre agissait. Il n'a pris aucune disposition. Il note que plus tard, à deux ou trois reprises, il n'en sera plus ainsi. Innocence, inconscience de la première fois ? Pierre Sorède (*Monsieur Sylvestre* – 1865) va se battre avec G. Nunez. La nuit précédente il écrit ses impressions (Monsieur Sylvestre est un roman par lettres) à son ami le docteur Tavernay. Il n'a guère d'expérience des armes. Il aime Aldine Vallier sans retour. Ce manque absolu d'espoir lui ôte tout désir ou regret de la vie. Il sait bien qu'elle est en jeu, mais cela n'a plus aucune importance : il rêve un peu néanmoins : et s'il n'était que blessé, et si elle venait, consolatrice, à son chevet ! Une seule chose le tourmente apparemment : trouver la conclusion de son article, faire partir le texte, sa seule postérité. Il est comme dans un état second, dédoublé (lui aussi comme Laurence, mais pour des raisons différentes : Sorède ne se croit aucun avenir ; Laurence est porté par sa bonne foi et le sentiment de son droit). Enfin, Paul Gilbert (*Césarine Dietrich* – 1871) a voulu le duel. Il mesure ses chances et sait le rôle du hasard. La mort est à son horizon. C'est la première fois, la seule fois peut-être que Sand campe un personnage si conscient, si pleinement lucide. D'un remarquable sang-froid, ce jeune stoïcien sans peur laisse de nobles lettres à sa jeune femme Marguerite, la mère de son fils, pour la dédouaner de toute culpabilité, à Mlle de Nermont, sa tante, sa seconde mère : il écrit une sorte de *Consolation à Pauline*.

32 *Ibid.*, p. 832. Sand se souvient-elle de Montaigne, qu'elle aimait tant : « J'ay remarqué pour chose rare de voir quelquefois les grands personnages, aux plus hautes entreprises et importants affaires, se tenir si entiers en leur assiette, que de n'en accourir pas seulement leur sommeil. [...] Caton estant prest à se deffaire, [attendant de savoir si les sénateurs avaient quitté Utique], se mit si fort à dormir qu'on l'oyoit souffler de la chambre voisine ; [ayant appris] que la tourmente [les] empeschait de faire voile à leur aise, [...] se r'enfonçant dans le lict, se remit encore à sommeiller jusques à ce qu'[on] l'asseura de leur département. » *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, livre I, « Du Dormir », p. 293.

33 George SAND, *La Filleule*, éd. citée, p. 94.

On ne nous montre pas les phases, le développement du combat (un ami, un domestique en font un récit succinct³⁴), sauf dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, roman singulier, un peu roman de cape et d'épée, où, à la différence de la pièce tirée de l'ouvrage, les dispositions prises pour le combat, ses phases, sont longuement détaillées au long du chapitre xxxii, de manière assez mélodramatique. On note pour finir : « Tout à coup la lune fut voilée par un gros nuage [...], les deux adversaires venaient de rouler l'un sur l'autre. [...] Guillaume vit le marquis à genoux sur le ventre d'Alvimar. – Grâce mon cousin, s'écria-t-il. [...] – Il est trop tard, [...]. D'Alvimar était cloué en terre par la grande rapière du marquis³⁵. »

Le duel révèle encore en l'homme une rage contre autrui qui parfois surgit, incontrôlable. On peut attendre une telle attitude chez un être vil et vicieux, sans foi ni loi, comme Leoni. Chez d'autres, elle étonne vraiment. Henryet représente un immense danger pour Leoni ; il doit se débarrasser de lui : « Je le forcerai à me rendre raison, je lui donnerai un soufflet en plein spectacle ». Henryet aura eu le temps de révéler à tous qu'il est un tricheur ? « Eh ! bien, on le dira, on le croira, mais je le tuerai³⁶ ! » On voit se déchaîner aussi, quasi aveuglés par la haine, des gens droits et paisibles, Bustamente (*Leone Leoni*), Gédéon Nunez (*Monsieur Sylvestre*), Jacques. Ce dernier, se sachant trahi par sa femme, Fernande, cherche systématiquement les affrontements. « Ce Lorrain », écrit-il [ce fut son premier adversaire jadis, il est un peu sa bête noire, il a médité de son couple] « ... je l'ai tué. Il a tiré sur moi le premier, je l'avais provoqué ; il m'a manqué. Je savais que je n'avais qu'à vouloir pour l'abattre, et je l'ai voulu. [...] Ce n'est plus moi qui agis : Jacques est mort ; [...] l'homme physique reprend le dessus, et cet homme a un instinct de tigre comme tous les autres. Je sentais la soif du sang me brûler ; ce meurtre m'a un peu soulagé [...] j'aurais voulu le tuer une seconde fois. Il faut que j'en tue un autre, n'importe

34 Balzac, lui, parle peu du duel (laissons de côté celui de Raphaël de Valentin aux Eaux, assez fantastique (*La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. x, p. 271) ; mais il décrit plutôt longuement les phases et le développement de celui de M. de Bargeton et de M. de Chandour, ce dernier a médité de Mme de Bargeton et elle demande à être vengée (*Illusions Perdues*, *ibid.*, t. v, p. 246-247), de celui de L. de Rubempré contre M. Chrestien (*ibid.*, p. 540) et celui de Maxence Gilet contre Philippe Bridau (*La Rabouilleuse*, *ibid.*, t. iv, p. 505 et 509-509).

35 George SAND, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, éd. citée, p. 162-163.

36 George SAND, *Leone Leoni*, éd. citée, p. 784.

lequel ; cela me soulage³⁷. » Sans doute Lorrain l'a-t-il offensé, mais il est bien le seul. Cette injustice aveugle, acharnée, révélerait comme un trouble de la personnalité. Bustamente, Nunez veulent, eux aussi, la mort de l'autre. À travers eux tous Sand met au jour l'irrépressible pulsion de violence qui possède parfois les êtres (et baigne *Cadio* tout entier, où se mêlent intimement le privé et le politique³⁸). Cette pulsion est naturelle, instinctive. Elle ne s'apparente pas à cette sauvagerie, paradoxal fruit de l'éducation, qui domine d'abord un Bernard de Mauprat. *Ira brevis furor est*. Pendant un certain temps l'individu a été comme aliéné.

L'action passée, il arrive que le vainqueur revienne sur lui-même. D'une lucidité impitoyable qui malgré tout sonne douloureusement, Jacques écrit ainsi à Sylvia : « Est-ce un crime que j'ai commis ? Certes ; mais que m'importe ? Il y a tant de choses [...] qui me transportent hors de moi-même. Je ne suis plus capable de savoir ce qu'est le remords dans ce moment-ci³⁹. » Bien plus tard, en 1870, Laurence fait preuve, le combat fini, d'une légèreté, d'un contentement de soi plutôt étonnants (il est vrai, il n'a pas, lui, multiplié les provocations, il n'y a pas eu mort d'homme). Le regret ne l'effleure pas : son adversaire avait contre lui presque quatre-vingt dix-neuf chances sur cent ! Homme des plus honnêtes, le héros de *La Dernière Aldini*, Lélío, se rappelant le combat qui l'exila de sa patrie, Chioggia, avoue : « Ce duel avait coûté la vie à un pauvre diable et le repos de bien des nuits à son meurtrier⁴⁰ », mais n'est-ce pas là le propos obligé de l'homme qui a une conscience ? Sans doute Leoni reconnaît-il en lui-même qu'il a commis un assassinat sur Henryet, qui ne s'était jamais battu, et qu'il mérite l'échafaud, mais qui voudra croire que plus tard il y songe encore ? Bustamente en revanche éprouve comme un remords après avoir tué son adversaire, Leoni croit-il, et cela frappe d'autant plus qu'il l'exprime dans le cadre sinistre et fascinant du cimetière hébraïque du Lido⁴¹. Mais son cheminement psychologique surprend. « Ma vengeance, dont je m'étais promis tant de joie, m'apparut sous un triste aspect », se dit-il. « Je sentais ma haine

37 George SAND, *Jacques*, éd. citée, p. 1000.

38 Cadio, le « pur », le pacifique poète naturel, offre l'exemple même de l'être soudain dominé par le goût, persistant, de la violence.

39 George SAND, *Jacques*, éd. citée, p. 1000.

40 George SAND, *La Dernière Aldini*, éd. citée, p. 116.

41 Là avait eu lieu fin mars 1834 une violente altercation entre George Sand et Musset (voir « La Nuit de Décembre », dans Alfred DE MUSSET, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Intégrale », p. 153).

éteinte par le mépris⁴². » L'on voit, en 1865, Nunez éperdu au chevet de Sorède, mobilisant pour lui ses immenses ressources. « Il a eu horreur de lui-même, il a soigné Pierre comme s'il eût été son fils⁴³. » M. de Flamarande (1875) comprend amèrement la vanité de la vengeance, jouissance atroce qui n'apaise en rien, aux conséquences funestes pour des proches, des gens aimés, car il s'est battu quasiment avec un frère, et a porté un contrecoup mortel au père de la victime qu'il considérait comme le sien. Paradoxe, il conçoit une certaine admiration pour Salcède qu'il a presque tué : celui-ci s'était si bien battu, sa passion avait presque chose d'admirable ! L'estime peut naître de l'affrontement, ainsi dans *Césarine Dietrich* entre Gilbert et Rivonnière, les deux adversaires, entre Gilbert et Valbonne, témoin de Rivonnière, comme si le sang versé et la preuve du courage méritaient respect. Rivonnière, « en me voyant défendre mon honneur au nom de ma maîtresse et de mon enfant, s'était repenti de son injustice⁴⁴ ».

Le jeu et le théâtre de l'« honneur », dans le monde comme il est, comme il fut, Sand les considère sans passion⁴⁵. Elle nous invite à un regard relativiste et raisonnable sur le xvii^e siècle, et souligne avec force en ce domaine le tournant révolutionnaire. À l'évidence elle est au côté de Cadio dans son conflit avec Saint-Gueutas dont la morgue la révolte et elle observe comme un phénomène aussi bien le comportement face au duel des bourgeois de son temps, grands ou petits, Favilla, Nunez, Dietrich et Gilbert par exemple (jamais elle ne dit, à la façon d'un Keller (*Maître Favilla*) qu'ils sont dupes, à leur tour, de la vanité), que son refus par un Narcisse Pardoux. Elle montre à l'œuvre le patriarcat, comme il est (ce sont de ces faits que doit reproduire le miroir du roman promené au long des chemins) : son lecteur la connaît, sait ses idées ; à lui de juger. Elle se permet une seule fois un avis négatif (encore est-ce *stricto sensu* celui de son personnage) : Stephen écrit en effet à propos du « chevaleresque » Julien, le frère d'Anicée : « Il avait peu d'intelligence, beaucoup de paresse, aucune instruction, par conséquent le goût du monde, le besoin des choses frivoles et

42 George SAND, *Leone Leoni*, éd. citée, p. 812.

43 George SAND, *Monsieur Sylvestre*, éd. citée, p. 317.

44 George SAND, *Césarine Dietrich*, éd. citée, p. 228.

45 Et sans doute distingue-t-elle entre l'« honneur » fondé sur le respect humain et « le véritable honneur qu'on garde intact et serein au fond de la conscience ». George SAND, lettre à Armand Barbès [Paris, 28 octobre 1854], *Corr.*, t. XII, p. 606.

l'habitude des relations superficielles⁴⁶. » Par ailleurs on peut admettre qu'elle considère non sans un peu d'ironie, par exemple, l'abbé dans *Mauprat* et même Paul Gilbert (*Césarine Dietrich*). Ce sont des héroïnes qui, le plus souvent, parviennent à éviter les duels ; comment ne pas songer que l'humanité et le bon sens sont de leur côté ? De Leone Leoni à Flamarande, l'inutilité, l'amertume de la vengeance, sont aussi en pleine lumière.

Sand peignit à maintes reprises des êtres marqués par des failles ou des faiblesses (André, Sylvinet [*La Petite Fadette*], Joset [*Les Maîtres sonneurs*], d'autres encore et tant de personnages secondaires), des femmes, comme Juliette (*Leone Leoni*), asservies à une sensualité destructrice. À ses yeux, lors de certains duels, se produit une sorte d'éclipse de la conscience morale. L'homme calme et généreux, respectueux de la vie, est soudain en proie à la plus vile brutalité. L'autre, même sans faute à son égard, ne compte plus. Dominent le désir de mort, le dérèglement tyrannique de l'esprit et du cœur. Alors semble disparaître le libre-arbitre. En campant Jacques, Bustamente, Nunez, elle se rappelle sans doute les héros tragiques et leurs fureurs (Oreste, etc.). Ils lui inspirent horreur et pitié. Elle les considère aussi en clinicienne, notant, inventoriant des accès : ils sont un peu des « cas ». Le duel lui permet d'approfondir les ombres d'une œuvre que l'on croit si claire⁴⁷, et dont l'une des forces est le déploiement dans la durée. Celui-ci permet de présenter tout un éventail divers de réactions et d'attitudes, en maints domaines, ... ici, avant et après le duel. On notera cependant que Sand ne met quasiment jamais en scène la lâcheté et la peur⁴⁸, comme s'il lui répugnait d'abaisser ses personnages, quels qu'ils fussent, de leur ôter le courage, vertu si importante à ses yeux.

ALEX LASCAR

46 George SAND, *La Filleule*, éd. citée, p. 146.

47 Sur la difficulté, l'incapacité ou le refus de représenter le mal qu'aurait, prétend-on souvent, celle qui prône une littérature *idéaliste*, voir le dossier « George Sand et la pensée du Mal » constitué par Damien Zanone, *Cahiers George Sand*, n° 41, 2019.

48 Elles sont au cœur de *La Jolie fille de Perth* de Walter Scott (1828), et apparaissent entre autres chez Custine (*Le Monde comme il est* – 1835, chapitre XVIII), dans *Illusions perdues* (il s'agit de M. de Chandour), même un instant chez Maxence Gilet, le bretteur d'ordinaire impavide de *La Rabouilleuse* (dans *La Comédie Humaine*, éd. citée, t. IV, p. 503), dans *L'Éducation sentimentale* (c'est la ridicule mésaventure de M. de Cisy [Deuxième partie, chapitre IV] et jusque chez Maupassant (« Un lâche », dans *Contes du jour et de la nuit*, 1885).



Aurore et Aurore : petite-fille et grand-mère modèles

Lorsqu'elle naît le 10 janvier 1866 à Nohant, Aurore Sand (1866-1951) est, après Aurore de Koenigsmark (1662-1728), Aurore de Saxe (1748-1821) et Aurore Dupin (1804-1876), la quatrième portant ce prénom. Sa grand-mère annonce l'heureux événement à coup de petits billets adressés à tous ses proches, amis de toujours et amis du monde des lettres : Dumas fils, Hetzel, Sainte-Beuve, Nadar, Fromentin, Hugo. Ce dernier, ayant éprouvé lui aussi la perte d'un enfant en bas âge¹, envoie à Sand un quatrain célébrant la naissance d'Aurore :

À George Sand

Cette douce Aurore qui luit,
Vient à point dans notre ciel sombre.
À nous deux, nous sommes la nuit ;
Vous êtes l'astre, et je suis l'ombre².

-
- 1 Léopold Hugo (16 juillet 1823-10 octobre 1823), le premier né du couple Hugo et Adèle Foucher meurt à l'âge de trois mois.
 - 2 La lettre, datée du 17 janvier et écrite à Hauteville House sur laquelle figurent ces vers, fait partie de la collection Aurore Sand. Elle est reproduite dans le catalogue *George Sand, Une nature d'artiste*, Paris Musée, 2004, p. 166. Sand fait à nouveau référence à ces vers dans la lettre de consolation du 17 avril 1868 qu'elle envoie à Hugo au moment de la mort de son petit-fils Georges, emporté par une méningite à l'âge d'un an et quelques jours : « Vous me félicitez dans la langue sublime, vous partagez ma joie ; et aujourd'hui nous pleurons avec vous l'ange qui vous quitte. » [Nohant, 17 avril 1868], *Corr.*, t. xx, p. 785.

Le chef de file de l'école romantique a trouvé les mots pour dire la foi dans le renouveau, dans la continuité de soi et de la vie. À peine est-elle née que la petite-fille de George Sand peut déjà s'enorgueillir de susciter des vers à celui qui publiera *L'Art d'être grand-père* en 1877, un an après le décès de la romancière. Sa naissance inspire également Sainte-Beuve, l'hôte majeur des dîners Magny, auxquels Sand, seule femme admise³, participe depuis le 12 février 1866 :

Chère et illustre amie,

Je vous félicite, je félicite Madame votre belle-fille et Monsieur Maurice ; je prends part à vos joies : la vie est un flux et un reflux ; heureux qui a de quoi guérir les ennuis et les douleurs en s'attachant à ce qui nous survivra et ce qui se renouvelle ! L'espérance est de ce côté : l'âme s'y rafraîchit. Voilà notre Aurore ! Je voudrais vivre assez pour voir votre petite-fille croître et grandir à vos côtés⁴.

Décédé en 1869, Sainte-Beuve n'aura pas vu son vœu se réaliser, mais sa lettre ajoutée aux vers de Hugo dessine à nouveau la destinée de cette petite-fille dont le prénom est aussi symbolique que chargé. D'une longévité phénoménale pour son époque, Aurore Sand va vivre quatre-vingt-quinze ans, embrasser la carrière d'artiste comme peintre et romancière et être reconnue comme créatrice de bijoux et de poupées.

Ses dix premières années ont pour cadre Nohant, où elle vit auprès d'une aïeule célèbre qui, après avoir souffert la mort de ses deux précédents petits-enfants, redevient, grâce à Aurore, grand-mère. Si avec Marc-Antoine, cet état a duré trop de peu de temps pour s'inscrire notablement dans l'écriture, en revanche, la conclusion d'*Histoire de ma vie* revient et s'achève sur le drame que fut la mort de Jeanne Clésinger, dite Nini, la fille de Solange, emportée à l'âge de six ans. Aussi, dans quelle mesure la naissance d'Aurore, enfant dont le développement corporel et intellectuel laisse présager une forte santé et un esprit supérieur, fut-elle un événement non seulement familial mais aussi littéraire ? Littéraire non pas parce que célébrée par des grands noms de la littérature, mais par ses répercussions dans la production intellectuelle et artistique de Sand.

3 Juliette Adam eut l'occasion d'y participer mais en tant qu'invitée de George Sand.

4 Lettre de SAINTE-BEUVE à George Sand, citée par Georges Lubin, *Corr.*, t. XIX, p. 630.

Loin de l'image réductrice de la « Bonne Dame de Nohant », dans laquelle a été enfermée la dernière Sand⁵, l'artiste, mue par une passion pour la fille de Maurice et de Lina, innove. Dans le miroir de cette petite fille adorée, qui porte le beau prénom d'Aurore, l'écrivaine pense l'enfance, revisite sa propre enfance et se réinvente en grand-mère idéale, tout à la fois institutrice et fée, modèle à imiter voire à dépasser.

Aurore : le dernier amour de George Sand

Sand a soixante-deux ans quand naît sa petite-fille Aurore. Elle a encore dix années à vivre et ces dix dernières années ont pour cadre principal Nohant, domaine hérité de sa grand-mère, qu'elle regagne définitivement après le décès de Manceau en 1865. Dans cette grande demeure que sa petite-fille léguera en 1961 à l'État, faute de moyens pour pouvoir en assurer l'entretien, l'écrivaine savoure les plaisirs de la vie familiale et, en particulier, la présence d'Aurore.

La place d'Aurore dans cette demeure est représentative de la place prise par l'enfant dans sa vie. La chambre attribuée à la petite-fille a donné lieu à un débat entre Sand et ses parents ; finalement Sand a tranché et, pour avoir Aurore dans une pièce contiguë à la sienne, localisation qui était celle de la chambre des hommes de sa vie, elle lui a cédé sa propre chambre. Sand s'installe donc la chambre précédemment occupée par le tuberculeux Manceau et c'est dans cette chambre, retapissée en bleu et inspirée de celle de sa grand-mère, qu'elle va finir ses jours. La chambre bleue est donc ce lieu dans lequel la petite Aurore se rendait, telle Léopoldine avec Hugo, chaque matin pour retrouver sa grand-mère. Car il n'est pas d'espace dans cette demeure de Nohant qui lui soit interdit pas même ce lieu sanctuarisé qu'est le cabinet de travail. Aurore confiera plus tard dans ses *Souvenirs de Nohant* qu'elle y jouait quotidiennement⁶, ce que la correspondance de Sand avec

5 Claire Le Guillou précise que ce surnom n'est apparu dans la presse qu'après le décès de l'écrivaine. « La Bonne Dame de Nohant » est devenue pour ainsi dire une expression consacrée avec la publication, à la toute fin du XIX^e siècle, de l'ouvrage d'Hugues Lapaire et Firmin Roz, *La Bonne Dame de Nohant* (Francis Laur, 1898). Claire LE GUILLOU, « Nohant », dans Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 841.

6 Publiés une première fois dans la *Revue de Paris* en septembre-octobre 1916, les *Souvenirs de Nohant* ont été reproduits en annexes dans l'édition au format de poche des *Contes*

Alexandre Dumas fils, père de trois petites filles, confirme : « Aurore est une merveille et m'habitue à écrire avec un chat sur l'épaule, une poupée à cheval sur chaque bras et un ménage sur les genoux. Ce n'est pas toujours commode mais c'est si amusant⁷. » Loin de l'image de l'écrivain retiré dans sa tour d'ivoire, Sand se donne à voir dans le plaisir d'écrire avec Aurore à ses côtés, se prêtant de bonne grâce à toutes les mises en scène de celle qui désormais occupe « le premier rôle » dans sa vie.

« Ce matin, je rêvais, et je me suis réveillée en disant cette sentence bizarre : Il y a toujours un jeune grand premier rôle dans le drame de la vie. Premier rôle dans la mienne : Aurore. Le fait est qu'il est impossible de ne pas idolâtrer cette petite. Elle est si réussie comme intelligence et comme bonté, qu'elle me fait l'effet d'un rêve⁸. » C'est à Flaubert que Sand fait cette confidence qui synthétise sa relation au monde. Ces lignes disent l'empire pris par cette petite-fille que Flaubert, venu plusieurs fois à Nohant, a vu grandir de loin, et dont il a aussi suivi le développement physique, intellectuel et moral dans sa correspondance avec Sand : « Quelle merveille que le développement d'un petit enfant ! On n'a jamais fait cela. Suivi jour par jour, ce serait précieux à tous les points de vue. C'est de ces choses que nous voyons tous sans les voir⁹. » Ce projet caressé par Sand alors qu'Aurore a dix-sept mois est d'une certaine manière réalisé : le nom de la petite-fille apparaît cinquante et une fois dans les deux cent trois lettres qu'elle adresse à son « vieux troubadour ». Convaincue de la bonté infinie et de l'extrême sensibilité de l'auteur de *Madame Bovary*, qu'elle a vu évoluer dans son espace intime, avec sa mère et sa nièce, lors de son premier séjour à Croisset¹⁰, en novembre 1866, la

d'une grand-mère établie par Béatrice Didier, Paris, Garnier Flammarion, 2004, p. 469 500.

7 Lettre de George SAND à Alexandre Dumas fils, [Nohant, 31 octobre (1868)], *Corr.*, t. XXI, p. 218.

8 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert, [Nohant, 15 octobre (1868)], *Corr.*, t. XXI, p. 203.

9 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 14 mars 1867], *Corr.*, t. XX, p. 370.

10 De retour à Paris, Sand écrit à Flaubert : « J'ai été très heureuse pendant ces huit jours auprès de vous. Aucun souci, un bon nid, un beau paysage, des cœurs affectueux, et votre belle et franche figure qui a quelque chose de paternel. L'âge n'y fait rien, on sent chez vous une bonté infinie, et un soir que vous avez appelé votre mère *ma fille*, il m'est venu deux larmes dans les yeux. » [Paris,] nuit de mardi à mercredi [13-14 novembre 1866], *Corr.*, t. XX, p. 181.

romancière lui rend effectivement compte du développement d'Aurore : « Elle gazouille comme un oiseau¹¹ » ; « La voilà qui marche¹² », elle parle « à trente mois comme les autres à cinq ans¹³ » ; « Aurore parle de toi¹⁴ » ; « Elle se promet de t'écrire bientôt une lettre¹⁵ » ; « Aurore se passionne pour la mythologie¹⁶ » ; « Aurore est grande et musclée comme si elle avait douze ans. C'est un ange de droiture et de sincérité. Je continue à être son professeur et son intelligence m'épate¹⁷ » ; « Je lis *l'Iliade* avec Aurore qui ne veut pas d'autre traduction que celle de Leconte de Lisle¹⁸ » ; « Mon Aurore commence l'histoire et n'est pas très contente de ces tueurs d'hommes qu'on appelle des héros et des demi-dieux. Elle les traite de vilains cocos¹⁹. » Ce terme de « cocos », qui fait partie de l'idiome de Flaubert, ne peut que ravir l'écrivain et lui rendre plus attachante encore cette enfant si chère à son « cher maître ». Il écrit à Edma Roger des Genettes que, lors de l'enterrement de Sand, il a éclaté à deux reprises en sanglots : « en embrassant la petite Aurore, puis en voyant passer près de lui le cercueil de [sa] vieille amie²⁰ ».

Mais, si les écrits intimes de Sand permettent de prendre la mesure de l'amour de la grand-mère pour sa petite-fille et de la place qu'elle occupe dans sa vie personnelle et littéraire, d'autres, destinés au public, n'en sont pas moins révélateurs. Or, ce n'est pas que dans les *Contes d'une grand-mère* que la prééminence d'Aurore apparaît.

11 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 14 mars 1867], *Corr.*, t. xx, p. 370.

12 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 30 mai (18)67], *Corr.*, t. xx, p. 422.

13 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 31 juillet 1868], *Corr.*, t. xxi, p. 74.

14 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 9 janvier 1870], *Corr.*, t. xxi, p. 766.

15 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 25 octobre 1871], *Corr.*, t. xxii, p. 596.

16 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 6 (7 et 8) juillet (18)74], *Corr.*, t. xxiv, p. 64.

17 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 28 septembre (18)74], *Corr.*, t. xxiv, p. 99.

18 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 7 mars (18)75], *Corr.*, t. xxiv, p. 261.

19 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert [Nohant, 25 mars (18)76], *Corr.*, t. xxiv, p. 587.

20 Lettre de Gustave FLAUBERT à Edma Roger des Genettes, [Paris, 19 juin 1876], dans G. FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. v, 2007, p. 57.

Aurore à l'aurore de nouveaux textes

Avant d'être la destinataire, avec sa sœur Gabrielle, des *Contes d'une grand-mère*, Aurore s'affirme d'abord, chronologiquement, comme sujet de Sand journaliste. Feuilletoniste, depuis 1871, pour Charles-Edmond, rédacteur en chef du quotidien *Le Temps*, l'écrivaine offre tous les quinze jours le texte de son choix pour sa rubrique « Impressions et souvenirs ». Charles-Edmond lui a fait parvenir le dernier ouvrage de Quinet : *La Création*²¹. Mais à ces considérations métaphysiques, Sand en préfère une autre, concrète, fruit de sa longue expérience d'enseignement de la lecture, mais aussi des observations qu'elle fait quotidiennement des progrès d'Aurore à laquelle elle enseigne à lire et à écrire. « Les idées d'un maître d'école²² » s'étendent sur trois numéros du journal *Le Temps*. Si la question de l'éducation traverse l'œuvre de Sand²³, elle se fait encore plus prégnante dans les années 1870, au cours desquelles elle échange avec ces autres instructeurs, occasionnels ou patentés, que sont Flaubert, qui a « élevé une nièce intelligente et charmante²⁴ », Hippolyte Taine, hôte des dîners Magny et auteur d'un ouvrage sur l'intelligence²⁵, Dumas fils, Hortense Cornu, élevée avec Napoléon III et proche du ministre

21 Edgar QUINET, *La Création*, Paris, Librairie internationale, 1870, 2 vol.

22 « Les idées d'un maître d'école » d'abord imprimées les 16 janvier, 6 et 7 février 1872 dans le quotidien *Le Temps* ont été rééditées par Georges Lubin à l'occasion du centenaire de la mort de Sand : « Les Idées d'un maître d'école », Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « les Introuvables », 1976, p. 179-230. Georges Lubin commente également ce texte dans : « George Sand et l'éducation », *Nineteenth-Century French Studies*, 1976, n°2, p. 450-468.

23 Michèle Hecquet commence son article « Sand institutrice : derniers temps » par ces mots : « Disciple de Rousseau, George Sand réfléchit toute sa vie à l'éducation et partout s'exprima sur la question », *George Sand et l'éducation, Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série n°35, 2013, p. 143.

24 Caroline Commanville, la nièce de Flaubert, perd sa mère, la sœur adorée de l'écrivain, à sa naissance le 23 mars 1846. Elle a effectivement été élevée par sa grand-mère et par son oncle auquel elle vouait une grande admiration. Sand a rencontré les deux femmes de la vie intime de Flaubert à Croisset, aussi est-ce en tant qu'éducateur qu'elle l'interroge pour savoir s'il faut exalter ou réprimer la sensibilité des enfants : « Quel est ton avis, à toi qui as élevé une nièce intelligente et charmante ? Est-il bon de les rendre aimants et tendres de bonne heure ? » [Nohant, 21 février (1869)] *Corr.*, t. XXI, p. 343.

25 Hippolyte TAINE, *De l'Intelligence*, Paris, Hachette et Cie, 2 vol., 1870.

Victor Duruy, ainsi que Juliette Adam. Dans les trois feuilletons, la romancière précise d'entrée la place d'où elle parle ; son article s'ouvre sur ces mots : « Le maître d'école, c'est moi », et elle insiste sur les qualités que doit avoir le bon éducateur. Instruire un enfant est une tâche difficile, un « apostolat²⁶ », qui ne nécessite rien de moins que d'avoir refait sa propre éducation pour s'en rendre digne.

L'empreinte d'Aurore dans ce texte publié au début de l'année 1872 est d'autant plus flagrante que la romancière cite son prénom. Expliquant que l'enseignement de la lecture peut être associé à celui de notions élémentaires de grammaire, elle donne un aperçu concret de ses leçons par l'exemple : « Toutes les petites filles s'appellent des filles, nom commun. Toutes ne s'appellent pas Aurore ou Gabrielle, noms propres. Tous les chiens sont chiens, tous ne s'appellent pas *Fadet*²⁷. » Ainsi « Les idées d'un maître d'école » ne sont pas que la présentation d'idées pédagogiques et d'une méthode pour enseigner la lecture en quinze jours, elles sont aussi l'occasion de faire découvrir une autre voie éducative, dans la douceur, avec l'exemple d'une enfant, Aurore, qui, à l'heure où l'instruction se fait à coups de férule et autre châtiment corporel, aura appris à lire et à écrire sans pleurer.

Apprendre à lire et à écrire est le sujet non seulement de Sand feuilletoniste mais aussi de Sand romancière. Destiné à paraître également dans le journal de l'ami Charles-Edmond, qui connaît bien la jeune Aurore pour avoir passé Noël 1871 à Nohant, le roman *Nanon* présente deux héros qui se rapprochent à la faveur des leçons que le jeune Émilien de Franqueville donne à la pauvre bergère illettrée, Nanon. Certes, le thème de l'instruction n'est pas original dans la production romanesque de Sand, mais, avec *Nanon*, Sand innove : la récitante de ces mémoires fictionnels n'est autre que l'héroïne qui dit Je. Avec *Nanon*, Sand, en 1872, « invente la première autobiographie d'une paysanne²⁸ », écrit Brigitte Diaz. À sa petite-fille qu'elle instruit quotidiennement pendant deux heures, la romancière semble adresser cet ouvrage qui non seulement fait l'éloge des bienfaits de l'instruction, mais ouvre aussi aux jeunes filles, même les plus mal loties, le champ de tous les

26 George SAND, « Les idées d'un maître d'école », art. cité, p.186.

27 *Ibid.*, p. 208.

28 George Sand, *Nanon*, éd. Brigitte Diaz, dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, t. II, p. 1455.

possibles²⁹. Mais, dans la vision éducative de Sand, l'instruction couvre aussi les arts. De fait, en 1872, année de la publication des « Idées d'un maître d'école » et de *Nanon*, ce roman où « il n'y a pas d'artistes³⁰ », Sand conçoit un petit roman *Le Château de Pictordu*, dont l'héroïne, âgée de huit ans, devient artiste peintre.

À l'instar de Nanon, le destin de Diane lui fait croiser un être qui va se soucier de son éducation et croire en elle. En effet, bien que Diane soit d'un milieu favorisé, son éducation est négligée. Pire, alors qu'elle aime « le dessin avec passion³¹ », son père, un portraitiste réputé mais dénué de talent, ne lui transmet pas son savoir et méprise les productions de sa fille. Lui donnant un cahier à dessin, il ajoute ce commentaire : « Ce petit-là sera pour toi, si tu as encore le goût de gâcher du papier³². » Tout autre est l'attitude de Sand à l'égard des dessins de sa petite-fille. De Paris, le 1^{er} septembre 1868, elle s'enquiert auprès de Lina : « Lolo dessine-t-elle toujours ? Tâchez de me sauver quelques dessins de la déchirure. Je lui porterai de quoi en faire. Son album fait l'épatement de ceux qui le voient³³. » L'attention prêtée par Sand aux dessins de sa petite-fille et les encouragements produits ne sont pas restés sans effet : Aurore Sand épousa un peintre, Frédéric Lauth, et, sous le pseudonyme masculin de Claudio Padilla, elle exposa ses œuvres picturales³⁴.

29 Sur la question de l'éducation des filles et le rôle qu'a joué Sand pour la promouvoir, voir Michèle HECQUET (dir.), *L'Éducation des filles au temps de George Sand*, Arras, Artois Presses Université, 1998.

30 Expression employée par Nicole Mozet dans sa notice du *Dictionnaire George Sand* consacrée à ce roman : « *Nanon* », dans *Dictionnaire George Sand*, op. cit., vol. 2, p. 820.

31 George SAND, *Le Château de Pictordu*, dans *Contes d'une grand-mère*, éd. citée, p. 30.

32 *Ibid.*, p. 31.

33 Lettre de George SAND à Lina Dudevant-Sand [Paris, 1^{er} septembre 1868] *Corr.*, t. XXI, p. 126.

34 Michèle Tricot, qui a consacré une biographie à Aurore Sand, précise à propos de Claudio Padilla que ce « peintre très côté » fait partie de « la société des artistes indépendants et celles des Orientalistes ». Michèle TRICOT, *Aurore, petite-fille de George Sand*, La Crèche, La Geste, coll. « Archives de vies », 2020, p. 91. Comme sa grand-mère, Aurore Sand s'est choisi un pseudonyme masculin comme peintre et comme romancière. En peinture, elle signe sous le nom espagnol de Claudio Padilla et, en littérature, elle fit paraître son premier roman *Pour remettre à Franck* sous le nom d'Arnault, témoignant en cela à quel point Aurore Sand voulait être reconnue pour ses talents propres et non comme « petite-fille de ».

Mais si la part d'Aurore dans la création de Diane est perceptible, c'est aussi une Aurore Janus qui superpose deux visages : celui de l'Aurore passée et celui de l'Aurore présente à la faveur de la scène du rêve. En effet, Diane, dans *Le Château de Pictordu*, est en proie à un rêve ou une hallucination qui fait singulièrement écho à celui d'Aurore Dupin tel que le rapporte Sand dans *Histoire de ma vie*. Couchée dans une salle du château dont les murs délabrés laissent deviner qu'ils furent décorés de danseuses imitées de l'antique, Diane voit soudain une nymphe quitter la muraille et venir à elle. La nymphe « devenue une personne vivante tout à fait charmante à regarder³⁵ » lui prend la main et lui fait voir son château tel qu'il était autrefois ; elle fait apparaître tout ce que Diane désire découvrir : la salle de bal et même les dieux, car la petite Diane, comme Aurore Sand et comme Aurore Dupin, est férue de mythologie. Mais, au matin, la nymphe a disparu et le château de Pictordu a repris son aspect de ruine. Dans *Histoire de ma vie*, Sand évoque la présence dans sa chambre d'enfant à Nohant de deux figures mythologiques représentées dans un médaillon au-dessus des portes. L'une, une nymphe gracieuse, agitant une guirlande de fleurs, l'enchantait ; l'autre, une bacchante à l'air grave, la terrifiait. Elle rapporte le rêve fait une nuit par la petite Aurore Dupin : la bacchante « se détacha du médaillon, se glissa le long de la porte, devint aussi grande qu'une *personne naturelle*, comme disent les enfants, et, marchant à la porte d'en face, elle essaya d'arracher la jolie nymphe de son médaillon³⁶ ». Ainsi la nouvelle Aurore fait-elle renaître les souvenirs de l'enfant que fut Sand, mais la grand-mère fée métamorphose les peurs enfantines en moments merveilleux de révélation artistique.

Écriture de *Nanon*, roman si majeur et si innovant qu'il clôt l'anthologie en deux volumes des *Romans* de Sand publiée en 2019 dans la bibliothèque de la Pléiade³⁷, rédaction des résolutions modernes « Idées d'un maître d'école » ou encore d'un ensemble de treize contes formant le recueil *Contes d'une grand-mère*, la production des dernières années de Sand est riche, variée et stimulée par cette petite-fille dont le prénom s'est fait programmatique. Mais durant cette dernière décennie, les réalisations de Sand ne se limitent pas

35 George SAND, *Le Château de Pictordu*, dans *Contes d'une grand-mère*, éd. citée, p. 23.

36 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans Œuvres autobiographiques, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 620.

37 George SAND, *Romans*, deux volumes, édition publiée sous la direction de José-Luis Diaz, avec la collaboration d'Olivier Bara et Brigitte Diaz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

au domaine littéraire et c'est plus largement la joie de la création artistique sous toutes ses formes que la grand-mère et marraine d'Aurore transmet à sa petite-fille et filleule.

Joié, création et transmission à Nohant (1866-1876)

Longtemps Sand a caressé le projet de faire de Nohant une « colonie d'artistes ». Des artistes y vinrent, en nombre conséquent, et certains, tel le peintre Lambert, y restèrent plusieurs années. Avec le raccourcissement des trajets grâce au chemin de fer, Nohant est devenu, écrit Michelle Perrot, « un lieu de visites et d'échanges, plus que de méditation et de création³⁸ ». Pour autant, la création n'a pas cessé et c'est en famille, sous l'influence conjointe de Maurice et d'Aurore, les deux « autorités de la famille³⁹ », qu'elle s'est poursuivie dans des domaines déjà expérimentés tels que le théâtre, et d'autres résolument nouveaux : la réalisation de dendrites.

Dans la réalisation de ces dendrites, Sand œuvre au sein d'un atelier familial avec son fils qui « écrase entre deux cartons bristol des couleurs à l'aquarelle⁴⁰ » et les petites dans le rôle de préparatrices des taches, Lolo étant la préparatrice « par excellence⁴¹ ». Cette activité, dont la modernité a été relevée par Nicole Savy qui la rapproche « des décalcomanies sans objet préconçu des surréalistes⁴² », est quotidienne : Sand en fait « une à deux chaque soir à la veillée⁴³ ». Ces aquarelles sont destinées à être vendues et

38 Michelle PERROT, *George Sand à Nohant*, Paris, Le Seuil, 2018, p. 102.

39 C'est à Charles-Edmond qu'elle invite à venir à Nohant pour assister aux représentations des marionnettes que Sand écrit : « Nous voulons vous garder au moins une semaine. Aurore le veut, et Balandard, les deux autorités de la famille ». Balandard est le surnom que Sand donne à son fils dont la marionnette, Balandard, a été conçue par lui comme un double, [Nohant, 5 octobre 1875], *Corr.*, t. xxiv, p. 414.

40 Cité par Henri Amic, *George Sand. Mes Souvenirs*, Paris, Calmann Lévy, 1891, p. 47.

41 C'est dans une lettre adressée à Edmond Plauchut chargé d'acheter des couleurs à Paris et de les expédier rapidement à Nohant que Sand précise que « Lolo, qui est la préparatrice de taches par excellence nous fait une telle consommation que nous sommes à bout de couleurs » [Nohant, 7 février 1874, *Corr.*, t. xxiii, p. 681.

42 Nicole SAVY, « La découverte des dendrites », dans *George Sand, Une nature d'artiste*, Paris Musées, juin 2004, p. 162.

43 Lettre de George SAND à Joaquim Nabuco [Nohant, 21 août (1874)] *Corr.*, t. xxiv, p. 94.

à constituer un pécule « pour la tirelire de [ses] petites-filles⁴⁴ » : Sand y appose sa signature en dessinant ses deux petites-filles et le chien Fadet. Ces dendrites qui ont constitué l'activité fétiche de Sand jusqu'à la fin de ses jours ont exercé une influence manifeste sur la jeune Aurore. Les articles de presse sur les œuvres de Claudio Padilla commentent toutes leur petit format : « minuscules tableaux d'une exécution large et précise », « petits tableaux qu'envoie Claudio Padilla », « Claudio Padilla dont les toutes petites vues, réunies en panneaux, arrivent par la science du dessin et la profondeur de l'atmosphère, à donner l'impression de grandeur⁴⁵ ». À ce petit format comparable à celui des dendrites s'ajoute cette esthétique de peintre paysagiste qui entre en résonance avec les aquarelles de sa grand-mère.

C'est également en littérature que la petite-fille de Sand a suivi le modèle de cette illustre aïeule qu'elle voyait quotidiennement écrire. Aurore Sand a raconté lors d'une interview le jour où, à l'âge de la petite Diane, elle remit à sa grand-mère son premier manuscrit :

J'avais huit ans, lorsque toute tremblante de confusion, je lui remis une histoire de ma composition... mon premier roman ! Elle la lut avec attendrissement et m'étreignit longuement... Mon père sourit et me surnomma « L'enfant de la chimère », sobriquet qui me resta longtemps⁴⁶.

L'absence de dénigrement de la part de la grand-mère écrivaine à l'égard des essais romanesques de sa petite-fille rappelle l'attitude de la propre grand-mère de Sand lorsqu'elle rapporte dans *Histoire de ma vie* ses débuts dans l'écriture en rédigeant des lettres :

Ma grand-mère surprit l'une de ces lettres et la trouva très drôle. Elle prétendit que c'était merveille de voir comment j'avais réussi à exprimer mes petites idées avec ces moyens barbares, et elle conseilla à ma mère de me laisser griffonner seule tant que je voudrais⁴⁷.

44 *Ibid.*

45 Citations extraites de l'ouvrage de Michèle TRICOT, *Aurore, petite-fille de George Sand*, *op. cit.*, p. 91-92.

46 Géo LONDON, « Les Souvenirs de la petite-fille de George Sand », *Le Journal*, 27 septembre 1929, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, fonds Aurore Sand.

47 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. citée, t. I, p. 617.

Cette attitude mêlée d'admiration et d'encouragement s'est révélée concluante pour les deux Aurore. S'il est indéniable qu'Aurore Sand n'a pas le génie de sa grand-mère, elle a cependant publié trois romans. Son deuxième, *Encarnation*⁴⁸, édité chez Grasset, en 1923, a été présenté au prix Goncourt et traduit en espagnol.

Le sobriquet « enfant de la chimère » peut surprendre dans la mesure où, dans la mythologie grecque, la chimère est un monstre plutôt malfaisant, mais, pour les habitants de Nohant, au moment des huit ans d'Aurore, la chimère, c'est la marionnette du théâtre de Nohant, créée en 1874⁴⁹. Les dix dernières années de Sand à Nohant ont en effet été enchantées par ce théâtre auquel l'écrivaine consacra son dernier article publié de son vivant : « Le théâtre des marionnettes de Nohant⁵⁰ », paru lui aussi dans *Le Temps* les 11 et 12 mai 1876.

À Nohant, deux théâtres ont coexisté celui des comédiens de bois et le grand théâtre avec des acteurs en chair et en os, mais ce dernier a cessé faute d'acteurs en nombre suffisant ; le théâtre des marionnettes, « ce théâtre toujours possible⁵¹ », pour reprendre les termes de Sand, s'est finalement imposé ; et s'il ravit la grand-mère, il fit aussi le bonheur des deux petites-filles et d'Aurore, en particulier. La présence d'Aurore a influé sur le registre des pièces jouées. Alors que les plaisanteries grivoises voire scatologiques étaient souvent de mise dans ce théâtre fondé en 1847, Maurice a adapté ses représentations à son jeune public. La pièce *Jouets et Mystères* reproduite dans *Le Temps* à la suite de l'article de sa mère le confirme. Grand amateur de contes fantastiques, Maurice invente une féerie avec un héros, Anselme, vendeur dans un magasin de jouets. Comme dans *Casse-Noisette*⁵², les jouets,

48 Aurore SAND, *Encarnation*, Paris, Librairie Grasset, coll. « Les Cahiers verts », Paris, 1923, 196 p.

49 Comme l'indique Bertrand TILLIER dans son ouvrage : *Maurice Sand marionnettiste ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Tusson, Du Lérot, éditeur, 1992, p. 222.

50 George SAND, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », dans *Cœuvres autobiographiques*, éd. citée, t. II, p. 1245-1276.

51 *Ibid.*, p. 1250.

52 Dans *Histoire de ma vie*, Sand cite ce conte d'Hoffmann dans lequel elle voit « la vie intellectuelle de l'enfant prise sur le fait. », *Histoire de ma vie*, éd. citée, t. II, p. 556. Par vie intellectuelle de l'enfant, il faut entendre cette capacité à aller du réel à l'impossible, à croire, par exemple, aussi bien à l'existence du père Noël qu'à l'animation d'objets inanimés. Christine PLANTÉ a explicité cette pensée que Sand développe à propos de la

en l'occurrence des poupées, ce jouet fétiche de la petite Aurore Sand, s'animent. Maurice va encore plus loin dans la féerie en faisant s'animer des objets usuels tels que des balais : le ballet des balais pour chasser des araignées géantes est l'un des tableaux surréalistes avant l'heure de cette création.

Sand souligne le bénéfice de ces spectacles pour le jeune public : « Ils nous sont maintenant doublement chers, depuis qu'ils charment nos enfants en les instruisant⁵³. » Au *castigat ridendo mores* de la comédie, Sand, grand-mère d'Aurore, préfère cet apport de merveilleux du théâtre des marionnettes qui l'apparente, dans sa dimension éducative, aux *Contes d'une grand-mère*. Grâce à ce théâtre, ses petites-filles acquièrent du vocabulaire, elles développent leur capacité d'attention, leur mémoire, leur dextérité, leur imaginaire et leur créativité. Sand ajoute : « Le lendemain d'une représentation, elles rejouent la pièce dans tous les coins de la maison et du jardin avec leurs poupées⁵⁴. » Sand tenait à ce que son dernier article figure dans ses œuvres autobiographiques et avec cette précision, on peut voir à quel point l'écrivaine inscrit ses petites-filles dans cette tradition familiale du théâtre à Nohant, un théâtre qui déborde de la cage de scène pour envahir toute la maison et, en particulier, le salon, à la veillée. Là, Maurice d'une bûche de tilleul fait naître un nouveau personnage ; là, Sand, Lina et Aurore confectionnent et cousent les accessoires. Une photo de Balandard, le chef de la troupe des marionnettes de Nohant, porte cette dédicace : « Balandard à son Aurore chérie qui lui a fait une belle cravate⁵⁵ ». Écrite par Sand, cette dédicace qui ébranle la frontière entre le réel et l'irréel, entre l'animé et l'inanimé, métamorphose ce qui pourrait n'être qu'un travail de couture en objet merveilleux. Le théâtre des marionnettes de Nohant s'est éteint avec la mort de Sand, mais Aurore a développé sa créativité au sein de ces ateliers familiaux et c'est comme créatrice de poupées qu'elle s'est aussi distinguée. *La Gazette des Beaux-Arts* a rendu compte de l'expressivité des poupées d'Aurore Lauth-Sand dans un article sur « La renaissance de la poupée française » :

relation qu'elle entretenait petite fille avec sa poupée dans l'article : « La vie intellectuelle de l'enfant. Entre le réel et l'impossible », dans *George Sand et l'éducation*, op. cit., p.43-64.

53 George SAND, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », op. cit., p. 1266.

54 *Ibid.*, p. 1266.

55 Cette photo est reproduite dans *Le Théâtre des marionnettes* par Maurice SAND, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1994, p. 4.

La fermeté du faciès est exceptionnelle dans la poupée en chiffon. Aussi apprécie-t-on la saillie des pommettes, l'arête du nez fortement busqué, et tel menton pointu et volontaire qui convient à la race. Les robes et les châles, les colliers et les fleurs, les chignons et les accroche-cœur, l'assemblage des tons, la rareté des tissus sont d'un choix très sûr qui dénote une connaissance singulière de l'Espagne. Mais sans le goût ; la connaissance eût été vaine⁵⁶.

L'auteure de ces lignes ne fait référence ni à George Sand, ni à Maurice Sand. Et pourtant, c'est à Nohant, autour de la table en bois du salon qu'entre son père, sa grand-mère et sa mère Lina, que la jeune Aurore goûta aux joies de donner la vie aux êtres inanimés et reçut, en héritage, le don de créer.

Fondatrice de la Société des amis de George Sand, Aurore Sand a consacré une large partie de sa vie à la mémoire de sa grand-mère. N'ayant pas eu d'enfant, elle a cependant fait en sorte, via l'adoption, de ne pas laisser s'effacer un nom que sa grand-mère s'était créé, que son père avait repris, et qu'il lui a transmis. En épousant Frédéric Lauth, elle n'a pas renoncé à son nom mais l'a ajouté à celui qu'elle avait reçu à la naissance, ce beau nom de Sand qui, à l'instar du sable, garde l'empreinte de ceux qui l'ont porté.

Mais ce nom est aussi associé à un lieu : Nohant, « lieu du Moi par excellence⁵⁷ ». C'est là que la petite Aurore Sand, dans un effet spéculaire, a fait renaître la petite Aurore Dupin, et que le rôle de grand-mère est passé de cette figure aimée, décrite dans *Histoire de ma vie* à une figure à créer. La création de cette grand-mère idéale a été facilitée par les promesses tenues par la jeune Aurore au fur et à mesure de son développement. « Puisse cette petite tenir de vous ! Elle ne se doute pas qu'un génie bien autrement grand que celui des fées a présidé à sa naissance⁵⁸ », lui avait écrit son ami Armand Barbès au moment du faire-part de la naissance d'Aurore et la parole de l'exilé de La Haye s'est faite performative.

56 Jeanne DOIN, « La renaissance de la poupée française », *Gazette des Beaux-Arts*, 1916, p. 447-448.

57 Pierre LAFORGUE, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 172.

58 Lettre citée par Martine BEAUFILS dans « Le dernier amour de George Sand : sa petite-fille Aurore », *Les Amis de George Sand*, 1976, p. 27.

Dans cette éducation réussie de la fille de Maurice et de Lina, les deux Aurore se sont élevées l'une l'autre. Si Aurore Sand n'a pas transmis aux générations futures une œuvre comme son illustre aïeule, elle aura cependant contribué à la réinvention de Sand comme écrivaine, comme artiste et comme grand-mère pour incarner pour cette petite-fille un idéal : une instructrice douce et patiente, une conteuse à l'imagination inépuisable, un modèle d'invention d'activités artistiques et créatrices. Plus encore que du plaisir, émotion éphémère et passagère, c'est de la joie qu'elle lui a apportée dans cette conscience de la puissance créatrice de la vie et de la conservation de la vie à travers la si bien nommée Aurore.

VÉRONIQUE BUI,
UNIVERSITÉ LE HAVRE NORMANDIE



Recessions

Éditions



George Sand, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, *Fictions brèves : nouvelles, contes et fragments, 1832*, *Melchior*, édition critique par Alex Lascar, *La Marquise*, édition critique par Simone Bernard-Griffiths et Jeanne Brunereau, présentation par Simone Bernard-Griffiths, *La Reine Mab* et *Le Toast*, édition critique par Yvon Le Scanff, Paris, Honoré Champion, «Textes de littérature moderne et contemporaine» n° 223, 2021, 334 pages, 55 €.

L'année 1832, inaugurale dans la carrière de George Sand, n'est pas seulement marquée par le succès du roman *Indiana*, paru en mai, suivi de *Valentine* en novembre. Sand s'essaie au même moment à la forme brève, goûtée par les revues et mise à la mode par les *keepsakes*, ces petits livres richement illustrés offerts pour les étrennes. Les quatre « fictions brèves » réunies dans le nouveau volume des *Œuvres complètes* sont autant de variations autour du format réduit qu'imposent les contraintes éditoriales du temps. George Sand s'y montre tour à tour grave et rieuse, fantaisiste et railleuse. Elle manifeste surtout, avec *La Marquise*, sa maîtrise de l'art de la nouvelle.

Melchior a paru en juillet 1832 dans la *Revue de Paris*. Comme l'a révélé Georges Lubin, la nouvelle fut inspirée à George Sand par une lettre de Jules Néraud, dit « le Malgache », contenant le bref récit d'une aventure maritime dont les protagonistes s'appelaient Melchior et Jenny. Dans l'annexe de la présente édition, Alex Lascar reproduit la lettre, datée du 29 avril 1832, et permet au lecteur de mesurer l'élan pris par l'imagination de Sand à la lecture du souvenir relaté par son ami. *Melchior* est, pour la jeune romancière, l'occasion de jouer avec la mode de la littérature maritime lancée par Fenimore Cooper (*Le Corsaire rouge*), prolongée par Édouard Corbière (*Le Négrier*) et surtout par Eugène Sue (*Kernok le Pirate*, *Atar-Gull*, *La Salamandre*). Non sans audace, George Sand prend position, au cœur de sa nouvelle, au sujet de la poétique de ce qu'elle appelle « la littérature nautique », ironisant sur les « stériles détails statistiques » dont elle abonde. Pour elle, le voyage maritime doit permettre au récit de saisir « l'influence de la situation sur le

cœur humain » car la traversée vient suspendre l'« existence sociale » d'un personnage et lui ouvre pour un temps compté « une carrière d'espérances chimériques ». Tel est le programme mis en application dans *Melchior* : le héros, à la fois simple de mœurs et « nimbé d'une aura maléfique » (Alex Lascar), s'abandonne illusoirement à l'amour de Jenny, lui qui est déjà marié et fut trompé par son épouse le lendemain de son mariage. La nouvelle mêle, comme le note finement Alex Lascar, le tragique de la passion et « la dérision du tragique » jusqu'en son surprenant *explicit*. Sand inscrit son récit dans le courant *rieusement frénétique* du début des années 1830 tout en *tramant* son texte par les fils d'un secret contenu, à la manière des courts romans de Claire de Duras (*Olivier*) ou de Stendhal (*Armance*) sous la Restauration. L'édition d'Alex Lascar livre toutes les clés de lecture de la nouvelle, située dans son moment éditorial et saisie dans son esthétique mêlée. Le texte, enrichi par un bel appareil de notes, est établi d'après l'édition Michel Lévy de 1869 ; sont données les variantes relevées au fil des rééditions de la nouvelle. La réception de *Melchior* est inexistante, quelques mots de Sainte-Beuve dans *Le National* mis à part. *Indiana* accapare alors l'attention des critiques.

Si *Melchior* date de l'été 1832, *La Reine Mab* et *Le Toast* paraissent à la toute fin de l'année, au moment des étrennes, lorsque l'on offre, de préférence aux jeunes filles, de courts textes narratifs en vers ou en prose qui brodent autour d'une image reproduite sous forme de vignette gravée. Le volume *Soirées littéraires de Paris*, « publié par Madame Amable Tastu », recueille ainsi trente et un textes : dix-sept poèmes (*La Reine Mab* en fait partie) et quatorze textes en prose, dont *Le Toast*. Yvon Le Scanff rappelle la nature ekphrastique de la plupart de ces textes chargés d'illustrer par les mots les vignettes choisies par l'éditeur. Les deux petites œuvres de Sand diffèrent sur ce point. Comme le précise Yvon Le Scanff, Sand semble avoir écrit *La Reine Mab* en se souvenant de la tirade de Mercutio dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare, selon la traduction de Letourneur révisée par Guizot et publiée en 1821 : l'évocation poétique de celle qui « galope toutes les nuits au travers du cerveau des amans » inspire davantage Sand que le tableau de Francis Danby, gravé par William Miller, qui accompagne *La Reine Mab* dans le *keepsake* original – Yvon Le Scanff reproduit judicieusement l'image dans son édition, comme il donne à voir la gravure de E. J. Portbury d'après un tableau de Wattier qui déclencha l'écriture du *Toast*. *La Reine Mab* est l'un des très rares textes en vers de Sand – douze huitains d'hexasyllabes. Sous-titré « ballade », le poème s'insère, comme l'analyse Yvon Le Scanff, dans un riche intertexte où la romance « troubadour » croise la ballade (notamment hugolienne)

d'inspiration légendaire et fantaisiste. L'originalité et l'importance de *La Reine Mab* résident moins dans sa métrique et sa prosodie que dans sa figuration « ambivalente du féminin » à travers un personnage à la fois « magicienne (fée), médiatrice (muse) et enfin séductrice (nymphé) » (Yvon Le Scanff). George Sand s'empare d'une figure imaginaire complexe pour alimenter, entre fascination et effroi, une mythologie personnelle.

C'est d'une tout autre tradition que relève *Le Toast* où un barbon de comédie peine à écarter de sa jeune et belle femme andalouse un page séducteur. Yvon Le Scanff parcourt une nouvelle fois l'intertexte, de Scarron (*La Précaution inutile*) à Rossini (*Le Barbier de Séville*) en passant par E.T.A. Hoffmann (*Marino Falieri*, autre *ekphrasis*, ou *Le Violon de Crémone*). L'œuvre, si brève soit-elle, annonce encore quelques thèmes sandiens : celui de la musique, langage secret des amants, ou celui de la frontière géographique et culturelle séparant les époux – une Andalouse mal assortie à un gouverneur hollandais. Dans *Le Toast*, se met en place une poétique du récit désinvolte, entre énonciation dialogique et métalepse (franchissement des frontières du récit par la voix narrative), que Sand pratiquera à maintes reprises. Le travail éditorial d'Yvon Le Scanff est impeccable et relève la gageure d'éclairer sans écraser ces deux courts textes, rares et fragiles.

Ce n'est pas minimiser l'intérêt littéraire de *Melchior*, de *La Reine Mab* et du *Toast* que de reconnaître en *La Marquise* l'œuvre-phare du présent recueil. Simone Bernard-Griffiths, secondée par Jeanne Brunereau, en livre une édition critique destinée à faire date. Comme *Melchior*, *La Marquise* a paru dans la *Revue de Paris*, dirigée par Amédée Pichot, et inaugure « l'âge d'or de George Sand nouvelliste » selon les mots de Simone Bernard-Griffiths dans sa présentation. Celle-ci retrace la genèse de la nouvelle, « entre passion et nécessité », et suit le devenir du texte au fil de ses rééditions en volume où s'imposent, à partir de 1834, le découpage en chapitres et la suppression du satirique *incipit* dirigé contre la noblesse abâtardie – cet *incipit* est heureusement restitué en annexe de la présente édition. Simone Bernard-Griffiths étudie les conséquences diégétiques et génériques de telles modifications comme de la mise en recueil de *La Marquise* en 1861, chez Michel Lévy, dans un volume intitulé *Nouvelles* intégrant *Lavinia*, *Metella*, *Mattea*, *Melchior* et *Pauline*. La poétique de la nouvelle, en quête d'« unité d'impression » (Baudelaire), est ensuite analysée à travers les répétitions et variations qui organisent le texte au gré des « élans d'enthousiasme » de la marquise face à l'acteur Lélío et de leur retombée dans « une désillusion cruellement démythifiante » (Simone Bernard-Griffiths). La temporalité de

la nouvelle est également auscultée, le monde des théâtres du XIX^e siècle et la conception romantique du jeu d'acteur s'insinuant sous l'univers dramatique du XVIII^e siècle visité par la fiction. L'espace fait aussi l'objet d'une étude remarquable qui relève notamment l'inversion symbolique que Sand fait subir à l'une de ses sources, la nouvelle libertine de Vivant Denon, *Point de lendemain* (1777). *La Marquise*, où la sexualité, empêchée par la frigidité et les normes sociales du temps, trouve à se sublimer « dans la vérité idéale de l'illusion théâtrale », représente alors « la difficulté d'être au féminin ». Établie d'après l'édition Lévy de 1869, le texte est rigoureusement édité, richement annoté, enrichi de ses variantes. Six généreuses annexes offrent, outre l'*incipit* de l'édition originale, la préface sandienne au recueil de nouvelles de 1861, le livret intégral de l'opéra-comique en un acte tiré de *La Marquise* par Saint-Georges et de Leuven en 1835 (musique d'Adolphe Adam), la réception critique de la nouvelle par les contemporains de Sand, une bibliographie primaire et secondaire très complète ainsi qu'un inventaire des éditions et des traductions (espagnole, russe, américaine, finnoise et chinoise) de *La Marquise*.

Après les deux volumes d'œuvres « avant *Indiana* » éditées par Yves Chastagneret, après les éditions d'*Indiana* et de *Valentine* dues respectivement à Brigitte Diaz et à Damien Zanone dans le même cadre des *Œuvres complètes* dirigées par Béatrice Didier, ces *Fictions brèves* de 1832 achèvent d'éclairer l'entrée de George Sand sur la scène littéraire.

OLIVIER BARA

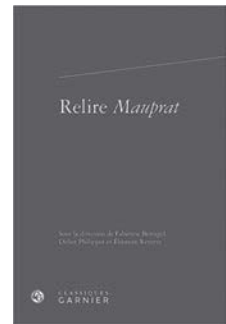
Ouvrages critiques

Fabienne Bercegol, Didier Philippot et Éléonore Reverzy (dir.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, 412 pages, 29 €.

Ce volume passionnant éclaire la complexité de *Mauprat* en faisant converger sur lui une remarquable diversité de perspectives critiques.

La première partie montre la liberté avec laquelle Sand s'approprie les « modèles romanesques » qu'elle sollicite. À partir du synopsis originel de roman sentimental tiré du *Claire d'Albe* de Mme Cottin, elle construit un « roman historique » et « familial » (J.-L. Diaz). Le modèle du « roman romanesque » est aussi mis à l'épreuve : quoique « roman d'amour » et de « désir », l'œuvre élude la figuration de la passion partagée (C. Mariette) et revisite dans la tension entre idéalité rêveuse et histoire la problématique d'un « contrat conjugal » et « social » (P. Auraix-Jonchière). Le genre gothique anglais est à son tour remis doublement en question : son inspiration repensée s'investit des valeurs de la Révolution française (M. Mallia). Ses « *topoi* » stylistiques sont repris mais complexifiés par des « effets de rupture et de déplacement » (L. Véron). Par un autre déplacement, l'évocation des codes du roman courtois est confiée, non sans humour, à un Arthur au prénom trompeusement médiéval, qui dans son expérience de la guerre d'indépendance américaine, sacralise moins la « *fin' amor* » que les sciences naturelles (A. de Georges). Même le recours aux « modèles religieux » est sujet à caution. La conversion de Jean Mauprat en Jean Népomucène ne convainc personne (M. Myoupo).

La deuxième partie, « Poétique », explore les subtilités narratives. Récit de « remémoration » moins progressiste qu'il n'y paraît, *Mauprat* cherche



« le clair-obscur, voire la nuit » plus que « la lumière » « au fond le plus incontrôlable et mal accessible de l'intériorité ». Dans une scansion syncopée, il isole les souvenirs comme autant d'« îles » « reliées » en « archipel » par le fil ténu d'une « mémoire double » inscrivant la formation d'un individu dans un « cheminement » collectif dont sont restitués « les heurts et les cahots » (É. Reverzy). Or de ce récit mémoriel Bernard est un « narrateur suspect » qui masque les « vrais enjeux du texte ». En effet, sa narration transforme son aventure en un « joli conte » couronné par un « mariage heureux ». À cette lecture « irénique » faut-il préférer une lecture « ironique » qui, attentive aux positions idéologiques de Sand sur la conjugalité en 1837, verrait en Edmée une héroïne contrainte qui « pour tirer le meilleur parti d'un mariage qu'elle déplore » aurait, par feintise, persuadé un « mari médiocre » « qu'il a vécu un grand amour partagé » (M.-È. Thérenty) ? Une autre mise en garde contre une explication naïve incite à prendre en compte la manière dont Sand utilise le « pouvoir de *désordre* » d'un « romanesque » producteur d'idéologie pour « nuancer la linéarité trop rigide » de son « progressisme » et permettre à son héros « d'échapper au déterminisme politique et social » auquel son hérité le « condamnait » (F. Kerlouégan). Moins nuancé que l'écrivaine, Paul Lacroix dans *La Galerie des femmes* en 1843 réduit Edmée à un « type », voire à « une allégorie de la civilisation triomphant de la nature inculte, grossière et brutale » (M. Le Bail).

La troisième partie, « Questions anthropologiques », s'ouvre sur une analyse ethnocritique mettant en relation « le large spectre des formes culturelles d'ensauvagement » par lesquelles Bernard « prend forme » avec « le profil générique complexe » de *Mauprat*, à la fois « roman d'initiation », « conte » et « mythe » (S. Ménard). Cet étoilement générique ressort aussi d'investigations ethnopoétiques recentrées sur les rapports entre les animaux et les hommes et, au-delà, sur la manière dont, en chaque homme, l'humanité cohabite avec l'animalité : « roman rustique » par le « foisonnement des détails socio-culturels », *Mauprat* est aussi un « roman-bestaiaire », opposant prédateurs et faibles proies, étiré entre « apologue, roman noir » et « conte animalier » (O. Bara). Ainsi dans le couple formé par Bernard et Edmée dialoguent « l'ourson » et « la colombe » à travers un « drame de l'individuation » (B. Marquer). Quant à Marcasse, « chasseur de taupes » et « hidalgo », passeur d'idées entre les provinces et les continents, il figure par son osmose avec son chien Blaireau l'indissoluble lien entre l'animal et l'humain (C. Planté). Miroir de concentration de l'anthropologie sandienne, le motif de la chasse irrigue toutes les strates de l'écriture par ses implications

ethnopoétiques, sociopoétiques et même poétiques lorsqu'il laisse deviner dans la traque et la quête amoureuse les ingrédients d'une « guerre des sexes » (F. Bercegol). Une « lecture écocritique » non moins globalisante incite à considérer *Mauprat* comme un « écosystème narratif dans lequel humains, faune et flore interagissent » (C. Marcandier).

La quatrième partie, « Enjeux historiques et politiques », gravite autour d'un paradoxe : « *Mauprat* s'affiche d'emblée comme un roman historique » mais son héros semble donner « congé à l'histoire » en disant : « j'isole mon existence des faits de l'histoire, en vous contant mes aventures ». Ce parti-pris explique que Sand, modulant la « temporalité narrative », traite « sur le mode du sommaire » les « scènes directement *historiques* » et dilate celles qui relèvent « d'une événementialité purement *privée* » (X. Bourdenet). Intériorisée, « l'histoire générale » transfère sa prégnance sur les révolutions intimes vécues par Bernard, Edmée et Patience (C. Couleau). Sans nul doute, l'enjeu central du roman demeure le traitement réservé à 1789. Faut-il penser qu'arrêtant le temps référentiel en 1784, l'autrice « fait l'histoire de la Révolution française » « pour en prendre la défense » en se focalisant sur ses origines (O. Ritz) ou au contraire qu'elle élude cette Révolution, en déplaçant l'intérêt vers la guerre d'indépendance américaine close en 1783, comme si le conflit américain venait « prendre la place des luttes de 1789 » ? En outre, n'est-il pas étonnant que faisant parler Bernard en 1837, elle ne fasse aucune allusion à 1830 (A. Déruelle) ? La réponse à ces questions est d'ordre politique : en 1837, Sand constate que la Révolution de 1830 a montré sa « vraie nature, fort peu républicaine, et encore moins révolutionnaire » puisqu'elle vient d'aboutir à une monarchie de Juillet qui « a fait preuve de sa nullité ». Quant à la Révolution de 1789, quoi qu'événementiellement « éclipse », elle irrigue toute la diégèse comme un après prometteur mais utopique, en rupture avec un avant alourdi de rémanences d'Ancien Régime. De fait, à 1789, l'auteur de *Mauprat*, soucieuse de « refonder le présent dans son histoire républicaine et révolutionnaire », semble vouloir dédier moins un « roman » qu'un « conte » capable de « transformer le passé en légende » (P. Laforgue).

La cinquième partie, « Droit et littérature », éclaire la signification des procès auxquels est soumis Bernard lors du dénouement. Non factuellement coupable de la tentative de meurtre perpétrée sur Edmée et commise par un autre que lui, Bernard doit néanmoins rendre des comptes car, héritier des *Mauprat*, il est symboliquement responsable du divorce d'avec les « lois civiles et morales » que leurs agissements ont consommé. De plus,

psychologiquement, il peut se reprocher la violence, fût-elle « fantasmée » dans un viol resté virtuel, dont il a fait preuve à l'égard d'Edmée. Il faut donc faire justice (Agnese Silvestri). Mais quelle loi invoquer ? Comment se fier à une justice qui apparaît, lors du deuxième procès, « conformée aux intérêts de la robe et de la bure » (S. Vanden Abeele-Marchal) ? Peut-être faut-il espérer une loi nouvelle. En effet, grâce aux troublantes similitudes que tisse le texte entre l'affaire Mauprat et l'affaire Calas, « tout se passe comme si, en 1784 », le procès du protagoniste « relevait déjà, pour un certain nombre de ses traits, d'une justice révolutionnaire et moderne » (M. Roman).

Ce *Relire* « Mauprat », d'une rare densité, est un volume-somme à la mesure d'un « roman-somme » auquel il offre la chance d'une véritable « *renovatio* ».

SIMONE BERNARD-GRIFFITHS



Pascale Auraix-Jonchière, Brigitte Diaz et Catherine Masson (dir.), *George Sand et le monde des objets*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 510 pages, 38€.

Aimantée et travaillée de toutes parts par l'idéal, l'œuvre de George Sand ne saurait accorder une place significative au réel, et à ce qui s'en offre comme l'un de ses éléments essentiels : les objets. À l'inverse de ce qu'il en est pour Balzac et Flaubert, les *material studies* (l'histoire de la culture matérielle) se sont d'ailleurs peu intéressées à l'autrice, pas plus que les études sandiennes, pour lesquelles cette question est demeurée un angle mort. Cet ouvrage, qui rassemble les actes du colloque qui s'est tenu en 2017 à Clermont-Ferrand et à Nohant, vient combler cette lacune.

Dans l'introduction, les trois autrices, en prenant notamment appui sur les travaux de Robin Beuchat et de Marta Caraion, tracent les contours théoriques de l'ouvrage, en distinguant les « objets », qui ont une finalité humaine, des « choses », entités inertes. C'est donc l'usage qui est fait des objets – et ce qu'il dit de l'individu – qui retient les autrices, ou, pour le dire avec leurs mots, moins l'« épaisseur matérielle » des objets que « leur faculté à exprimer idées ou sentiments » (p. 13). Ainsi, la pratique des objets, par

Sand autant que par les personnages de ses romans, témoigne-t-elle d'un *ethos*, d'un être-au-monde.

Structuré en deux parties, l'ouvrage, qui rassemble vingt-neuf contributions, propose d'abord une lecture sociologique et anthropologique des objets sandiens (« Les objets dans l'espace social »), avant de s'attacher à la poétique des objets, c'est-à-dire la manière dont Sand les écrit (« Objets écrits, écriture de l'objet »),

La première partie s'ouvre, à juste titre, sur une approche patrimoniale des objets sandiens. Annick Dussault, interrogeant les objets de Sand conservés dans les maisons de l'écrivaine (Nohant, Gargilesse) et les musées (musée de La Châtre, musée de la Vie romantique), réfléchit sur le sens qu'il convient de leur conférer, le discours qu'ils construisent et la manière dont, par la scénographie, ils façonnent une image de la romancière. Prolongeant cette réflexion, Domitille Raillon étudie la façon dont les objets qui entouraient Sand, de son vivant, à Nohant, contribue à mettre en place une « présentation de soi » (p. 39) : cigare, houka et presse-papier façonnent une scénographie. Elena Mazzoleni s'intéresse toujours aux objets de Nohant, mais à ceux que Sand employait pour les mises en scène de son castelet de marionnettes. À l'instar de la paire de pantoufles utilisée pour confectionner la gueule du « monstre vert », des objets familiers sont, sur scène, détournés, créant ainsi une « inquiétante étrangeté ». Elyssa Rebai s'attache ensuite à l'herbier, qui, dans la vie de Sand et dans ses romans, en mettant en place « une méditation sur la permanence de toute chose par-delà la mort » (p. 75), se fait reliquaire, gardien de souvenirs et métaphore du livre. Claire Le Guillou se concentre, quant à elle, sur les objets du tabac, pris dans leurs dimensions sociologique et narratologique : pipe, cigare et cigarette, marqueurs sociaux, possèdent aussi un pouvoir érotique une fois dans les mains et la bouche des femmes. C'est aussi ce que l'objet dit de son possesseur que met en lumière Gheorghe Derbac : dans un propos bien théorisé, il enquête sur les chapeaux qui scandent l'œuvre sandienne, le type de couvre-chef, ainsi que le geste qui accompagne son port, permettant de caractériser un personnage et révélant un état sociohistorique. Angels Santa, qui scrute ensuite les vêtements, parures et bijoux, met en lumière leur rôle narratif. Pour sa part, Lara Popic montre comment l'objet, par essence matériel, peut malgré tout faire accéder à l'idéal : ainsi des instruments de musique, qui véhiculent un discours (le violon permet à Albert de communiquer avec Consuelo et la flûte des *Maîtres sonneurs* « contribue à la manifestation d'un pressentiment, d'une idée ou d'un idéal, d'une émotion qui éludent le langage », p. 152). C'est

sur un autre groupe d'objets, ceux qui servent au voyage dans les *Lettres d'un voyageur*, que se penche Philippe Antoine, notamment sur les chaussures, le poêle et le piano que Chopin fait transporter à Majorque : dans ces trois cas, l'objet « révèle une appartenance culturelle, renvoie à une idiosyncrasie » (p. 166). Le déplacement retient aussi Laetitia Hanin, qui, de son côté, inventorie les voitures : élément d'une sociologie romanesque, la voiture, calèche ou patache, crée, par sa mobilité et sa vitesse, un rythme narratif et « réveille un romanesque d'aventure » (p. 170). Cynthia Harvey, de son côté, enquête sur cet objet qu'est la table, qu'elle soit « réelle », « textuelle » ou « imaginaire » : centre névralgique de la vie sandienne, elle est, dans *Indiana*, *Lélia* et les *Contes d'une grand-mère*, l'objet d'une scénographie.

Pour clore la première partie de l'ouvrage, trois articles étudient la circulation des objets. Agnese Silvestri, d'abord, considère les significations sociales et politiques d'une telle circulation : l'objet qui passe d'un milieu social à l'autre, par le don ou l'échange, met en place une mobilité dans laquelle elle lit le ferment d'une nouvelle organisation sociale. Mary Rice-DeFosse prolonge la réflexion en examinant le don d'objets. Prenant appui sur l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss, elle montre que l'autrice, dans *Le Pêché de Monsieur Antoine*, inaugure un nouveau modèle de don, où les donataires sont pris en compte. Enfin, Brigitte Diaz questionne l'« économie symbolique » qu'engendre la circulation d'objets. La romancière, rétive à la propriété et à l'économie marchande qu'elle implique, invente, à travers les différents modes de possession des objets dans *Le Meunier d'Angibault*, des « formules d'existence sociale, économique et affective » (p. 234). Les artistes, quant à eux, sont capables de « dématérialiser les objets » (p. 236), l'objet se faisant alors « vecteur inattendu d'une saisie poétique du monde » (p. 231).

La seconde partie de l'ouvrage, consacrée à la poétique sandienne de l'objet, débute par une étude, par Simone Bernard-Griffiths, des lits sandiens, autobiographiques ou de fiction : si le lit se trouve théâtralisé par les rituels du lever et du coucher, il s'instaure aussi comme l'« objet central d'une scénographie du désir » (p. 256). Marie-Cécile Levet se penche ensuite sur le livre que, dans certains romans, rédige l'un des personnages et qui devient celui que nous lisons. L'interprétant à l'aune du mécanisme de la *reprise* (François Julien), elle montre qu'il se mue en objet magique permettant de revivifier l'existence de celui ou celle qui l'écrit. C'est à d'autres objets de l'acte d'écriture que s'attelle Carme Figuerola : bureaux, papiers et cahiers s'établissent comme des symboles du processus de création. José-Luis Diaz envisage ensuite la question sous l'angle du minuscule : ces

« micro-objets » (p. 295) que sont les babioles, bibelots et colifichets fascinent l'autrice autant comme choses que comme mots (le bibelot est une « chose-mot », p. 296). Kyoko Murata analyse l'« objet » particulier qu'est l'héroïne éponyme de *Jeanne*, réifiée et statufiée par les personnages masculins qui l'entourent. Annabelle M. Rea montre comment, dans *La Filleule*, la psyché que possède la jeune Moréna devient l'instrument d'une élaboration de soi, un « "outil mental" précieux » (p. 338) qui l'aide à construire sa destinée. C'est un autre objet symbolique qu'explore Isabelle Hoog Naginski : l'épée, symbole de la violence et de « l'accès exclusif des hommes à l'écriture » (p. 340) et à laquelle la femme supérieure substitue un autre objet symbolique, le sceptre (notamment dans *Lucrezia Floriani*), marque de l'apport intellectuel des femmes et emblème d'un « matrimoine ». La valeur symbolique de l'objet est également au cœur de l'article de Béatrice Didier, qui s'attache aux objets sacrés. La sacralisation des objets, dans l'œuvre de Sand, signe le passage d'un sacré religieux canonique à un sacré du quotidien, où les outils agricoles, les instruments de musique et les livres sont revêtus d'une efficacité symbolique. Symbolique ou plutôt allégorique, comme le montre Corinne Fournier Kiss qui, s'appuyant sur la notion de Walter Benjamin de « perception allégorique », désignant le fait pour l'individu de faire surgir dans le monde moderne des images du monde ancien, montre en quoi, dans *Le Château de Pictordu*, l'objet révèle une aura. C'est un même impensé et un même implicite de l'objet que possède le portrait peint sandien, sondé par Fabienne Bercegol : ressort fictionnel, moteur du récit (*La Marquise*), il est aussi support des émotions.

Deux articles se penchent ensuite sur les objets dans le théâtre sandien. Catherine Masson souligne leur valeur ethnographique (le fauteuil à roulettes dans *François le Champi*) et symbolique (la statue de madone dans *Mademoiselle La Quintinie*). La réflexion est poursuivie par Valentina Ponzetto, qui met en lumière, dans le théâtre de Nohant, l'usage naïf et poétique des accessoires, « indice d'un régime fantastique ou merveilleux de la réalité » (p. 429). L'objet scénique, conclut-elle, « aide à tisser les liens entre la scène et la salle et entre monde matériel et monde idéal » (p. 430).

Les deux articles sur lesquels s'achève l'ouvrage insistent sur deux points importants. Marta Caraion, d'abord, se penche sur la part occupée par les objets, dans *Histoire de ma vie*, dans l'exercice du souvenir et de l'écriture. Prenant appui sur l'idée que les objets ont une biographie (Igor Kopytoff), elle met en exergue le rôle de certains objets (le pli du rideau ou les fleurs du papier peint que regarde Aurore, enfant, depuis son lit) dans le mécanisme

de fixation et d'appropriation de la mémoire, voyant en eux des « vecteurs temporels permettant de donner un sens à la chronologie biographique » (p. 440). Pour finir, Pascale Auraix-Jonchière inscrit l'étude des objets dans une réflexion générique, montrant qu'ils participent à la construction d'un « roman romanesque ». C'est le cas, dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, des vêtements que l'on change, échange et revêt, qui convoquent le roman d'aventures, ou, dans *Le Piccinino*, du « parcours d'objets intimes » (p. 457) – diamants, médaillon, bague –, qui, lui aussi, signale instantanément le romanesque.

Doté d'une brève postface de Michelle Perrot qui reprend les idées-forces des articles du volume, d'une bibliographie fournie et de deux index (noms d'auteurs et d'artistes, titres des œuvres de Sand citées), l'ouvrage fait un tour complet du monde des objets sandiens, dans leurs usages référentiel et textuel, et dans leurs significations anthropologique, sociohistorique, esthétique et littéraire. Les objets s'avèrent être un angle d'attaque original et éloquent pour saisir la place du symbole dans l'œuvre de Sand. Toutes les contributions ou presque, explicitement ou implicitement, convergent vers l'idée que l'objet est l'un des outils – si ce n'est l'outil privilégié – qui rend tangibles l'idéal dans le réel, l'Idée dans l'histoire.

FRANÇOIS KERLOUÉGAN



François Vanoosthuyse, *L'École des hommes. Essai sur Mauprat de George Sand*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2021, 278 pages, 15€.

On peut se réjouir que le programme 2021 de l'agrégation de Lettres modernes ait remis en lumière une œuvre majeure de George Sand, *Mauprat*. Rappelons cependant que c'était la première fois que Sand avait l'honneur de figurer dans la prestigieuse sélection des auteurs retenus pour le concours. Tandis que le ban et l'arrière-ban des écrivains masculins du XIX^e siècle avaient déjà eu cet honneur, il est heureux que celle qui fut la contemporaine et l'égale de Balzac soit enfin reconnue par l'institution. Peu de femmes ont jusqu'à présent figuré dans les programmes d'agrégation de Lettres : une petite vingtaine tout au plus, dont Marie de France, Christine de Pisan, Madame de Staël, Marguerite Yourcenar ou encore Marguerite Duras, ce qui est bien peu au regard de

quelque deux cents auteurs masculins. Force est de constater que le « tour » de George Sand a été long à venir ! Le choix de *Mauprat* était intéressant, non seulement parce qu'il rompt avec la tendance scolaire à privilégier les romans champêtres, mais aussi parce qu'il s'agit d'une œuvre assez singulière dans la production sandienne : un roman qu'on pourrait presque qualifier d'« expérimental » tant s'y croisent et s'y fécondent des schémas et modèles romanesques de nature différente.

C'est cette singularité que François Vanoosthuyse a bien mise en lumière dans son étude intitulée *L'École des hommes. Essai sur Mauprat de George Sand*. Paru en 2021 dans le train des publications destinées à la préparation de l'agrégation, l'ouvrage se distingue par son ambition qui excède la seule visée pédagogique et propose une lecture renouvelée, à la fois détaillée et panoramique, de cette œuvre de transition qu'est *Mauprat*. Le titre fait signe vers la comédie de Molière, *L'École des maris* : il aurait quasiment pu être repris à l'identique puisqu'il s'agit pour le personnage de Mauprat de se rendre digne, par son mérite et par ses épreuves, du statut d'époux d'Edmée. Mais, comme le montre l'auteur de cette étude, l'apprentissage auquel doit se soumettre Bernard pour gagner le cœur et la main d'Edmée excède largement l'objectif conjugal. *Mauprat*, en effet, ne saurait se réduire à un « roman de mariage » comme il en existe tant au XIX^e siècle (voir l'ouvrage collectif de Stéphane Gougelmann et Anne Verjus (dir.), *Écrire le mariage au XIX^e siècle*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2016). Il ne s'agit pas seulement pour le héros éponyme d'apprendre à devenir un *bon mari*, mais surtout, pour reprendre le titre du chapitre IV de l'ouvrage, d'apprendre « *tout ce qu'un homme doit être* ». Comme l'écrit justement François Vanoosthuyse, « le chemin de Bernard est aussi une mise à l'épreuve de sa conception de la masculinité », car ce qu'il doit devenir « c'est un *homme* au sens d'être humain de *genre masculin* » (p. 201). C'est dire que la question du « genre » – selon le sens donné à ce terme aujourd'hui – est centrale dans ce roman comme dans l'étude de François Vanoosthuyse. Sand y questionne frontalement, pour l'invalider, un modèle idéologique dominant de masculinité et de virilité, les deux concepts ayant tendance à se confondre dans les représentations convenues de l'époque. François Vanoosthuyse nous invite à noter que « la question de savoir ce que c'est qu'être une femme ne se pose pas dans *Mauprat* dans les mêmes termes que la question symétrique, de savoir ce que c'est qu'être un homme » (p. 200). Le personnage d'Edmée s'y présente en effet dotée d'une « vertu » – entendons courage et force morale – que les épreuves qu'elle traverse ne mettent jamais en péril. Si la question centrale dans ce

roman n'est pas celle de l'identité féminine, Sand y poursuit cependant un questionnement ouvert avec *Indiana* et élargi avec *Lélia* sur la violence du pouvoir masculin tel qu'il exerce son emprise sur les femmes. Elle y met en regard la prise de pouvoir d'une femme, Edmée, sur sa propre existence sociale et sentimentale et ses efforts pour réformer les rapports de genre au sein du couple. De quelle puissance sociale, intellectuelle, physique, sexuelle – qu'elle soit réelle ou fantasmée – l'homme doit-il faire son deuil pour accéder à une véritable relation amoureuse avec une femme ? Telle est la question posée par *Mauprat*. Sand y instruit le procès d'une conception de la masculinité produite par une société patriarcale et archaïque que la Révolution en marche devra réformer. C'est ce conflit, et les configurations diverses qu'il prend dans la fiction, que François Vanoosthuyse analyse finement, en montrant notamment comment Sand emploie dans *Mauprat* des « imaginaires anciens pour asseoir un discours moderniste et progressiste » (p. 201). En effet, si la quête du Graal amoureux que poursuit Mauprat s'apparente parfois aux schémas de l'amour courtois, la relation qui s'instaure *in fine* entre les amoureux relève d'un *contrat amoureux* résolument novateur.

C'est d'abord dans l'organisation narrative de ce roman qui convoque les modèles hétérogènes du roman historique, du roman sentimental, ou encore du roman noir, que se manifeste ce que l'on pourrait appeler une stratégie du détournement de la part de Sand. Les trois premiers chapitres de l'ouvrage sont voués à l'étude narratologique des « logiques du récit » (p. 19) : elles sont effectivement plurielles et parfois contradictoires. L'auteur s'attache avec une grande précision à dénombrer les procédés par lesquels Sand déstabilise les frontières narratives entre biographie, conte, roman, créant ce que Thomas Pavel appelle un univers fictionnel « hybride » (p. 26). Hybrides, en effet, sont les modèles narratifs à l'œuvre dans *Mauprat* : c'est ainsi par exemple que les stéréotypes du roman sentimental sont constamment perturbés par « la logique spéculative » qui traverse le roman et inscrit au cœur même de la fiction une réflexion philosophique. Cette présence de la philosophie, bien mise en lumière par François Vanoosthuyse, passe à la fois par des références à des philosophes, tout plus particulièrement à Rousseau, « le vieux maître d'Edmée », mais aussi par les personnages incarnant une pensée ou une démarche philosophique, comme Patience, appelé « le philosophe rustique », et, plus généralement, par les débats philosophiques propres à l'époque que le roman met en scène, en l'occurrence, l'esprit des Lumières qui prône l'égalité et défend l'éducation pour tous. De la même façon, ce qui dans le roman s'apparenterait au schéma narratif du conte est troublé par le

paysage politique et sociohistorique de la fin du XVIII^e siècle qui se développe en arrière-plan du récit. En peignant un monde historicisé, déjà tourné vers l'Indépendance américaine et la Révolution française, mais tenant encore au Moyen Âge par l'autocratie brutale de petits seigneurs locaux, Sand rompt également avec le roman noir à la Walter Scott.

Pour autant *Mauprat* n'est pas un roman qui délivrerait une vision stable et définitive des forces en présence. François Vanoosthuyse signale au contraire les nombreux procédés de brouillage des signes narratifs qui déstabilisent le discours du roman. Cependant, au-delà des clivages et des doutes qui opacifient le récit, l'auteur montre comment s'exerce dans le roman un principe inverse, qui tout au contraire s'attache à construire un système de valeurs dominant. C'est Edmée, soutenue par ses proches – Hubert, son père, l'abbé Aubert, l'ami Patience –, qui constitue l'axe porteur de ces valeurs morales qui sont aussi des options politiques. Loin, donc, dit l'auteur de l'étude, d'être un « roman énigmatique » et plus encore un « roman polyphonique », comme pourrait le donner à penser la pluralité des voix qui s'y expriment, *Mauprat* est un roman « monologique » : « *Mauprat* développe un seul système de valeurs, mais ce système ne consiste pas seulement dans la figuration du Bien (les philosophes chrétiens, les prophètes populaires, les poètes sauvages), d'un côté, et du Mal de l'autre (les Coupe-Jarrets et leurs alliés les mauvais prêtres) » (p. 39). Cette double postulation est matérialisée par la posture du personnage central, Bernard Mauprat, qui oscille longtemps entre ces deux pôles antithétiques. Dès lors, ce sont les passages de l'un à l'autre qui intéressent Sand et elle les suit en exploitant le schéma narratif du roman d'apprentissage. Comme l'écrit justement François Vanoosthuyse, « bien que toutes les valeurs soient concentrées dans la femme-graal, le personnage central est ce héros masculin moyen, en transit et en apprentissage, en position de faire un choix et de construire ce qui ne lui est pas donné » (p. 39). C'est dire combien la construction narrative et romanesque élaborée par Sand est complexe, ce que mettent bien en lumière les micro-lectures proposées par l'auteur de l'étude.

Après s'être intéressé à la dynamique narrative du récit, François Vanoosthuyse aborde plus frontalement ce qu'on appelle « le discours du roman ». Ainsi agencé, jouant entre rupture et cohésion, traversé par des voix dont certaines se distinguent par leur force et leur « vertu » (p. 185) (Edmée, Patience), et vectorisé par cette question sandienne par excellence de la perfectibilité de l'homme par l'éducation, quelle « leçon » ce roman dispense-t-il ? C'est à la décrypter que se consacrent les deux derniers

chapitres de l'ouvrage. Dans une série de réflexions éclairantes, l'auteur s'attache à formaliser ce qui ne l'est précisément pas dans le roman, à savoir ce que Bernard Mauprat doit apprendre pour passer de l'état « d'homme des bois » à celui d'homme civilisé, selon les normes édictées par Edmée. Passant à l'examen le parcours de l'élève Mauprat (qui avoue *a posteriori* son entière soumission à sa mentor, Edmée : « je puis dire que mon éducation fut faite par elle ; tout le cours de ma vie je m'abandonnai entièrement à sa raison et à sa droiture »), François Vanoosthuyse met au jour les spécificités du traitement de l'épineuse question du mariage par George Sand. Comme il l'écrit justement, au regard des romans contemporains, notamment ceux de Balzac qui prennent volontiers pour objet le mariage malheureux, « *Mauprat* formalise d'une tout autre manière le sujet du mariage en évacuant ensemble la figure du mari et celle de l'amant » (p. 139). Chez Balzac, le tableau de la conjugalité ordinaire débouche sur une satire des mœurs, tandis que Sand se saisit du sujet pour faire le procès d'une masculinité toxique et pour valoriser, à l'inverse, la prise de pouvoir des femmes sur leurs propres existences : phénomène d'« *empowerment* », dirait-on aujourd'hui avec ce substantif anglo-saxon difficilement traduisible. Un tel rééquilibrage des places symboliques entre l'homme et la femme ne va pas, comme le montre bien François Vanoosthuyse, sans une sorte de *désérotisation* du couple (p. 171). À la menace toujours sensible d'une sexualité masculine qui potentiellement « confine à la démence » (p. 174), Sand opposerait une libido féminine sous contrôle et un désir féminin enclin à la sublimation. Ces postulats de lecture, qui sont argumentés avec efficacité par François Vanoosthuyse, renouvellent l'approche du roman. Les dernières considérations du chapitre v portant sur la dimension politique du texte viennent donner à l'étude une nouvelle perspective. On peut regretter que la contextualisation historique et politique de *Mauprat*, les implications idéologiques du roman, son insertion dans le paysage éditorial de 1837 viennent un peu tardivement dans l'ouvrage. La lecture politique vers laquelle tend François Vanoosthuyse, proposant le terme *a priori* anachronique, mais qu'il justifie fort bien, de « contre-culture » pour évoquer le modèle sociétal que dessine Sand dans *Mauprat*, aurait également mérité une place plus importante. Pour autant, cet *essai* sur *Mauprat*, qui se présente accompagné d'une brève bibliographie (un peu sommaire mais l'éditeur avait sans doute fixé ses limites) et d'une anthologie de quelques textes critiques, remplit parfaitement sa mission qui était de guider les agrégatifs dans la lecture d'un texte bien plus complexe qu'il n'y paraît, mais il va bien au-delà en dispensant une nouvel éclairage

sur un roman d'apprentissage très singulier dans le paysage littéraire du XIX^e siècle, où la femme est le « maître à penser » (le terme est difficilement féminisable...) et l'homme son disciple : *Mauprat*, ou l'école des hommes...

BRIGITTE DIAZ

Paul Baquiast et Bertrand Sabot, *Emmanuel Arago (1812-1896) ou le roman de la République*, Paris, Éditions du Félin, 2021, 332 pages, 25€.

Chapeau haut de forme et manteau large, d'un âge avancé, tel nous apparaît Emmanuel Arago (1812-1896) sur la couverture de l'ouvrage de Paul Baquiast et Bertrand Sabot, exhumant une photographie des années 1890 signée Nadar. Véritable archétype de cette bourgeoisie républicaine qui accède au pouvoir au cours du XIX^e siècle, le vétéran républicain aguerri, acteur majeur de la naissance de la Seconde République en 1848 et de la Troisième République en 1870, n'avait paradoxalement jamais fait l'objet d'une recherche historique centrée sur sa vie. Les deux auteurs de cette biographie étudient pour la première fois la personnalité d'Emmanuel Arago, sa place singulière dans le clan familial et son action dans la mouvance collective des républicains en quête d'identité. Un chapitre entier est consacré à son amitié avec George Sand, relation fraternelle et républicaine présentée grâce à leur correspondance croisée, exceptionnelle par sa longévité de quarante années et riche autant par la quantité que par la qualité des lettres.

Le lecteur y trouvera une recherche d'historien à la fois rigoureuse, limpide et accessible sur un membre éminent d'une dynastie républicaine, et pourtant oublié par l'historiographie, ce qui explique le caractère succinct de la bibliographie en fin d'ouvrage. C'est un sujet bien connu de Paul Baquiast qui, avant une belle carrière dans l'enseignement secondaire, avait soutenu une thèse de doctorat en histoire contemporaine en 1996, sous la direction de Jean-Marie Mayeur, sur une autre *Dynastie de la bourgeoisie républicaine : les Pelletan*. Il conjugue ses compétences universitaires avec l'éclairage de Bertrand Sabot, érudit d'une riche culture historique et collectionneur d'archives. L'étude biographique inédite qu'ils consacrent à Emmanuel Arago



utilise largement des sources épistolaires mais aussi des égo-documents dont les mémoires d'Arago, *Memento de mon fils*, un recueil de souvenirs jamais publié et en partie transcrit pour l'occasion, constituant une véritable brèche dans l'histoire intime de la vie politique et intellectuelle du XIX^e siècle. Si les auteurs privilégient la dimension politique du personnage, ils explorent également ses porosités avec les milieux culturels, judiciaires et économiques grâce à l'étude des œuvres (poèmes, vaudevilles) et des plaidoiries de celui qui fut un ténor du barreau parisien. Paul Baquiast et Bertrand Sabot n'entendent ni dresser un portrait dithyrambique, ni condamner ce républicain de premier plan ; ils explorent également les archives de la presse qui permettent de mieux cerner l'image du personnage dans la société de son temps. Le riche appareil critique, avec les nombreuses notes de bas de page, témoigne d'un travail remarquable de regroupement de ces sources éparpillées dans de multiples fonds d'archives français et européens. En fin d'ouvrage, le lecteur peut s'aider d'une table chronologique très utile mettant en parallèle la vie d'Emmanuel Arago et les grands événements politiques du XIX^e siècle, par souci de contextualisation d'une destinée individuelle qui a largement contribué à l'histoire globale de l'Europe des nations et des révolutions.

Organisée en huit chapitres, cette biographie expose la vie d'Arago de manière linéaire et chronologique, des origines familiales à son décès en 1896, exception faite d'un chapitre thématique sur l'amitié Arago-Sand qui aurait également pu être traité de manière transversale. Le début de l'ouvrage présente « la tribu Arago », d'origine roussillonnaise, puis la formation politique et littéraire d'Emmanuel durant sa jeunesse. Grâce aux réunions mondaines et savantes autour de son père, François, célèbre astronome et directeur de l'Observatoire de Paris, Emmanuel Arago a toujours fréquenté l'élite intellectuelle de ce « cénacle européen » comme il le surnomme dans ses mémoires, dont la démarche rappelle d'ailleurs celle de George Sand avec son autobiographie *Histoire de ma vie*, publiée dans les années 1850. S'il est difficile pour le jeune homme de se créer une identité propre puisque d'abord perçu comme le « fils de », en revanche la puissance de cette famille de notables lui confère, au sein de la société, un riche « capital symbolique », concept de Pierre Bourdieu non mobilisé par les biographes d'Arago, ainsi qu'un capital relationnel accumulé au cours des générations. Ainsi, la fratrie de son père a fait fructifier des réseaux d'amitiés de l'échelle locale à l'échelle internationale. Pas moins de quatre oncles aux parcours de vie extraordinaires ! Jean et José sont devenus officiers de l'armée mexicaine après leur engagement parmi les indépendantistes dès les années 1810, tandis que Jacques est un explorateur

haut en couleurs dont le tour de monde le mène jusqu'à la cour de l'empereur Pedro II du Brésil. Étienne, le dernier des oncles avec qui il n'a que dix ans d'écart, est à la fois un dresseur de barricades aux idées républicaines radicales et un homme de lettres engagé, co-fondateur du *Figaro* en 1826 et directeur du théâtre du Vaudeville dès 1829 : il a un rôle capital dans l'adhésion précoce de son neveu aux idées républicaines. Le sous-titre de la biographie, « le roman de la République », évoque l'itinéraire d'une vie trépidante à travers la France et l'Europe, ainsi que la conjonction chez Arago de la littérature et de la politique, deux mondes étroitement mêlés au XIX^e siècle. Les chapitres III et IV sont consacrés à ce métissage politico-littéraire avec l'analyse de l'unique œuvre poétique d'Emmanuel Arago, intitulée sobrement *Vers* (1832). Son goût pour l'écriture de vaudevilles, genre théâtral à son apogée sous la monarchie de Juillet, le conduit à fréquenter les cercles parisiens les plus fameux où se rencontrent hommes politiques, écrivains et artistes en tous genres comme les actrices de théâtre Mademoiselle Plessy et Rachel, qu'il compte parmi ses relations amoureuses, avant son mariage en 1850 avec Catherine-Lovely Faget de Rénol (ou Rénol-Faget), issue de l'aristocratie républicaine du Lot-et-Garonne.

Les biographes ont choisi de se concentrer sur la rencontre déterminante entre Sand et Arago en 1832, présentée comme le fait de Balzac mais qui doit beaucoup à leur même appartenance à l'élite intellectuelle de leur temps et à leur condition bourgeoise commune. Cette amitié est racontée par le biais d'extraits choisis de leur correspondance croisée, celle déjà publiée de George Sand et celle inédite d'Emmanuel Arago, son « Bignat » comme elle le surnomme. 77 lettres écrites par Arago et 54 lettres écrites par Sand entre 1835 et 1876 permettent d'écarter rapidement l'idée d'une relation amoureuse colportée par les ragots, Arago et Sand s'appelant réciproquement « frère » et « sœur » dans une relation de confiance comparable à celle tissée par l'écrivaine avec François Rollinat ou Gustave Papet. Preuve en est donnée par le rôle méconnu mais essentiel d'Emmanuel Arago en 1835-1836 pendant le procès des époux Dudevant. Soutien sans faille alors qu'il mène ses études de droit, Arago est commissionné pour veiller sur Maurice et Solange, les enfants de son amie placés dans des établissements parisiens. Il tisse un lien fort avec ceux qu'il considère comme ses « neveux », tous les trois ayant pour point commun d'avoir grandi dans l'ombre d'un parent célèbre. Les biographes ont choisi de découper cette amitié en deux périodes, 1835-1840 et 1846-1851, les plus prolifiques en lettres. Un cahier central d'une quinzaine de pages de documents en couleur donne notamment à voir la première lettre

retrouvée d'Arago à Sand en 1835. Le lecteur pardonnera quelques erreurs de transcription de noms, notamment la poétesse Louise Colet (p. 95) et non Collot (qu'Arago avait lui-même orthographié Collet), ou encore le docteur Gaubert et non Grobert (p. 100). Dans cette correspondance, ils partagent presque tout : leur joie, leur *spleen*, la vie familiale, leur complicité républicaine, leur humour indéfectible... Toutefois, un possible froid entre 1841 et 1845 est expliqué dans les mémoires d'Arago par des dissensions puériles auxquelles ses biographes adjoignent une vie amoureuse mouvementée. Il ne faudrait pas non plus négliger la proximité très forte de Sand avec le philosophe Pierre Leroux au cours de ces mêmes années : l'implication de ces deux républicains socialistes dans la vie politique régionale (l'affaire Fanchette et la création du journal *L'Éclaireur*) les éloigne de Paris. Après le coup d'État du 2 décembre 1851 et la participation d'Arago à la résistance républicaine dans la capitale, il ne s'exile pas, contrairement à son oncle Étienne, mais les échanges se font plus rares avec son amie berrichonne, à l'occasion d'événements familiaux et de rumeurs médiatiques sur sa santé. Comme lui, George Sand est quarante-huitarde et opposante au Second Empire, utilisant d'autres formes d'actions dans un monde politique qui demeure l'apanage des hommes. À la différence de son amie, Emmanuel Arago est un républicain plus libéral que socialiste.

Participant au renouvellement du genre de la biographie politique qui a lieu en histoire contemporaine depuis les années 2000, cet ouvrage traite avant tout de la fabrique d'un républicain au XIX^e siècle, qui accède aux plus hautes sphères du pouvoir grâce aux figures qu'il a successivement incarnées : l'avocat des grands procès politiques engagé contre la peine de mort (chapitres v et vii), le quarante-huitard commissaire de la République envoyé dans la poudrière de Lyon (chapitre vi), l'un des fondateurs de la Troisième République en tant que ministre du gouvernement de la Défense nationale puis candidat malheureux à la présidence de la République en 1894 (chapitre viii). Franc-maçon éminent à la fin de sa vie, Arago est un leader républicain incontestable qui a également occupé les fonctions d'ambassadeur à Berlin (1848) et à Berne (1880-1894) parallèlement à des mandats parlementaires réguliers. Le questionnement autour du romantisme et du républicanisme d'Emmanuel Arago, homme d'État un temps attiré par la carrière littéraire, est pertinent et parfaitement révélateur de son temps si l'on songe à Hugo, Lamartine et Sand. En réalité, à travers la vie d'Arago transparaissent les enjeux d'une culture politique républicaine en pleine construction alors que les partis politiques sont loin d'être structurés. Dans la dernière sous-partie de l'ouvrage, le lecteur n'aurait pas boudé davantage d'approfondissements

sur l'image du personnage qui a subsisté dans la postérité, ainsi que des explications sur le fait qu'un républicain de premier plan ait rencontré autant de résistances mémorielles après sa mort, en 1896, jusqu'à sombrer dans l'oubli. Le processus est différent pour son amie George Sand, qui souffre d'images stéréotypées que les chercheurs doivent régulièrement rectifier.

Paul Baquiast et Bertrand Sabot signent un très beau livre qui remet enfin en lumière un homme caractérisé par sa constance républicaine à toute épreuve malgré un échiquier politique sans cesse en recomposition au XIX^e siècle.

CAROLE RIVIÈRE



Vie de l'association

Rapport d'activité de l'année 2021

En raison de la pandémie, notre assemblée générale s'est tenue cette année en visioconférence le 24 mars 2021. Une trentaine d'adhérents étaient présents et ont pu écouter la conférence prononcée par Thierry Bodin, intitulée « George Sand et Pauline Viardot : variations autour d'une lettre ».

Rappel des activités de l'année

Week-end en Berry

Le traditionnel week-end en Berry qui devait être consacré au roman *André* n'a pu avoir lieu en raison des conditions sanitaires.

Réunion de rentrée

La réunion de rentrée s'est tenue, comme chaque année, dans le grenier littéraire de Nohant le premier samedi d'octobre, en l'occurrence le 2 octobre 2021.

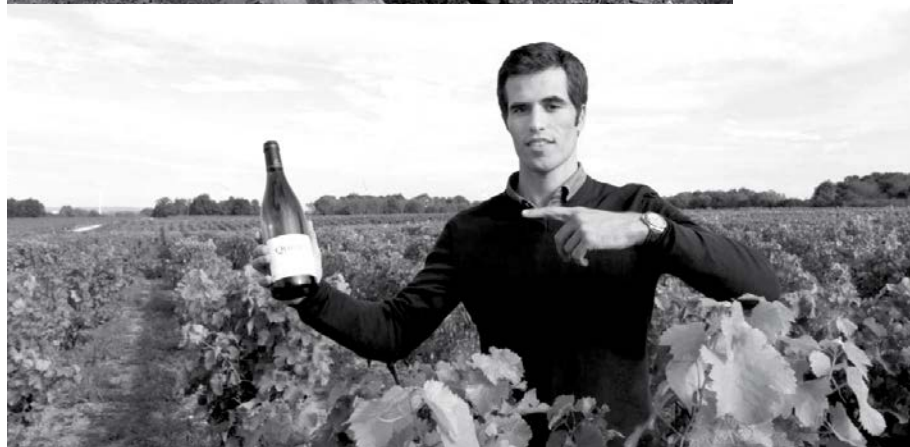
Olivier Bara a prononcé une conférence sur le théâtre de Nohant, en mettant en corrélation les objets (décors et accessoires) avec les pièces, et en évoquant les sociabilités qui s'instaurent autour de l'activité théâtrale à Nohant. Vinciane Esslinger a ensuite parlé plus précisément de la vigne et du vin à Nohant du temps de George Sand, et des goûts et des pratiques qui prévalaient alors à Nohant.



Comme nous n'avions pas eu l'opportunité de reconduire notre manifestation « Le vin et la vigne à Nohant au temps de George Sand », qui s'était déroulée le 29 août 2018 et laissé à ceux qui y ont participé de jolis souvenirs, nous avons choisi d'organiser une table ronde sur ce thème. Nous y avons convié Jacques Aubourg, « figure de la sauvegarde de notre patrimoine vinicole génétique » et en particulier du cépage « le genouillet », dont quelques pieds sont installés dans une vigne conservatoire à Tranzault. Il a évoqué pour nous cette « aventure » vinicole.

Ensuite un vigneron de Chateameillant, Albin Roux, qui a repris la suite de son père Jean-Claude, est venu nous parler de son métier et nous présenter ses vins.

Une dégustation était organisée après la conférence en plein air dans la cour de Nohant



Émissions de Radio France Bleu Berry Sud

Nous avons mis en place une série de lectures de textes sandiens sur les ondes de la radio France Bleu Berry durant tous les week-ends de mai et juin 2021. Ces lectures ont été assurées par la comédienne Laure Mandraud. On peut les écouter en podcast sur internet en tapant « George Sand en toutes lettres ». Ces podcasts seront également disponibles sur notre site dans l'espace « Ressources – Ressources audio-visuelles ». Nous avons eu d'excellents retours sur ces émissions que nous espérons pouvoir prolonger.

Site de l'association

Nous avons ouvert sur notre site une nouvelle rubrique intitulée « Sur les pas de George Sand », qui est alimentée par les articles ou les publications de nos adhérents nous faisant part de leurs promenades littéraires sandiennes. Dans l'espace « Ressources » vous trouverez des circuits liés à des œuvres de George Sand en : Île-de-France (Paris, Palaiseau, par Mizou Baumgartner, Fontainebleau) ; Bretagne (Bretagne sud par Claudine Fournier) ; Provence et côte d'Azur (par Daniel Casanova et Marius Autran) ; Grand Est (Les Ardennes par Claudine Dheurle). Prochainement : Auvergne et Rhône-Alpes (George Sand en Savoie) Nous espérons que cette nouvelle rubrique s'enrichira à l'avenir avec les contributions des adhérents (les propositions doivent parvenir à l'adresse : amisdegeorgesand1@orange.fr).

Ateliers de lecture

Les séances de l'atelier se tiennent à présent à la Mairie du 9^e arrondissement de Paris dans la salle Émile Zola, pour l'occupation de laquelle nous avons signé une convention. Catherine Salmochi remplace Danièle Le Chevalier pour l'animation de ces ateliers. Les ateliers, qui ont été très limités en nombre cette année en raison des conditions sanitaires, ont porté sur les romans suivants :

Lundi 18 octobre : *Simon*.

Lundi 6 décembre 2021 : *Les Maîtres Mosaïstes*.

Cahiers George Sand

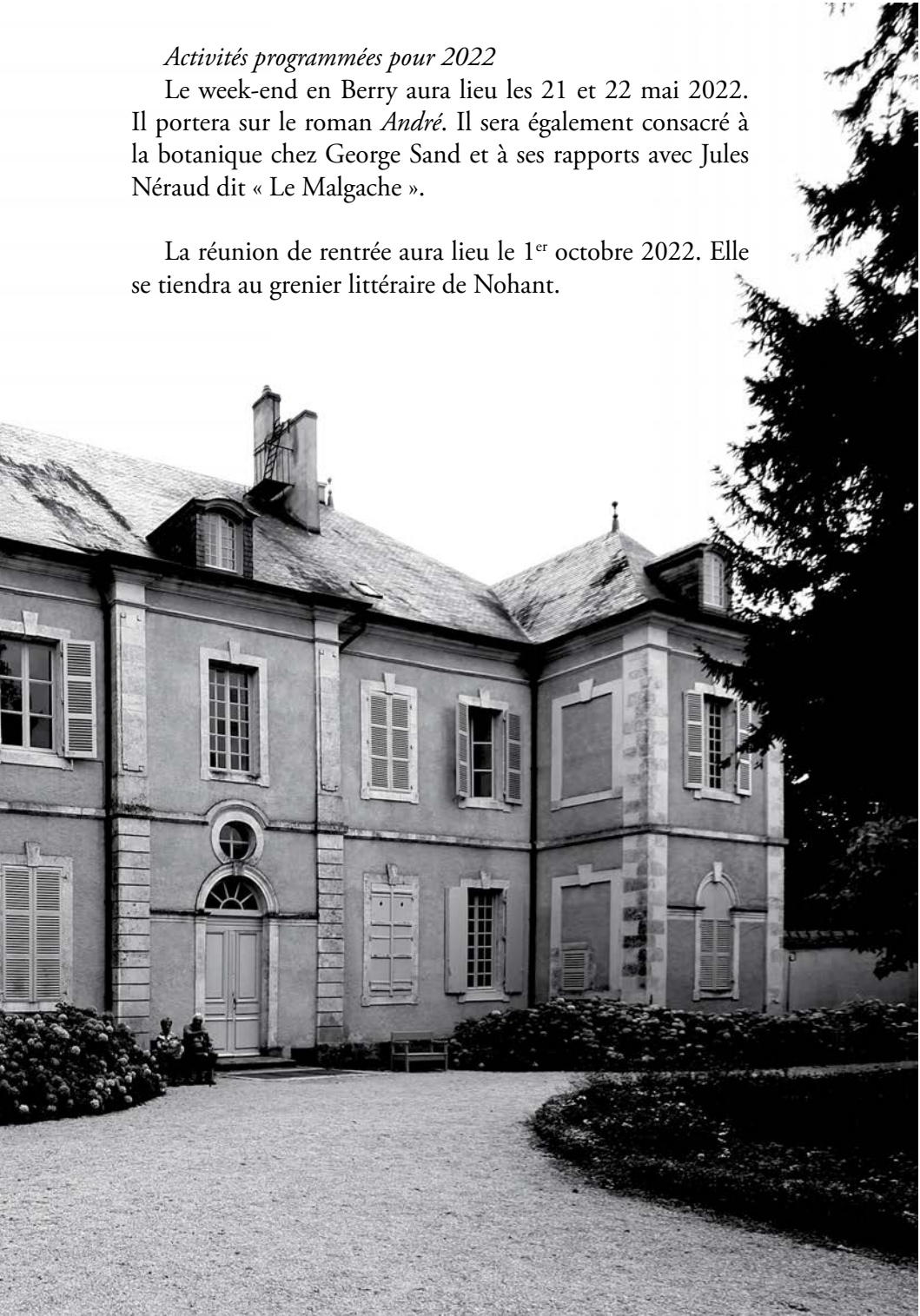
Le numéro 43 des *Cahiers George Sand* est paru en septembre 2021. Le dossier, préparé par Brigitte Diaz et Claudine Grossir, était consacré à « Sand/ Flaubert. Être écrivain au XIX^e siècle ». Le numéro a bénéficié du soutien du CNL.



Activités programmées pour 2022

Le week-end en Berry aura lieu les 21 et 22 mai 2022. Il portera sur le roman *André*. Il sera également consacré à la botanique chez George Sand et à ses rapports avec Jules Néraud dit « Le Malgache ».

La réunion de rentrée aura lieu le 1^{er} octobre 2022. Elle se tiendra au grenier littéraire de Nohant.



RAPPORT FINANCIER

EXERCICE du 01/01/2021 au 31/12/2021

Recettes		Dépenses	
Subventions		Cahiers Geroge Sand n°43 +expédition	6 611,14
CNL	1 387,20	Fonctionnement	1 572,04
Manifestations	0,00	Frais Postaux	410,39
Ventes de revue	323,00	Manifestations	0,00
Cotisations	7 605,87	Assurance	506,80
Dons	410,10	Site Internet	1303,60
Produit de Trésorerie	82,88		
Divers	315,00		
TOTAL	10 124,05	TOTAL	10 124,05

BUDGET PREVISIONNEL 2022

Recettes		Dépenses	
Cotisations	8 000	Secrétariat	1 600
Subventions	1 600	Cahiers George Sand	7 000
Dons	500	Manifestations	3 000
Ventes de revues	600	Frais Postaux	600
Manifestations	3 000	Assurances	700
Trésorerie	80	Soutien Publications et Colloques	400
Divers	320	Site Internet	600
		Frais Déplacement	400
TOTAUX	14 100	TOTAUX	14 100

Les Amis de George Sand

☐ M. ☐ Mme ☐ Mlle (prénom & nom).....

Faites-vous connaître !

À l'occasion de votre adhésion, n'hésitez pas à rentrer en contact avec les gestionnaires de l'Association.

Les lignes ci-dessous sont bien entendu trop courtes pour que vous puissiez vous exprimer, elles ne prétendent qu'à vous suggérer de nous écrire⁽¹⁾.

Sans que cela ne constitue en aucun cas une obligation pour vous, nous serions heureux que vous nous indiquiez :

- comment vous avez connu l'association :

- votre profession, vos travaux :

- les raisons de l'intérêt que vous portez à George Sand :

...
- ce que vous souhaitez que l'association vous apporte :

- ce que vous pensez pouvoir apporter à l'association :

⁽¹⁾ Conformément aux dispositions de l'art. 27 de la loi du 6 janvier 1978 (Informatique et Libertés), nous vous rappelons que vous disposez d'un droit d'accès et de rectifications des données vous concernant. Sauf opposition de votre part, ces informations pourront être utilisées par des tiers.

Les Amis de George Sand

Association déclarée (J.O. 16-17 juin 1975)

Siège social: Musée de la vie romantique, 16, rue Chaptal 75 009

Paris

Siège administratif : Mairie de La Châtre, 36 400 La Châtre

Tel: 02 54 30 23 85 - courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Site Internet : www.amisdegeorgesand.info

Bulletin d'adhésion

à retourner au 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 2022

☐ 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 : Photomontage.

p. 20 et 21 : *George Sand* par Eugène Delacroix, reproduit dans *Le Monde illustré* du 16 août 1884, reproduction Gallica et *Portrait de Virginia Woolf* par George Charles Beresford, 1902, reproduction Wikimedia Commons.

p. 40 : Jules Adolphe Breton, "The Song of the Lark", 1884, Art Institute, Chicago, Henry Field Memorial Collection.

p. 57 : *Willa Cather portrait*, 1921, Willa Cather Archive at the University of Nebraska-Lincoln.

p. 58 : *Romain Rolland au balcon de sa résidence*, boulevard de Montparnasse, à Paris (Meurisse, 1914), reproduction Wikimedia Commons.

p. 62 : *Pauline Viardot* par Ary Scheffer, huile sur toile, 1840, musée de la Vie Romantique, reproduction wikipedia.org.

p. 74 : Heinrich Mann à Riva del Garda, vers 1905 (note de sa main). Coll. personnelle et *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert* (1904), exemplaire de la bibliothèque de Heinrich Mann et notes de sa main, prises pour préparer *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*. Cliché personnel.

p. 94 : Georges Vidal, *Les Humbles* et *Jules le Bienheureux*, 1926. Bois gravés de Germain Delatousche (tiré du livre Germain Delatouche. Bois gravés, dessins, peintures, témoignages et documents, Bassac, Plein Chant, 2016, Type-Type).

p. 112 : Carte postale illustrée de Steinlen : « La Grève », représentant des ouvriers grévistes face à des militaires. Impr. photoméc. (carte postale), n. et b. ; 9 × 14 cm. Paris : Temps Nouveaux (les), [avant 1907]. Coll. personnelle.

p. 130 : Montage de diverses couvertures de livres.

p. 152 : Couverture de *La Bête faramineuse* (Folio, Gallimard) et photo de Pierre Bergounioux.

p. 162 : Illustration de Tony Johannot pour une réédition du roman *Pauline de George Sand* en 1852 dans le tome 2 des *Oeuvres illustrées* de George Sand, éditées à Paris aux éditions Jules Hetzel entre 1852 et 1856, reproduction Gallica.

p. 176 et 177 : *Esquisse du sabbat de Faust* ou *Scène de sabbat* (Kunstmuseum, Bâle).

p. 198 : *Duel au bois de Boulogne en 1874*, gravure d'après Godefroy Durand, Harper's Weekly et photo du bois de Boulogne en image de fond, reproduction wikipedia.org.

p. 214 : *Dendrite* par George Sand, musée de la Vie Romantique, reproduction wikipedia.org.

p. 229 : Huile sur toile de Claudio Padilla (pseudonyme d'Aurore Sand), sans titre, xxème siècle, coll. privée.