

Cahiers George Sand n°40

**GEORGE SAND
ET LA FABRIQUE DU PERSONNAGE**

Préparé par Brigitte Diaz

Éditorial Dossier

Olivier BARA (p. 11)

Brigitte DIAZ : *George Sand et la fabrique du personnage. Présentation* (p. 19)

Anna SZABÓ : *Entrées en scène* (p. 29)

Fabienne BERCEGOL : *Le personnage sandien et l'idéal de lecture empathique : l'exemple d'Indiana* (p. 47)

Brigitte DIAZ : *L'identité à l'épreuve : Poétique du personnage sandien* (p. 65)

Isabelle NAGINSKI : *Lélia: portrait d'un génie en kaléidoscope* (p. 89)

Amélie CALDERONE : *Le système bivalent des personnages de Laura (1864) : l'unité retrouvée de la poète-savante* (p. 111)

Claudine GROSSIR : *Les personnages dans les fictions historiques de George Sand* (p. 125)

Gheorghe DERBAC : *George Sand et le personnage du « domestique » comme type reparaissant : construction et évolution* (p. 143)

Pascale AURAIJ-JONCHÈRE : *L'animal comme personnage dans les fictions sandiennes* (p. 165)

Varia

Valentina PONZETTO : *Le Théâtre de Nohant : dépassement des limites et subversion des genres* (p. 179)

Olivier BARA : *La Marquise à l'Opéra-Comique. De George Sand à Adolphe Adam* (p. 197)

Claire LE GUILLOU : *Ogre de Sang... Gens d'orage. George Sand au pays des Ouliopiens* (p. 209)

Recensions

ÉDITIONS : *George Sand, Le Marquis de Villemer* (p. 217), *George Sand, Contes d'une grand-mère* (p. 221)

ÉTUDES : *Pascale Auraix-Jonchière, George Sand et la fabrique des contes* (p. 225), *Lise Bissonnette, Maurice Sand, Une œuvre et son brisant au 19^e siècle* (p. 228), *Christophe Grandemange, Lina Sand, L'ange gardien de Nohant ; Solange, L'ange déchu* (p. 232)

Vie de l'association

Rapport d'activité (p. 243)

Sommaire

Editorial

Éditorial

Le nouveau numéro des *Cahiers George Sand* est dédié à la mémoire d'Aline Alquier, vice-présidente de l'association Les Amis de George Sand, qui œuvra avec tant de rigueur et d'élégante discrétion à la réalisation de notre revue. Michèle Hecquet lui rend ici hommage. Aline Alquier a suivi et étudié passionnément les parcours moraux, affectifs ou sociaux des personnages de George Sand : notre dossier annuel s'inscrit dans la continuité de ses lectures. Brigitte Diaz envisage en effet « la fabrique des personnages » sandiens. C'est porter d'emblée l'attention sur la pluralité, la diversité et le renouvellement constant des figures comme sur la maîtrise du geste créateur. Voilà qui rompt avec les discours critiques figés en doxa pour qui George Sand n'aurait jamais su broder qu'autour d'un seul, même et envahissant personnage, le sien. Entièrement fictionnels ou historiques, humains ou animaux, pris dans un réseau intertextuel ou dans un jeu de miroirs artistiques, offerts aux reconfigurations imaginaires de chaque nouveau lecteur, les personnages sandiens sont à la fois figurations de l'individu et types, polarités symboliques et vivantes allégories, êtres sociaux et projections utopiques. La création sandienne déborde même du cadre romanesque – notre rubrique *Varia* le rappelle – lorsque de nouveaux personnages s'animent sur les planches de Nohant ou lorsque quelques héros renaissent sur les scènes lyriques à la faveur d'une adaptation de leur œuvre d'origine. N'est-ce pas cette profusion contrôlée qui intrigua, au xx^e siècle, quelques Oulipiens ? On ne s'attendait certes pas à trouver George Sand jusque dans l'ouvroir de littérature potentielle...

L'an prochain, un autre lieu commun de la critique sera examiné : l'irénisme supposé de l'idéaliste George Sand. Damien Zanone proposera d'explorer sa « pensée du mal ».

OLIVIER BARA

Hommage à Aline Alquier 1921-2017

Aline Alquier faisait partie du groupe des fondateurs de notre Association, créée en 1976 à l'initiative de Martine Beaufiles ; elle en fut d'emblée la vice-présidente, et le demeura. Elle participa à la rédaction des premiers bulletins de liaison, puis, à partir de 1980, de la revue *Les Amis de George Sand*, avant d'assumer la responsabilité de celle-ci, à la suite de Bernadette Chovelon, à partir de 1986, avec la pleine confiance de Georges Lubin. Porteuse de mémoire, elle retraça l'histoire de l'après George Sand, en 2006, à l'occasion du trentième anniversaire.

Aline vint à George Sand par la lecture de la correspondance et d'*Histoire de ma vie*. Elle reçut la commande d'une monographie sur Sand, dans le sillage de la publication par Georges Lubin des *Œuvres autobiographiques* dans la collection de « La Pléiade » et de plusieurs volumes de sa Correspondance (9 tomes, jusqu'en 1850) : c'est par la découverte de l'écriture intime que Sand a été, dit-elle, « réhabilitée ».

La George Sand d'Aline était fermement enracinée dans le XVIII^e siècle révolutionnaire : on lui doit un article pionnier sur *Jean Paille*. Les personnes l'intéressaient bien plus que les textes. Elle parlait ainsi de Valentine comme d'une jeune personne dont nous pouvions évaluer les choix, imaginer les impressions, les ressources, les souffrances. Aline ne citait jamais de textes, mais des paroles, et les personnages de Sand – cela apparaît dans ses présentations de *Valentine* et d'*Albine Fiori* – étaient pour elle des personnes : elle s'interrogeait sur leurs motifs, leurs intentions ; scrutait inlassablement leurs actes ; en dessinait le déroulement le plus exact ; prenait en compte avec sa rigueur d'historienne les contraintes des temps, les mœurs et les habitudes de pensée

qui les corsetaient, sans jamais pourtant céder à la tentation du relativisme moral. Plus souvent qu'aux héros ou aux héroïnes de fiction, elle s'intéressait aux personnages disparaissant, reparaissant de la correspondance, y suivait la courbe de telle amitié, en appréciait le romanesque, ou la beauté. Dans ses articles, et ses très nombreuses recensions, les portraits abondent, brefs, suggestifs, malicieux ; portraits de relations plus que d'individus, puisqu'ils sont pris dans les réseaux à la fois denses et lacunaires de la correspondance. Aline se plaisait à l'analyse des amitiés, de Marie d'Agout à Henri Amic ; elle était retenue aussi par les zones d'ombre de la lumineuse Sand : Solange à l'« incertaine paternité » l'a beaucoup sollicitée et les lecteurs de notre revue pourront se reporter à l'attention soutenue, à la délicatesse, à la pénétration des pages – implicitement sévères pour la famille Sand – où elle commente le sort de *Marie des poules*...

En relisant ensemble ses publications, on est frappé par son constant souci d'évaluation morale, dépourvu de moralisme : car la liberté, le risque, la passion, la fantaisie et la beauté lui étaient indispensables. Ses multiples recensions, scrupuleuses, malicieuses, savoureuses, témoignent de ces prédilections. À la relire, c'est la vigueur et la constance de son féminisme qui domine ; elle n'a jamais pris le ton de la plainte accusatrice : mais de brefs aperçus satiriques, un seul mot, parfois, inusité, ou moqueur, révèlent sa vive conscience des très dures limitations imposées à Sand et à ses héroïnes.

Plus gaiement – qui ne se rappelle la gaîté d'Aline ? – on peut regarder comme emblématique de ses préférences et de son talent son article, amusé et empathique, sur la grisette tout entière à ses yeux définie par sa liberté sentimentale, cette liberté d'aimer qui justement préside à la naissance de Sand : Aline se plaisait à dire que George Sand était née d'un grand amour. Une George Sand qu'elle n'idéalise pas ; elle montre notamment les limites des réformes prônées par ses romans, mais elle lui reconnaît « l'immense mérite d'avoir élevé la barre de nos aspirations à toutes ».

MICHÈLE HECQUET

Aline Alquier 1921-2017

Bibliographie

Les très nombreuses publications d'Aline Alquier dans la revue des *Amis de George Sand* ne sont pas recensées dans cette liste.

Ouvrages

George Sand, éditions Pierre Charron, collection « Les Géants », 1973, 136 p.

Femmes et littérature. George Sand, Colette, Marguerite Yourcenar, suivi de *Le dernier amour* par George Sand, (volume collectif), Romorantin, Éditions Martinsart, 1980. Aline présente George Sand, « George Sand réhabilitée » (p. 4-48) sans signature mais signe le texte « Un chef d'œuvre de la maturité » (p. 177-180) qui introduit *Le Dernier amour*.

Femmes et histoire. Madame de Staël, Flora Tristan, Alexandra Kollontai, suivi de *Mémoires* par Louise Michel, (volume collectif). Aline a signé le texte « Le feu et la poudre » (p. 139-141) qui introduit les *Mémoires* de Louise Michel.

Femmes et travail. Jeanne Deroin, Marguerite Audoux, Marie Curie, Claire Etcherelli, suivi de *L'Atelier de Marie-Claire* par Marguerite Audoux et de *Ritournelle maternelle*, par Péra Aisse, (volume collectif), Romorantin, Éditions Martinsart, 1981. Aline a très certainement écrit les pages 44-86, signées

« France Dax », qui présentent Marguerite Audoux ; et signé « Mathilde Embry » celles qui sont consacrées à la biographie de Marie Curie (p. 88-127).

Ces trois volumes appartiennent à une série de six, intitulée *Femme et Société*, titre qui figure sur la première page de chacun.

Éditions critiques

George SAND, *Valentine*, texte établi, préfacé et annoté par Aline Alquier, Éditions de l'Aurore, Meylan, 1988 ; nouvelle édition, Tusson, Du Lérot, 2007.

George SAND, *Albine Fiori*, texte établi, annoté et commenté par Aline Alquier, *Les Amis de George Sand*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1997 ; nouvelle édition 2005.

Dictionnaire George Sand, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, Paris, Honoré Champion, 2015, 2 vol., Entrée *Albine Fiori*, t. I, p. 23-25 ; entrée *Valentine*, t. II, p. 1221-1228.

Dossier



George Sand et la fabrique du personnage

Introduction

« George Sand et la fabrique du personnage » : si le titre du dossier de ce numéro 40 des *Cahiers George Sand* annonce clairement de quoi il traitera, il mérite néanmoins quelque explication : rien de moins « fabriqué » en effet que le personnage de roman de George Sand, si l'on entend par là l'idée d'une technique appliquée systématiquement pour produire en série des êtres de fiction. Le terme de *fabrique* évoque plutôt le travail artisanal, presque expérimental, par lequel la romancière s'essaye à façonner ces êtres complexes et paradoxaux que sont les personnages de roman, tout autant « figure de fantaisie¹ » que figure de vérité. Le personnage, dans les romans de George Sand, est le principe actif d'une alchimie qui entend faire surgir du creuset de la fiction une vérité à partager avec tous et susceptible de dissiper, peut-être, illusions et mensonges qui brouillent les relations humaines. Sans être nécessairement un héros affecté de qualités superlatives, le personnage sandien a souvent une mission : promouvoir des valeurs morales, des prises de position politique, des engagements sociaux, des formules d'existence, et fournir à travers un parcours souvent accidenté une nouvelle lisibilité du monde. En ce sens, il ne saurait se réduire à l'habile reproduction de quelque

1 C'est une formule qu'elle utilise volontiers pour parler des personnages fictionnels : « Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie [...] la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait insoutenable dans un ouvrage d'art. » George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, Georges Lubin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. 1, p. 622.

spécimen humain déjà en circulation dans le monde référentiel. S'il est une entité idéale plus qu'idéale, le personnage a partie liée avec ce processus d'idéalisation complexe dans lequel Sand voit le principe même à l'œuvre dans toute production artistique: « L'art n'est pas une étude de la réalité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale² ».

L'audace de George Sand, en un temps où l'esthétique réaliste s'impose comme une norme dans l'écriture romanesque, c'est d'avoir compliqué la mission du roman pour en faire non pas le simple réflecteur d'une réalité déjà-là mais un mode de questionnement de ladite réalité. Dans ses premières productions elle a, tout comme Stendhal, brandi l'étendard du roman comme miroir promené sur le bord du chemin³. L'idée est expressément formulée dans la préface de la première édition d'*Indiana* en 1832 : « L'écrivain n'est qu'un miroir qui les reflète [les personnages], une machine qui les décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ces empreintes sont exactes, si son reflet est fidèle. » Aussi a-t-elle souvent conçu les siens comme des outils d'investigation du monde contemporain, propres à questionner la légitimité des représentations les plus consensuelles, en mettant notamment en fiction les rapports de force qui s'exercent au sein de l'espace privé aussi bien que dans la sphère publique. Avec une telle conception du roman, Sand est assez proche de ces autres inventeurs du roman moderne que sont Stendhal et Balzac. Mais à cette dimension sociocritique du roman, elle en a adjoint une autre, tout aussi essentielle à ses yeux, qui consiste à voir plus loin que le simple état des choses pour envisager d'autres combinaisons existentielles, d'autres formules de vie et d'autres formes de communautés humaines.

Elle n'a pas pour autant voulu réduire le roman à la démonstration d'une thèse, et elle s'en est expliquée à plusieurs reprises dans ses préfaces. Dans l'Avant-propos de *Mont-Revêche* elle affirme que, contrairement à ce qu'attendent certains lecteurs, le roman ne doit pas « fournir une conclusion aux idées qu'il soulève et prouver quelque chose⁴ ». *Montrer*, plus que *démontrer*, tel est à ses yeux l'horizon d'action du roman, comme elle l'écrit dans un texte préfaciel initialement conçu comme dédicace de *Consuelo*, où elle s'exclame, en réponse aux éternelles récriminations des lecteurs positivistes : « À tous ces gens sévères qui demandent toujours en fermant un livre [...] : qu'est-ce que

2 George SAND, *La Mare au Diable*, « L'Auteur au lecteur », P. Salomon (éd.), Paris, Garnier Frères, 1962, p. 12.

3 George SAND, *Indiana*, *Ceuvres complètes*, B. Diaz (éd.), Paris, Honoré Champion, 2008, p. 74.

4 George SAND, *Mont-Revêche*, Avant-propos [1852], in *Préfaces de George Sand*, Anna Szabó (éd.), *Studia Romanica de Debrecen*, Debrecen, 1997, t. I, p. 192.

cela prouve ? Moi je veux qu'on dise, à propos de ces choses-là : *qu'est-ce que cela montre*⁵ ? » Et elle précise l'objet de cette monstration : « Le but de l'art n'est pas de montrer seulement ce qui est, mais aussi *ce qui doit être, ce qui sera.* » De cette ouverture du roman sur un avenir à penser et à construire, les personnages sont les opérateurs essentiels.

Que le personnage dans les romans de Sand soit le pivot de la narration et l'âme de ce qu'elle appelle « le roman du roman⁶ » est incontestable : il est tout à la fois un actant essentiel à la mécanique du récit et un être singulier doué d'une identité propre. En témoigne ne serait-ce que le nombre impressionnant de romans ayant pour titre le nom du personnage principal. Dans la production romanesque de Sand on compte une cinquantaine de « romans éponymes », ce qui constitue donc la majorité des cas. Dans cet ensemble on constate la prédominance de titres réduits à un simple prénom, et cela sur toute la durée de sa carrière, d'*Indiana* à *Nanon*, en passant par *Jeanne*, *Jacques*, *Horace*, *Francia*, *Isidora*, *Pauline* et bien d'autres. Il y a peu d'exceptions à cette prédilection pour le titre-prénom, et seules quelques rares occurrences font figurer un nom complet, comme *Constance Verrier* ou *Césarine Dietrich*, dont les noms ne sont d'ailleurs pas le fait du hasard⁷. À cet égard une étude de l'onomastique sandienne reste à faire⁸. En choisissant le prénom de ses personnages comme titre de ses romans, Sand ne se réclame pas pour autant de la tradition du roman personnel ouverte au tournant du XVIII^e siècle par des romans comme *Adolphe* ou *Corinne*. Le choix du prénom obéit plutôt à la volonté d'envisager dans le personnage une identité idiosyncrasique, un cas particulier en somme, sur lequel focaliser l'attention du lecteur. On pourrait voir d'ailleurs que le mode d'apparition du personnage dans le récit, et, notamment, le halo de doutes et d'interrogations dans lequel

5 Texte inédit portant le titre de « Dédicace inédite de *Consuelo* ». *Ibid.*, p. 70.

6 Dans l'Avant-propos de *Mont-Revêche* cité plus haut Sand distingue la « fable du roman », qui est « l'histoire vraie ou fictive d'un fait », le « récit », et le « roman du roman » qui en serait l'ornement mais aussi la chair, la substance (George SAND, *Mont-Revêche, Préfaces de George Sand, op. cit.*, p. 192).

7 Comme le rappelle Lucienne FRAPPIER-MAZUR à propos du nom de l'héroïne, Constance Verrier : « Le nom des personnages, qui n'est jamais indifférent, est ici surdéterminé. Il faut en effet rappeler que l'arrière-grand-mère de G. Sand avait pour nom de guerre Marie de Verrières. » *Dictionnaire George Sand*, S. Bernard-Griffiths et P. Auraix-Jonchière (éds.), Paris, Honoré Champion, 2015, p. 222.

8 Plusieurs articles existent sur le sujet, notamment celui de Claire Le Guillou, « Essai d'onomastique sandienne », 23^e Congrès d'onomastique, York University, Canada. Consultable sur : <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/V248>.

il est volontiers saisi à l'ouverture du roman sont emblématiques de cette singularité.

Mais de quelle nature est cette singularité ? S'il est parfois exceptionnel au sens strict du terme – c'est-à-dire relevant proprement de l'exception⁹ – le personnage éponyme n'est pas conçu comme un modèle. C'est ce que Sand s'attache à s'expliquer à son lecteur dans ces sortes de conversations privées – « de l'auteur au lecteur » – qu'elle tient avec lui dans maintes préfaces, comme dans la notice de *Teverino* : « Est-il donc nécessaire, avant de parler à l'imagination du lecteur, par un ouvrage d'imagination, de lui dire que certain *type exceptionnel* n'est pas un modèle qu'on lui propose¹⁰ ? » Sans être un modèle cependant le personnage éponyme, en dépit de sa singularité, a une capacité à incarner une condition sociale, une façon d'être au monde, généralisables à d'autres individus. Aussi a-t-il à voir avec le *type*. Sand utilise d'ailleurs souvent le terme pour évoquer ses personnages, et si elle revendique la liberté de les façonner à sa « fantaisie », elle entend également les doter d'une puissance de représentativité qui est le gage de leur vérité. C'est ainsi qu'à travers le personnage d'Indiana, c'est, dit-elle, « la femme en général » qu'elle a voulu mettre en scène : « un incroyable mélange de faiblesse et d'énergie, de grandeur et de petitesse, un être toujours composé de deux natures opposées, tantôt sublime, tantôt misérable, habile à tromper, facile à l'être¹¹ ».

Dans la suite du parcours de la romancière le personnage-type s'investit plus volontiers d'une dimension sociale : il met en scène une condition, un état, un statut au sein de la société mise en scène. Certains personnages sont plus que d'autres affectés de cette mission de représentation typologique. C'est le cas de Pierre Huguenin, dans *Le Compagnon du Tour de France*, dont Sand a voulu faire, comme elle l'explique dans sa notice de 1851, l'incarnation du « type d'ouvrier » produit par la modernité : « aussi avancé que notre temps

9 Après la présentation du personnage de Consuelo dans les premiers chapitres du roman, tout entière faite sous le signe de l'exception, le narrateur s'adresse ainsi au lecteur : « Tu me diras, cher lecteur, que tu n'as guère connu de ces organisations exceptionnelles », George SAND, *Consuelo*, Damien Zanone (éd.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 69.

10 George SAND, *Teverino*, Notice [1852], in *Préfaces de George Sand*, op. cit., p. 186. C'est moi qui souligne.

11 Lettre de George SAND à Émile Regnault, [Nohant, 27 février 1832], *Correspondance*, Georges Lubin (éd.), Paris, Garnier, 1966, t. II, p. 47.

le comporte¹² ». Entre tous ces personnages représentatifs de conditions sociales différentes, des échos s'instaurent, des rapports s'établissent. En ce sens, et quand bien même l'on n'y trouve pas comme dans *La Comédie humaine* de Balzac des personnages *reparaissants*, il y a bien un « système » des personnages dans l'œuvre romanesque de Sand. Cela est sensible au sein d'un même roman, où chaque personnage prend sens et vie par l'effet d'un jeu de parallélismes et d'oppositions. On notera par exemple les modalités fréquentes du dédoublement par lesquelles les personnages principaux se trouvent affectés d'une figure de double plus ou moins dégradée avec lequel se jouent des rapports d'identité et de différence : Indiana/Noun ; Lélia/Pulchérie ; Laurence/Pauline... Si l'on considère l'œuvre dans sa globalité, on repère ces mêmes effets d'échos entre les personnages qui appartiennent à des univers référentiels proches (le plus souvent la France du XIX^e siècle). Se dessinent des ensembles, des parentés, des filiations entre des personnages qui partagent des traits constitutifs, qu'ils soient de nature génériques, sociologiques ou encore politiques. C'est ainsi que de Jeanne à Nanon, en passant par Fadette et quelques autres, s'écrivent les destins exemplaires de jeunes paysannes du XIX^e siècle, subissant puis dépassant leur condition sociale ; tandis qu'autour de la figure rayonnante de Consuelo se déploie une riche généalogie d'artistes au féminin. Sand elle-même a évoqué à diverses reprises les liens qui relient entre eux ses personnages fictionnels, de nature souvent politique, au sens le plus large du terme. La longue lettre qu'elle adresse à François Buloz alors qu'elle est en plein conflit avec lui à propos de la publication d'*Horace* est parfaitement claire à cet égard : « Relisez donc trois pages de *Jacques* et de *Mauprat*, dans tous mes livres jusque dans les plus innocents, jusque dans les *Mosaïstes*, jusque dans la *Dernière Aldini*, vous y verrez une opposition continuelle contre vos bourgeois, vos *hommes réfléchis*, vos gouvernements, votre inégalité sociale, et une sympathie constante pour les hommes du peuple. Bénédict est un paysan, Nello (de la *Dernière Aldini*) est un gondolier, Simon un autre paysan, Geneviève une grisette¹³. » Les personnages de ses romans sont les vecteurs de la pensée politique et morale de Sand, leur parcours et leur évolution en écrivent l'histoire. Vecteurs, sans doute, mais non porte-voix, Sand ne réduit pas ses personnages à l'état de

12 « Il me fut bien impossible, en cherchant à représenter un type d'ouvrier aussi avancé que notre temps le comporte, de ne pas lui donner des idées sur la société présente et des aspirations vers la société future. » George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, Notice [1851], in *Préfaces de George Sand, op. cit.*, p. 169.

13 George SAND, lettre à François Buloz, [Nohant, 15 septembre 1841], *Correspondance*, t. v, p. 419 (souligné dans le texte).

simples interprètes de ses idées. Ils ont, et elle y insiste, leur part d'autonomie, d'imprévisible, et ils évoluent selon leurs confrontations avec le monde qui est le leur. Leur quête n'est pas réductible à la seule dimension politique, elle a également un horizon ontologique. « Être ou ne pas être », telle est aussi leur question ; et ils sont portés dans leur évolution biographique par un vouloir-être et une fidélité à eux-mêmes qu'ils entendent préserver en dépit de leurs conditions d'existence. Instances mobiles en devenir, ils se situent volontiers à la marge des identités officielles : à la marge de leur genre (Gabriel), de leur classe (Marcelle de Blanchemont), de leur propre famille (Bernard Mauprat), de leur statut professionnel (Consuelo). Leur « marginalité » symbolique ou réelle suscite les pressions de quantité d'autres personnages d'une tout autre nature, que l'on pourrait qualifier de *génériques*¹⁴ et qui incarnent des forces de contention et de répression sociales : père, mari, prêtre, roi, et autres figures représentant les pouvoirs en place.

Même si la romancière se plaît parfois à présenter de façon simplifiée le processus créateur qui préside à sa formation en invoquant la « fantaisie¹⁵ », le personnage de roman est, on le voit, un objet littéraire complexe. De la poétique fragmentaire qui s'énonce à travers les préfaces et la correspondance de l'écrivaine, nous pourrions extraire l'idée qu'il est le produit conjoint de trois principes créateurs : l'invention, l'observation et l'idéalisation. L'invention, parce que « l'art n'est pas une étude de la réalité positive » ; l'observation, car pour toucher le lecteur ces êtres de fiction doivent avant tout être vrais ; l'idéalisation, en ce sens que le personnage est toujours un peu plus que lui-même, il porte en lui une proposition, voire une promesse d'humanité meilleure et il est lui-même un « chercheur d'idéal¹⁶ ». C'est l'articulation de ces trois dimensions qui crée toute la densité et la profondeur du personnage sandien.

14 Sur cette notion voir l'article de Christelle COULEAU qui s'est intéressée dans *La Comédie humaine* à cette classe de personnages davantage dotés d'une fonction que d'une identité : « Les personnages génériques », *Balzac et la crise des identités*, E. Cullmann, J.-L. Diaz, B. Lyon-Caen (éds.) Christian Pirot, 2005, p. 55-71.

15 Voir par exemple ces réflexions qui ouvrent la notice de *La Dernière Aldini* : « Les romans sont toujours plus ou moins des fantaisies, et il est de ces fantaisies de l'imagination comme des nuages qui passent. D'où viennent les nuages et où vont-ils ? » George SAND, *La Dernière Aldini*, notice [1853], in *Préfaces de George Sand, op. cit.*, p. 212.

16 « Nous gravitons vers l'idéal et cette gravitation est infinie comme l'idéal lui-même », déclare Albert de Rudolstadt dans *Consuelo*, dessinant un portrait moral qui vaudrait pour bien des personnages de George Sand. George SAND, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, D. Zanone (éd.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p.1154.

Présentation du dossier

La « fabrique » du personnage chez George Sand est donc un processus complexe qui mérite qu'on y porte un regard nouveau, ce que les contributeurs de ce dossier des *Cahiers George Sand* ont entrepris de faire. À cette question en effet, peu de travaux ont été consacrés¹⁷ en dépit d'un renouveau certain des approches critiques concernant le personnage romanesque, qu'elles soient sociologiques, narratologiques, ou encore sémiotiques¹⁸. Les ouvrages de Vincent Jouve¹⁹, de Thomas Pavel²⁰, d'Isabelle Daunais²¹, de Yannick Roy, pour ne citer qu'eux, ont relancé depuis plusieurs années déjà l'intérêt pour le personnage de roman et pour les effets qu'il induit sur le lecteur. Mais le « personnel du roman²² » sandien a peu bénéficié de ce regain d'intérêt. Sans prétendre à l'exhaustivité, les études ici rassemblées se proposent d'ouvrir de nouvelles pistes propres à éclairer la production et la réception des personnages romanesques de George Sand.

Les trois premiers articles abordent des questions de poétique, nous faisant pénétrer d'emblée dans la fabrique du roman. Anna Szabó observe les procédés narratifs par lesquels le personnage est introduit dans l'univers fictionnel, qui sont variables en fonction du statut du personnage dans la fiction. Faisant le repérage de ces différentes « entrées en scène », elle souligne chez la romancière une manière récurrente d'inviter ses lecteurs à partager les expériences existentielles de ses personnages. C'est précisément à définir une poétique de la réception du personnage sandien que s'attache Fabienne

17 Parmi eux citons l'ouvrage d'Anna SZABÓ : *Le Personnage sandien. Constantes et variations*, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 1991. Et plus récemment un numéro d'*Études littéraires* consacré à « George Sand et ses personnages. 1804-2004 », sous la direction de D. Laporte et D. A. Powell (*Études littéraires*, Département des littératures de l'Université de Laval, vol. 35, 2-3, été 2003).

18 Voir notamment le récent colloque « Le Personnage, un modèle à vivre ? », organisé sous la direction d'Émilie Pézard dans le cadre des « Ateliers du XIX^e siècle » de la SERD (9 décembre 2016). Les actes sont consultables sur le site de la SERD, (serd.hypotheses.org) et sur *fabula.org*.

19 Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

20 Thomas PAVEL, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

21 Isabelle DAUNAIS, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal/Presses de l'Université de Vincennes, coll. « Espace littéraire », 2002. Du même auteur : « Le personnage et ses qualités », *Le Personnage de roman, Études françaises*, vol. 41, n°1, 2005.

22 Pour reprendre le titre d'une étude fondatrice sur les personnages de roman : Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart de Zola*, Droz, 1983.

Bercegol, qui décrypte la façon dont l'auteur aménage une relation de bienveillance entre le personnage et ses lecteurs. De cette empathie en faveur de personnages porteurs des valeurs défendues par l'auteur, un effet à la fois esthétique et moral est escompté qui peut avoir des incidences concrètes dans la vie réelle. Sand affecte ainsi d'une valeur éthique l'émotion littéraire qu'elle entend susciter chez son lecteur. De son côté, Brigitte Diaz revisite la réception contemporaine des personnages sandiens pour constater combien la critique a souvent mal compris leur spécificité et les fonctions dont ils sont investis, les jugeant par des critères non pertinents, notamment celui du réalisme. Le personnage chez George Sand n'est pas réductible à un type, il est un être en devenir qui met à l'épreuve les places, les postures, les identités imposées par l'ordre social et politique en place, et, en cela il est doté d'une fonction expérimentale. Les deux contributions suivantes se focalisent sur des études de cas et reviennent sur le travail de conception du personnage. Isabelle Naginski suit de près la genèse et la constitution progressive du personnage de Lélia, figure impossible et plurielle du génie selon Sand, en s'appuyant notamment sur des documents iconographiques. Amélie Calderone s'intéresse au système des personnages dans *Laura, voyage dans le cristal*, roman où Sand met en scène diverses figures de savant dans une fiction où science et poésie, savoir et respect de la nature entrent constamment en conflit. La fable s'écrit à travers la confrontation entre les « personnages-types » et les personnages principaux, Alexis et Laura. En s'extrayant du « type » pour inventer leur propre identité, ces derniers s'investissent d'une complexité intellectuelle et morale qui manque aux personnages-types. C'est à une autre distribution des rôles que s'intéresse Claudine Grossir, en l'occurrence celle qui régit les places et les fonctions des personnages dans le roman historique tel que Sand l'a pratiqué. Les personnages principaux de ces fictions historiques sont généralement des femmes, souvent issues du peuple, ce qui atteste à soi seul de la manière novatrice avec laquelle Sand traite l'histoire dans le roman. Confrontés à des personnages historiques, ces êtres de fiction ont à composer avec la réalité historique et c'est à travers l'expérience qu'ils en font que se dessine la vision critique de l'histoire selon Sand. « Embrayeur d'histoire », le personnage est aussi un marqueur d'histoire culturelle et sociale, comme le montre Gheorghe Derbac, dans l'article qu'il consacre au « type reparaissant » du domestique. Envisageant conjointement l'expérience propre de George Sand, en tant que maîtresse de Nohant, et les représentations romanesques des domestiques dans son œuvre, il voit dans les personnages foisonnants

de domestiques des « vecteurs d'idéologie » qui contribuent à la mise en perspective critique d'une société inégalitaire.

Et si le personnage était un animal ? C'est la question que se pose Pascale Auraix-Jonchière en clôture de ce volume, analysant la présence animale dans quelques contes et récits de Sand. Entre « rêverie entomologique » et « dramaturgie de l'infime », ces mises en fiction du monde animal sont portées par un principe anthropomorphique ; mais elles n'en défendent pas moins le point de vue animal, bousculant de ce fait les stéréotypes de l'animalité. Le personnage, ici comme ailleurs dans l'œuvre de Sand, est affectée à la fois d'une fonction critique et d'une dimension éthique, tout en conservant l'indispensable part de mystère et de poésie faite pour enchanter le lecteur et l'inciter à adhérer aux valeurs qu'il incarne.

À propos des personnages de *Lélia*, Sand écrivaient qu'ils n'étaient ni « complètement réels » ni « complètement allégoriques²³ ». Sans doute cette définition pourrait-elle s'appliquer à la plupart des personnages principaux de ses fictions. C'est aussi dans cette légère oscillation entre deux régimes d'être que se situe la puissance poétique, tout comme la force de conviction du personnage sandien.

BRIGITTE DIAZ

23 George SAND, *Lélia*, Préface de 1839), P. Reboul (éd.), Paris, Garnier Frères, 1960, p. 350.



Entrées en scène :

Mais qu'est-ce donc que la Floriani, deux fois nommée au chapitre précédent, sans que nous ayons fait un pas vers elle ?

Patience, ami lecteur. Je m'aperçois, au moment de frapper à la porte de mon héroïne, que je ne vous ai pas assez fait connaître mon héros, et qu'il me reste encore certaines longueurs à vous faire agréer.

Il n'y a rien de plus impérieux et de plus pressé qu'un lecteur de roman ; mais je ne m'en soucie guère. J'ai à vous révéler un homme tout entier, c'est-à-dire un monde, un océan sans bornes de contradictions, de diversités, de misères et de grandeurs, de logique et d'inconséquences, et vous voulez qu'un chapitre me suffise ! Oh ! non pas, je ne saurais m'en tirer sans entrer dans quelques détails, et je prendrai mon temps. Si cela vous fatigue, passez, et si, plus tard, vous ne comprenez rien à sa conduite, ce sera votre faute et non la mienne¹.

C'est ainsi que le narrateur de *Lucrezia Floriani* fait part, au début du chapitre II, des difficultés d'introduire un personnage dans l'univers fictif. Ces réflexions concernent un incipit (sa fonction et ses limites) en principe parfait, à en croire Andrea Del Lungo : on y repère des procédés typiques, dont l'introduction d'un personnage nommé sans être présenté, un lien avec l'avant-texte, le *topos* de la rencontre dès la première phrase, répété dans la dernière et produisant ainsi un effet de clôture². Bien avant, dans *Le Secrétaire intime*, le narrateur taquine ainsi le lecteur :

Pourquoi ce jeune homme voyageait-il à pied ? c'est qu'apparemment il n'avait pas le moyen d'aller en voiture. D'où venait-il ? c'est ce que nous vous dirons en temps et lieu. Où allait-il ? il ne le savait pas lui-même.

1 George SAND, *Lucrezia Floriani* [1846], Paris, Éditions de la Sphère, 1981, p. 19.

2 Andrea DEL LUNGO, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, avril 1993, n° 94, p. 136.

On peut résumer cependant son passé et son avenir en peu de mots : il venait du triste pays de la réalité, et il tâchait de s'élancer à tout hasard vers le joyeux pays des chimères³.

Malgré les soi-disant réponses, le lecteur curieux reste sur sa faim, comme dans presque chaque incipit.

On se rappelle aussi l'ouverture du *Piccinino*, pleine d'humour, où le narrateur introduit son « ami lecteur », pour en faire son complice, dans les secrets et les difficultés de la création romanesque. Il insiste avant tout sur le caractère arbitraire de tout récit et, par là, sur la liberté de l'écrivain : « Ceci posé, je suis libre de mon choix, et le choix des noms est ce qu'il y a de plus embarrassant pour un romancier qui veut s'attacher sincèrement aux figures qu'il crée. D'abord, j'ai besoin d'une princesse qui ait un beau nom [...] »⁴. Après des réflexions sur l'époque et l'actualité éventuelle de l'histoire, il laisse une certaine liberté, il est vrai assez limitée, au lecteur⁵.

Au début du prologue de *L'Homme de neige*, le narrateur invite le lecteur à entrer avec lui « au cœur du sujet de cette histoire, comme il fait quand, au théâtre, la toile se lève sur une situation que les personnages vont lui révéler⁶. » Vient ensuite la description d'une pièce d'un vieux château quelque part en Suède, avec l'indication de l'époque : « autant que je puis croire, nous sommes en 1770⁷ ». Les personnages ne sont pas mentionnés dans l'incipit, bien que leur importance soit signalée dès la première phrase, comme leur apparition imminente à la fin de l'ouverture :

Un dernier coup d'œil sur la chambre pendant qu'elle est à nous, car, toute triste et froide qu'elle est, on va bientôt se la disputer. [...]

Mais retirons-nous, lecteur. La porte s'ouvre, et vous êtes forcé désormais de vous en rapporter à moi pour savoir de quels événements passés et futurs je viens de vous montrer le théâtre⁸.

3 George SAND, *Le Secrétaire intime* [1834], Lucy M. Schwartz (éd.), Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1991, p. 27. Ce passage rappelle inévitablement l'incipit de *Jacques le Fataliste*.

4 George SAND, *Le Piccinino* [1846], René Bourgois (éd.), Grenoble, Éditions de Glénat, 1994, p. 25.

5 *Ibid.*, p. 26.

6 George SAND, *L'Homme de neige* [1856], Joseph-Marc Bailbé (éd.), Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1990, p. 37.

7 *Ibid.*, p. 39.

8 *Ibid.*

L'attente est créée, des personnages bizarres entrent en scène, dont on apprend seulement que ce sont des artistes, venus pour réjouir une « nombreuse et illustre société⁹ ». Dans les longs dialogues tout n'est pas clair, tout est plutôt mystère, mais cela suffit pour séduire un lecteur, amateur d'histoires comme celle-ci, qui s'annonce assez rocambolesque. Quant à l'identité du personnage éponyme, elle n'est révélée que beaucoup plus tard.

Si nous avons évoqué plus longuement ces quatre exemples de métadiscours, où le narrateur – par intrusion d'auteur – théorise en quelque sorte la pratique de l'ouverture romanesque, c'est parce que le *topos* de l'entrée du personnage est partout au centre de ces réflexions. Par ce pacte de lecture, proposé au narrataire, comme l'a souligné Brigitte Diaz à propos de la première version d'*Indiana*, Sand « s'efforce de briser l'illusion romanesque » et « met en garde son lecteur contre les pièges de la fiction¹⁰ ».

L'importance du personnage dans la conception de Sand est bien connue, il suffit de penser à certains endroits de son autobiographie, de ses préfaces ou de sa correspondance. Il est donc tout naturel qu'il n'y ait pas une seule ouverture romanesque sans personnage(s). Qu'il soit protagoniste ou non, présent et/ou présenté, mentionné seulement, nommé ou non, le personnage, comme élément organisateur, est toujours là. Le plus souvent sa présentation va de pair avec des informations sur le temps, l'espace, mais aussi parfois sur l'époque historique et le lieu géographique : ensemble informatif en général – mais pas toujours – moins riche en détails que chez Balzac. Ces informations sont souvent rassemblées dans l'incipit, mais, comme il ressort de nos exemples, par *incipit* nous n'entendons pas la seule première phrase¹¹, mais « une première unité du texte, dont l'ampleur peut être très variable¹² », parfois tout un chapitre, avec des *topoi*, des points d'ancrage nécessaires à toute ouverture, plus ou moins réalistes.

9 *Ibid.*, p. 44.

10 George SAND, *Indiana* (1832), Brigitte Diaz (éd.), « Présentation », in *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 52. On trouve assez souvent des métadiscours du même ordre, éparpillés dans le texte des romans ou dans les préfaces, qui ne sont pas sans rapport avec la mise en scène du personnage.

11 Sur ce point voir Anna SZABÓ, « Phrases de réveil – les incipit de George Sand », in *Le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Tivadar Gorilovics, Anna Szabó (dir.), Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 179-186.

12 Andrea DEL LUNGO, art. cit., p. 135.

Protagonistes présents ou présentés dès l'ouverture

Ils apparaissent tantôt comme acteurs (c'est plutôt rare), tantôt présentés par un narrateur extra-hétérodiégétique ou extra-homodiégétique¹³. Dans cette catégorie assez abondante, l'incipit d'*Indiana* est à la fois unique et typique dans l'œuvre. Unique, car c'est une scène avec trois personnages principaux (plus la chienne Ophélie) et typique en ce sens qu'on y retrouve tous les procédés pour ainsi dire classiques (description, réflexions morales, indication spatio-temporelle, allusion indirecte au temps historique, appel au savoir culturel) qu'on ne trouve pas ainsi réunis dans les autres ouvertures. Delmare et sa femme, Indiana, sont nommés et décrits, pourtant c'est Ralph qui reçoit le portrait le plus détaillé et paradoxalement le plus lacunaire : ni sa présence ni sa conduite ne sont expliquées. Ce portrait plein d'ironie met en scène un personnage dévalué dont l'*étiquette sémantique* ne sera vraiment complète qu'à la dernière page du roman. En tout cas, l'essentiel est signalé, les multiples oppositions entre les époux (vieillesse *vs* jeunesse ; autorité *vs* soumission ; violence *vs* douceur) laissent prévoir le conflit conjugal. L'immobilité de la scène n'est qu'apparente, elle est rompue par l'agitation du maître « à l'œil terrible¹⁴ » : c'est un moment dramatique, plein de tension, avant l'éclatement d'un orage. Bien sûr, tout n'est pas dit : « Tout texte présente, notamment à son début, des *marques* de présence et d'absence d'informations : les premières donnent l'illusion d'une complétude, les secondes le sentiment d'un vide¹⁵. » Il arrive que le protagoniste ne soit pas identifié dans l'exposition, comme dans *Jeanne*, alors que l'héroïne est là, endormie, et on reçoit d'elle un portrait fort suggestif quant à la suite des événements¹⁶. *Le Pêché de Monsieur Antoine* (1845) s'ouvre sur le *topos* de l'arrivée d'un *inconnu* à Eguzon, par un temps orageux et menaçant et sur celui de la rencontre¹⁷.

Ailleurs, où l'histoire n'est que préparée dans l'incipit, les personnages sont absents, en revanche ils sont présentés par le narrateur. Dans *André*,

13 Terminologie de Gérard GENETTE, dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972, p. 255-256.

14 George SAND, *Indiana* (1832), *op. cit.*, p. 88.

15 Andrea DEL LUNGO, art. cit., p. 143.

16 Dans la scène d'ouverture dramatique de *Francia* [1871], qui se déroule le jeudi 31 mars 1815, le jour de l'entrée dans Paris de l'armée coalisée, l'héroïne, bousculée par le cheval d'un officier russe, est également présente, mais elle n'est identifiée que plus loin.

17 George SAND, *François le Champi* [1847] commence aussi par le *topos* de la rencontre (il est vrai particulière) : la meunière trouve un petit garçon inconnu.

par exemple, après une esquisse sociologique du reste de la vieille noblesse qui « prend bravement son parti sur les vicissitudes politiques¹⁸ », il y a deux portraits opposés : celui du marquis actif, fort de son « courage roide et brutal¹⁹ » et celui de son fils, André, avec sa nature rêveuse, ses velléités. La date et le lieu du début de *Constance Verrier* sont bien précisés : l'hiver de 1846 et un salon, « un des derniers vestiges de l'ancienne société française²⁰ », ouvert à toutes les classes. Le commentaire du narrateur :

Le but de ce préambule est d'expliquer, sans fiction romanesque, comment une liaison romanesque pût se former en plein Paris, sans motif d'intérêt et sans occasion d'intrigue quelconque, entre trois personnes que leurs positions, leurs caractères et leurs habitudes ne devaient pas naturellement rapprocher²¹.

Ces trois femmes sont présentées, y compris l'héroïne au nom parlant et transparent. Mais ici non plus, tout n'est pas dit : le narrateur fait allusion à leur « existence mystérieuse ou problématique²² ».

Récits encadrés

Les histoires encadrées ont ceci de particulier que le récit-cadre a pour fonction d'assurer la véracité de l'histoire²³. Le narrateur-relais est le plus souvent l'auteur à peine déguisé, comme le « *petit* jeune homme » dans *Mauprat* (1837), le narrateur de *Laura* (1864) ou celui du *Dernier Amour*, qui regrette de n'être pas le sténographe de la parole de M. Sylvestre : « Je

18 George SAND, *André* [1835], Huguette Burine et Michel Gilot (éds.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1987, p. 33.

19 *Ibid.*, p. 34.

20 George SAND, *Constance Verrier* [1859], Paris, Michel Lévy frères, 1863, p. 9. La préface, une polémique avec Rousseau, révèle une chose importante sur l'héroïne : « Nous avons montré sans scrupule une vierge pure, arrivée à tout le développement de sa raison, ne reculant pas devant la connaissance des orages et des dangers de la vie, et trouvant là plus de force pour s'en préserver » (p. 4).

21 *Ibid.*, p. 10.

22 *Ibid.*, p. 11. On observe plus ou moins les mêmes démarches dans *La Famille de Germandre* [1861] et dans *Antonia* [1862].

23 Le cas de *L'Uscoque* [1838] est un peu différent, mais là aussi les devisants promettent de se soumettre « à la vérité de la chronique et rester dans le positif de la vie [...] », in *Œuvres* de George SAND, Paris, Perrotin, t. x, p. 197.

l'ai reconstruite comme j'ai pu, et, soigneux seulement de suivre les pensées amenées par les actes, je lui ai fait infailliblement perdre sa couleur particulière et son mérite réel²⁴. » Le portrait des protagonistes, devenant par la suite narrateurs intra-homodiegétiques, est valorisé, suggérant une crédibilité qui ne devrait pas être mise en doute. Dans le long prologue de *La Mare au Diable*, sous le masque trop transparent du narrateur, on devine la voix de Sand, ses idées sur la mission de la littérature²⁵, son intention de sensibiliser son lecteur : l'image d'un jeune homme, faisant un « travail d'athlète », aidé par un « enfant [...] beau comme un ange²⁶ », invite à la sympathie. La beauté du spectacle contraste avec le tableau de Holbein : « au lieu de la mort, un bel enfant ; au lieu d'une image de désespoir [...], un spectacle d'énergie et d'une pensée de bonheur²⁷ ». Le narrateur se demande « pourquoi son histoire ne serait pas écrite » pour perpétuer son souvenir : « Eh bien ! arrachons, s'il se peut, au néant de l'oubli, le sillon de Germain, le fin laboureur. Il n'en saura rien et ne s'en inquiétera guère ; mais j'aurai eu quelque plaisir à le tenter²⁸. »

Les narrateurs des autres récits-cadres sont tantôt témoins ou acteurs, tantôt dépositaires d'une confession ou d'un manuscrit. Personnages fictifs, ils n'en remplissent pas moins la fonction de créer l'illusion de la véracité. Dans *Leone Leoni*, l'histoire racontée par Juliette, et transmise par le narrateur-relais, est précédée de deux chapitres qui font entrer le lecteur dans un drame, dont on devine vite la cause : une passion fatale pour un vil séducteur, Leoni, au « nom maudit²⁹ ». Tout est fait pour qu'on attende avec impatience le récit de Juliette. Dans *La Dernière Aldini*, Léo, le grand chanteur, est à la fois présent et présenté dans le cadre ; bel homme, jouissant « d'une réputation de bonté, de loyauté, de sagesse irréprochable ». Derrière la sérénité apparente, ses amis devinent cependant « un fond de mélancolie et l'habitude d'un chagrin secret³⁰ ». Pressé par des questions, il finit par avouer

24 George SAND, *Le Dernier Amour* [1865], Mireille Bossis (éd.), Paris, Des femmes, 1991, p. 30.

25 Voir le titre du chapitre 1 (*L'auteur au lecteur*). Le narrateur réapparaît dans l'Appendice.

26 George SAND, *La Mare au Diable* [1846], Véronique Bui (éd.), in *Œuvres complètes* de G. SAND, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 428.

27 *Ibid.*, p. 433.

28 *Ibid.*, p. 435.

29 George SAND, *Leone Leoni* [1834], in *Romans 1830*, Marie-Madeleine Fragonard (éd.), Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 1991, p. 725.

30 George SAND, *La Dernière Aldini* [1837], Paris, Calmann-Lévy, s. d., p. 4.

« que l'art n'était pas la seule noble passion qu'il eût connue³¹ ». Une autre énigme n'en reste pas moins pour le lecteur : l'identité de *la dernière Aldini* ne sera révélée qu'assez tard³².

Le narrateur de *Pierre qui roule*, repère dans une petite ville « un grand garçon dont la figure et la prestance ne pouvaient passer nulle part inaperçues³³ ». Le lecteur ne peut avoir aucun doute : il s'agit du futur héros. Le « beau Laurence » est d'abord présenté dans l'optique d'une bonne dame du lieu comme un égaré qui a « fait jaillir sur ses proches » le malheur et la honte³⁴, ensuite dans celle du narrateur où se dessine la figure d'un personnage plutôt problématique que négatif. C'est ensuite que le héros révèle « le mystère épouvantable de son existence³⁵ ». Dans *La Daniella*, le narrateur du cadre promet « une histoire réelle » : il ne fait que publier le journal d'un jeune homme, blessé par « le scepticisme du siècle³⁶ », en quête de sa place dans le monde. Ses impressions de voyage, comme nous en avertit le narrateur, « n'ont que le mérite d'une sincérité absolue et d'une certaine indépendance d'esprit³⁷ ». C'est au lecteur de décider s'il continue ou non la lecture.

Mémoires, romans épistolaires

La narration actorielle devient plus fréquente à partir des années cinquante, ce qui va de pair, du moins en apparence, avec l'effacement du narrateur omniscient. Le narrateur, s'il n'est pas protagoniste, est témoin, protecteur ou ami dévoué qui joue un rôle plus ou moins actif dans l'histoire. Le premier de ce type de narrateur, avant la période mentionnée, est Théophile, dans *Horace*, qui présente ainsi le héros du roman éponyme : « un jeune homme rempli de défauts et de travers, que j'ai méprisé et haï à de certaines heures, et pour qui cependant j'ai ressenti une des plus puissantes et des plus

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 146.

33 George SAND, *Pierre qui roule* [1869], Olivier Bara (éd.), Orléans, Éditions Paradigme, 2007, p. 4.

34 *Ibid.*, p. 6. Souligné dans le texte.

35 *Ibid.*, p. 12. Souligné dans le texte. Le premier narrateur réapparaît au début du *Beau Laurence*, suite de *Pierre qui roule*, puis vers la fin, où il joue un rôle dans le dénouement de l'histoire.

36 George SAND, *La Daniella* (1857), Annarosa Poli (éd.), Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1992, t. I, p. 29.

37 *Ibid.*, p. 25. La première mention de l'héroïne se fait longuement attendre (p. 68, fin du chap. VII).

invincibles sympathies que j'aie jamais ressentie³⁸ ». Il esquisse le portrait d'un beau garçon, d'origine modeste, un des ces esprits « ardents et portés par nature à l'amour des grandes choses », que rien n'empêche de tisser des rêves démesurés³⁹. Dès cet incipit, à caractère prospectif, on voit un jeune homme « sur le beau pavé de Paris, avec [...] ses dix-neuf ans et ses quinze cents livres de pension⁴⁰ », ce qui laisse prévoir un départ difficile dans le monde. Ce type d'ouverture, comme tant d'autres dans le corpus, résume l'esprit de l'histoire et anticipe sur un des aspects au moins du message romanesque.

Le procédé d'ouverture et la présentation du personnage dépendent bien sûr du choix du statut social du narrateur. *Adriani*, par exemple, roman en partie épistolaire, commence par la lettre d'un valet de chambre qui connaît encore très peu son nouveau maître. Peu intelligent et vaniteux, il se dit « un peu contrarié », car il croit servir pour la première fois « une personne sans titre ». « Mais j'ai dans mon idée, continue-t-il, que c'est une fantaisie qu'il a peut-être de cacher le sien, car je me connais en gens de qualité, et je t'assure que jamais je n'ai vu une plus belle tournure et de plus jolies manières⁴¹. » Cette optique particulière laisse prévoir un mystère. L'exposition de *Flamarande*, roman beaucoup plus tardif, est pareille à cette différence près que le narrateur, également valet de chambre, ne relate pas l'histoire au jour le jour, mais bien des années après, sous forme de mémoires : « Je suis arrivé à l'âge où l'on se juge sans partialité. Je dirai donc de moi le bien et le mal de ma conduite dans cette étrange aventure⁴². » Quant au comte de Flamarande, on apprend seulement qu'il a une épouse beaucoup plus jeune que lui et qu'il « était né jaloux [...] Je n'ai point connu d'homme plus soupçonneux⁴³ ». Ces bribes d'informations préparent une histoire compliquée et lugubre. Le narrateur de *Narcisse*, M. E ***, qui garde son anonymat, se dit impartial et promet une « étude », « l'histoire secrète et romanesque de deux âmes d'élite placées dans un milieu réel et bourgeois », une « liaison mystérieuse », un de ces « amours *invraisemblables* » qui étonnerait ceux qui n'ont pas vécu

38 George SAND, *Horace* (1841), Nicole Courrier, Thierry Bodin (éds.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1982, p. 28.

39 *Ibid.*, p. 31. D'ailleurs on trouve ici le signe sûr, selon A. Del Lungo, qui délimite la fin de l'incipit du reste du texte : « Que l'on me pardonne ces détails. Je crois qu'ils étaient nécessaires, et je reviens à mes premiers entretiens avec lui » (fin du chap. 1, p. 33).

40 *Ibid.*, p. 30.

41 George SAND, *Adriani* [1854], Grenoble, Glénat, 1993, p. 8.

42 George SAND, *Flamarande* [1875], Michel Lévy frères, 1875, p. 3.

43 *Ibid.*, p. 7.

(comme le narrateur) en province⁴⁴. Il s'agira de l'histoire de *Narcisse* et de *Juliette*, dont la fin n'est pas difficile à prévoir, grâce à l'allusion aux Capulet et aux Montague⁴⁵. La narratrice de *Césarine Dietrich* commence ses mémoires en ces termes : « J'avais trente-cinq ans, Césarine Dietrich en avait quinze et venait de perdre sa mère quand je me résignai à devenir son institutrice [...]»⁴⁶. » Elle n'oublie pas de mentionner ses « répugnances » à vaincre pour entrer, fille noble, « chez une famille de bourgeois enrichis dans les affaires⁴⁷ ». La manière dont elle évoque sa première rencontre avec Césarine, crée un horizon d'attente lié à ce que le nom de l'héroïne connote : « Je me mis à l'adorer dès le premier jour, sans me demander si elle n'allait pas s'emparer de moi au lieu de subir mon influence. Cette crainte ne me vint qu'après un certain temps [...]»⁴⁸. »

Là où le narrateur raconte sa propre histoire, l'ouverture, sauf quelques rares cas⁴⁹, est avant tout le lieu d'une auto-perception. Dans l'incipit de *Spiridion* (1838), on n'apprend que l'âge du narrateur, son isolement, et la haine qui l'entoure dans le couvent. Puis, une espèce d'hallucination est évoquée, ce qui prépare l'atmosphère mystérieuse de l'histoire. Le narrateur du *Château des Désertes* est plus bavard : il parle longuement de son enfance, de sa naissance illégitime, de ses débuts dans les arts. Puis, après avoir précisé qu'il n'y a aucun lien entre sa jeunesse et l'histoire qu'il va raconter, il continue :

J'aurais donc pu me dispenser de cette exposition, mais il m'a semblé pourtant qu'elle était nécessaire. Un narrateur est un être passif qui ennuie quand il ne rapporte pas les faits qui touchent à sa propre individualité bien constatée. J'ai toujours détesté les histoires qui procèdent par *je*, et si je ne raconte pas la mienne à la troisième personne, c'est que je me sens capable de rendre compte de moi-même, et d'être, sinon le héros

44 George SAND, *Narcisse* [1858], Raymond Rheault (éd.), Sainte-Foy-Paris, Les Presses de l'Université Laval-Klincksieck, 1994, p. 47. Souligné dans le texte.

45 Appel à un savoir général typique dans les incipit, comme, plus haut, à la connaissance des mentalités de la province, fréquente chez Sand.

46 George SAND, *Césarine Dietrich* [1870], Paris, Naumbourg s/S, chez G. Paetz-Éditeur, 1871, p. 5.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*, p. 12.

49 Dans la lettre de Fernande (*Jacques*, 1834), il s'agit, certes, avant tout de Jacques, mais on se fait facilement une idée sur la jeune fille aussi.

principal, du moins un personnage actif des événements dont j'évoque le souvenir.

J'intitule ce petit drame du nom d'un lieu où ma vie s'est révélée et dénouée⁵⁰.

Cette réflexion n'est pas sans intérêt, nous semble-t-il, car, d'une part, elle annonce qu'il s'agira d'un roman de formation et, d'autre part, elle justifie la technique d'une série de romans dont les narrateurs racontent leur apprentissage de la vie, en disposant, le plus souvent, du recul nécessaire pour bien voir et bien juger le monde et eux-mêmes⁵¹. C'est ainsi dans *Jean de La Roche*, où la description minutieuse du vieux manoir est à l'image de la pauvreté d'un jeune gentilhomme : « Nous vivions, ma mère et moi, dans ces débris, dans cette poudre du passé, elle pâle, mince et rêveuse, moi pâle et mince aussi, mais plutôt mélancolique et inquiet que résigné ou contemplatif⁵². » Dès l'ouverture s'esquisse la figure d'un personnage romantique, mais sans aucune énigme ou allusion à son avenir. Le narrateur de *Valvèdre* évoque en revanche « une passion subie, bien plus qu'expliquée », une période où tout « fut confusion et fièvre en [lui]⁵³ ». Son regard rétrospectif sur sa jeunesse est aussi un bon exemple pour montrer qu'un narrateur personnage diffère parfois très peu d'un narrateur omniscient :

J'avais déjà beaucoup lu, et, bien que je n'eusse aucune expérience de la vie, j'étais un peu atteint par ce que l'on a nommé la *maladie du siècle*, l'ennui, le doute, l'orgueil. Elle est déjà bien loin, cette maladie du romantisme. On l'a raillée, les pères de famille d'alors s'en sont beaucoup plaints ; mais ceux d'aujourd'hui devraient peut-être la regretter. Peut-être valait-elle mieux que la réaction qui l'a suivie, que cette soif d'argent, de plaisir sans idéal et d'ambitions sans frein, qui ne me paraît pas caractériser bien noblement la *santé du siècle*⁵⁴.

50 George SAND, *Le Château des Désertes* [1851], Paris, Hetzel / Lecou, 1854, p. 7.

51 C'est le cas des *Maîtres sonneurs* [1853] ou des *Dames vertes* [1857].

52 George SAND, *Jean de La Roche* [1859], Claude Tricotet (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988, p. 31.

53 George SAND, *Valvèdre* [1861], Paris, Calmann-Lévy, 1884, p. 4.

54 *Ibid.*, p. 11-12. Souligné dans le texte. C'est ici que le nom de Valvèdre apparaît. Le narrateur n'est nommé que plus tard (p. 42).

Du narrateur de *Tamaris*, qui reste sans nom ni prénom tout au long du récit, on apprend seulement qu'il est médecin. En revanche, il parle longuement d'un personnage plein de vitalité et de charme, qui l'a fasciné :

J'étais jeune et je n'avais pas de jeunesse. Le devoir, la nécessité, la conscience, m'avaient fait une vie de renoncement et de sacrifice. [...] je tombais avec La Florade en pleine antithèse, et, tout en le contredisant avec une obstination vraiment *doctorale*, je me sentais charmé et comme converti intérieurement par le spectacle de cette force épanouie, [...] de cette bravoure d'existence [...]⁵⁵.

À part cette opposition de deux caractères, nulle allusion à quelque conflit futur. L'incipit de *La Confession d'une jeune fille* est unique. Unique en ce sens qu'il s'agit d'une lettre très courte qui ne contient rien de précis. On devine seulement que le destinataire est un prétendant et, en plus, les quelques lignes justifient le titre : il s'agira d'une confession ; une jeune fille, courageuse et honnête veut rendre compte de sa vie « avec la plus scrupuleuse sincérité⁵⁶ », pour que l'autre l'accepte telle qu'elle est. Dans *Malgré tout*, c'est encore sous forme d'une longue lettre-confession, datée de février 1864, que l'héroïne « fait le récit fidèle de l'unique roman » de sa vie : une « pénible aventure », des « amertumes » qui « ont à jamais brisé [son] cœur ». Elle aussi cherche à se comprendre par « l'étude d'analyse » qui « apportera dans [son] esprit une lumière qui fera cesser [ses] irrésolutions⁵⁷ ». Avant une belle description de la vallée de la Meuse, mise en rapport avec le caractère et le destin de la narratrice⁵⁸, on lit des informations à l'intention du lecteur, superflues pour la destinataire de la lettre. Le début des mémoires de Nanon, dans le roman éponyme, révèle bien des choses sur la narratrice, comme sur la fin heureuse de son histoire :

55 George SAND, *Tamaris* [1862], Georges Lubin (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1984, p. 25-26.

56 George SAND, *La Confession d'une jeune fille* [1864], Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, « La collection de sable », 2007, p. 5.

57 George SAND, *Malgré tout* [1870], Jean Chalon (éd.), Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1992, p. 13.

58 « Je ne la [la Meuse] vois libre et maîtresse nulle part ; c'est une captive toujours en course forcée et qui n'a pas seulement le temps de gémir. Mon Dieu ! c'est bien là mon histoire ! » (p. 14).

J'entreprends, dans un âge avancé, en 1850, d'écrire l'histoire de ma jeunesse.

Mon but n'est pas d'intéresser à ma personne ; il est de conserver pour mes enfants et petits-enfants le souvenir cher et sacré de celui qui fut mon époux.

Je ne sais pas si je pourrai raconter par écrit, moi qui, à douze ans, ne savais pas encore lire. Je ferai comme je pourrai⁵⁹.

La fin de l'exposition peut être liée à une circonstance « qu'on trouvera certainement puérile, écrit-elle, mais qui fut [...] comme le point de départ de mon existence⁶⁰ ». C'est l'achat d'un mouton, juste avant la Révolution. Nul mystère, aucun secret dans cette ouverture. Le lecteur peut cependant se demander comment une fille aussi pauvre et sans éducation pouvait réussir pendant cette époque. N'est-ce pas assez pour devenir curieux de connaître l'histoire⁶¹ ?

Dans les romans entièrement ou partiellement épistolaires, les protagonistes ont ceci de commun qu'ils sont, tous, au seuil de l'âge adulte. Dans *Flavie* (1859), se dessine la figure d'une jeune fille frivole, égoïste, qui fait la chasse à un mari fortuné et bien né. La première lettre du *Marquis de Villemer* (1860) montre une figure toute différente, une jeune fille courageuse, fraîchement débarquée à Paris pour aider par son travail sa sœur et sa famille. *Mademoiselle La Quintinie* débute par la lettre d'un jeune homme en chagrin d'amour, mais qui se dit courageux : « Je lutterai, je lutte. N'aie pas peur, ton enfant tâchera d'être un homme⁶² », écrit-il à son père. *La Filleule* commence par les souvenirs du narrateur : fils d'un bourgeois de campagne riche qui perd sa mère passionnément aimée : « je ne devais, je ne pouvais jamais être consolé, écrit-il ; je sortais de l'enfance, et je voyais déjà clairement que je n'aurais pas de jeunesse⁶³ ». Le protagoniste de *Monsieur*

59 George SAND, *Nanon* [1872], Nicole Mozet (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1987, p. 31.

60 *Ibid.*, p. 32.

61 Le motif du secret réapparaît dans l'exposition de *Ma Sœur Jeanne* [1874], alors que dans *La Tour de Percemont* [1876] ce n'est qu'une demande de consultation, adressée à un avocat, qui est susceptible d'annoncer une intrigue intéressante.

62 George SAND, *Mademoiselle La Quintinie* [1863], prés. par Simone Balayé, Genève, Slatkine Reprints, « Ressources », 1979, p. 1. Le nom de l'héroïne n'apparaît que dans la deuxième lettre. De l'enjeu véritable de l'histoire il n'est pas question dans l'exposition.

63 George SAND, *La Filleule* [1853], Marie-Paule Rambeau (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1989, p. 34. Le titre du roman et celui de la première partie (*Anicée*) restent assez longtemps un mystère pour le lecteur.

Sylvestre, roman épistolaire et philosophique, est un jeune homme ruiné qui se révolte contre « le culte de l'argent porté si loin sous le dernier règne » (on est dans les années soixante-dix), dégoûté « de l'esclavage de la richesse⁶⁴ » et qui, sans renoncer aux biens matériels de la vie, veut les conquérir lui-même, sans s'humilier. Aucune mention de M. Sylvestre dans la première lettre.

Protagonistes absents de l'ouverture

On peut classer ici *Isidora* (1845), où « l'éditeur » du *Journal d'un solitaire à Paris*, parle des manuscrits retrouvés et sauvés des cahiers d'un certain Jacques Laurent. Aucune information n'est donnée sur l'auteur, sauf qu'il est jeune et qu'il veut écrire un traité de philosophie. *Isidora* n'apparaît que beaucoup plus tard, comme Mademoiselle Merquem dans le roman éponyme (1868). Les autres romans, où l'entrée en scène du protagoniste se fait attendre, sont tous de narration auctorielle. Mais les expositions n'en sont pas moins peuplées de personnages. Dans *Valentine* (1832), après la belle description de la Vallée Noire, on voit la famille Lhéry en pleins préparatifs pour la fête villageoise où quelques signes discrets laissent deviner la vanité de ces paysans parvenus. L'héroïne est mentionnée plus tard et son premier portrait n'est donné que dans le chapitre IV⁶⁵.

Il y a des cas, comme dans *Simon* (1836), où c'est le passé d'un personnage important, un comte émigré et rentré en France, qui est raconté, un passé fortement ancré dans le contexte historique des années vingt. Ici, comme dans *Le Compagnon du Tour de France* (1841) ou dans *Le Meunier d'Angibault* (1845), le protagoniste signalé dans le titre n'entre en scène que plus tard. Il est vrai que, dans ce dernier, l'héroïne est présente dans la scène d'ouverture, laquelle est un bon début pour une histoire d'amour : un rendez-vous nocturne, secret de deux amoureux. Le titre de la première partie de *Teverino*, *Vogue la galère*, donne bien le ton de l'esprit du roman qui s'ouvre sur une conversation badine, mêlée de pensées sérieuses entre deux amis de « sang patricien⁶⁶ », Léonce et Sabina, jeune femme qui s'ennuie à côté de son vieux mari. La question de l'amour y est le sujet principal : « L'absence d'amour

64 George SAND, *Monsieur Sylvestre* [1865], prés. par Simone Vierne, Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1980, p. 6.

65 Le roman où l'héroïne apparaît le plus tard, dans le chapitre VIII, c'est *La Petite Fadette* [1848].

66 George SAND, *Teverino* [1845], Françoise Genevray (éd.), in *Œuvres complètes* de G. SAND., Paris, Honoré Champion, 2011, p. 208.

vous exaspère, dit Léonce, votre ennui est l'impatience et non le dégoût de vivre [...]. Il faut aimer, Sabina⁶⁷. » Leur excursion improvisée sera pour Sabina un voyage d'apprentissage, grâce à la rencontre avec Teverino, artiste ambulancier et libre⁶⁸.

Un cas particulier : débuts in medias res

Les romans dialogués, *Gabriel* (1839), *Le Diable aux champs* (1855) et *Cadio* (1867) trouvent naturellement place ici, même si la liste des personnages et/ou les didascalies donnent des informations minimales sur les personnages. Dans *Gabriel*, l'allusion à une indiscretion à craindre, à un « terrible, effroyant secret⁶⁹ » autour du « seigneur » Gabriel, crée tout de suite un horizon d'attente. Dans la première scène, bien localisée et datée, du *Diable aux champs*, c'est une discussion philosophique qui est susceptible d'intéresser le lecteur. *Cadio*, s'ouvre également sur une discussion (les chances de la monarchie au printemps 1793 en Vendée). Il y a cependant quelques romans, pour ainsi dire traditionnels, qui commencent par un dialogue, comme *Rose et Blanche* (1831), avec le *topos* du départ. Même procédé, incluant le *topos* du départ, dans *Mont-Revêche*, à cette différence près que les deux interlocuteurs sont des personnages importants. L'un, noble et riche, se dit malade, souffrant d'une « fièvre nerveuse », l'autre, « sans aïeux et sans fortune », lui dit qu'il en sortira sous peu et que, selon lui, il est « né pour le mariage⁷⁰ », ce qui, comme si souvent, annonce une histoire d'amour⁷¹. On peut mentionner ici dans le début de *Marianne*, un monologue intérieur où une voix d'origine inconnue (il est vrai qu'elle est identifiée dès le deuxième paragraphe), pose une question (« à quoi penses-tu, belle endormie⁷² ? »), en renvoyant à quelque énigme dont la solution sera fournie par le récit.

67 *Ibid.*, p. 207.

68 On peut classer ici *Albine Fiori* [1876], roman épistolaire, resté inachevé. Nulle présence de l'héroïne dans l'exposition. Pourtant, plusieurs signes (et le titre) laissent prévoir une histoire d'amour. George SAND, *Albine Fiori*, Aline Alquier (éd.), Tusson, Du Lérot, 1997.

69 George SAND, *Gabriel* [1839], Janis Glasgow (éd.), Paris, *Des femmes*, 1988, p. 49.

70 George SAND, *Mont-Revêche* [1852], Paris, Éd. R. Simon, s. d., p. 15.

71 Rappelons ici *La Ville noire* [1860], où l'enjeu de la discussion entre deux ouvriers est bien différent, mais le thème de l'amour n'y manque pas non plus.

72 George SAND, *Marianne* [1875], Marc Tardieu (éd.), Saint-Malo, Pascal Galodé éditeurs, 2008, p. 13.

Il nous semble qu'une place privilégiée revient dans le corpus à l'ouverture de *Lélia* et à celle de *Consuelo*, l'autre sommet de l'œuvre. Dans *Lélia*, on se trouve dans l'incertitude, on ne sait pas qui parle et qui pose les questions douloureuses : « Qui es-tu ? et pourquoi ton amour fait-il tant de mal ? Il doit y avoir en toi quelque affreux mystère inconnu aux hommes. [...] Tu es un ange ou un démon, mais tu n'es pas une créature humaine⁷³. » Dès le deuxième paragraphe, la créature mystérieuse est nommée, mais, pour le lecteur, l'énigme reste. Il n'a qu'à attendre la suite avec impatience.

L'incipit de *Consuelo*, sans être aussi dramatique et sans annoncer du tragique, met en scène – et en valeur – avec non moins d'évidence et de vigueur la future héroïne : « Oui, oui, Mesdemoiselles, hochez la tête tant qu'il vous plaira ; la plus sage et la meilleure d'entre vous, c'est... Mais je ne veux pas le dire ; car c'est la seule de ma classe qui ait de la modestie [...] ⁷⁴ ». Mais enfin, le maestro cède aux prières des choristes, désigne avec son bâton Consuelo. N'oublions pas que la scène se passe dans un lieu sacré et c'est là que Consuelo « éleva purement sous les profondes voûtes de la cathédrale, les accents de la plus belle voix qui les eût jamais fait retentir⁷⁵ ». Elle apparaît aussi dans le regard des filles frivoles et jalouses qui parlent de son origine bohémienne, de sa pauvreté et surtout de sa soi-disant laideur. Presque toute Consuelo est là dans cette première scène...

L'œuvre romanesque multiforme de Sand déploie une panoplie de personnages variés, donnant un tableau presque exhaustif de la société de l'époque. Il ressort de notre approche que les personnages entrent en scène dès l'ouverture, présentés le plus souvent dans un réseau de relations, parfois oppositionnelles, et dans des perspectives narratives variées. On voit que le « signe vide » commence à se charger de signification dès le début du récit, même s'il « ne deviendra plein qu'à la dernière page du texte⁷⁶ ». Un conflit, un événement décisif ou le point de départ d'une aventure, signalés dans l'exposition, montrent combien la stratégie narrative de Sand est dirigée vers un objectif dès son premier mouvement. Si, comme dans la plupart des cas,

73 George SAND, *Lélia* [1833], Béatrice Didier (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1987, p. 61.

74 George SAND, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt* [1842], Simone Vierne et René Bourgeois (éds.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1983, p. 41.

75 *Ibid.*, p. 43.

76 Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dir.), Éditions du Seuil, « Points », 1977, p. 128.

le personnage est jeune, il n'y a là rien de particulier : un début dans la vie et ses perspectives sont toujours un bon sujet, surtout s'il s'agit de romans de formation. Un élément du paradigme, devenu plus fréquent à partir des années cinquante, c'est le jeune homme frappé par la *maladie du siècle*, représentant des passions de l'époque, et véhiculant des « idées qui circulent dans l'air⁷⁷ ». Rien d'étonnant à ce que son portrait initial (comme celui d'ailleurs des autres personnages) soit avant tout moral, et plus important que le portrait physique. Mais le premier contact du lecteur avec le personnage se fait le plus souvent avant le portrait, par un nom propre : soit un simple prénom ou nom de famille, soit un nom à particule ou avec mention d'un rôle social quelconque (le comte de Fougères, le marquis de Morand, le colonel Delmare, le meunier d'Angibault...). Or, la fonction du nom du personnage est parfois bien plus qu'un simple signe d'identification et il n'est pas toujours un « "blanc" sémantique⁷⁸ » absolu. Qu'il soit symbolique ou désignant un type et figurant déjà dans le titre ou apparu seulement dans l'exposition, il peut être « annonce et redoublement de sa "psychologie", voire annonce de son destin général⁷⁹ ». Une analyse onomastique dépasserait les limites de cet article, nous sommes obligée de ne rappeler que quelques noms programmatiques particulièrement fonctionnels : Indiana, Consuelo, Jeanne, Constance Verrier, Monsieur Sylvestre, Césarine Dietrich, Francia, Nanon, Marianne, Chantebel.

Pour intéresser le lecteur à l'histoire de ses personnages, Sand maîtrise avec aisance les stratégies indispensables à tout incipit, ainsi le pacte de lecture, les stratégies de séduction (dont le secret, puissant ressort narratif), en établissant un rapport, parfois un véritable dialogue avec son lecteur. Comme tout texte, celui de Sand aussi, pour emprunter ici une expression à Umberto Eco, « postule la coopération du lecteur⁸⁰ ». On sait, au moins depuis Paul Valéry, que le personnage n'est autre qu'un « être de papier », « un vivant sans entrailles⁸¹ », et que sa création en une *personne* se fait par la perception du lecteur et, ajoutons-le, par sa compétence. Il nous semble que Sand en était consciente, ce dont témoignent ses interpellations adressées au lecteur sur le caractère arbitraire du récit, même si, du reste, conformément

77 George SAND, lettre à Antéonor Joly, [Nohant, vers 13 août 1845], *Correspondance de George Sand*, Georges Lubin (éd.), Paris, Garnier, t. VII, 1970, p. 56.

78 Philippe HAMON, art. cit., p. 128.

79 *Ibid.*, p. 162.

80 Umberto ECO, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, « Biblio essai », 1985, p. 65.

81 Paul VALÉRY, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, « Idées », 1941, t. I, p. 221.

aux conventions du genre, elle a autant fait, sinon plus, pour masquer ce même arbitraire. En tout cas, dans les expositions sandiennes, grâce aux signes ou aux avertissements concernant les personnages, on repère la même intention que dans l'ensemble de l'œuvre : une invitation à une réflexion commune avec le lecteur, censé avoir les mêmes soucis, les mêmes désirs que le narrateur, son contemporain.

ANNA SZABÓ



DE LA VILLE
7

Le personnage sandien et l'idéal de lecture empathique :

l'exemple d'*Indiana*

Le discours de la préfacière

Dans la préface d'*Indiana* qu'elle rédige en 1832, George Sand utilise, après Stendhal, la métaphore du miroir pour présenter l'écrivain comme l'observateur impartial des dysfonctionnements de la société contemporaine, dont il ne saurait être tenu pour responsable. Voulant rendre compte du « malaise social » dont ses personnages se plaignent, des « inégalités » de la société qui les poussent à aspirer « vers une existence meilleure », elle écrit : « L'écrivain n'est qu'un miroir qui les reflète, une machine qui les décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ses empreintes sont exactes, si son reflet est fidèle¹ ». L'accent est mis sur l'exactitude de la photographie sociale que propose le roman, lequel gagne en crédibilité en produisant des « exemples vrais² ». Tel qu'elle le conçoit alors, le rôle de l'écrivain est d'être un témoin, qui se contente de montrer « ce qu'il a vu³ » et qui se garde de vouloir enseigner et conclure par lui-même. George Sand affiche sa méfiance par rapport à tout didactisme, à toute volonté de trop orienter la lecture, lorsqu'elle campe l'écrivain en « simple diseur », qui « n'a point la prétention de cacher un enseignement grave sous la forme d'un conte », qui s'abstient d'« ériger en certitudes » des pensées

1 George SAND, *Indiana*, Béatrice Didier (éd.), Paris, Gallimard, « folio classiques », 1984, p. 37. Nous renverrons désormais à cette édition.

2 *Ibid.*, p. 40.

3 *Ibid.*, p. 38.

traversées de « doutes », et qui préfère donc s'en remettre au jugement de son lecteur⁴. Cela la conduit encore à souligner la position de retrait du narrateur, qui a tâché d'atténuer les marques de sa présence sensible dans le texte en racontant « sans trop d'humeur les misères sociales, sans trop de passion les passions humaines⁵ ». Elle note son effort vers l'impartialité, dont elle attend qu'il augmente la force de conviction de son récit. Car loin de cantonner la lecture à un exercice de pur divertissement, George Sand entend bien que son roman fasse « impression⁶ » sur celles et ceux qui le liront. Dès cette première préface, elle prend en compte la dimension pragmatique du roman où il y a à chercher une « *moralité* » certes tirée des « faits⁷ », mais dont les retombées sont aussi tributaires des choix narratifs de l'écrivain, tout particulièrement de la relation affective qu'il choisit d'établir entre son lecteur et l'histoire racontée. Sand se préoccupe en effet de l'efficacité morale du roman : c'est en cherchant comment mieux servir une cause, comment avoir le plus d'effet sur le lectorat, qu'elle en vient à penser que le conteur doit moins viser l'odieux ou le ridicule que s'efforcer d'« intéresser à leur propre histoire les coupables qu'il veut ramener, les malheureux qu'il veut guérir⁸ ». On voit donc que d'emblée s'impose à elle la conviction que la littérature est bien investie d'une mission morale, qu'elle pense davantage en termes d'action réparatrice que d'intention polémique, et qui nécessite, pour parvenir à la transformation attendue chez le lecteur, de l'« intéresser » à son histoire, donc de trouver les moyens de retenir son attention, et mieux encore de permettre sa participation affective. Choix significatif, George Sand cible les « coupables » et les « malheureux » avec l'intention de ne stigmatiser personne mais d'aider à sortir de l'erreur ou de la souffrance, en misant sur la qualité de l'investissement affectif que l'écrivain aura su instaurer. La préface de 1842 donne à George Sand l'occasion de préciser sa conception de la finalité morale du roman en revenant sur le rapport qui s'établit entre l'auteur et ses personnages, lesquels restent la clé de voûte de sa poétique, dans la mesure où ils sont « un vecteur privilégié d'idéologie, mais aussi d'investissement affectif⁹ ». Elle indique en outre comment le romancier devra solliciter ses lecteurs :

4 *Ibid.*, p. 37-38.

5 *Ibid.*, p. 39.

6 *Ibid.*, p. 41.

7 *Ibid.*, p. 39.

8 *Ibid.*, p. 41.

9 Anna SZABÒ, *Le Personnage sandien : constantes et variations*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, « Studia Romanica de Debrecen », 1991, p. 17.

Penché sur les victimes et mêlant ses larmes aux leurs, se faisant leur interprète auprès de ses lecteurs, mais, comme un défenseur prudent, ne cherchant point trop à pallier la faute de ses clients, et s'adressant bien plus à la clémence des juges qu'à leur austérité, le romancier est le véritable avocat des êtres abstraits qui représentent nos passions et nos souffrances devant le tribunal de la force et le jury de l'opinion¹⁰.

George Sand confirme d'abord ici son choix de porter en priorité son attention sur les « victimes » pour, en tant que romancière, mêler « ses larmes aux leurs », ce qui revient à s'identifier à elles, à partager leur souffrance au point d'en être soi-même affectée. C'est clairement une démarche d'empathie que décrit ici l'écrivaine : rappelons en effet que les dictionnaires définissent l'empathie comme la « capacité de s'identifier à autrui, de ressentir ce qu'il ressent¹¹ », ce que reprennent les travaux récents sur l'utilisation de l'empathie dans les sciences humaines et sociales, en mettant l'accent sur la « prise en compte émotionnelle d'autrui¹² », sur l'expérience de partage des idées et des sentiments, qui peut aller jusqu'à la fusion, qu'une telle attitude suppose. Cette relation empathique établie avec les personnages par le biais des larmes versées en commun met en relief la dette de la romancière envers la littérature des Lumières, que l'on a plutôt tendance à illustrer par le dialogisme à la manière de Diderot ou de Sterne utilisé dans la version originale d'*Indiana* pour briser l'illusion référentielle. Comme ses prédécesseurs du XVIII^e siècle, à commencer par Rousseau et tous ses émules, Sand fait reposer le plaisir de la lecture, mais aussi celui de la création dans l'échange de larmes par lequel s'exprime une sensibilité perçue comme la garante de la bonté et de l'humanité de celle ou de celui qui les répand¹³. Elle place à l'origine de l'écriture le spectacle de la souffrance et la communion sensible qu'il provoque, à partir du moment où il est vu comme intolérable, comme ne pouvant pas laisser

10 George SAND, *Indiana*, p. 44.

11 C'est la définition que l'on trouve dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain REY.

12 Alexandre GEFEN et Bernard VOUILLOUX, « Introduction », in *Empathie et Esthétique*, recueil collectif qu'ils ont dirigé, Paris, Hermann, 2013, p. 5.

13 Sur la valorisation de cette circulation sensible, outre les travaux d'Anne COUDREUSE (*Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, « Écriture », 1999), on se reportera avec profit à l'article d'Anne VINCENT-BUFFAULT, « Sensibilité et insensibilité : des larmes à l'indifférence » publié dans le n° 34 de *Modernités*, « L'émotion, puissance de la littérature ? », textes réunis et présentés par Emmanuel BOUJU et Alexandre GEFEN, 2012, p. 51-72. Article également en ligne sur le site de Fabula, <http://www.fabula.org/colloques/document2322.php>.

indifférent : preuve qu'avec elle, on est sorti d'une conception chrétienne de la douleur qui faisait de cette dernière un instrument de repentir et de rédemption, pour réagir au scandale que représentent des malheurs dont la préfacière souligne la nature sociale, donc la responsabilité qui incombe à ses contemporains, notamment lorsqu'elle dénonce « l'injustice » et la « barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage¹⁴ ». Mais la tâche du romancier ne se borne pas à cette démonstration de compassion, par laquelle George Sand rejoint aussi la figuration romantique de l'artiste sous les traits d'un être distingué par sa capacité à sortir de soi et à saisir de l'intérieur la vie de ses semblables, qui lui permet d'être davantage réceptif à leurs malheurs. C'est que, selon elle, il revient ensuite au romancier de se faire l'« interprète auprès de ses lecteurs » des « victimes » auxquelles il s'est attaché : il s'agit donc pour lui de rapporter leur malheur de manière à le rendre compréhensible, accessible, mais dans le but très vite avancé de faire en sorte que ce malheur puisse être partagé, et par conséquent, mieux reçu, mieux évalué. Certes, George Sand concède que le romancier ne doit pas chercher à tout prix à excuser ces victimes dont il transpose les « passions » et les « souffrances » dans les « êtres abstraits » que sont ses personnages, mais tout « prudent » qu'il est, il n'en est pas moins investi du rôle du « défenseur », de l'« avocat » chargé de plaider une cause en faisant plutôt appel à la « clémence » des juges qu'à leur « austérité ». D'un bout à l'autre de la chaîne, qu'elle envisage le rapport de l'auteur à ses personnages ou celui des lecteurs aux personnages, George Sand parie sur la possibilité d'instaurer une relation de bienveillance qui fait apparaître ce qu'il y a de bon, de généreux, de tolérant en chacun des acteurs : c'est en priorité le ressort de la pitié qu'elle entend actionner pour agir sur son lectorat et pour remporter la bataille de l'opinion. Cela revient à faire appel à l'empathie, comprise comme faculté d'« éprouver les sentiments d'autrui », pour susciter de la sympathie, au sens large d'« attitude de bienveillance à l'égard de quelqu'un¹⁵ », d'amitié, de cordialité.

Il convient de souligner que ce rôle dévolu au romancier n'est possible que parce que George Sand croit en la capacité du texte narratif, et tout particulièrement des « êtres abstraits » que sont les personnages, à susciter l'empathie, en dépit de la conscience qu'ont les lecteurs de la nature illusoire

14 George SAND, *Indiana*, p. 46.

15 Définitions proposées par Françoise LAVOCAT dans le chapitre intitulé « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction » du recueil déjà cité *Empathie et Esthétique*, p. 152.

de l'univers fictionnel. Elle joue du paradoxe de la fiction qui autorise une forte implication affective malgré l'irréalité de ce qui est représenté, ce que corroborent aujourd'hui toutes les enquêtes menées sur l'immersion fictionnelle¹⁶. On peut penser que les discussions suscitées par *Indiana* étaient de nature à alerter George Sand sur la diversité des interprétations, des usages possibles de son roman, et par conséquent, sur la variabilité des réactions des lecteurs aux personnages de fiction. Mais cela ne la conduit pas à remettre en cause la possibilité d'une fusion émotionnelle intense et commune, d'une expérience de lecture qui rapproche et qui réveille ce qu'il y a de meilleur en chacun. De toute évidence, Sand fait de la lecture empathique qu'elle privilégie le moyen de susciter le sentiment d'appartenance à une communauté qui doit pouvoir se réunir autour de valeurs morales fondatrices, par-delà les différences de genre ou de classe : les préfaces successives d'*Indiana* font apparaître de plus en plus cette volonté d'œuvrer, au moyen de l'expérience compassionnelle que propose la lecture, à l'émergence d'une société plus solidaire, moins prisonnière d'idées préconçues, dont les membres peuvent se comprendre et travailler ensemble à des « améliorations sociales¹⁷ ». Ce faisant, George Sand promeut l'utilité morale et politique de la fiction, aujourd'hui pareillement réhabilitée par les études qui placent l'empathie au fondement du lien social¹⁸. Sans doute aurait-elle validé la conception, jugée « utopique » par beaucoup, de l'empathie narrative comme « origine d'un altruisme se manifestant dans le monde réel¹⁹ », donc comme impact positif et durable sur le comportement individuel et collectif. Car George Sand partage encore la foi de ses prédécesseurs des Lumières dans le pouvoir des idées et des mots : elle croit que l'on peut éduquer au bien par la lecture, en donnant par le partage sensible qu'est cette dernière les moyens de mieux connaître l'autre, de mieux le juger et de mieux agir ensuite, pour le plus grand profit de la société.

16 Suzanne KEEN rappelle ce constat dans sa contribution au même recueil, intitulée « Personnage et tempérament : l'empathie narrative et les théories du personnage », *ibid.*, p. 207-228.

17 George SAND, *Indiana*, p. 47.

18 Françoise LAVOCAT revient sur la « valorisation inédite, dans l'histoire de la pensée occidentale, et même mondiale, de la fiction », à partir des années 1990 : elle note que ce phénomène est concomitant de l'essor des sciences cognitives, ainsi que de la « culture de l'empathie », de « la politique du *care* », qui poussent à envisager le rôle joué par la fiction « dans la promotion de la coopération et du souci de l'autre, bénéfiques pour l'individu, la société, l'espèce ». *Empathie et Esthétique, op. cit.*, p. 154-155.

19 Suzanne KEEN, *op. cit.*, p. 208.

Le rôle du narrateur

Dès *Indiana*, George Sand cherche donc à mettre au point une narration efficace et persuasive, qui programme de toucher le lecteur, de jouer sur l'expérience émotionnelle qu'est la lecture, pour faire prendre conscience des malheurs nés de l'organisation défectueuse de la société et, si possible, pour passer de la pitié ainsi provoquée à la volonté de dénoncer, et bientôt de réformer cet ordre social. Elle se range par là sous la bannière de Germaine de Staël, qui avait formulé l'un des principes directeurs des textes romanesques du début du XIX^e siècle, en attribuant au « don d'émouvoir » « la grande puissance des fictions²⁰ », donc en reconnaissant la portée morale du transfert affectif qu'elles sont capables d'opérer. Les travaux récents sur l'empathie nous apprennent qu'il reste difficile de repérer les dispositifs narratifs qui sont les plus susceptibles de provoquer l'émotion du lecteur. Françoise Lavocat admet, en se fondant sur les résultats des quelques enquêtes réalisées, que « la narration à la première personne, le monologue intérieur ne jouent aucun rôle, pas plus que les commentaires du narrateur sur le personnage²¹ ». Il semble néanmoins difficile de ne pas penser que George Sand comptait bien utiliser les nombreuses interventions du narrateur qu'elle avait glissées dans la première version d'*Indiana* pour favoriser l'implication affective d'un lecteur que le narrateur prend à parti souvent pour lui expliquer le rapport que lui-même entretient avec les personnages et l'attitude qu'il lui recommande d'adopter. Certes, il arrive que, relayant l'impartialité gage de la fidélité du témoignage que la préfacière avait mise en avant, le narrateur prenne la parole pour souligner qu'il ne veut « rien poétiser », que, « loin de [s']éprendre de [s]on modèle, [il] le reflète sur la toile avec toutes ses taches, toutes ses incorrections de la nature », laissant au lecteur le soin « de tirer de ce conte la morale » qu'il voudra bien y trouver²². Mais la plupart du temps, dans ces intrusions finalement supprimées dans les éditions suivantes tout comme dans les commentaires qui ont été gardés, le narrateur porte un jugement sur la personnalité et sur les actions des personnages, et il fait pression pour que le lecteur partage son point de vue, éprouve les mêmes sentiments que lui à l'égard de ces derniers. George Sand joue de l'identification du lecteur

20 Germaine de STAËL, *Essai sur les fictions*, dans *Ceuvres de jeunesse*, Paris, Desjonquères, 1997, p. 150.

21 Françoise LAVOCAT, *op. cit.*, p. 162.

22 George SAND, variantes de l'édition de 1832 d'*Indiana* reproduites dans le dossier, p. 384 et p. 381.

au narrateur produite, selon Vincent Jouve, par le « code narratif » du récit²³, pour régler à sa guise la relation affective du lecteur au personnage. Rien ne le montre mieux que la remarque que fait le narrateur à la fin du long récit de sa vie par Ralph, dans les derniers paragraphes de la quatrième partie :

Si le récit de la vie intérieure de Ralph n'a produit aucun effet sur vous, si vous n'en êtes pas venu à aimer cet homme vertueux, c'est que je n'ai pas pu exercer non plus sur vous la puissance que possède la voix d'un homme profondément vrai dans sa passion²⁴.

Profondément touché par la confession de Ralph, le narrateur préfère reprendre le *topos* de l'infériorité de l'écriture par rapport à la force persuasive d'un discours animé par une éloquence qui puise ses ressources dans la sincérité du sentiment plutôt que d'imaginer que ce dernier ait pu laisser le lecteur indifférent. D'autres raisons comme l'impossibilité de l'influence du cadre insulaire et comme le manque d'expérience du lecteur sont encore invoquées pour tâcher de comprendre une impassibilité qui relèverait autrement de l'inconcevable, tant la sensibilité attendue paraît être inhérente à l'humanité de tout récepteur de ce discours. Le narrateur sandien n'est pas loin ici de partager l'opinion de Louis-Sébastien Mercier qui, dans le premier chapitre de son *Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773), considérait que l'« on pourrait juger de l'âme de chaque homme par le degré d'émotion qu'il manifeste au Théâtre » et prenait l'exemple d'une situation pathétique qui ne pouvait laisser de marbre qu'un « méchant », à moins que ce dernier s'en sorte « en avouant son imbécillité ». On devine dans la réaction que George Sand donne à son narrateur la même conviction que les morceaux ou les tableaux les plus pathétiques ne peuvent que toucher un être doué de sensibilité c'est-à-dire d'humanité, et qu'il faut donc jouer sur cette corde pour produire une transformation morale qui aura des conséquences sur le comportement.

23 Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001 [rééd.], p. 124.

24 George SAND, *Indiana*, p. 329.

L'éloquence du corps

Ainsi s'explique ce « roman du pathos » pleinement assumé que George Sand compose en mobilisant une « rhétorique générale d'expressivité » et en se fondant sur un « art de dramatiser les énonciations » dont Éric Bordas a détaillé tous les procédés stylistiques²⁵, présents aussi bien dans le discours du narrateur que dans celui des personnages : Éric Bordas repère en effet les mêmes démonstrations d'affectivité dans le récit du narrateur et dans les paroles des personnages, ce qui lui fait conclure à une inclination commune à la véhémence. Cette quête d'expressivité se traduit encore par l'importance donnée à l'éloquence du corps, notamment lorsqu'il est sous l'emprise de la peur ou de l'amour, ce qui est une autre facette de l'héritage de l'esthétique des Lumières dans *Indiana*. Dans la lignée de Diderot et de sa réforme théâtrale qui repose sur la revalorisation du jeu de l'acteur au détriment du discours, George Sand a souvent recours aux variations de la physionomie et au geste pour dire les sensations ou les sentiments qui submergent le personnage, en leur donnant un maximum d'intensité émotionnelle. Il suffit de penser à la scène d'intérieur par laquelle s'ouvre le roman pour noter que, comme Diderot encore, elle connaît la valeur du silence pour faire ressentir dans toute leur violence les tensions qui se sont accumulées entre les personnages et qui ne demandent qu'à se manifester. Cette forte présence du corps sensible sert également la promotion du naturel, de la spontanéité, de la sincérité dans la manifestation de sentiments que la parole est toujours soupçonnée de dénaturer par ses artifices rhétoriques à visée manipulatrice. Il peut paraître paradoxal de vouloir gagner en authenticité et en énergie en mettant en scène un corps très codifié, aux émotions canalisées dans un catalogue de gestes et d'attitudes expressives qui viennent du roman sentimental et du drame : ainsi retrouve-t-on dans *Indiana* la « trinité des regards, des mains serrées et des pleurs » dont le roman du XVIII^e siècle faisait déjà « la "constellation" sensible la plus expressive²⁶ ». On pourrait ajouter à ces larmes effectivement si facilement répandues, la mention fréquente de la palpitation du sein et des changements brusques de la coloration des joues. Tout cela reste très conventionnel : il n'empêche que c'est bien par la convocation de ce répertoire pathétique que George Sand entend intensifier la présence physique de ces

25 Dans son commentaire du roman publié dans la collection Foliothèque chez Gallimard en 2004. Voir successivement p. 116, p. 118 et p. 150 pour les citations.

26 Pierre FAUCHERY, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 284.

personnages et augmenter le retentissement émotionnel de scènes destinées à faire impression sur le lecteur, peut-être d'autant plus réceptif qu'il est familier de cette tradition romanesque et théâtrale dont il connaît les usages expressifs²⁷.

Le personnage de Noun est certainement celui qui illustre le mieux cette forte présence physique cherchée dans la mise en valeur d'un corps intensément sensuel, sur lequel les moindres émotions s'affichent avec une violence décuplée par l'ardeur du tempérament prêtée à la créole. Dans le récit de la nuit d'amour avec Raymon, George Sand joue admirablement du potentiel érotique de ce corps qui doit toute sa séduction à la beauté de son abondante chevelure, à la « langueur brûlante » de ses « grands yeux noirs » et bien sûr aux larmes qui confèrent à Noun, « splendide de douleur et d'amour », la beauté touchante, fragile, vulnérable que recherche le désir masculin²⁸. Encore visible lorsqu'elle se montre incapable de masquer l'anxiété qui l'étreint alors qu'elle pense que Delmare a peut-être tué Raymon²⁹ ou lorsque « la fureur et la haine [décomposent] ses traits³⁰ » au moment où elle apprend que son amant s'est épris d'Indiana, la forte émotivité de Noun contribue à la rendre attachante mais surtout digne de pitié, parce qu'elle la destine à devenir par excellence une victime sans défense, trop spontanée, trop naïvement amoureuse pour pouvoir éviter les leures de la passion. Notons pourtant que, par la voix du narrateur, George Sand valorise l'éloquence immédiate dictée par « une passion vraie » et par « une douleur profonde » à laquelle parvient l'ignorante Noun : elle érige en modèle cette parole qui n'a rien d'apprié ni de contrôlé et qui tire tout son « pathétique » et toute sa force de conviction du « délire » d'émotions auquel s'abandonne alors le personnage³¹. C'est dire que, si elle fait la faiblesse du personnage dominé par ses émotions et livré au regard de l'autre, la sensibilité reste un idéal pour autant qu'elle est la condition d'une parole authentique, qui sourd

27 On pourrait se demander à l'inverse si la tournure emphatique de certaines scènes ne peut pas gêner l'investissement affectif du lecteur d'aujourd'hui, moins habitué à ce code expressif. C'est l'hypothèse que fait Anne COUDREUSE dans son article « Les infortunes de l'empathie : quelques interrogations sur mes expériences de lectrice », in *Empathie et Esthétique*, *op. cit.*, p. 231-245.

28 George SAND, *Indiana*, p. 103-104.

29 Voir *ibid.*, p. 61, ses « regards effarés », sa pâleur subite, sa « voix entrecoupée », les mains qu'elle joint avec « égarement », ses « sanglots étouffés », etc.

30 *Ibid.*, p. 116.

31 *Ibid.*, p. 103.

des profondeurs de l'être pour donner voix à un « amour d'instinct³² », qui s'offre sans retenue, sans rien calculer. Cette éloquence naturelle gagée sur des sentiments vrais et généreux s'oppose à l'éloquence artificielle, détournée à des fins de conquête du pouvoir politique ou amoureux, telle que la pratique Raymon. D'une manière générale, George Sand s'en prend dans *Indiana* comme dans ses autres romans aux personnages qui sont du côté du paraître, qui portent un masque social, qui contrôlent leurs émotions comme leurs paroles et leurs comportements pour mieux servir leur appétit de pouvoir et de richesse³³ : ainsi de Mme de Carvajal ou de Laure de Nangy, qui prend place dans la série des héroïnes délibérément non romanesques, décidées à renoncer à l'amour dans lequel elles ne voient que humiliation et servitude. Il faudrait montrer dans le détail comment George Sand s'y prend pour rendre peu sympathique le personnage de Laure de Nangy : contentons-nous de remarquer que la réserve hautaine et que l'impassibilité affichée de cette femme qui ne laisse pas « échapper une exclamation³⁴ » lorsqu'elle découvre Indiana aux côtés de son mari la desservent, en trahissant son orgueil et son implacable froideur.

On a pourtant relevé la prédilection de George Sand pour les personnages de sang-froid, dès le début de sa carrière de romancière³⁵ : par sa fierté, son rejet de toute sujétion imposée, sa capacité à tenir tête à son mari, mais aussi par le calme étonnant dont elle fait preuve dans chaque situation dramatique, Indiana peut être rangée dans cette catégorie. Ralph y trouve naturellement sa place, lui qui correspond au stéréotype de l'Anglais « flegmatique³⁶ », avare de paroles, toujours parfaitement maître de soi et donc toujours à la hauteur de n'importe quelle situation. Mais ni Indiana ni Ralph ne sont pour autant des personnages à sang froid, fermés à toute sensibilité, à toute passion. Avec eux, on a plutôt affaire à des personnages à double fond, à qui la vie va donner l'occasion de révéler leurs désirs enfouis et d'afficher leur nature passionnée. On constate du reste que, surtout dans le cas de Ralph, les portraits en sa défaveur s'accumulent tant que sa physionomie paraît « calme

32 Nous reprenons délibérément cette formule utilisée pour qualifier l'affection de l'animal (Ophélie, en l'occurrence, *ibid.*, p. 52) pour son maître, dans la mesure où l'on peut faire le parallèle avec l'amour tel que le vit Noun, qui est un don total de sa personne, dans une soumission acceptée, et qui la conduit au même dénouement.

33 Anna SZABÓ en fait elle aussi le constat, *op. cit.*, p. 67-73.

34 George SAND, *Indiana*, p. 297.

35 Voir l'article de Yvette BOZON-SCALZITTI, « Le personnage de sang-froid », *Études littéraires*, vol. 35, n° 2-3, été-automne 2003, p. 39-60.

36 George SAND, *Indiana*, p. 90.

et insignifiante³⁷ » et qu'il se mure dans une impénétrabilité qui l'expose à être mal connu et donc mal jugé, par les autres personnages et par le lecteur. La situation de Ralph corrobore en cela les analyses du « système de sympathie » par Vincent Jouve : ce dernier montre que « notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui³⁸ », si bien que plus le personnage est individualisé, plus l'on pénètre dans sa vie intérieure et plus l'on est tenté de s'investir affectivement en lui. C'est bien ce qui se passe pour Ralph qui bénéficie de l'estime du narrateur et qui, nous l'avons vu, est désigné par ce dernier à l'affection du lecteur à partir du moment où il accepte de livrer son intériorité et notamment de raconter son enfance malheureuse, c'est-à-dire d'aborder deux thèmes, ses premières années et ses souffrances, qui, selon Vincent Jouve, ouvrent par excellence sur l'intimité d'un personnage et qui sont de nature à lui valoir la sympathie du lecteur³⁹. On a beaucoup commenté l'évolution de Ralph qui parvient finalement à la pleine maîtrise de l'éloquence sincère qu'admire George Sand et qui figure peut-être sa propre naissance à l'écriture⁴⁰. Insistons sur le fait que la révélation, voire la réhabilitation de Ralph passent aussi par la libération de sa nature sensible, tout particulièrement par les larmes qu'il laisse couler pour la première fois et dont il goûte le partage avec Indiana. Ralph accède alors à la « compassion⁴¹ » pour lui-même et surtout pour les autres qui est la clé de la grandeur dans l'échelle morale sandienne : s'il devient alors un modèle possible pour l'écrivaine, c'est sans doute aussi pour cette attitude empathique qu'il s'autorise enfin à avoir et qui garantit la force persuasive de sa confession.

La part du romanesque

Les critiques qui se sont récemment intéressés à la réception du personnage et plus particulièrement à l'élaboration de l'image que se fait de lui le

37 *Ibid.*, p. 69.

38 Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 132.

39 *Ibid.*, p. 138-141.

40 C'est l'interprétation stimulante proposée par Isabelle HOOG NAGINSKI dans son essai *George Sand. L'écriture ou la vie*, Paris, Champion, 1999, chap. III « Indiana ou la naissance d'un écrivain », p. 75-99.

41 George SAND, *Indiana*, p. 327. Remarquons qu'auparavant, le narrateur avait souligné l'absence de toute empathie chez Ralph et les maladroites qui en étaient la conséquence : « Et cet homme comprenait si peu le chagrin d'autrui, qu'avec la meilleure volonté possible d'y porter remède, il ne savait y toucher que pour l'envenimer », *ibid.*, p. 58-59.

lecteur ont attiré l'attention sur les composantes à la fois extratextuelles et intertextuelles d'un tel processus : dans son essai *L'Effet-personnage dans le roman*, Vincent Jouve explique que le lecteur puise « dans l'encyclopédie de son monde d'expérience » pour construire progressivement le personnage, mais qu'il convoque aussi sa « compétence intertextuelle » pour se représenter le personnage à partir de modèles fournis par la littérature ou par d'autres univers imaginaires⁴². Le lecteur d'*Indiana* est d'autant plus invité à accomplir ce double geste que George Sand elle-même se plaît, dès l'incipit du roman, à doubler l'ancrage référentiel de ses personnages de fréquents renvois à des mondes fictionnels qui ont notamment pour conséquence de les river d'emblée à un destin pathétique et donc d'accroître la pitié qu'ils peuvent inspirer. Le réalisme romanesque tel que le pratique George Sand doit en effet beaucoup à la vocation mimétique assignée à des portraits qui doivent garantir l'exactitude de la chronique que la romancière se propose de tenir, tout en convoquant des représentations imaginaires qui rattachent aussi ces personnages à des genres littéraires ou artistiques, voire à des figures mythiques⁴³. Premier portrait inséré dans le roman, celui du colonel Delmare vise à faire de lui un type historique, aisément identifiable par le lecteur contemporain, en lui donnant l'âge, le physique, les manières et le caractère attendus chez un ancien officier des armées napoléoniennes⁴⁴. Mais ce portrait qui permet à George Sand de tenir un discours sur le réel, et notamment de régler ses comptes avec l'héroïsme militaire que de tels soldats ont incarné⁴⁵, laisse place à d'autres où elle continue de représenter les travers de la société des années 1830 tout en brodant sur des canevas romanesques qu'elle reprend ou qu'elle déconstruit. Ainsi en va-t-il du portrait d'Indiana placé dans la scène du bal : le narrateur indique lui-même la clé intertextuelle à partir de laquelle est construit le personnage de cette danseuse si frêle et si aérienne, en mentionnant le parallèle fait par les connaisseurs du genre fantastique alors à la mode entre « cette jeune femme » et telle « ravissante apparition » destinée à s'évanouir au petit matin que l'on croise fréquemment dans cette sorte de littérature⁴⁶. Il n'est pas exclu qu'il y ait de l'ironie dans cette interprétation d'Indiana à partir de scénarios fantastiques que George

42 Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 46 et p. 48.

43 Double polarité bien commentée par Dominique LAPORTE dans son article « Un enjeu scriptural chez George Sand : le personnel romanesque dans le (re)positionnement générique d'*Indiana* (1832-1833) », *Études littéraires*, *op. cit.*, p. 61-70.

44 George SAND, *Indiana*, p. 49.

45 Voir la digression d'humeur prêtée au narrateur, *ibid.*, p. 133-134.

46 *Ibid.*, p. 80.

Sand se fait par ailleurs fort de laisser de côté, pour ne pas verser dans la facilité de leurs scènes à effet. Mais ce souci de s'écarter des constructions sensationnelles des modèles romanesques les plus en vue ne l'empêche pas d'en reprendre le potentiel dramatique, surtout lorsque ces emprunts sont de nature à accroître le pathétique d'un personnage. C'est par exemple le cas dans la scène initiale où l'intertexte du roman gothique que ne peut manquer de convoquer le lecteur contribue à lui faire prendre en pitié Indiana, dans la mesure où il l'identifie à la fragile héroïne séquestrée dans un château à l'écart et livrée à la violence d'un bourreau. Le fait que ce dernier soit son mari réactive également la mémoire du roman sentimental et avec lui, le type de la mal mariée, rêveuse, mélancolique⁴⁷, qui vit secrètement dans l'attente d'un autre amour : c'est bien cette « image-personnage⁴⁸ » que le lecteur est invité à construire à travers ce double prisme de la tradition romanesque gothique et sentimentale qui semble vouer Indiana à connaître le destin de la femme faible, vulnérable, amenée à subir tous les outrages, violences physiques, agressions sexuelles, insultes, abandon par un amant forcément volage et menteur.

La scène initiale programme ainsi une ligne de vie, dans laquelle elle ménage certes de possibles écarts, source de surprise⁴⁹, mais qui dans l'ensemble n'en fait pas moins attendre pour Indiana un avenir de victime qui lui vaut, par la souffrance déjà perçue et par celle qui est prévisible, la compassion immédiate du lecteur, et sans doute plus encore de la lectrice. On voit ainsi comment George Sand parvient à construire une scène dans l'Histoire, ancrée dans la réalité sociale contemporaine, qui se donne aussi comme une scène exemplaire de la condition de la femme, suffisamment chargée en potentiel émotionnel pour d'emblée requérir l'investissement affectif du lecteur et pour le conduire progressivement à réfléchir aux iniquités de l'ordre social qui sont à l'origine de tels drames. On remarquera que, si cette scène joue sur les ressorts de la terreur et de la pitié pour faire effet sur le lecteur, rien ne vient par contre susciter son admiration, dans la mesure où Ralph, campé ici en médiocre

47 Indiana est montrée dans la posture caractéristique du caractère mélancolique selon toute une tradition picturale, « le coude appuyé sur son genou », *ibid.*, p. 50.

48 Selon la formule de Vincent JOUVE.

49 Il faut remarquer que l'hyperbate placée à la fin du portrait, qui invite à plaindre le mari brutal « plus encore que sa femme » (*ibid.*), introduit une variante dans le scénario romanesque de la mal mariée qui pique la curiosité du lecteur, en déstabilisant le système axiologique qui semblait devoir l'emporter. On sait en effet qu'Indiana ne sera pas épargnée par le narrateur, qui saura faire preuve d'une certaine indulgence à l'égard du colonel.

confident, apparaît à son désavantage. Comme elle le fera ensuite avec Raymon, George Sand se plaît ici à déjouer les attentes du romanesque, en se refusant à donner à Ralph les traits de l'amant idéal, forcément séduisant, que le trio mis en place poussait à lui attribuer. Elle va même jusqu'à retirer alors toute omniscience à son narrateur qui émet l'hypothèse d'une « absence de toute sympathie⁵⁰ » entre Indiana et ce jeune homme qui semblait devoir incarner la tentation de l'adultère face à ce couple de toute évidence désuni. George Sand se donne ici les moyens de répondre à une autre mission du roman tel qu'elle veut l'écrire, dans le but de déjouer les mensonges de la fiction et de mettre en garde tout particulièrement contre les illusions qu'il donne dans le domaine du sentiment. Dans le cas de Ralph, c'est en fait par un autre biais qu'elle éveille l'intérêt du lecteur : elle mise en effet sur le potentiel dramatique du personnage énigmatique, dont la vraie nature sera peu à peu révélée, sans pour autant que soient levées toutes les ambivalences. Nous ne reviendrons pas ici en détail sur les ambiguïtés du dénouement, dont il est le protagoniste principal en tant que compagnon d'Indiana et seul narrateur de leur drame : nous nous contenterons de souligner que, même dans le cas de Ralph qui incarne son idéal républicain et qui, nous l'avons vu, est une figure possible de sa naissance à l'écriture, George Sand se garde de créer un personnage tout d'une pièce, qui serait le porte-parole entièrement fiable d'une thèse clairement exposée.

À la faveur du virtuel

Un dernier dispositif retiendra notre attention dans cette scène initiale particulièrement bien construite pour susciter l'empathie du lecteur : il s'agit du fréquent recours à l'irréel du passé, que Éric Bordas avait déjà repéré et rangé parmi les procédés oratoires qui assurent la « présence affirmée et explicite d'une émotivité singulière dans la prose⁵¹ ». Ces tours que George Sand multiplie (« si vous l'eussiez vue [...], vous eussiez plaint [...] », « l'on eût pu saisir », « on eût dit », « Si quelqu'un alors eût observé de près madame Delmare, il eût pu deviner [...]⁵² ») font appel à la sagacité et à l'imagination du lecteur prié de deviner, à partir de l'attitude et des réactions émotives des personnages qu'il ait appelé à observer, le drame qui se joue dans l'intimité des Delmare. Il s'agit bien de l'inviter à une démarche empathique qui revient

⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵¹ Éric BORDAS, *op. cit.*, p. 128.

⁵² George SAND, *Indiana*, p. 50, 52, 53.

à ressaisir la vie intérieure de ses personnages à partir du déchiffrement de leur comportement. C'est à coup sûr un moyen de solliciter un fort investissement affectif qui augmente la puissance persuasive du récit. Ces ouvertures vers l'irréel permettent également de déborder le cadre de la stricte réalité pour proposer un détour par l'univers imaginaire du « conte de fées⁵³ » et de ses sortilèges : on retrouve par ce biais la volonté de convoquer des scénarios, issus en l'occurrence du domaine du merveilleux, qui proposent un rôle pour les personnages, qui leur construisent un destin possible et qui les enrichissent d'un substrat mythique. En cela, ces passages à l'irréel du passé tirent la chronique du côté de la fable et de sa portée exemplaire. Nous nous arrêterons ici sur le fait qu'au moins dans certains cas, ils ont aussi pour fonction de proposer des alternatives à l'histoire effectivement racontée, qui la complètent, qui la prolongent ou qui font au contraire penser que le cours pourrait en être inversé. Or, les études récentes sur la production de l'empathie narrative ont montré qu'elle n'était pas seulement liée au processus d'identification au personnage, mais qu'elle pouvait aussi dépendre des virtualités de l'histoire, qui se présentent à l'esprit du lecteur comme autant d'hypothèses que le récit vérifiera ensuite ou pas⁵⁴. Présentée par le narrateur lui-même comme révélatrice de la situation d'Indiana et du « secret douloureux de sa vie entière⁵⁵ », la scène au cours de laquelle le colonel Delmare menace de fouetter Ophélie et provoque l'effroi de sa femme, qui se prend à penser qu'il pourrait aussi bien tuer la chienne, se prête particulièrement bien à l'étude des mécanismes d'immersion fictionnelle qui se mettent en place et des réactions émotives qu'ils produisent, lors d'une première lecture comme lors d'une relecture. Le lecteur qui découvre le roman de George Sand identifie spontanément Indiana à Ophélie et il voit dans les coups qui menacent de tomber l'annonce de ce qui attend la jeune femme. Il peut même aller jusqu'à imaginer que la chienne comme l'épouse finiront par mourir sous les coups du maître, puisqu'il apprend que Delmare a déjà tué l'épagneul de sa femme. Si le lecteur est lettré, il sait qu'Ophélie porte un nom funeste, qui la destine à la mort, certes par noyade, mais c'est bien un destin tragique qui est entrevu, et pour l'animal, et pour celle que l'on identifie à la pauvre bête. Lors de la relecture, l'intérêt du lecteur ne faiblit

53 *Ibid.*, p. 53.

54 Nous suivons dans ce paragraphe les propositions théoriques de Raphaël BARONI dans le chapitre intitulé « Empathie et virtualités de l'intrigue » du recueil déjà cité *Empathie et Esthétique*, p. 191-206.

55 George SAND, *Indiana*, p. 53.

pas, car la compassion immédiate avec le personnage dont on connaît les épreuves à venir peut alors pousser à envisager d'autres virtualités narratives, même si l'on sait qu'elles ne se réaliseront pas : les théoriciens de la lecture ont montré que, si l'attachement empathique au personnage persiste, c'est en raison de la tension narrative créée entre ce que l'on sait devoir arriver et les alternatives désirables ou effrayantes que notre imagination ne manque pas de produire. L'espoir que le pire n'arrive pas, ou plus probablement la crainte que le pire survienne l'emporte dans le cas de la première lecture ; au moment de la relecture, c'est surtout la pitié qui domine, encore avivée par la contradiction qui s'installe alors entre le savoir du lecteur (Indiana sera une femme battue) et son vouloir (Indiana mériterait un meilleur sort). Dans tous les cas, ce que certains désignent comme « l'alternarré » ou le « disnarré⁵⁶ » du récit maintient l'intérêt du lecteur et favorise l'empathie.

On pourrait trouver dans *Indiana* d'autres cas où les possibles qui sont suggérés consolident la relation affective du lecteur au personnage : citons encore la fin du chapitre v, où l'on découvre Indiana en train de broder et peut-être, selon une hypothèse que propose le narrateur, en train de « repass[er] dans son âme les émotions de cet instant rapide qui l'avait initiée à une vie nouvelle⁵⁷ ». Indiana est alors à la croisée des chemins : elle a eu la révélation d'une autre vie que le lecteur peut espérer pour elle ou qu'il peut regretter, s'il relit et sait déjà qu'elle ne trouvera pas le bonheur dans sa liaison avec Raymon. Cette scène de rêverie fait partie des motifs scénaristiques qui sont à la disposition de la romancière pour ménager des possibles et pour impliquer affectivement le lecteur, qui apprécie le devenir du personnage. Comme la scène initiale précédemment analysée, elle prouve que « la dimension affective du personnage est d'abord liée aux modalités de sa mise en texte⁵⁸ », et que l'empathie, voire la sympathie dépendent bien de procédés romanesques. L'efficacité de telles scènes invite à poursuivre l'enquête pour mesurer la constance et les variations des stratégies narratives utilisées par George Sand pendant sa longue carrière de romancière afin de provoquer l'empathie. Même restreinte à *Indiana*, notre étude suffit à montrer que les romans de George Sand constituent un corpus privilégié

56 Terminologie de Gerald PRINCE reprise par Raphaël BARONI, *op. cit.*, p. 200.

57 George SAND, *Indiana*, p. 87. Indiana peut alors songer à la scène du bal, où elle a goûté aux premières sensations de l'amour, notamment lors du baiser donné par Raymon (*ibid.*, p. 84)

58 Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 121.

pour penser la valeur éthique de l'émotion littéraire et pour analyser les procédés qui permettent l'activation de sentiments moraux chez le lecteur. Elle illustre la dette de George Sand à l'égard du pathétique prisé par les auteurs du XVIII^e siècle et son attachement au culte de l'éloquence sensible qu'elle partage avec les romantiques. Elle confirme à l'inverse la résistance de George Sand à l'émergence d'une littérature de l'indifférence qui promeut l'apathie⁵⁹, celle que son ami Flaubert lèguera à la modernité, pour le meilleur et pour le pire.

FABIENNE BERCEGOL
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE, PLH

59 C'est ce parcours « des larmes à l'indifférence » que suit à grands traits Anne VINCENT-BUFFAULT dans l'article déjà cité.



L'identité à l'épreuve

poétique du personnage sandien

Dans *La Muse du département*, Balzac accuse son amie George Sand d'avoir donné naissance à un personnage féminin appelé à connaître un grand succès : la *femme supérieure*. La femme affectée de cette maladie éminemment contagieuse diffusée par George Sand – que Balzac appelle le « *sandisme* » – se prend non seulement pour un personnage d'un roman de Sand, dont elle prétend partager les sentiments nobles et vertueux, mais aussi un peu pour George Sand elle-même. Cette prolifération de clones plus ou moins fidèles à l'original, imputable, dit Balzac, à « l'illustration de George Sand », a eu « pour principal effet de faire reconnaître que la France possède un nombre exorbitant de femmes supérieures, assez généreuses pour laisser jusqu'à présent le champ libre à la petite-fille du maréchal de Saxe¹ ».

Avec la mansuétude qui est la sienne, Sand ne semble pas s'être indignée, ni même agacée, de ces propos de son ami Balzac, qui pourtant assimilait le « sandisme » à une « lèpre sentimentale ». Elle ne s'était pas montrée plus indisposée par le portrait que le même Balzac avait brossé d'elle – ou, comme il disait, de sa « cousine germaine » – dans le personnage de Camille Maupin, la femme de génie du roman *Béatrix*, paru en 1839. Aux précautions de Balzac qui l'invitait à attendre la publication en volume de son roman pour juger sur pièces de la pertinence de son avatar fictionnel, Sand se bornait à

¹ Honoré de BALZAC, *La Muse du département*, in *La Comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1976, t. IV, p. 632.

répondre, débonnaire mais un brin narquoise : « Mon cher Don Mar, ne vous inquiétez pas de ma *susceptibilité*. Flattée ou non flattée dans la *cousine germaine* dont vous me parlez, je suis trop habituée à faire des romans pour ne pas savoir qu'on ne fait jamais un *portrait* ; qu'on ne peut, ni ne veut copier un modèle vivant. Où serait l'art, grand Dieu ! si l'on n'inventait pas, soit en beau, soit en laid, les 3/4 des personnages, où le public bête et curieux veut reconnaître des originaux à lui connus²? » Façon élégante d'éluder la question de la ressemblance entre le modèle et la copie, mais aussi de rappeler à son confrère la règle première de sa poétique du roman, celle de l'invention : pour les personnages comme pour le reste, le défi du romancier est d'« inventer vrai », selon la propre formule de Balzac. De cette délicate alchimie entre *invention* et *vérité*, les personnages de fiction sont aux yeux de la romancière les produits les plus exemplaires, comme elle l'explique dans *Histoire de ma vie* : « Les personnages de roman ne sont donc pas des figures ayant un modèle existant. Il faut avoir connu mille personnes pour en peindre une seule. Si on n'en avait étudié qu'une seule et qu'on voulût en faire un type exact, elle ne ressemblerait à rien et ne paraîtrait pas possible³. »

Ce bref détour par les relations d'une amitié souvent teintée d'un soupçon de rivalité entre Balzac et Sand nous aura permis de mettre en lumière un fait notable de la réception de George Sand. Le « personnage » fort romanesque qu'elle a pu incarner aux yeux de ses contemporains – même les plus éclairés, comme Balzac – semble avoir quelque peu occulté ceux qu'elle a créés. Parallèlement, la romancière, qui a inventé un nombre impressionnant d'êtres de fiction, n'a pas toujours été saluée par la critique pour cet aspect de sa création. Quand les contemporains de Sand ne se sont pas contentés de pointer dans les personnages d'Indiana, Consuelo et autres Lélia les portraits plus ou moins retouchés de l'artiste par elle-même – ce que suggère parmi d'autres exemples le titre de la biographie bien connue d'André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand* –, ils ont souvent épinglé un prétendu manque d'inventivité dans ce domaine, réduisant le panel de ses personnages à une typologie simpliste. Selon cette *doxa* critique, Sand, en dépit de sa fécondité, n'aurait pas su donner naissance à une « œuvre monde » peuplée d'autant d'existences singulières que celle de Balzac, pas plus qu'elle

2 Lettre de George SAND à Balzac, [Nohant, 2 juillet 1839], *Correspondance*, Georges Lubin (éd.), Paris, Garnier, 1968, t. VI, p. 710-711 (souligné dans le texte). Toutes les références à la correspondance renvoient à cette édition notée : *Corr.*

3 George SAND, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, Georges Lubin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 623 (abrégé désormais en *OA*).

n'aurait su forger de personnages suffisamment mémorables pour s'ériger en type universel, comme a su le faire Flaubert avec Madame Bovary. Ce paradoxe n'est peut-être que le symptôme d'une méprise, celle de la critique de son siècle, qui n'a pas toujours saisi la nature et les fonctions propres du personnage sandien, jugés souvent à l'aune du modèle balzacien, dont Sand s'est en réalité rapidement écartée. C'est donc en premier lieu le dossier de la réception des personnages de George Sand que nous voudrions rouvrir, pour tenter de saisir, dans un second moment, ce qui fait la spécificité de la poétique mais aussi de la *politique* sandienne du personnage fictionnel.

Les personnages sandiens vus de la critique

C'est encore à Balzac, et au parallèle souvent établi par la critique des XIX^e et XX^e siècles entre l'auteur de *La Comédie humaine* et George Sand, qu'il convient de revenir pour appréhender la spécificité des personnages sandiens. Dans *Histoire de ma vie*, Sand évoque les discussions littéraires qu'elle avait coutume d'avoir avec Balzac dans les années 1830. Si les deux romanciers s'accordent alors sur l'idée du roman conçu comme miroir critique de la société contemporaine, ils divergent sur des questions de poétique et notamment sur la conception des personnages et sur leur fonction au sein du roman. « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être ; moi, je le prends tel qu'il est. Croyez-moi, nous avons raison tous deux. Ces deux chemins conduisent au même but⁴ », déclare Balzac, dont Sand rapporte les propos dans son autobiographie. Elle semble avoir souscrit à cette répartition des rôles, puisque dans la notice du *Compagnon du Tour de France*, qu'elle rédige en 1851, elle s'approprie les propos attribués à Balzac dans *Histoire de ma vie*, résumant sa conception du personnage en ces termes : « En somme, vous voulez et savez peindre l'homme tel qu'il est sous vos yeux, soit ! Moi, je me sens porté à le peindre tel que je souhaite qu'il soit, tel que je crois qu'il doit être⁵. » Elle entérine ainsi l'opposition perpétuée par toute la critique du siècle entre le réalisme balzacien, qui s'attache à la peinture d'êtres réels, ordinaires ou monstrueux mais toujours vrais, et l'idéalisation sandienne, qui produirait des créatures de fantaisie conçues comme des modèles à méditer ou à imiter. À la mimésis balzacienne, Sand oppose sa manière de concevoir ses personnages, non pas comme échantillons d'individus extraits du monde

4 George SAND, *Histoire de ma vie*, OA, t. II, p. 161.

5 George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, notice, [1851], in *Préfaces de George Sand*, Anna Szabó (éd.), *Studia Romanica*, Debrecen, 1997, t. I, p. 169.

référentiel mais comme incarnations d'idées, voire d'idéaux. Elle tempère cependant ce processus en reconnaissant qu'un des enseignements que Balzac lui a fournis est précisément « que l'on pouvait sacrifier l'idéalisation du sujet à la vérité de la peinture, à la critique de la société et de l'humanité même⁶ ».

La critique ne semble pas avoir perçu très nettement dans les romans de George Sand cette quête de la vérité, et c'est plus souvent comme auteur de « romans idéalistes », voire de « romans sentimentaux » où l'imaginaire aurait la part belle, que l'histoire littéraire l'a figée⁷. C'est ainsi que Zola, déclinant à son tour l'antithèse Sand-Balzac, véritable *topos* de la critique du XIX^e siècle, voit dans l'œuvre de Balzac la source du « fleuve du vrai » qui se répandrait dans toute la littérature moderne, tandis que l'œuvre de Sand ne ferait couler selon lui que le « fleuve du rêve », abreuvant toute une littérature sentimentale de pure imagination qui n'est à ses yeux qu'une « formule morte⁸ ». C'est sur le plan de la conception des personnages que Zola les oppose tout particulièrement, reprochant aux êtres de fiction sandiens leur manque de réalité et ne voyant en eux que des « poupées à arguments⁹ » agités par leur auteure pour défendre ses thèses. Faisant du roman sandien un repoussoir pour exalter les valeurs propres du roman naturaliste, Zola, dans les articles qu'il a consacrés à la romancière, réalise en quelque sorte la synthèse des idées critiques formulées tout au long du siècle sur la poétique de Sand¹⁰ telles qu'elles se sont cristallisées dès sa première décennie d'exercice littéraire.

C'est généralement à travers trois grandes catégories que les personnages des romans de Sand se trouvent classés et jaugés par les commentateurs du temps : le personnage comme incarnation de l'auteur relevant de l'*autoprotrait* ; le personnage comme *type* s'inscrivant dans une logique de la

6 George SAND, *Histoire de ma vie, OA*, t. II, p. 161.

7 C'est ainsi qu'elle est présentée dans de nombreuses anthologies scolaires du XX^e siècle, dont l'emblématique *Lagarde et Michard*, qui la consacre comme auteure de romans sentimentaux et idéalistes, associée à d'autres représentants de ce genre littéraire, dont Octave Feuillet et Jules Sandeau.

8 Émile ZOLA, « George Sand », in *Œuvres critiques, Documents littéraires, Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, t. X, p. 728-729.

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

10 Voir sur cette question l'article d'Éléonore RÉVERZY, « Sand et Zola. Littérature et valeurs », in *George Sand : Pratiques d'écriture*, Éric Bordas (dir.), Cazaubon, Eurédit, 2004.

représentativité ; le personnage érigé en *symbole*, chargé de personnifier une idée ou un idéal.

Le personnage comme autoportrait, tout d'abord. L'assimilation du personnage de fiction à la personne de l'auteur est assez banale en un temps où « l'homme c'est l'œuvre », et plus encore quand *l'homme* est une *femme*. Selon les stéréotypes alors en vigueur, la femme qui écrit écrit nécessairement sur elle-même, incapable, quasi physiologiquement, de dépasser les limites étroites de son propre moi. C'est ce que pense avec bien d'autres Maupassant, qui déclare à propos de la correspondance de George Sand : « jamais elle n'est sortie d'elle-même une minute¹¹ ». D'autres critiques tiennent le même discours sur les romans de George Sand, pointant comme une marque de fabrique ce que l'auteur d'une recension de *Mauprat* appelle la « personnification d'elle-même » :

Un reproche que plusieurs fois on avait adressé, et avec quelque raison peut-être à Mme Sand, c'est la personnification d'elle-même. On retrouvait trop souvent le moi, venant s'interjeter au milieu des événements, et laissant de côté le cours des faits pour poser en égoïste, se développer au lecteur, et lui faire partager, tantôt une émotion, tantôt une manière de voir ou de penser, qui n'avait nul intérêt, par rapport au reste de l'ouvrage¹².

Dès *Indiana*, et peut-être à cause de *Indiana*, l'assimilation a été presque systématiquement faite entre George Sand, la femme, et ses héroïnes, comme elle-même le déplore dans *Histoire de ma vie* :

On n'a pas manqué de dire qu'*Indiana* était ma personne et mon histoire. Il n'en est rien. J'ai présenté beaucoup de types de femmes, et je crois

11 « Eh bien, dans ces cent quarante lettres de George Sand, jamais on ne trouve une ligne qui ne se rapporte à des choses personnelles. Jamais d'envolement dans les idées pures, jamais de réflexions étrangères à elle ou à ses amis ; jamais elle n'est sortie d'elle-même une minute, pour devenir un simple esprit qui voit, rêve, raisonne et parle, sans croyances préconçues et sentiments intéressés. » Guy de MAUPASSANT, « George Sand d'après ses lettres », *Le Gaulois* du 13 mai 1882 (souligné par nous).

12 « Mauprat », *Petit Courrier des dames, nouveau journal des modes, des théâtres, de la littérature et des arts*, A.T., 25 août 1837, n°11, t. xxxiii, p. 87. L'auteur déclare cependant que *Mauprat* ne peut être soupçonné d'un tel travers : « Dans *Mauprat*, ce défaut a disparu, l'unité de pensée domine sans monotonie par tout l'ouvrage. Les caractères du jeune Bernard Mauprat, du vieux Patience et du pauvre Sylvain sont des créations aussi neuves que profondément senties. »

que quand on aura lu cet exposé des impressions et des réflexions de ma vie, on verra bien que je ne me suis jamais mise en scène sous des traits féminins. Je suis trop romanesque pour avoir vu une héroïne de roman dans mon miroir. Je ne me suis jamais trouvée ni assez belle, ni assez aimable, ni assez logique dans l'ensemble de mon caractère et de mes actions pour prêter à la poésie ou à l'intérêt, et j'aurais eu beau chercher à embellir ma personne et à dramatiser ma vie, je n'en serais pas venue à bout. Mon *moi*, me revenant face à face, m'eût toujours refroidie¹³.

Sans doute l'incertitude sur le genre de l'auteur d'*Indiana*, puis la rapide résolution du mystère, ont-ils conforté les tendances naturelles d'une critique alors volontiers biographique, et l'ont incitée à chercher dans l'existence de l'auteur la clé d'interprétation de ses œuvres¹⁴. Des femmes mal mariées mises en scène dans ses premiers romans à la femme supposée elle aussi mal mariée qui les avait conçues le lien a vite été noué. D'où la condamnation pour immoralité de celle qui avait osé, par personnages interposés, « attaquer l'institution du mariage, réhabiliter l'adultère, appeler la femme à indépendance, à la satisfaction sans limite de ses appétits sensuels¹⁵ ». À « personnages peu recommandables », auteur lui aussi peu recommandable, concluait sentencieusement Alfred Desessart, résumant ainsi le concert d'indignation suscitées par la publication de *Lélia*¹⁶. Le roman de 1833 marque une scansion importante dans la réception des œuvres de Sand et constitue une acmé dans la confusion entre fiction et biographie. Un exemple caricatural de cette dérive critique peut se lire dans l'ouvrage de Théobald Walsh, intitulé *George Sand*¹⁷, qui intente à l'auteur un procès pour immoralité par le truchement de ses personnages, les instances fictionnelle et biographique étant pour le critique indéfectiblement mêlées :

13 George SAND, *Histoire de ma vie*, OA, t. II, p. 160.

14 Comme le suggèrent les interrogations de ce commentateur : « Quel est le genre ? quelle est la manière de M. Sand ? quelle route a-t-il suivie ? [...] C'est tout à la fois le cœur d'une femme et la tête d'un homme, la sensibilité la plus ardente et l'intelligence la plus développée », « *Indiana et Valentine* par George Sand », Henri BOUSSUGE, *Le Cabinet de lecture*, 24 décembre 1832, vol. I, p. 11-12.

15 « Jacques », *Le Progrès social*, n.s., octobre 1834, p. 1-15.

16 « *Lélia*, par George Sand, 2 vol. in-8 », Alfred DESESSART, *La France littéraire*, septembre 1833, p. 213-216.

17 Sand fait mention de cet ouvrage dans sa correspondance : « J'ai reçu un livre d'Autun sur George Sand avec une lettre de l'auteur, Théobald Walsh, qui me déclare qu'il me méprise profondément ; en raison de quoi il me demande humblement mon amitié, ce qui n'est guère logique. Je ne lui répondrai que cela. » Lettre de George SAND à Marie d'Agoult, [Nohant, 6 avril 1837], *Corr.*, t. II, p. 769.

C'est une tâche peu aisée que de distinguer, dans *Lélia*, l'auteur d'avec les personnages qu'il met en scène, et de séparer la réalité, c'est-à-dire, ce qui est de lui, de ce qui appartient à la fiction, à l'allégorie, et se trouve amené là, pour le développement de la pensée *artiste*. *Lélia* forme comme une sorte de trinité symbolique, dont les personnes se tiennent par des rapports mystérieux. Il faut voir alternativement, dans ce caractère, l'idéal, l'abstraction incarnée, l'être de raison ; puis la femme, l'être réel qui se meut dans la sphère d'action où l'auteur l'a placé ; enfin George Sand lui-même, qui parle par l'organe de *Lélia* ou par celui de ses autres personnages indifféremment¹⁸.

Au terme d'une argumentation assez fumeuse, Walsh concluait à l'identité entre la personne de Sand et les personnages de son roman :

Ainsi donc, il n'est plus permis d'en douter : *Lélia* blasphémant et maudissant, *Lélia* cuvant son ivresse de spiritualisme aux pieds de la courtisane ; c'est George Sand.

Pulchérie philosophant sur les *héroïques travaux* de sa profession, et se faisant du vice une auréole ; c'est Georges [*sic*] Sand.

Magnus reniant son Dieu en présence du tentateur ; c'est encore Georges [*sic*] Sand.

Stenio cherchant à éteindre son âme dans le matérialisme, et s'efforçant, moribond désespéré, à ébranler la foi d'autrui ; c'est toujours Georges [*sic*] Sand¹⁹.

Pour appuyer sa démonstration, Théobald Walsh prenait à témoin Sand elle-même en citant une des *Lettres d'un voyageur* parue dans la *Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} juin 1836, où elle déclarait se trouver « dans la même situation d'esprit » que celle « qu'elle avait dépeinte dans *Lélia*²⁰ ». C'était là encore confondre fiction épistolaire et correspondance véritable. Il est vrai que Sand brouillait les pistes en publiant ce texte hybride, où elle avait, comme elle l'écrivit dans la préface de 1842, travesti et fictionnalisé son moi : « Que les amateurs de fictions me pardonnent un peu cependant. Dans plusieurs de ces

18 Théobald WALSH, *George Sand*, Paris, Hivert, 1837, p. 83.

19 *Ibid.*, p. 149.

20 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, OA, t. II, p. 754-755.

lettres, j'ai travaillé pour eux en habillant mon triste personnage, mon pauvre moi, d'un costume qui n'était pas habituellement le sien²¹. »

La seconde catégorie qui permet d'évaluer le personnage de fiction est celle du *type*, une notion qui est particulièrement féconde en ces années 1830 où le roman se réinvente comme miroir, et plus encore, comme science de la société, s'attachant, entre autres, à faire l'inventaire des divers avatars de ce que Balzac a appelé « l'homme social²² ». Un type, selon la définition minimale fournie par Balzac, c'est « un personnage qui résume en lui-même tous les traits caractéristiques de ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre²³ ». Le roman de mœurs, c'est-à-dire le roman « moderne²⁴ » qui naît au tournant de 1830, a entrepris d'inventorier et de classer ces types sociaux qui forment le personnel de la modernité, tout comme le font à peu près au même moment les physiologies et ces encyclopédies du présent qui nourrissent ce que Walter Benjamin a appelé la « littérature panoramique », comme les *Français peints par eux-mêmes* ou *Le Livre des Cent-et-un*.

Dans ses premiers romans, *Indiana* et *Valentine*, Sand participe pleinement à cette lecture du social qui, en termes de poétique du roman, suscite l'émergence d'une nouvelle forme de fiction où l'ordinaire l'emporte sur le romanesque, le prosaïque sur l'héroïque. Les questions qu'elle se pose alors qu'elle est en train d'écrire *Indiana* suggèrent les craintes qu'elle nourrit quant à la réception de ce roman d'un nouveau genre qui rompt avec les séductions habituelles de la fiction et avec celles du personnage romanesque : « ce sont quatre volumes sur quatre caractères²⁵ »... « peut-on faire avec cela seulement » du roman, se demande-t-elle en pleine rédaction d'*Indiana*. Mais en dépit, ou peut-être à cause, de cette « manière pauvre », le roman plaira, et principalement par ses personnages qui semblent tout droit sortis de la « vie ordinaire », comme se plaisent à le souligner les critiques. L'idée qui domine dans leurs jugements est celle de la justesse quasi documentaire de la fiction et des personnages qui y sont mis en scène, comme le note

21 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, préface, [1842], in *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, p. 95.

22 Sur cette question voir l'ouvrage collectif *Balzac et l'homme social*, José-Luis Diaz (dir.), *Revue des Sciences humaines*, n° 323, 2016.

23 Honoré de BALZAC, *Une ténébreuse affaire*, préface de la première édition [1842], *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, t. XI, p. 407.

24 C'est le qualificatif qui revient le plus souvent dans les recensions d'*Indiana*. J'ai évoqué la réception d'*Indiana* comme « roman moderne » dans : *Indiana*, Brigitte Diaz (éd.), in *Cœuvres complètes*, Béatrice Didier (dir.), Paris, Honoré Champion, 2008, « Présentation », p. 32-46.

25 Lettre de George SAND à Émile Regnault, [Nohant, 27 février 1832], *Corr.*, t. II, p. 47.

le critique de *La Quotidienne* : « C'est bien là la vie [...], comme nous la connaissons ; nous donnerions une date à tous ces événements, un nom à tous ces personnages, et ces situations si originales ont l'immense mérite de sembler faire partie de nos souvenirs personnels²⁶. » *Indiana* s'offre aux yeux de ses lecteurs contemporains comme une « page de la vie ordinaire²⁷ », dans laquelle chacun pourra lire le texte de sa propre vie : « C'est tout bonnement l'histoire de tous les jours, votre histoire à vous, celle de votre voisin », déclare Henri Boussuge²⁸.

Le traitement des personnages est considéré comme un facteur essentiel de cette reconfiguration du roman. On salue tout d'abord leur économie : « Il n'y a pas de luxe de personnages dans ce livre : Indiana jeune créole ; son mari, colonel de l'empire ; un Anglais qui aime Indiana sans le lui dire ; un Français qui a pour elle cet amour que la civilisation a fait ; une femme de chambre, une mère, voilà à peu de choses près, ce qui pense, agit et parle dans cet ouvrage, digne d'être distingué, selon nous, parmi les meilleurs romans de notre époque²⁹. » On apprécie que les personnages mis en scène ne soient pas taillés sur ces « types de convention que nous retrouvons partout dans les livres comme au théâtre³⁰ ». Pour autant, ils n'en sont pas moins reçus comme des *types*, mais des types « vrais » : c'est ainsi que Gustave Planche juge le personnage de Louise dans *Valentine*, voyant en elle « un personnage très vrai dont chacun de nous peut retrouver le type dans la société³¹ ». Cette vérité sociale véhiculée par le *personnage-type*, Sainte-Beuve la décèle également dans le premier roman de George Sand. En ouvrant le livre, écrit-il, « on s'est vu introduit dans un monde vrai, vivant, nôtre », où l'on trouve « des mœurs, des personnages comme il en existe autour de nous, un langage naturel, des scènes d'un encadrement familial, des passions violentes, non communes, mais sincèrement éprouvées ou observées, telles qu'il s'en développe encore dans bien des cœurs sous l'uniformité apparente et la régularité frivole de

26 « *Indiana* », E. M., *La Quotidienne*, 26 septembre 1832, p. 3.

27 « Ce n'est donc pas une de ces prédications hardies et presque cyniques selon la poétique des romanciers du jour, mais un tableau de mœurs, une page du livre de la vie ordinaire », O., « Romans – *Valentine*, par M. G. Sand, auteur d'*Indiana* », *Revue de Paris*, 11 novembre 1832, p. 196-198.

28 Henri BOUSSUGE « *Indiana* par Jules Sand », *Le Cabinet littéraire*, 24 juin 1832, vol. 1, p. 13.

29 « *Indiana* par George Sand », n. s., *La France littéraire*, juin 1832, p. 676.

30 « *Indiana* par George Sand », n. s., *Le Revenant*, 6 juillet 1833, p. 3.

31 Gustave PLANCHE, « George Sand », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1832, p. 696.

notre vie³² ». Est également saluée la façon dont la romancière agence ses personnages dans le cadre fictionnel pour les mettre en résonance ou en opposition, compliquant ainsi l'intrigue sentimentale en l'insérant dans le panorama plus large d'une peinture sociale. C'est ce qu'apprécie Gustave Planche dans *Valentine* :

La fable de *Valentine*, aussi simple que celle d'*Indiana* pour la construction générale, admet pourtant un plus grand nombre de personnages. Au premier plan, il n'y a que deux acteurs, Valentine et Bénédicte, celle qui doit succomber, et celui qui doit triompher, le vainqueur et la victime. Mais, outre ces deux figures principales, il y a, pour couvrir la toile, plusieurs autres types finement indiqués, et qui donnent à tout le récit un naturel parfait. Athénaïs, Louise, la marquise et la comtesse de Raimbault, le père Lhéry, Pierre Blutty, Valentin, se groupent à merveille, et composent un monde tout entier, au milieu duquel l'auteur nous introduit si facilement, et en apparence avec si peu de préparation et d'artifice, qu'on a peine à ne pas croire à l'existence réelle de tous les personnages. On croit les reconnaître et s'en souvenir, comme si on avait vécu avec eux pendant plusieurs années³³.

Même constat de la part d'Henri Boussuge, qui apprécie la profondeur de champ du tableau social réalisé dans ce roman grâce à la distribution contrastée entre les personnages « incarnant la passion et la poésie », tels Bénédicte et Valentine, et « les personnages qui représentent le monde selon le code, le monde prosaïque et subalterne », comme la marquise de Raimbault et M. de Lansac. Il y a là véritablement un *système* des personnages que saluent d'autres critiques ; ainsi de l'auteur d'une recension du roman dans la *Revue de Paris* : « La vieille marquise de Raimbault, sa fille la comtesse, Valentine, Louise et M. de Lansac, ont tour à tour posé devant vous en groupes ou isolés chacun dans leur cadre, avec des attitudes si franches que vous les reconnaîtrez partout où vous les rencontrerez dans le monde. Oui, ce sont là des personnages vrais³⁴. »

32 SAINTE-BEUVE, « Variétés. *Indiana* par G. Sand », *Le National*, 5 octobre 1832, p. 3-4.

33 GUSTAVE PLANCHE, « George Sand », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1832, p. 695.

34 O., « *Valentine*, par M. G. Sand, auteur d'*Indiana*, 2 volumes in-8° ; chez H. Dupuy, rue de la Monnaie, *Revue de Paris*, 11 novembre 1832, p. 197.

C'est donc la vérité du type que les critiques saluent dans le personnel des deux premiers romans de George Sand. La romancière observe alors une conception du personnage de roman que l'on pourrait qualifier de balzacienne, en ce sens qu'elle s'attache avant tout à mettre au jour à travers la fiction un panel d'identités et de postures sociales³⁵. Cet enthousiasme quasi unanime pour le système des personnages va laisser la place à des jugements plus sceptiques pour les œuvres qui suivront. Au tournant de la décennie 1830, les nouvelles créations et créatures romanesques de George Sand, qui infléchit sa production selon engagement politique et social, ne semblent plus faire l'unanimité. Des réserves se font entendre sur la conception de ses personnages : à trop vouloir en exalter l'exemplarité, à trop le « typiser », comme dirait Balzac, Sand prend le risque de faire basculer le personnage-type dans le stéréotype. Emblème monologique, il ne serait alors plus qu'une « idée habillée », perdant ainsi une grande part de sa séduction et de son pouvoir heuristique. C'est l'analyse que propose la longue recension anonyme du *Compagnon du Tour de France*, parue dans *La Presse* en 1841 :

Nul doute que l'auteur n'ait eu la pensée de personnifier toute une classe de la société dans ces deux types essentiels, Pierre Huguenin, l'ouvrier philosophe, et Amaury, l'ouvrier artiste. Nous sommes également autorisés à croire que les trois caractères de femmes tracés dans le roman sont trois types idéals correspondant aux trois notions de *sensation*, *sentiment*, *connaissance*, envisagés dans un livre de philosophie récemment publié comme bases de la personnalité humaine. Il y a un grave inconvénient à ces sortes de romans dont les personnages ne sont que des idées habillées. Ils sont nécessairement si logiques, si conséquents, *si tout d'une pièce* (qu'on nous passe l'expression), qu'ils ne ressemblent plus à des êtres humains [...]. Des idées ne sont pas des hommes, et ce que nous voulons voir avant tout dans un roman, ce sont des hommes³⁶.

La critique est rude ; il est vrai que son auteur, sous couvert d'anonymat, n'est autre que Marie d'Agoult, alors en guerre contre son ancienne amie. Son analyse est néanmoins intéressante car elle indexe le changement de régime du personnage sandien – qu'elle date de *Lélia* – devenu selon elle

35 Sur le personnage balzacien, on consultera les travaux de Jacques-David EBGUY, notamment : *Le héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2010.

36 « *Le Compagnon du tour de France par George Sand* », *La Presse*, n. s., 9 janvier 1841.

le simple porte-parole de thèses philosophiques, en l'occurrence, celles de Pierre Leroux :

Lorsqu'en 18... George Sand publia ce livre si attaqué et si exalté, qu'on appelle *Lélia*, il encourut le même reproche. Tous ses personnages étaient symboliques et peut-être retrouverait-on dans *Pulchérie*, *Sténio* et *Lélia*, ces trois notions de *sensation*, *sentiment*, *connaissance*, qui reparaissent aujourd'hui sous des formes moins hardies et moins accusées dans le *Compagnon du Tour de France*³⁷.

Lélia marque donc un premier tournant dans la poétique du roman sandien et dans sa réception. La critique prend acte de ce changement de « profil » du personnage qui s'écarte dorénavant de la logique rassurante du *type* pour suivre celle plus déroutante du *symbole*. Si le *type* en effet, renvoie nécessairement à du connu, ou à du « reconnu » (c'est sur un effet de reconnaissance que le *type* romanesque est fondé), le *symbole* contient une part d'incertitude, qui rend sa lisibilité moins sûre. Ce passage dans le roman sandien du « personnage-type » au « personnage-symbole » est souligné par la critique. « Mais qu'est-ce que *Lélia* ? » se demande le rédacteur d'une recension du roman dans le *Figaro*. Question à laquelle il répond : « C'est un symbole. Et les personnages qui se meuvent autour de la robe sybilline [*sic*] et parfumée de *Lélia* sont aussi des symboles. *Sténio*, jeune poète amoureux de *Lélia*, symbole ; *Trenmor*, galérien, symbole ; *Pulchérie*, courtisane, symbole ; *Magnus*, prêtre et fou, symbole ; *Lélia*, symbole de tous ces symboles, le grand symbole³⁸. » Le mot *symbole* réapparaît d'une critique à l'autre pour qualifier les personnages de ce roman inclassable et ce n'est pas une louange. Si le *symbole* dérange dans le contexte du roman, c'est qu'il entraîne avec lui l'idée d'abstraction, contraire à ce qu'on attend alors d'un personnage de roman qui doit être avant tout *incarnation*. Selon une conception appelée à se répandre rapidement, le romancier doit faire concurrence à l'état civil et fournir aux lecteurs émerveillés ses bataillons de personnages plus vivants que nature. C'est, on le sait, le défi que s'est donné Balzac, qui a entrepris de « rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une Société ». Mais avec *Lélia* c'est le mouvement inverse qui s'amorce : restreints en nombre, les personnages se campent dans une posture, une parole, un *faire* dont la portée symbolique est tangible sans que ne le soient pour autant

37 *Ibid.*

38 « *Lélia*, par Georges Sand », signé Dimanche, *Figaro*, 18 août 1833.

les identités qu'ils emblématisent. Les personnages, accusent les critiques, ne sont plus des *types sociaux* qui permettent une lecture du réel mais des entités symboliques qui ne se laissent pas aisément décrypter. C'est la lecture d'Auguste Bussière, qui déplore avec d'autres que les personnages de *Lélia* ne soient pas « empruntés par l'observation à la réalité », mais façonnés comme « des types abstraits, destinés à représenter chacun une idée, et à fonctionner en conséquence ». Et il conclut : ils ne sont plus « des hommes ; dans le sens social du mot³⁹ ». Sont-ils seulement encore des « hommes » ? Pour la critique ils ne sont que des personnifications d'idées philosophiques⁴⁰. Le jugement est assez partagé, et même si la *Lélia* de 1833 a su aussi convaincre d'éminents lecteurs, comme Sainte-Beuve, domine alors la réprobation à l'égard de ce nouveau régime symbolique du personnage sandien. En rupture de représentativité, les personnages de *Lélia* ne sont, aux yeux de certains lecteurs, que des fantômes désincarnés, sans commune mesure avec ceux qu'ils étaient supposés représenter : « Les personnages du roman nouveau ne vivent point de la vie humaine, ils sont tellement au-dessus ou au-dessous de notre nature, que ce serait perdre son temps de leur appliquer les règles ordinaires de la logique et du sens commun, et de vouloir leur demander compte de leurs actions et de leurs sentiments d'après les idées qui ont cours ici-bas⁴¹. »

Arrêtons ici ce panorama critique car l'essentiel de la *doxa* sur le personnage sandien se trouve alors constitué. Il est entendu par la critique journalistique que les personnages des romans de Sand oscillent entre *types* et *symboles* ; dichotomie qui peut aussi se décliner en une autre, plus approximative encore, plaçant le personnage de la fiction sandienne sur une frange incertaine entre *réalisme* et *idéisme*. Stéréotype figé ou « idée habillée » : telle semble être l'alternative dans laquelle une partie de la critique du XIX^e, puis du XX^e siècle, a enfermé le personnage sandien. Sand a toujours récusé cette alternative, œuvrant au contraire pour une autre voie, comme elle dit l'avoir fait avec *Lélia*, « où les personnages ne sont ni complètement réels, comme l'ont voulu les amateurs exclusifs d'analyse de mœurs, ni complètement allégoriques,

39 Auguste BUSSIÈRE, « *Lélia*. Œuvres de Georges Sand », *Revue de Paris*, décembre 1839, p. 279 à 292.

40 C'est ce qu'écrivit l'auteur d'un article sur *Lélia* : « [...] dans ce chaos inextricable où s'agitent les personnages de *Lélia* nous trouvons un certain *Trenmor*, qui, sous son nom de Dieu scandinave, n'est autre chose qu'une personnification d'une idée philosophique. » P. F., « *Lélia*, par G. Sand », *Revue Littéraire, Le Rénovateur*, 19 août 1833, p. 1-2.

41 Th [Éodore]. M[URET], « Romans. Littérature. *Lélia* par George Sand ». *La Quotidienne*, 20 août 1833, p. 1.

comme l'ont jugé quelques esprits synthétiques, mais où ils représentent chacun une fraction de l'intelligence philosophique du XIX^e siècle⁴² ».

C'est cette réduction ontologique du personnage que je voudrais questionner, en l'opposant à la pensée et à la pratique de Sand romancière.

La fabrique du personnage

En dépit des réserves de la critique, certains lecteurs, et des plus connaisseurs, se sont émerveillés de la puissance poétique des personnages de Sand et de leur force de vérité. Puisque nous avons ouvert le parallèle entre Sand et Balzac, rappelons l'admiration enthousiaste de ce dernier pour *Jeanne*, qu'il salue ainsi dans une lettre adressée à l'auteure juste après la lecture qu'il en fait : « Ma chère enfant, je viens de lire *Jeanne*, et je vous en fais mon compliment, vous n'avez rien fait de mieux dans toutes vos œuvres, et vous avez, sans aucune restriction, l'éloge de votre vieil ami⁴³ », signé *Dom Mar*. Auprès de Madame Hanska, Balzac exprime plus librement sa ferveur un peu envieuse pour le personnage éponyme qu'il place très haut dans le panthéon des êtres de fiction. Il lui conseille vivement la lecture de ce roman qu'il considère comme un « chef d'œuvre » : « [...] lisez cela ; c'est sublime ! Je lui envie *Jeanne* ! je ne ferais pas *Jeanne*, c'est d'une perfection, le personnage s'entend, car il y a des ridiculités ; c'est mal composé ; les accessoires sont (quelques-uns) indignes de cette magnifique page. Le paysage est touché de main de maître⁴⁴ ».

Si Balzac, comme quelques autres, a exprimé parfois des réserves sur la qualité des romans de Sand⁴⁵, il lui reconnaît sans réserve un génie poétique pour la création de ses personnages⁴⁶. Pour comprendre ce génie

42 George SAND, *Lélia*, Préface [1839], *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, p. 52.

43 Lettre d'Honoré de BALZAC à George Sand, [Passy, novembre 1844], *Correspondance*, Roger Pierrot (éd.), Paris, Garnier, 1966, t. IV, p. 747.

44 Honoré de BALZAC, [Passy, vendredi 8 novembre 1844], *Lettres à Madame Hanska*, Roger Pierrot (éd.), Paris, Les Éditions du Delta, 1968, t. I, p. 534.

45 Voir cette appréciation de *Consuelo* : « Je viens de lire *Consuelo* !... Après *Le [Compagnon du] Tour de France*, avoir fait cela, c'est une telle chute qu'il n'y a plus rien à attendre de G[eorge] Sand. *Consuelo* est le produit de tout ce qu'il y a de plus vide, de plus invraisemblable, de plus enfant. C'est la justification de mon opinion sur elle. Et *Consuelo* a 16 volumes ! L'ennui en 16 volumes. » Honoré de Balzac, lettre à Madame Hanska, [Lagny, 17 juin 1843], *ibid.*, p. 266.

46 Rappelons parmi d'autres manifestations l'enthousiasme de Flaubert pour *Consuelo*, le roman comme le personnage : « Ne vous ayant pas près de moi, je vous lis ou plutôt relis. J'ai pris *Consuelo*, que j'avais dévoré jadis dans la *Revue indépendante*. J'en suis, derechef, charmé. Quel talent, nom de Dieu ! Quel talent ! C'est le cri que je pousse

idiosyncrasique, il faut sans doute rappeler que l'invention du personnage a été pour Sand la porte d'entrée vers la création littéraire. Sans revenir sur la figure de Corambé, longuement évoquée dans *Histoire de ma vie* et souvent analysée par la critique d'aujourd'hui, rappelons la fonction génétique qu'elle occupe dans le parcours sandien. Archi-personnage de la mythologie personnelle de Sand, Corambé fut pour elle le médiateur vers la création romanesque, voire son initiateur. Tout à la fois personnage, titre de roman et dieu d'un culte secret, Corambé va devenir pour « l'enfant rêveur » qu'est alors la petite Aurore la matrice engendrant une prolifération de personnages, nés d'un fonds mêlé de récits mythologiques, de contes, d'emprunts littéraires, de fantasmes personnels, par lesquels l'enfant réinvente sans fin quantité de fictions éphémères, que l'autobiographe adulte rassemble sous le titre englobant de « roman de Corambé », considérant que « toutes les fictions qui continuèrent à se former autour de lui, émanèrent toujours de cette fiction principale⁴⁷ ».

Ce rapport poétique à la création du personnage de fiction restera une constante dans la pratique de la romancière. Né de l'imagination créatrice, le personnage en est aussi le support, et l'un des moteurs du désir d'écrire, comme le suggère cette réflexion de la romancière glissée dans une lettre à son ami Victor Cherbuliez, lui-même romancier :

Est-ce que vous ne trouvez pas que c'est vers la fin, qu'on voudrait repartir pour un développement complet de la destinée des personnages ? C'est quand l'éditeur vous crie : en voilà assez, que l'on commence à bien connaître ses acteurs, à voir clair dans leur pensée, à sentir les fatalités de leur caractère et à en déduire toutes les sérieuses conséquences. Si on avait le temps, il faudrait mettre au panier tout ce qu'on a fait, le résumer en

par intervalles, dans le "silence du cabinet". J'ai tant pleuré pour de vrai, au baiser que Porpora met sur le front de Consuelo !... Je ne peux mieux vous comparer qu'à un grand fleuve d'Amérique. Énormité et Douceur. » Lettre à George Sand, [Croisset, 27 décembre 1866], *Correspondance*, Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. III, p. 582.

47 « Et voilà qu'en rêvant la nuit, il me vint une figure et un nom. Le nom ne signifiait rien que je sache : c'était un assemblage fortuit de syllabes comme il s'en forme dans les songes. Mon fantôme s'appelait *Corambé*, et ce nom lui resta. Il devint le titre de mon roman et le dieu de ma religion. En commençant à parler de *Corambé*, je commence à parler non seulement de ma vie poétique, que ce type a remplie si longtemps dans le secret de mes rêves, mais encore de ma vie morale, qui ne faisait qu'une avec la première. *Corambé* n'était pas, à vrai dire, un simple personnage de roman, c'était la forme qu'avait prise et que garda longtemps mon idéal religieux. » *Histoire de ma vie*, OA, t. II, p. 166.

un chapitre d'exposition et commencer la véritable histoire de ces gens dont l'esprit s'est enfin révélé à vous⁴⁸.

Clé de voûte de la fiction et principe actif de l'alchimie du roman, le personnage sandien, on le voit ici, loin d'être figé dans une identité prédéfinie est une instance en devenir, sujet à d'imprévisibles renaissances et réincarnations. Il trouve sa caractéristique majeure dans cette plasticité par laquelle il excède toujours peu ou prou les contours du « type » qu'il était censé incarner. Bien des personnages des romans de Sand vérifient ce postulat, comme Fanchon Fadet, Marcelle de Blanchemont ou Tonine Gaucher : *a priori* définis par la sémiologie du « type » social et humain qu'ils incarnent, ces personnages se transforment au fil de la fiction en dévoilant des facettes inattendues de leur identité. Sand a évoqué à plusieurs reprises cette nécessaire mobilité du personnage de roman⁴⁹, qu'elle conçoit comme un être « de fantaisie⁵⁰ » et non « de convention ». Écoutons à cet égard les conseils savoureux qu'elle souffle à une jeune romancière, Louise Vallory, trop appliquée à donner à ses personnages la cohérence supposée du type :

La dévote fait trop de petites choses qui se ressemblent. Deux ou trois, au lieu de cinq ou six, accuseraient plus nettement son caractère et ne ferait pas dire : Oh ! celle-là, elle est ennuyeuse ! — Il en est ainsi de la méchante, elle l'est trop obstinément de la même manière. Le vieillard revient trop sur son piquet. Tous ces gens-là ont des idées qui les rendent parfois monotones. Quand on les voit réapparaître, on est tenté de leur dire : *nous savons, nous savons*⁵¹ !

Rendus trop prévisibles, les personnages, explique Sand, « deviennent un peu marionnettes [...], et le sérieux de l'histoire y perd⁵² ». D'autant que cette pseudo conformité à un modèle générique se fait au nom d'un réalisme mal compris, dont Sand n'a cessé de dénoncer l'illusion⁵³. « Figure de

48 Lettre de George SAND à Victor Cherbuliez, [Palaiseau, du 3 mai 1871], *Corr.*, t. XIX, p. 191.

49 On relira notamment le long développement de Sand sur sa conception du « personnage de roman » dans *Histoire de ma vie*, II^e partie, XIV, *OA*, p. 621-623.

50 *Ibid.*, p. 622.

51 Lettre de George SAND à Louise Vallory, [Nohant, 13 avril 1859], *Corr.*, t. XV, p. 392.

52 *Ibid.*

53 Voir notamment ces propos dans *Histoire de ma vie* : « Je soutiens qu'en littérature on ne peut faire d'une figure *réelle* une peinture *vraisemblable* sans se jeter dans d'énormes

fantaisie », le personnage sandien n'est pas pour autant une pure production de l'imaginaire ; il est aussi le *medium* d'une vision axiologique du monde.

Rétive à toute théorisation massive⁵⁴, Sand n'a pas exprimé sa poésie du roman dans un texte définitif comme l'a fait Balzac dans l'Avant-propos de *La Comédie Humaine*, mais elle a souvent dialogué sur ce sujet avec ses pairs dans sa correspondance, qui constitue pour elle le lieu naturel où développer ses réflexions sur son travail de romancière⁵⁵. C'est dans ses lettres, mais aussi dans ses préfaces, que se trouvent déposés les termes de sa poésie du personnage. Sans déployer ici ce vaste paratexte, retenons quelques éléments de sa conception du personnage.

La première mission du personnage sandien, sa vocation en quelque sorte, est d'incarner des formules existentielles, spirituelles ou politiques prônées par l'auteure. Sand l'affirme à plusieurs reprises dans sa correspondance, le personnage doit être le « représentant d'une des idées qui circulent dans l'air qu'il respire », car « un homme qui n'aurait aucun sentiment et aucune opinion par rapport aux choses de son temps serait un idiot dans la vie réelle. Dans un livre, il n'existerait pas⁵⁶ ». C'est ce qu'elle écrit à Anténor Joly en 1845, alors qu'elle est en train d'écrire *Le Péché de Monsieur Antoine*. Il ne s'agit pas pour autant de fabriquer ces « poupées à argument » chargés de débiter les thèses de l'auteur que stigmatisera plus tard Zola, car les romans, déclare Sand, ne sont pas des « doctrines » lancées « pour être mise[s] en pratique⁵⁷ ». Si elle estime qu'un roman peut constituer un « plaidoyer » en faveur d'idées ou de sentiments généreux, comme elle l'explique à Eugène Sue après sa lecture des *Mystères de Paris*, elle tient à ce principe que « pour faire un bon roman, il faut que le plaidoyer y soit tout au long sans que personne s'en aperçoive⁵⁸ ».

différences, et sans dépasser extrêmement, en bien ou en mal, les défauts et les qualités de l'être humain qui a pu servir de type à l'imagination. » *OA*, t. 1, p. 621-623 (souligné dans le texte).

54 Citons, parmi d'autres, cette déclaration adressée à Flaubert : « Moi, je n'ai pas de théories. Je passe ma vie à poser des questions et à les entendre résoudre dans un sens ou dans l'autre, sans qu'une conclusion victorieuse et sans qu'une réplique m'ait jamais été donnée. » Lettre de George SAND à Flaubert, [Palaiseau, 29 novembre 1866], *Corr.*, t. xx, p. 206.

55 J'ai traité cette question dans mon article : « George Sand : une "théorie du roman" par correspondance », in *George Sand et l'écriture du roman*, Jeanne Goldin (dir.), Montréal, « Paragraphes », Université de Montréal, 1996, p. 71-87.

56 Lettre de George SAND à Anténor Joly, [Nohant, vers le 13 août 1845], *Corr.*, t. 1, p. 56.

57 *Ibid.*

58 Lettre de George SAND à Eugène Sue, [Paris, 20 avril 1842], *Corr.*, t. vi, p. 108.

C'est ainsi qu'à propos du *Péché de Monsieur Antoine*, considéré par plus d'un lecteur comme un manifeste communiste, elle précise :

D'après le roman d'Antoine vous me croyez peut-être communiste, ou communiste autrement que je le suis. J'ai essayé de soulever des problèmes sérieux dans des écrits dont la forme frivole et toute de fantaisie, permet à l'imagination de se lancer dans une recherche de l'idéal absolu qui n'a pas d'inconvénients en politique. *Un roman n'est pas un traité*. Les personnages dissertent sans conséquence et cherchent, comme des individus qui causent au coin du feu, à se rendre raison du présent et l'avenir⁵⁹.

Le personnage est un élément clé dans le dispositif romanesque sandien : il est le vecteur de propositions existentielles et l'illustration de modèles identitaires que Sand souhaite mettre à la question ; mais il les incarne bien plus qu'il ne les défend par un discours constitué ou par une rhétorique de propagande. À travers son parcours plus que par ses mots, il questionne les idées reçues et les fausses certitudes trop bien partagées. Nombre de personnages des romans de Sand – plus volontiers les personnages féminins – sont en ce sens des « perturbateurs de typologie », parce qu'ils pensent, agissent et défendent des valeurs qui ne sont pas toujours celles de leur « type » romanesque ou social. C'est pour cette raison que le personnage chez George Sand a moins un caractère « idéaliste », comme on l'a trop souvent dit, qu'« expérimental » : il n'impose pas un *idéal*, il le cherche ; et le roman est l'histoire de cette quête. Le personnage – entendons le personnage principal et généralement éponyme sur lequel est bâtie la fiction⁶⁰ – incarne une individualité mobile et ouverte à des expériences diverses – affectives et sociales –, y répondant par des choix identitaires originaux. Il n'est pas offert au lecteur comme une icône à révéler, mais plutôt comme une énigme à décrypter. Le caractère énigmatique est d'ailleurs un paramètre important du personnage de roman pour la romancière, qui déclare : « un personnage de roman peut rester pendant tout un volume à l'état d'énigme ; c'est un

59 Lettre de George SAND à Jean Dessoliaire, [Nohant, 2 novembre 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 684. Souligné par nous.

60 Il se distingue des personnages secondaires qui sont, eux, représentatifs de types sociaux et identitaires figés, comme l'a bien montré par exemple Gustave Planche dans son analyse de *Valentine*. Voir note 31.

des *moyens* de roman que de ne pas se révéler trop vite⁶¹ ». La lisibilité du personnage s'en trouve de fait compliquée, comme suspendue aux résultats de l'expérience ontologique que la fiction met en scène.

Ainsi profilé, le personnage sandien est marqué par une double postulation générique : il est porté par sa mission de représentation du monde référentiel mais aussi par sa vocation à incarner des postures intellectuelles et spirituelles, singulières, voire subversives. De par cette dualité qui le structure, le personnage ressortit à la fois au *type* et au *symbole*, ou, pour le dire autrement, il est un type revu et corrigé pour donner corps à une nouvelle figure symbolique. C'est particulièrement vrai de certains personnages féminins que Sand semble avoir forgés à partir d'une typologie convenue – qui est globalement celle du roman de mœurs contemporain – et qu'elle retraite pour produire des figures moins normées qu'elle propose à la réflexion du lecteur. Un exemple significatif serait, parmi beaucoup d'autres, celui de Mademoiselle Merquem. Personnage énigmatique du roman éponyme, elle n'est tout d'abord évoquée qu'à travers les discours tenus sur elle qui l'enferment dans le type bien connu dans la littérature du temps de la « vieille fille ». Le portrait morcelé qui se construit dans les premières pages du roman la présente dotée d'un physique peu avantageux, « longue, maigre, sèche, pédante, bizarre » ; d'une psychologie à l'avenant, elle est qualifiée d'« égoïste » parce qu'elle n'a pas voulu fonder de famille ; et tout occupée à de mystérieuses études qui lui valent l'étiquette de « femme alchimiste⁶² ». Mais sa caractéristique majeure, qui semble résumer tout son être aux yeux des autres, c'est d'être farouchement opposée à toute idée de mariage : « Elle n'est extraordinaire que sur un point, l'obstination qu'elle a mise à ne pas connaître les joies, les peines et les devoirs de la famille⁶³. »

Tout le travail du roman consiste à déconstruire cette typologie simpliste dans laquelle toute femme qui « professe l'amour absolu de l'indépendance » semble devoir être assignée. À cet égard le premier véritable portrait de Mademoiselle Merquem, fait selon le point de vue du narrateur, est à l'image du roman lui-même : il s'établit sur la négation des stéréotypes que la fiction avait d'abord convoqués. Mademoiselle Merquem n'est pas la femme que l'on croit, elle n'est pas la personne que son personnage était censé incarner.

61 C'est ce qu'elle écrit dans la préface pour la pièce qu'elle a tirée de *Mauprat*, opposant les personnages de théâtre aux personnages de romans. (*Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. II, p. 382).

62 George SAND, *Mademoiselle Merquem*, Martine Reid (éd.), Arles, Actes Sud, « Babel », 1996, p. 38-39.

63 *Ibid.*, p. 38.

Le portrait, construit selon une rhétorique de la contradiction, entreprend de corriger l'image rebutante de femme savante que le narrateur s'attendait à voir : « Je reconnus qu'elle n'avait rien de phénoménal et que la ténuité de ses formes n'était ni anguleuse ni maladive⁶⁴ ». Suivent des considérations sur la vraie nature de la « vieille fille » telle qu'elle s'offre aux yeux du narrateur : elle ne débite aucune des banalités d'usage dans les salons, mais exprime un « fraternel accueil » et manifeste un « esprit de loyauté et de bienveillance » ; elle n'offre pas à l'inconnu une « main potelée et voluptueuse » à baiser, mais lui « tend la main avec spontanéité et franchise » ; elle n'a « ni embonpoint ni maigreur, ni langueur ni éclat », mais jouit simplement d'une « belle constitution entretenue par une vie active et bien réglée, sans fatigues exceptionnelles, sans germe et sans trace de maladie chronique⁶⁵ »... Ainsi se compose un portrait tout en retouches, qui gomme les unes après les autres les particularités attendues de la femme qui vit « en dehors de la famille », tour à tour identifiée comme bas-bleu, pédante, séductrice, hystérique ou dégénérée. De ce portrait corrigé, émerge une figure, certes magnifiée, incarnant un tout autre prototype féminin, emblématique de cette « fierté féminine⁶⁶ » dont il est question dans le roman. Dans ce frottement, ou cet affrontement, entre *type* et *idéal*, Sand élabore un personnage original qui sort des cadres et des modèles romanesques convenus pour incarner une autonomie féminine restaurée. Ce travail sur type et idéal est également sensible dans un des portraits physiques du personnage, saisi, cette fois, à travers la typologie de la statuaire grecque. Le type esthétique convoqué, puis retouché dans ce qu'il pourrait avoir de trop glorieux, se trouve comme minoré – presque gommé – par une propriété singulière : « la gentillesse française » :

Cette grande fille paraissait atteindre le développement complet du genre de beauté qui lui était propre. Tous ses traits étaient charmants sans qu'on pût dire qu'aucun fût merveilleusement tracé. C'était comme le dessin d'une belle tête grecque sur lequel on eût passé l'estompe pour en fondre les contours, et mêler au type trop régulier de la première ébauche le moelleux de la gentillesse française⁶⁷.

64 *Ibid.*, p. 41.

65 *Ibid.*, p. 48.

66 *Ibid.*, p. 30.

67 *Ibid.*, p. 48.

Chez Sand, une femme peut en cacher une autre... Bien d'autres romans, qui font apparaître sous le type convenu du personnage féminin une manière d'être inédite, vérifieraient le postulat. C'est le cas notamment de *Pauline*, *Consuelo*, ou encore *Lucrezia Floriani*, qui convoquent les stéréotypes de la femme artiste pour les corriger et expérimenter d'autres formules identitaires.

Revisitant par le biais de ses personnages les typologies sociales convenues, Sand envisage aussi les grandes figures mythiques, pour en identifier les avatars possibles dans un contexte historiquement daté. C'est ainsi qu'elle procède pour construire le personnage de Jeanne dans le roman éponyme, comme elle l'explique dans la notice qu'elle rédige pour l'édition illustrée chez Hetzel en 1852 : « La vierge d'Holbein m'avait toujours frappé comme un type mystérieux où je ne pouvais voir qu'une fille des champs rêveuse, sévère et simple : la candeur infinie de l'âme, par conséquent un sentiment profond dans une méditation vague, où les idées ne se forment point⁶⁸. » Mystérieux, le « type » – ou plutôt l'icône – contient une puissance poétique et ontologique que la romancière se propose d'incarner en une individualité inscrite dans une réalité historique et culturelle : « Cette femme primitive, cette vierge de l'âge d'or, où la trouver dans la société moderne⁶⁹ ? » se demande-t-elle. Autrement dit, comment exploiter la force du symbole — virginité, innocence, mélancolie de la Vierge —, pour exprimer une identité et une réalité modernes ? Dans sa notice, Sand évoque ses difficultés à transformer l'icône en un personnage incarné, ou, comme elle l'écrit, en un « type dans son vrai milieu ». Fondre la puissance mythique dans la forme d'un type social pour produire un personnage crédible, doté d'une vérité historique mais aussi d'une portée symbolique plus vaste, telle est la logique qui préside à la genèse de ce personnage de Jeanne. Dans son innocence et son inculture de jeune paysanne illettrée, Jeanne incarne cette « femme primitive » qu'a peinte Holbein, mais elle acquiert aussi une dimension nouvelle, parce que la romancière a voulu la mêler à ce qu'elle appelle les « types de notre civilisation ». Dans le roman, Jeanne est malgré elle l'objet de désir de trois hommes qui tentent, chacun de façon différente, d'agir sur elle pour la soumettre à leur désir : le mariage pour l'un ; l'amitié fraternelle et incestueuse pour l'autre ; le viol pour le troisième. Victime, parce que paysanne et ignorante, mais aussi parce que femme dénuée de toute autonomie, Jeanne s'inscrit dans une typologie sociale qui renvoie à la vaste

68 George SAND, *Jeanne*, Notice, [1852], in *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, p. 184.

69 *Ibid.*

classe des exploités, mais elle incarne aussi tout autre chose (comme le feront après elle d'autres paysannes, la Fadette ou Nanon) : une force de résistance féminine à toute forme d'aliénation sociale et d'asservissement sexuel. À la figure symbolique de l'innocence, qu'emblématise la vierge d'Holbein, s'adjoint, dans le personnage de fiction, la dimension sociologique du type de la paysanne illettrée. Produit de cette double postulation – à la fois *symbole* et *type* – le personnage de Jeanne ne se fige pas dans une figure définitive, elle offre au lecteur son identité énigmatique, à travers laquelle Sand questionne les rapports de force et de violence entre classes et entre genres.

Retoucher et reformuler les typologies enkystées par la littérature en commençant par celles qui figent ceux qui ont le plus à souffrir de ces réductions idéologiques – les femmes, les faibles, les pauvres... –, tel est l'horizon de la poétique sandienne du personnage. Parce que ces typologies sont normatives et réductrices, Sand réinvente le personnage de roman en le libérant de sa servitude de *type*, mais surtout en questionnant à travers lui la légitimité même du type. La romancière s'est expliquée à plusieurs reprises sur ce traitement du personnage, notamment dans la notice qu'elle donne en 1851 au *Compagnon du Tour de France*, où elle commente ainsi son travail d'élaboration du personnage principal, qui fut matière à bien des critiques :

Il me fut bien impossible, en cherchant à représenter un type d'ouvrier aussi avancé que notre temps le comporte, de ne pas lui donner des idées sur la société présente et des aspirations vers la société future. Cependant on cria, dans certaines classes, à l'impossible, à l'exagération, on m'accusa de flatter le peuple et de vouloir l'embellir. Eh bien, pourquoi non ? Pourquoi, en supposant que mon type fût idéalisé, n'aurais-je eu le droit de faire pour les hommes du peuple ce qu'on m'avait permis de faire pour ceux des autres classes ? Pourquoi n'aurais-je pas tracé un portrait, le plus agréable et le plus sérieux possible, pour que tous les ouvriers intelligents et bons eussent le désir de lui ressembler⁷⁰ ?

La poétique de Sand ne tend pas à reproduire à l'identique un spécimen supposé « réel » d'individu social, qui serait saisi au plus près de ce que son *milieu*, sa *race*, son *moment* ont fait de lui ; et elle se situe à cet égard aux antipodes de la pensée zolienne du personnage. Il s'agit au contraire pour la romancière de produire un personnage certes bâti sur une vérité sociale

⁷⁰ George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, Notice, [1851], in *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, p. 169.

et ancré dans une réalité historique mais doté aussi d'une *autre part*, la part de ce que Sand appelle, comme elle le fait dans la citation ci-dessus, l'*idéal*. La critique n'a voulu voir dans cette notion complexe d'idéal chez George Sand⁷¹ qu'idéalisme romantique ; s'agissant du personnage comprenons-la plutôt comme une puissance de questionnement moral, spirituel et politique. Le personnage sandien est la matrice de valeurs identitaires, que la fiction entend précisément mettre à l'essai. Rompant avec les représentations conventionnelles, le personnage s'investit d'une dimension expérimentale en mettant à l'épreuve des postures existentielles, psychologiques et sociales mais aussi des postures de *genre*. Il invite par là les lecteurs à une réflexion sur les stéréotypes identitaires véhiculés par la littérature, et tout particulièrement sur ceux qui « formatent » l'identité féminine. Aussi, loin d'être construit comme une figure idéalisée, ou une image pieuse donnée en modèle aux contemporains, le personnage sandien est le lieu où convergent un questionnement moral et politique et l'élaboration expérimentale de contre-modèles identitaires. Il est inchoatif et prospectif, jamais prescriptif ni injonctif. Il est une force qui va, s'essayant avec plus ou moins de succès à faire tomber les masques culturels et idéologiques qui l'engoncent en tant que *type*.

BRIGITTE DIAZ

UNIVERSITÉ DE CAEN-NORMANDIE - LASLAR

71 Un colloque a été consacré à cette notion qui a donné lieu à un ouvrage collectif établi sous la direction de Damien ZANONE : *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017.



Lélia

portrait d'un génie en kaléidoscope

Dans la réécriture de *Lélia* de 1839, Sand analyse avec sérieux toutes les déficiences de la figuration de son personnage principal dans la première version. Elle qualifie son texte de « roman fantasque où les personnages ne sont ni complètement réels [...], ni complètement allégoriques¹ », une formulation qui peut sembler problématique, notamment en ce qui concerne la représentation physique de son héroïne. Le personnage de Lélia demeure le point de mire de la nouvelle version et ne semble pas avoir changé physiquement au point d'être méconnaissable. Elle demeure, dit-elle, « la personnification du spiritualisme de ce temps-ci [...] qui n'est plus chez l'homme à l'état de vertu puisqu'il a cessé de croire au dogme [...] mais qui reste [...] à l'état de besoin et d'aspiration sublime, puisqu'il est l'essence même des intelligences élevées » (p. 350). L'intellectualité surdéveloppée de l'héroïne est soulignée dans les deux versions à maintes reprises, Sténio et Trenmor n'hésitant pas à faire d'elle une femme de génie. Pour Sténio, Lélia était « plus grande par [son] âme et [son] génie que tout ce qui existe sur la terre » (p. 27). Quant à Trenmor, Lélia réunissait en une seule personne « le génie de tous les poètes » (p. 46).

Nous proposons de faire deux trajets parallèles pour cerner de plus près la figuration de ce personnage génial. Dans un premier temps, nous examinerons le paradoxe textuel qui fait de Lélia un personnage impossible

¹ George SAND, *Lélia*, Pierre Reboul (éd.), Paris, Garnier, 1960, p. 350. Toutes les références à cette édition se feront dans le texte avec l'indication de la page.

à imaginer dans le monde réel, dont l'existence physique semble de l'ordre du fantastique, et qui nous mène à une impasse. Dans un deuxième temps, nous examinerons dans le domaine de l'iconographie quelques figures qui peuvent être imaginées physiquement et qui semblent illustrer, du moins partiellement, le génie de Lélia.

Le paradoxe textuel du corps de Lélia

La figuration textuelle de beaucoup d'héroïnes romantiques et post-romantiques – je pense à la Kitty Bell de Vigny, à la Graziella de Lamartine, et plus tard à la Sylvie de Nerval, à la Cosette de Hugo, et même aux petites courtisanes aux noms exquis de Balzac – nous paraît aujourd'hui pleine de clichés. Les descriptions insistent sur la femme comme un bel objet. Sa taille est inévitablement svelte et sa démarche légère. Têtes vides, rougissant beaucoup, elles sont souvent destinées à mourir jeunes d'amour. Ces êtres en carton-pâte ne nous émeuvent guère. Leur corps gracieux et leur visage ravissant constituent toute leur présence dans le texte. Elles n'ont rien à dire et ne présentent aucune complexité psychologique.

Est-ce pour ces raisons que Sand décide de dépeindre des héroïnes aux antipodes de ces descriptions mièvres ? Quoi qu'il en soit, le cas de Sand est exceptionnel. Dans ses premiers romans des années trente, la jeune écrivaine – qui connaît pourtant son Lavater – semble effacer totalement le corps féminin et ses attributs banals pour se concentrer uniquement sur la pensée et la vie intérieure de ses protagonistes féminins. Je ne suis pas la première à constater la quasi absence du corps de ces premières héroïnes. Béatrice Didier, par exemple, commente avec finesse la raison d'être du corps absent d'Indiana et de Lélia : « Quant à l'héroïne elle-même [...] elle n'a pas [...] le droit de parler de son corps, de le voir au miroir de Narcisse ou d'exprimer avec une certaine précision sa présence, en tant que corps. [...] Tout l'art de George Sand aura consisté à suggérer continuellement la présence de ce corps féminin [...] sans jamais le décrire². » Je voudrais me pencher sur la figuration de Lélia, héroïne romantique par excellence, et observer l'incarnation du personnage dans les deux versions. Démon (p. 7), ange rebelle (p. 13), poète (p. 45), génie (p. 46), prophétesse (p. 529), comme nous allons le voir dans l'iconographie qui la dépeint, une ombre,

² Béatrice DIDIER, « Le Corps féminin dans *Lélia* », *RHLF*, 1976, juillet-août 1976, p. 635, 643.

un rêve, une idée (p. 47), Lélia semble coupée de toute attache humaine et détachée de toute description concrète.

Dans le roman l'absence de corps de Lélia s'allie avec ses recherches de l'idéal. Alors que la jeune femme peut « porter l'idéal dans son âme » (p. 469), la désillusion, l'expérience, l'échec, la connaissance du monde provoquent sa « perte de l'idéal » (p. 531). Le texte affirme que « l'idéal s'envole [alors] devant les réalités des grossières passions », c'est-à-dire les réalités du corps sexué (p. 382). C'est ce qui est arrivé à Lélia, dès le début du texte et qui continuera à la hanter tout au long des deux versions.

L'idéal de Lélia a été détruit ; par conséquent celle-ci est précipitée dans l'impuissance, à fois corporelle et existentielle. La quête de l'idéal qui s'exprime comme un besoin physique – au même titre que la faim, la soif, le chaud, le froid, le sommeil – reste inassouvie. L'idéal est aussi défini comme une aspiration vague, ou comme une exigence abstraite, indéfinissable, qui rend la protagoniste folle. Ce qui frappe les personnages atteints de ce désir pour l'idéal, c'est son contraste d'avec la réalité : « Aussi l'idéal ne pouvait-il reprendre vie dans son âme ; l'âme s'épuisait dans ce partage entre le désir exalté et la réalisation abrutissante », nous dit le narrateur de *Lélia*, parlant de Sténio, la citation suggérant que Lélia et son amant sont des enfants du siècle, dévorés par les mêmes tourments (p. 531). Enfin la perte de l'idéal est associée avec la perte de la foi, avec le doute, ce choléra bleu, qui incarne admirablement le mal de l'héroïne.

Il n'y a « rien de terrestre » en Lélia (p. 13) et son corps dans cette première version de 1833 est morcelé. Elle est à la fois un personnage mobile, volant même, et un personnage immobilisé : paradoxe absolu. Dans un premier temps de très courte durée, Lélia ressemble à un oiseau. Femme de tête, c'est par l'imagination qu'elle s'échappe dans ses fameux « voyages de l'âme », ou, prenant la forme d'un oiseau, elle s'envole « vers de plus libres régions » (p. 76). D'ailleurs, Sténio l'identifie à un être volant : « Vous me montriez le ciel et j'y montai avec vos ailes » (p. 58)³. De surcroît, nous savons à quel point Sand a fait de l'oiseau l'emblème même de l'artiste. « L'homme-oiseau, c'est l'artiste », affirme-t-elle dans *Histoire de ma vie*⁴. Et qu'est Lélia si ce

3 Voir aussi dans *Lettres d'un voyageur*, cette même image : « Que ne puis-je t'emmener avec moi sur l'aile des vents inconstants, te faire respirer le grand air des solitudes », George SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, GF, 2004, p. 163. N'oublions pas que le prénom de Lélia contient deux « ailes ».

4 George SAND, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, George Lubin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, 2 vols., t. 1, p. 1 (abrégé à présent en OA.).

n'est une artiste frustrée ? Mais la métaphore qui finit par dominer est autre et elle est double. Au début du texte, celle du noble marbre semble dominer. Le visage de l'héroïne dont les traits restent fixes et dont les membres de son corps demeurent immobiles sont faits de marbre, de neige ou d'albâtre. Lélia ressemble davantage, comme l'a bien montré Nigel Harkness, à une statue qu'à une femme⁵. Des cinquante-cinq occurrences du mot marbre dans le roman, dix-neuf se réfèrent aux flancs, au visage, aux mains de l'héroïne. Elle-même s'exclame : « Comment sortir de ce marbre qui [...] me monte jusqu'aux genoux et me retient enchaînée [...] ? » (p. 133). Double implication. Lélia immobilisée jusqu'aux genoux ne peut donc pas se livrer aux jeux de l'amour ; et le fait d'être enchaînée fait penser au Titan Prométhée pour lequel les Romantiques ont montré une prédilection particulière. Le marbre est donc envisagé ici comme une malédiction d'ordre sexuel et une pétrification prométhéenne.

Mais nous constatons que la Lélia corporelle est un personnage double – un être froid tiré du marbre et un être chaud, de sang, dont le cœur bat au rythme de la vie. C'est une âme et un corps souffrants, dont l'identité physique reste une énigme pour le lecteur. Refusant la plupart du temps de vivre comme le commun des mortels, Lélia est accusée par Sténio de ne pas être une femme.

Dans la version de 1839, devenue religieuse, Lélia cesse d'exister dans le monde et vit d'une « existence immatérielle » (p. 520). Elle a entièrement renoncé à la vie des sens (p. 522) et a « résolu de ne pas vivre » dans cette société contemporaine qui n'est pas prête pour l'accueillir car elle se voit comme une figure de l'avenir : « l'homme que je pourrais aimer n'est pas né, et il ne naîtra peut-être que plusieurs siècles après ma mort », affirme-t-elle (p. 529). Voici donc un personnage fantôme qui se persuade de n'exister que dans le futur.

Nous apercevons Sténio dans une scène de voyeurisme errant dans le couvent à la recherche de Lélia. Il tente de l'immoler en la décrivant sans vie et immobile comme une statue. C'est comme s'il l'enfermait dans une tombe de marbre. La Lélia de 1839 serait alors un personnage enterré vivant dans un tombeau de pierre, dont le cœur pourtant ne cesse de saigner. Ainsi Lélia refuse-t-elle à ce moment-là la mort sous le regard pétrificateur de son amant,

5 Voir Nigel HARKNESS, « “Ce marbre qui me monte jusqu'aux genoux” : pétrification, mimésis et le mythe de Pygmalion dans *Lélia* (1833 et 1839) », in *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (éds.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 161-171.

du moins momentanément, car, comme elle l'explique à Trenmor, « tout le sang de mon cœur s'élançe » vers cette prison volontaire qu'est le couvent (p. 488).

Figure de marbre donc – sans vie et pétrifiée – et en même temps figure éthérée sans substance palpable. Or Lélia est bien vivante car elle a un cœur, un cœur meurtri. Et voici la métaphore essentielle qui fait son entrée dans le texte – celle du cœur malade. Dans sa confession à sa sœur, confession qui peut paraître blasphématoire puisque cet acte de contrition est d'habitude adressé à un prêtre, elle raconte « l'histoire d'un cœur malheureux, égaré par une vaine richesse de facultés, flétri avant d'avoir vécu, usé par l'espérance et rendu impuissant par trop de puissance [...] » (p. 163). Ce cœur qu'elle sondera avec férocité dans son dernier soliloque de la version de 1839 deviendra sanglant : « j'ai sondé mon propre cœur avec férocité, je l'ai arraché de ma poitrine pour l'examiner, je l'ai déchiré en mille pièces, je l'ai traversé de mille poignards pour le connaître. J'en ai offert les lambeaux à tous les dieux » (p. 541). Son exploration sanglante s'est avérée sans résultat. C'est une image qu'elle a déjà explorée ailleurs, notamment dans un extrait de *Sketches and Hints* : « J'agissais conformément [...] aux élans de mon cœur [...] je retombais sur moi-même le scalpel à la main et je fouillais mes entrailles pour y trouver le secret de ma destinée⁶ ». Même geste de fureur expérimentale dans la préface des *Lettres d'un voyageur* : « On voit combien je me suis peu ménagé [*sic*] en ouvrant mon cœur sanglant à l'expérimentation psychologique », avoue-t-elle⁷. En effet, deux éléments dominant dans les allusions à la *Lélia* de 1839 – la pierre dure et inerte d'une part et le sang bouillant de l'autre. Ce sang – métaphore même de la vie – paraît de nombreuses fois (plus de cinquante) dans le texte. C'est peut-être l'élément corporel qui domine dans la description du personnage. Nous ne savons pas grand-chose de la physionomie de Lélia mais sa physiologie insiste sur le fait qu'elle a un cœur. Là où le sang coule, il y a encore l'espoir de la vie. Le cœur saignant de Lélia est donc bien la preuve de son existence matérielle.

Dans la *Lélia* de 1839, malgré tous les indicateurs d'immobilité, de pétrification et de marmorisation, il reste donc à Lélia du sang brûlant. Sand y fait référence deux fois dans le chapitre final intitulé « Délire ». Elle se parle à elle-même : « Mêle ton sang fumant de rage à l'écume de la mer » (p. 541. Je souligne). Sa colère passe par le cœur qui se trouve être l'organe physique porteur de désillusion et de défaite. Par ailleurs, dans ses grandes traversées

6 George SAND, *Sketches and Hints*, OA., t. II, p. 606.

7 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, op. cit., p. 39.

imaginaires dans le passé des moments importants pour elle de l'histoire de l'humanité – qui sont encore des « voyages de l'âme », mais lugubres cette fois-ci – elle insiste sur le prix qu'elle a payé pour n'arriver à aucun résultat et elle exprime sa consternation en termes corporels : « [Au cours de toutes mes traversées dans le passé] j'ai laissé partout ma chair et mon sang. » Écorchée vive, exsangue, Lélia n'a plus qu'à s'écrouler en rendant son dernier souffle. « Elle n'avait jamais su s'accommoder des promesses de l'avenir [...]. Son cœur avait d'infinis besoins et il allait s'éteindre sans en avoir satisfait aucun » (p. 537). Toute la construction mentale de Lélia s'écroule dans cette scène. Le passé l'a trahie ; le présent n'existe pas ; et le futur où elle s'était réfugiée ne lui apporte pas de soulagement. On voit que la conclusion de 1839 est riche en pathos.

Une statue avec un cœur qui saigne – voici la figuration paradoxale de ce grand personnage dont l'existence est plus que problématique ; elle nous paraît pratiquement impossible. Opinion que Sand avait exprimée elle-même dans sa Préface de 1839 lorsqu'elle notait : « Cette prédilection pour le personnage fier et souffrant de Lélia m'a conduit [*sic*] à une erreur grave au point de vue de l'art : c'est de lui donner une existence tout à fait impossible qui [...] semble choquante [...] à force de vouloir être abstraite et symbolique » (p. 350). Mais de ces deux éléments – le marbre et le sang – lequel va l'emporter ? Si on se réfère aux textes qui ont suivi la composition de la première *Lélia*, soit après 1833, il semblerait que ce soit le cœur qui en fin de compte occupe la plus grande place. Il y a plus de deux cents occurrences du mot cœur dans le texte de *Lélia* de l'édition Reboul.

À la fin de la quatrième *Lettre d'un voyageur*, adressée à Rollinat et datant de 1834 (donc entre les deux *Lélia*), Sand fait l'apologie de son roman, ce roman qui a déchaîné tant de scandale et a apporté à son auteur une notoriété dont elle aurait préféré se passer : « Ceux-là seuls qui, souffrant des mêmes angoisses, l'ont écouté comme une plainte entrecoupée, mêlée de fièvre, de sanglots, de rires lugubres et de jurements, l'ont fort bien compris, et ceux-là l'aiment sans l'approuver. » Elle finit avec une étrange image qui marie le monstrueux animal au monstrueux viscéral : « Ils en pensent absolument ce que j'en pense ; c'est un affreux crocodile très bien disséqué, c'est un cœur tout saignant, mis à nu, objet d'horreur et de pitié⁸. »

Comment expliquer cette association d'un monstre marin avec le cœur meurtri de son héroïne ? On peut se demander d'où Sand a tiré cette

⁸ *Ibid.*, p. 141. C'est moi qui souligne.

comparaison cocasse du crocodile. Sand, en bonne lectrice de Chateaubriand, est encore, en 1834, sous son charme, car on trouve la même référence du cœur habité par un crocodile dans les pages d'*Atala*. C'est Chactas qui parle et commente le long sermon que vient de prononcer le Père Aubry sur les orages du cœur : « [...] je n'ai point encore rencontré d'homme qui n'eût été trompé dans ses rêves de félicité. Point de cœur qui n'entretînt une plaie cachée. Le cœur le plus serein en apparence, ressemble au puits naturel de la savane Alachua : la surface en paraît calme et pure, mais quand vous regardez au fond du bassin, vous apercevez un large crocodile, que le puits nourrit dans ses eaux⁹ ». Le crocodile représente donc la plaie d'un cœur meurtri par les expériences de la vie terrestre.

Dans un des nouveaux chapitres de la version de 1839 intitulé « Lélia au rocher », on aperçoit Lélia se livrer encore une fois à la colère. Elle accuse Sténio de lui avoir fait connaître la jalousie et ce sentiment jusqu'alors inconnu a provoqué dans son cœur « une légère blessure ». Il en a même tiré « quelques gouttes de sang comme un stigmaté d'expiation et de châtement » (p. 403). Ce langage religieux continue de marquer les moments amers de Lélia en lui laissant des marques sacrées. Ces cicatrices ne se fermeront jamais et continueront à saigner.

La Préface que Sand a composée pour cette deuxième version est encore une fois pertinente lorsqu'elle y évoque « les pages sublimes où René, Werther, Oberman, Konrad, Manfred exhalent leur profonde amertume. Elles ont été écrites, dit-elle, avec le sang de leur cœur [...] » (p. 355. Je souligne). Le cœur est donc signe de vie et signe de puissance d'écriture. Sand, quant à elle, marche « dans la poussière de leurs pas » et n'oublie pas que les cicatrices des blessures du doute et de l'amour déçu sont « ineffaçables[s] » (p. 355). Il y a des maux dont on ne guérit pas. Autre façon de souligner l'existence douloureuse de ceux qui sont destinés à porter des stigmates.

Lorsque Lélia avoue à Sténio, dans la scène du couvent, qu'elle a « résolu de ne pas vivre » mais que son « cœur n'en vit pas moins », elle insiste sur la dualité problématique de son existence. Même le trope du cœur froid, tellement souligné dans la *Lélia* de 1833, trouve ici sa résolution problématique : « ce feu sans aliment me consume, dit-elle, [...] ce cœur si froid [...] est un incendie qui me dévore » (p. 528-529). Lélia, à travers son langage si riche en exaltation, parvient ici à allier le cœur froid et le cœur en feu dans sa poitrine.

⁹ François-René de CHATEAUBRIAND, *Atala*, Paris, Gallimard, « folio », 1971, p. 124. C'est moi qui souligne.

Elle dépasse l'indifférence du cœur glacé pour y trouver l'incendie qui le brûle. C'est l'image même de la frustration et du désir inassouvi.

Faisons la recension des adjectifs qui définissent le cœur de Lélia dans la version de 1833 : elle possède un cœur mort, sec, glacé (p. 33), vieux, troublé, aride, dévasté (p. 102), morne (p. 126), éteint (p. 203), épuisé (p. 204), agonisant (p. 229). On constate que ces épithètes sont du côté du léthargique et de la désolation passive. En 1839, par contre, le cœur de Lélia devient un foyer ardent, qui la rapproche des grands extatiques de la chrétienté – je pense notamment à Sainte Thérèse. Nous ne pouvons nous figurer un tel personnage. C'est une étude iconographique de Lélia qui va tenter de donner de la matérialité à ce personnage tellement fragmenté.

Lélia, représentation iconographique de la femme de génie

Pour Lélia, comme pour les deux protagonistes masculins du roman, seule la mélancolie est garante du génie, que ce soit dans le domaine de la supériorité intellectuelle (Lélia), de la poésie (Sténio) ou de la philosophie stoïque (Trenmor). D'où le sentiment de mépris de Lélia pour Ascanio, personnage imbécile par sa jovialité et son auto-satisfaction, que le lecteur entrevoit brièvement au bal du Prince dei Bambucci. Le Prince explique à ses convives la raison du dédain de Lélia pour Ascanio :

Vous ne voyez pas que le plus aimable des hommes est insupportable à la plus *atrabilaire* des femmes ? Où serait *le génie*, où serait la grandeur de Lélia, si Ascanio réussissait à avoir raison ? S'il parvenait à lui prouver que tout va bien dans le monde, à quoi passerait-elle son temps ? (p. 143.
C'est moi qui souligne)

L'association qu'évoque Sand entre la mélancolie et le génie nous vient d'Aristote. C'est une idée toute puissante qui fait son chemin à travers la littérature du XIX^e siècle, depuis le « vague des passions » de Chateaubriand, jusqu'au spleen de Baudelaire et le sens de malédiction des « poètes maudits », en passant par le mal du siècle dans tous ses avatars des générations romantique et post-romantique. Les « enfants du siècle » souffrent tous de cette maladie qui est le garant de leur grandeur et de leur génie. Selon le philosophe grec, le tempérament atrabilaire qui figurait dans l'ancienne médecine comme une des quatre humeurs, avait comme conséquence nécessaire la possibilité d'un caractère supérieur, ou plutôt, aucun être supérieur ne pouvait se passer de

cette mélancolie. Aristote affirmait dans ses *Problemata* : « Les plus distingués sont en général mélancoliques [...] la mélancolie est une maladie [...] [qui se distingue par des] alternatives de dispositions contraires dans [l]’humeur [...] [On y constate des moments] d’abattements ou d’excitations. » Et plus loin il se demandait comment il se faisait que « tous les hommes qui se sont illustrés en philosophie, en politique, en poésie, dans les arts, étaient bilieux, et bilieux à ce point de souffrir de maladies qui viennent de la bile noire ». C’est qu’ils étaient tous « exposés aux maladies de la bile noire¹⁰ ». En bref, il n’y a pas d’imagination créatrice sans dépression mélancolique, reprend Marcile Ficin dans la lignée d’Aristote au xv^e siècle¹¹.

Cette théorie aristotélicienne du génie associée inextricablement avec ce que nous appellerions aujourd’hui un tempérament cyclothymique ou maniacodépressif – de grandes périodes d’angoisse et de mélancolie suivies d’accès de délires et de créativité fébrile – a dominé le siècle. Sand n’a pas échappé à cette équation. Mais mettre Lélia sous le signe de la mélancolie, c’est-à-dire décliner cette affliction au féminin, est un acte d’innovation littéraire, de provocation même, car avant elle seuls les héros ou les poètes masculins souffraient de cette affliction ennoblissante, conçue comme une forme de grandeur d’âme. Il est tout à fait typique que Sand, en construisant son personnage de Lélia, la situe fermement sous l’influence de Saturne, la planète de la mélancolie, donnant par ce geste aux femmes supérieures leurs lettres de noblesse.

Si, dans son texte de 1833, Sand avoue avoir donné à Lélia « une existence impossible [...] à force de vouloir être abstraite et symbolique » (p. 350), elle va tenter de matérialiser davantage son héroïne dans son génie et sa mélancolie pour la réécriture de 1839, et ce de façon convaincante. Mais elle avait déjà donné à la première *Lélia* un certain nombre d’allusions à son physique. Certes, elle ne fournit que quelques détails physiques mais ils ont une portée significative. Lélia a les cheveux et les yeux noirs, elle est de grande taille, et se distingue surtout par le vaste front d’une femme de génie. Son teint est très pâle et prend parfois des aspects verdâtres ou bleuâtres. Ces quelques détails, somme toute banals, ne nous éclairent pas suffisamment. À quoi peut ressembler une femme de génie en 1833 ? Le roman dans sa première version nous offre déjà une indication précieuse sur l’aspect physique d’une telle créature.

10 ARISTOTE, *Les Problèmes*, traduits par J. Barthélemy-Saint Hilaire, vol. 2, Paris, Hachette, 1891, Chapitre xxx.

11 Voir Noël BRANN, *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 2002.

Lélia sylphide

La première description physique de Lélia met l'accent sur son essence éthérée. Est-elle un ange ou un démon, demande Sténio ? Elle est certainement « une fille de l'air », selon le poète. Mais son humanité même est mise en question. Cette description fait apparaître la figure de la « Sylphide », la belle créature implacable qui mène le Prince James à sa mort dans le ballet éponyme. « La Sylphide » est considérée comme le premier ballet romantique, et il a été mis en scène pour la première fois à Paris en 1832. Le livret, inspiré de façon très libre d'un conte fantastique de Nodier, a été écrit par Nourrit et la prima donna n'était autre que la talentueuse Marie Taglioni qui, pour la première fois, avait été capable de « donner à la danse sur pointes sa pleine signification poétique¹² ». La sylphide a la même difficulté que Lélia : immatérielle, elle doit pourtant se substantialiser. La critique de danse Hélène Laplace commente ce paradoxe : « Dans un ballet, les créatures les plus immatérielles doivent nécessairement s'incarner. Le spectateur doit pouvoir les identifier et les admirer. Le rêve ne peut rester nébuleux. [...] En elle s'unissent la séduction charnelle et la spiritualité, la beauté physique et le mystère onirique [...] La Sylphide n'a que l'apparence d'une femme, elle est "une fille de l'air", pour reprendre une expression de Nourrit¹³. » Cette image d'une « fille de l'air » relie donc la sylphide à Lélia. De plus, le drame d'une créature éthérée qui torture son amant et le poursuit jusqu'à mort trouve son écho dans le roman sandien où Sténio, fou d'amour pour l'héroïne, finit par se suicider de désespoir en se noyant.

Bien que la sylphide ne soit pas dépeinte comme une femme de génie, son statut de personnage venant d'un autre monde fantastique fait d'elle un être exceptionnel, tout comme Lélia. Nous entendons Sténio faire allusion à une existence semblable dans le cas de Lélia : « À chaque instant vous vous transfigurez devant moi et puis vous dépouillez la divinité pour redevenir mon égale et, alors, je me demande avec effroi si vous n'êtes point quelque puissance céleste. » (p. 9). Les représentations iconographiques de Marie Taglioni dansant le rôle de la sylphide nous donnent un premier aperçu de la figuration du personnage de Lélia.

Quoique nous ne puissions pas affirmer avec certitude que Sand a vu un spectacle de « La Sylphide » – il n'y a aucune mention du ballet dans

12 Etienne BARILIER, brochure de « La Sylphide », Opéra National de Paris, saison 2016-2017, p. 46.

13 Hélène LAPLACE, *ibid.*, p. 39.

sa correspondance – elle devait certainement être au courant de l'impact retentissant que ce premier ballet romantique exerça en son temps. Il est inconcevable qu'elle n'ait pas lu le feuilleton dramatique dithyrambique de Théophile Gautier.

« La Sylphide » est « un ballet blanc » – tous les costumes des ballerines sont blancs et cette couleur est tout particulièrement présente dans les deuxième et troisième actes. De la même manière, le blanc sera la couleur prédominante de Lélia, dès le début du roman de 1833 jusqu'à la dernière scène de la deuxième version dans laquelle elle est devenue abbesse. Sténio dit d'elle dès les premières pages : « Pâle comme une des statues de marbre qui veillent auprès des tombeaux, vous n'aviez plus rien de terrestre. Vos yeux brillaient d'un feu sombre et votre vaste front, dont vous aviez écarté vos cheveux noirs, s'élevait, sublime d'orgueil et de génie » (p. 12-13).

Des trois occurrences du mot *sylphide* dans le roman, deux se réfèrent spécifiquement à Lélia dans la version de 1833. La première d'entre elles apparaît dans la scène de la confession de Lélia. Pulchérie enjoint sa sœur à prendre la parole : « Parle, ma sœur, conte-moi les misères de ta destinée [...] quand, pâle et mince comme une sylphide, tu marchais au fond de nos bois appuyée sur mon bras, attentive au vol des oiseaux, à la nuance des fleurs, au changeant aspect des nuées [...], déjà je savais bien, Lélia, que ta jeunesse se consumerait à poursuivre de vains rêves » (p. 154). Dans ce même passage Lélia est aussi comparée aux « étoiles blanches » qu'elle contemple la nuit. Pulchérie a déjà la prémonition que l'existence nocturne de sa sœur est la promesse d'un avenir exceptionnel qui ne peut que la mener à la désolation et à la mort.

La deuxième occurrence se trouve dans la scène de la gondole qui a lieu après que Sténio a passé la nuit dans les bras de Pulchérie, persuadé que cette femme était Lélia. De nouveau, le texte souligne la forme éthérée de Lélia quand celle-ci paraît, debout sur sa gondole, sous le regard ébahi de Sténio. La voix puissante de l'héroïne se fait entendre à travers la brume matinale. Il s'exclame : « Ô Lélia ! Est-ce que vous êtes morte ? Est-ce que c'est votre fantôme que je vois passer ? Est-ce que vous êtes fée ou démon ou sylphide ? » (p. 220). Cette première figuration associe Lélia avec des facultés extra-humaines et une prédilection exceptionnelle pour des apparitions mystérieuses.

Dans la version de 1839, Lélia devient une figure spectrale dans le couvent des Camaldules. Cette spectralité continue de souligner le thème de l'être éthéré associé avec la figure de la sylphide. L'image du « spectre » qui terrifie Sténio dans le couvent n'est autre que Lélia parée de ses vêtements de nonne.

De nouveau, le texte souligne la blancheur fantomatique de la figure de Lélia, devenue méconnaissable :

Elle était assise sur sa couche [...]. Ses pieds nus reposaient sur le pavé et se confondaient avec la blancheur du marbre. Elle était tout enveloppée de ses voiles blancs dont la fraîcheur était incomparable. [...] l'éclat de ce vêtement sans tache et sans pli avait quelque chose de fantastique, qui donnait l'idée d'une existence immatérielle, d'une sérénité en dehors des lois du possible. [...] On eût dit d'une statue allégorique représentant le calme (p. 520-521).

On peut facilement imaginer une scène semblable dans le ballet, avec le danseur James remplaçant Sténio comme voyeur et dévorant des yeux la figure mystérieuse qui s'offre involontairement à lui.

Dans une des toiles de Delacroix, intitulée « Lélia dans la grotte », le peintre nous montre l'héroïne vêtue en abbesse aux pieds du corps de son amant. Cette scène, qui figure seulement dans la version de 1839, évoque un des moments tragiques de « La Sylphide », lorsque la danseuse pleure la mort de son amant. À ma connaissance, la toile n'a pas de date, mais elle a été peinte avant la publication de *Lélia* dans l'édition Hetzel en 1854, car Maurice Sand y recopie le tableau¹⁴.



Il vit l'abbesse des Camaldules agenouillée près de Sténio... (Page 134.)

¹⁴ Voir l'illustration dans les *Ceuvres illustrées*, Paris, Hetzel, 1854, p. 129.

Lélia au bal

Revenons au texte de 1833. Une série d'images qui nous renseignent sur la figuration de Lélia en femme de génie se situent aux bals que fréquente l'héroïne. Nous avons deux visions très différentes. Dans le premier bal, Lélia vient d'arriver chez Spuela. On la voit debout en haut d'un grand escalier, faisant son entrée de façon éblouissante. La scène semble sortir d'un spectacle, car ce qui est souligné dans le texte, c'est le costume en blanc et en noir de son héroïne. Trenmor admire la jeune femme, habillée en jeune poète, dans toute sa splendeur solitaire : « Le manteau de Lélia était moins noir, moins velouté que ses grands yeux couronnés d'un sourcil mobile. La blancheur mate de son visage et de son cou se perdait dans celle de sa vaste fraise et la froide respiration de son sein impénétrable ne soulevait pas même le satin noir de son pourpoint » (p. 45). En d'autres termes, Lélia est vêtue comme un jeune aristocrate. Cette apparition provoque chez Trenmor une longue description qui le fait s'exclamer sur la « grande puissance [de la jeune femme] que Dieu s'est plu à revêtir de toute la puissance intellectuelle de notre époque » (p. 45). L'expression de son visage et sa « beauté physique » sont le garant de sa puissante supériorité intellectuelle : « Lélia dont le front lumineux et pur, dont la vaste et souple poitrine renferment toutes les grandes pensées » (p. 46). Dans la *Galerie des Femmes de George Sand* de 1843, illustrée par François, Nanteuil, Morelfala, et gravée par Chevin, c'est justement cette vision que le volume a choisi de privilégier, montrant Lélia avec une fraise empesée autour du cou, un pourpoint bien serré à la taille et une culotte bouffante en velours. Elle est bien entendu en travesti. Son travestissement suggère que pour l'illustrateur, le génie se décline au masculin.



À l'encontre de la première apparition, Lélia est parée de façon somptueuse comme une femme dans le deuxième bal dont l'hôte est le riche Prince dei Bambucci. Ce qui montre ici la supériorité de l'héroïne, c'est moins son costume que la manière dont elle se comporte, avec mélancolie et dédain pour les invités : « Lélia y parut éblouissante de parure, mais triste sous l'éclat de ses diamants [...] ». Pour elle, ces naïfs plaisirs de femme n'existaient pas. Elle traînait après elle le velours et le satin broché

d'or et les cordons de pierreries et les longues plumes aériennes et molles » (p. 137). Elle demeure complètement indifférente à son accoutrement : « Elle savait à peine de quelles couleurs elle était parée, de quelles étoffes on l'avait revêtue. Avec son air impassible, son front pâle et froid et ses riches habits, on l'eût volontiers prise pour une de ces madones d'albâtre que la dévotion des femmes italiennes couvre de robes de soie et de chiffons brillants » (p. 137). Ce qui frappe dans cette description, c'est la présence de la blancheur de son visage, comme si son costume brillant ne faisait que cacher sa véritable nature. Elle n'est pas consciente de sa propre beauté, ne porte aucune sorte d'attention à la somptuosité de sa toilette et, de plus, demeure parfaitement indifférente aux regards d'admiration que lui jettent les autres convives.

Pourquoi alors daigne-t-elle assister à une telle soirée puisqu'elle semble y mépriser les invités ? À la manière de Baudelaire, elle est là en voyeuse et pour faire l'expérience d'un bain de foule : « Elle y venait chercher un spectacle. Ces vastes tableaux mouvants, disposés avec plus ou moins de goût et d'habileté dans le cadre d'une fête, étaient pour elle un objet d'art à examiner, à critiquer ou à louer » (p. 137). Cette scène dépeint l'être supérieur à la recherche d'un moment de répit pour sublimer sa mélancolie, un moment où elle pourrait s'oublier elle-même et, comme une artiste, contempler la foule à distance plutôt que de participer à ses festivités.

Mais voici que la situation lui fait changer de costume, ou plutôt, l'encourage à se travestir d'une autre manière. En rencontrant Pulchérie, celle-ci porte masque et domino et insiste pour que sa sœur en fasse de même : « il faut songer à vous travestir [...] venez prendre un domino semblable au mien et vous pourrez, à la faveur de certaines ressemblances, qui existent entre nous et, surtout, entre nos voix, descendre sans danger du rôle majestueux et déplorable que vous avez choisi » (p. 209). De figure victorieuse, elle se voit métamorphosée en courtisane et tombe dans la fange. À partir du moment où elle se cache sous un masque et un domino, elle devient une bête traquée, poursuivie par les hommes qui la prennent pour la Zinzolina, c'est-à-dire pour une femme qui est prête à s'offrir. Elle tombe de son haut, et, ce faisant, redevient une femme ordinaire. Ce n'est que grâce au truchement de Pulchérie qu'elle échappe à la destinée commune des femmes ordinaires. Mais, à partir du moment où Sténio comprend la substitution qui a fait de lui l'amant de Pulchérie alors qu'il croyait enfin étreindre Lélia, il la maudit. Et Lélia sera dorénavant une femme qui vit sous le signe de la malédiction.

Lélia pensive, Lélia penseuse

Dans la version de 1839, les allusions iconographiques sont plus nombreuses qu'en 1833. Sand tient à donner à son héroïne plus de substance. En accord avec son tempérament saturnien, Lélia est souvent décrite absorbée par ses propres ruminations. Nous la voyons assise sur un rocher, debout sur un promontoire, ou assise dans un bateau, les yeux fixés dans le vague.



L'iconographie qui dépeint Lélia est ici abondante. Maurice Sand qui a illustré une bonne partie de l'édition Hetzel des *Œuvres* de Sand en collaboration avec d'autres illustrateurs, a dessiné de nombreuses illustrations pour la *Lélia* de 1839, le talentueux Tony Johannot qui avait commencé le projet Hetzel étant décédé en 1852. Maurice a croqué plusieurs images de Lélia plongée dans la méditation. Dans un premier exemple, l'héroïne est appuyée contre un talus. Sa pose est résolument pensive. Sa tête est posée sur une main et son regard semble plongé dans une rêverie¹⁵.

Dans une deuxième illustration, Lélia est habillée en costume de nonne, perchée sur un « étroit piédestal » juste en dehors de sa cellule et elle envoie à Trenmor une lettre émouvante qui décrit sa nuit blanche passée dans la méditation. Maurice Sand a illustré cette pose du personnage pour le chapitre intitulé « Contemplation » qui figure comme un des nouveaux chapitres éblouissants écrits expressément pour l'édition de 1839. À la fin de sa missive, Lélia se décrit sur son « trône aérien » (p. 494) faisant l'expérience d'une épiphanie au fur et à mesure qu'elle observe le soleil se lever. Malheureusement, ce moment de grâce qui la conduit de l'angoisse nocturne à la lumière bénéfique ne durera pas¹⁶.

15 Voir l'illustration dans l'édition Hetzel, p. 125

16 Voir l'illustration dans l'édition Hetzel citée, p. 105.



Le frontispice du roman dans l'édition Hetzel est particulièrement intéressant. À la différence des autres illustrations, cette image n'illustre aucun passage en particulier. C'est plutôt une image emblématique de Lélia. Elle est assise, ses bras sur les genoux, sa main sous le menton et jette son regard au loin. Elle semble assise dans l'herbe d'une grande plaine, comme si sa pensée pouvait se porter dans une distance infinie.



Ce qui nous intéresse également dans cette figuration de Lélia est la ressemblance avec une statue de Sappho sculptée par Pradier en 1851. En effet, l'artiste romantique avait sculpté une représentation de Sappho dans une pose inattendue qui remplaçait la pose plus coutumière de la poète debout avec une lyre dans ses mains. Ici Sappho a adopté la pose assise, sa lyre est à ses côtés et on la voit tenant un de ses genoux. Elle aussi semble plongée dans la méditation et n'est pas occupée par son chant ou sa récitation. Maurice Sand a pu voir cette célèbre statue de Pradier et, frappé par la pose inédite, s'en est peut-être servi comme modèle pour sa Lélia assise de l'édition Hetzel¹⁷. Les dates rendent le rapprochement possible.



Ce que l'image suggère n'est pas seulement un lien pictural entre Lélia et la plus grande poète de génie de tous les temps, mais aussi une représentation d'une « penseuse » des décennies avant que Rodin ne présente son fameux « Penseur » en 1902. Rodin, on peut le supposer, n'a probablement pas pensé à la Sappho de Pradier quand il a créé son penseur, mais il est particulièrement satisfaisant de notre point de vue de constater que bien avant le penseur, il y a eu la penseuse en sculpture.

Prométhéa

Dans les scènes finales de la version de 1839, Lélia s'exprime en présence de Trenmor de façon à la fois délirante et lyrique. Elle veut mettre à nu tous les échecs qu'elle a vécus, à la fois en tant que poète de génie et voyante/prophète : « je me traîne brisée, fléchissant sous le fardeau de la vie comme un nain qui serait forcé de porter un géant » (p. 538). C'est alors qu'elle s'identifie

17 Voir l'image dans l'édition Hetzel citée, p. 1.

au personnage mythique de Prométhée. En faisant allusion à la punition de Prométhée, attaché à un rocher, son foie offert à l'aigle qui le torture de façon quotidienne, elle identifie la malédiction qui la ronge à cet aigle qui ronge le foie de Prométhée. Au moins Prométhée a-t-il volé le feu aux dieux pour l'apporter aux humains, mais la lumière que Lélia pensait apporter aux femmes s'est avérée condamnable et la voilà exilée dans le nord où elle meurt de froid :

[...] quand je sens Prométhée s'agiter dans mon sein et battre de ses grandes ailes la pierre où il est scellé, quand l'enfer gronde sous moi comme un volcan prêt à m'engloutir, quand les esprits de la mer viennent pleurer à mes pieds, et ceux de l'air frémir sur mon front... oh ! Alors, en proie à un délire sans nom, à un désespoir sans bornes, j'appelle le maître et l'ami inconnu qui pourrait éclairer mon esprit et délier ma langue... (p. 540).

Lélia devient ici une figure prométhéenne au féminin. Elle s'appellera dorénavant Prométhéa.

Certes, elle n'a pas volé le feu des dieux pour l'apporter aux humains, mais elle a tenté, en tant qu'abbesse, d'illuminer la conscience des jeunes filles élevées dans le monastère : « l'abbesse avait ouvert des conférences théologiques dans l'intérieur du couvent [...]. Ces cours étaient suivis avec assiduité [...]. Lélia était la première femme qu'on eût entendue parler avec clarté et élégance sur des matières abstraites et l'intelligence des femmes qui l'écoutaient s'ouvrait à un monde nouveau » (p. 507). Comme Prométhée, elle sera punie, non pas par les dieux, mais par l'Inquisition qui l'accusera d'avoir commis des crimes d'ordre hérétique : « elle fut accusée d'avoir professé des doctrines étranges, nouvelles, pleines de passions mondaines et toutes imprégnées d'hérésie » (p. 535). Exilée, comme Prométhée, loin des humains, elle est « reléguée dans une chartreuse ruinée » dans le nord, et petit à petit, privée de feu et de chaleur, tombe dans le désespoir le plus profond (p. 536). Dans le dernier chapitre de 1839, elle sombre dans un délire final.

La Sibylle

C'est alors qu'on trouve une dernière référence mythologique, la plus étonnante peut-être à paraître dans la deuxième version de *Lélia*, celle de la sibylle. En 1839, Sand avait relu *Corinne* dans la ré-édition de Sainte-Beuve, où la sibylle apparaissait de façon essentielle. Dans son ouvrage, Germaine de

Staël se référerait tout particulièrement à la sibylle du Dominiquin comme la représentation picturale de choix pour son héroïne.



Dans sa relecture, Sand s'est inspirée de cette prophétesse, la contrepartie féminine des prophètes bibliques que l'on peut encore admirer dans la Chapelle Sixtine peinte par Michel-Ange, et l'emblème du génie et de la prophétie dans l'Antiquité. Diderot avait bien insisté sur le fait que la sibylle s'avérait être une des rares images de la femme de génie dans la culture occidentale¹⁸. Lélia, tout en prenant Corinne comme modèle, est moins sereine. Dans le dernier chapitre elle se nomme une « sibylle désolée », à cause de toute la souffrance dont elle a été témoin à travers les âges et dont elle a souffert personnellement :

18 Voir son *Discours sur la poésie dramatique* (1758), cité par José-Luis DIAZ, « Avatars de la Muse à l'époque romantique », in *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Christine Planté (dir.), Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 124.

J'ai suivi Curtius dans le gouffre qui s'est refermé sur lui ; j'ai suivi Régulus dans son hideux supplice ; j'ai laissé partout ma chair et mon sang ; j'ai suivi Madeleine au pied de la croix et mon front a été inondé du sang du Christ et des larmes de Marie. J'ai tout cherché, tout souffert, tout cru, tout accepté. Je me suis agenouillée devant tous les gibets, consumée sur tous les bûchers, prosternée devant tous les autels. (p. 540-541)



À deux reprises Lélia parle d'elle-même comme une « sibylle désolée » : « moi, esprit des temps anciens, enfermée dans un cerveau rebelle à l'inspiration divine, lyre brisée [...] prêtresse de la mort, qui ne sais pas, hélas ! ce qu'il faudrait dire pour guérir » (p. 540). Cette appellation devient un refrain mortifère. Dans ses derniers moments de vie, aux côtés de Trenmor, elle s'exclame à nouveau : « Ô sibylle désolée, ô muette pythie, brise donc ta tête aux rochers de ton antre [...] car tu crois avoir possédé le Verbe tout-puissant, et depuis dix mille ans tu le cherches en vain. » (p. 541 ; c'est moi qui souligne). Pour illustrer ce passage dramatique de la descente de Lélia dans le désespoir et la mort, nous avons trouvé un portrait peu connu de Lélia, peint par Courbet en 1839. Intitulée « Tête de jeune femme », cette toile, qui se trouve au Musée national d'Arménie, a été commentée par Théophile Silvestre¹⁹ et Allan Bowness²⁰. Il nous montre une femme échevelée, consumée d'angoisse, l'aura du désespoir le plus profond que l'on puisse imaginer imprègne son visage.

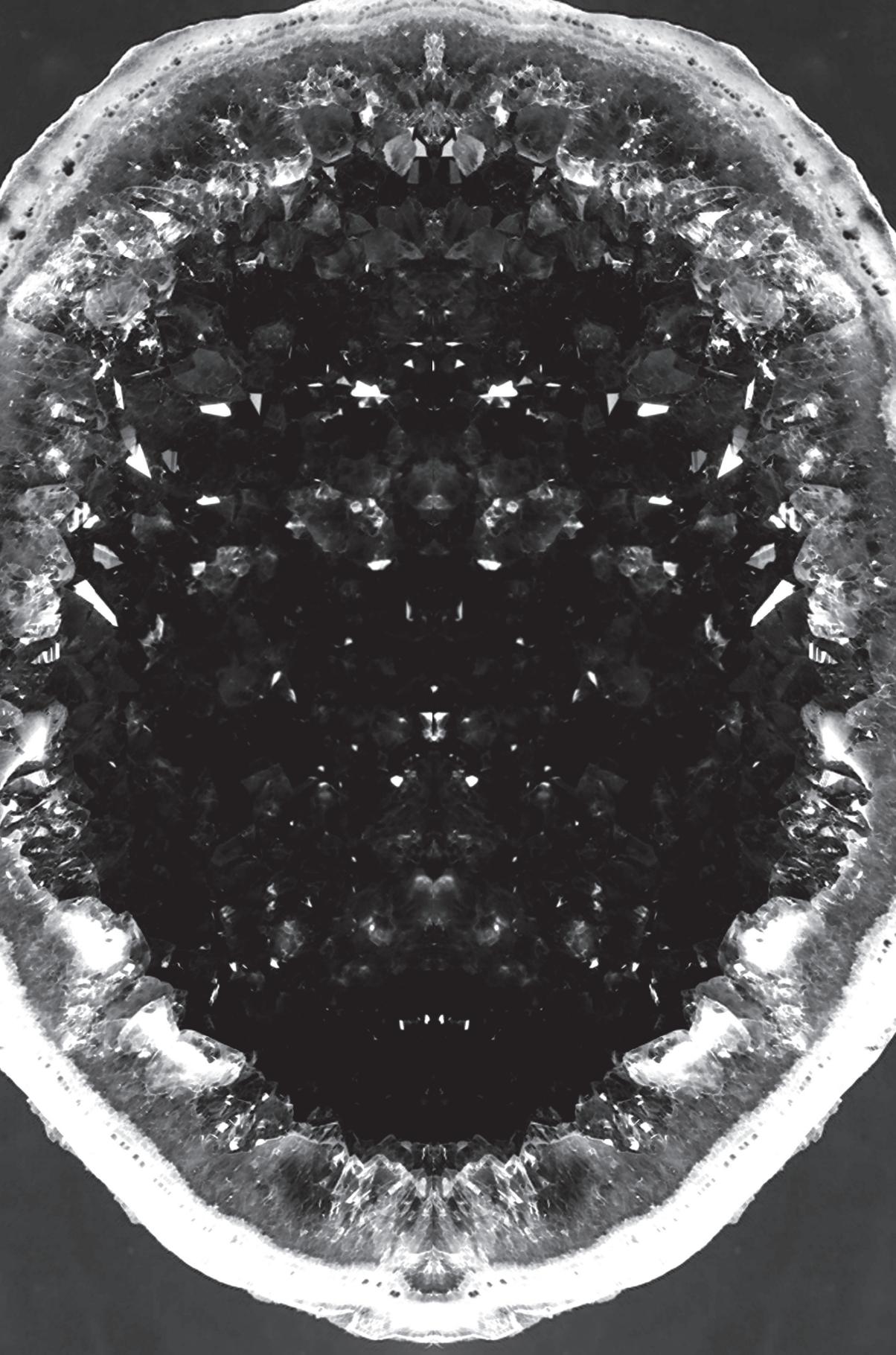


Que conclure alors de la figuration iconographique de Lélia génie ? Comme nous l'avons constaté, les allusions au génie de cette héroïne sont polysémiques. Sand évoque toutes les images à sa disposition pour l'aider à mieux figurer personnage – d'une créature éthérée à une figure androgyne, à Sappho, à Prométhée et à la sibylle, et, pour finir, au visage angoissé d'une jeune femme proposé par Courbet. Ce corps et ce visage en kaléidoscope font de Lélia un personnage littéraire dont on ne cessera de commenter l'originalité et l'imposante grandeur.

ISABELLE HOOG NAGINSKI
TUFTS UNIVERSITY

19 « [...] un autre mauvais tableau, peint après la lecture du roman de Georges [sic] Sand, *Lélia* », Théophile SILVESTRE, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, Paris, Blanchard, 1856, p. 253.

20 « There was certainly [...] a painting after George Sand's *Lélia* », Allan BOWNESS, *French Nineteenth Century Painting and Literature*, Ulrich Finkne éd., New York, Harper & Row, 1972, p. 117.



Le système bivalent des personnages de *Laura* (1864) :

L'unité retrouvée de la poète-savante

« ... je n'ai pas cessé de m'instruire, et j'ai appris à parler... »

À l'origine du « conte fantastique » *Laura, voyage dans le cristal* (1864¹), il est une « géode d'améthyste² » brisée en deux : celle admirée par George Sand au cabinet de minéralogie du Musée national d'histoire naturelle. Les familiers de l'univers sandien ne s'en étonneront point : la romancière n'a jamais caché son amour des sciences naturelles, ni ses connaissances botaniques, géologiques et minéralogiques³. Elle partage cette passion avec son fils. Dans

1 L'édition de référence utilisée est George SAND, *Laura, voyage dans le cristal*, Marie-Cécile LEVET, *Ceuvres complètes*, B. Didier (éd.), Paris, Honoré Champion, 2017. Le roman est composé en 1863.

2 George SAND, à Maurice et Lina Dudevant-Sand, [Nohant, 12 au soir F[évrier]r [18]63] : « Je te recommande quand tu iras, la géode d'améthyste d'où j'ai tiré l'idée de mon conte fantastique. » *Correspondance* de George Sand, Georges Lubin (éd.), Paris, Garnier, 1983, t. XVII, p. 451. Toutes les références à la correspondance de George Sand se feront dans cette édition notée *Corr.*

3 George SAND à Maurice Dudevant-Sand, [Nohant, 12 août 1857], *Corr.*, t. XIV, p. 416 : « Ma toccade [*sic*] actuelle serait d'apprendre la minéralogie. » Et à Solange Clésinger,

les années 1860, celui-ci s'adonne lui aussi avec ardeur à la géologie⁴. L'œuvre sandienne porte la trace de ses travaux⁵, également stimulés par un contexte favorable aux découvertes scientifiques et à leur diffusion. La presse savante et/ou éducative, ainsi que les nombreux ouvrages de vulgarisation, deviennent en effet à l'époque les chambres d'écho majeures de ces savoirs nouveaux⁶.

Or, l'accroissement du savoir scientifique induit *a minima* une refonte du rapport des individus au monde qui les entoure, laquelle a toutes les chances de bouleverser leurs conceptions idéologiques et métaphysiques. C'est *a priori* particulièrement vrai s'agissant du domaine des sciences naturelles qui passionne tant la créatrice littéraire qu'est Sand. Il n'est de ce point de vue pas anodin que les premières lignes de *Laura* montrent la rencontre entre un savant et un « artiste », le narrateur. Nul doute que Sand incarne ici, dans la fiction, le duo/duel intérieur auquel elle se voit confrontée dans sa double condition d'écrivain et d'individu avide d'apprendre. Enrichir ses connaissances et voir autour d'elle les savoirs « positifs » propagés, la conduisent ainsi à réinterroger sa fonction d'auteur, ce dont *Laura* porte la trace. Via l'élaboration d'un système bivalent de personnages, le « conte fantastique » qu'est *Laura* interroge les rôles qu'ont désormais l'imaginaire et la fantaisie dans la « société du savoir » en train d'advenir, et mesure les responsabilités nouvelles incombant au poète. Les protagonistes, évoluant entre types et allégories, font en effet l'objet d'une mise en scène que l'on pourrait qualifier de duelle. Fonctionnant selon des combinaisons de doubles et d'opposés, évoluant en des jeux de dévoilements successifs conduisant à *la vérité* à laquelle mène le roman, ils incarnent tour à tour les tentations sandiennes rejetées dans son double rapport au savoir scientifique et à l'écriture. Mais au fil d'une succession toute cristalline de facettes et de reflets, au cœur de la bivalence, émerge progressivement une unité :

[Nohant, 11 juillet 1859], *Corr.*, t. xv, p. 452 : « Ah ! Si j'avais le temps, quelle rage j'aurais pour la géologie et la minéralogie ! Mais il faut faire des romans ! »

- 4 En 1862, Sand écrit à Émile Aucante : « Je fais de la géologie à mort avec Maurice qui y a pris goût », [Nohant, 15 février 1862], *Corr.*, t. xvi, p. 789.
- 5 À titre d'exemple, on apprend que Maurice, en 1862, dit au cours d'une scène familiale que le « porphyre se compose d'albite et d'orthose » avant de lancer à Marie : « Sais-tu que pendant que tu raccommodes tes chaussettes, tu roules autour du soleil sur une boule dont la croûte n'a que trente kilomètres d'épaisseur ? » Lettre à Charles Duvernet, [Nohant, 11 février [1862], *Corr.*, t. xvi, p. 782-783. Cette dernière phrase trouve un écho dans roman, lorsque Nasias évoque l'épaisseur de la croûte terrestre (p. 108).
- 6 L'on explique ainsi l'étonnante proximité entre ce roman de Sand et *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, édité la même année, sans inter-influences possibles. Voir Simone VIERNE, « Deux romans initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne », in Léon Cellier (dir.), *Hommage à George Sand*, Publications de la faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de Grenoble, n°46, Paris, PUF, 1969, p. 101-114.

celle d'un idéal d'équilibre entre une science dont le but est d'émerveiller, et une poésie où la fantaisie débridée doit céder le pas à l'objectif pédagogique.

Une galerie de personnages-concepts

Laura, comme nombre d'œuvres de Sand, met en scène des personnages relevant des types sociologiques. Non encore conçus comme des stéréotypes, les « types » étaient en effet, au XIX^e siècle, particulièrement goûtés pour leur capacité à décrypter un réel en plein bouleversement depuis la Révolution⁷. Le narrateur est d'emblée présenté comme le frère de ces nombreuses figures d'« artistes » que Sand a créées toute sa carrière durant. On ne saura d'ailleurs à quel art il s'adonne⁸ : peu importe, au regard de la romancière qui voit en ce terme – *l'artiste* – un rapport essentiel au monde, un tempérament et une sensibilité spécifiques, transcendant les divers médiums artistiques – songeons qu'Adriani était chanteur, Christian Waldo, marionnettiste, et les héros du *Château des Désertes*, comédiens. La faculté résomptive du terme autorise la romancière à formuler des assertions génériques frôlant la sentence : « L'artiste est né voyageur⁹ », « Pas plus que les autres être humains, l'artiste ne choisit son genre de vie et la nature de ses impressions¹⁰ ». Le roman devient dès lors, pour George Sand, « le lieu et la formule » pour penser une fonction et un état sociaux qu'elle connaît pour être écrivain. Et le narrateur se fait l'avatar de ces *types* qui peuplaient les biens culturels d'alors – pièces de théâtres, romans, ouvrages divertissants ou presse.

De ce point de vue, *Laura* se rattache partiellement, sur le mode sérieux et hors des productions dites « panoramiques », à ces nombreuses « physiologies » dispensées dans le second tiers du siècle¹¹. On pourrait même aller jusqu'à sous-titrer le roman « physiologie du scientifique », au vu des diverses figures de savants qui s'y voient mises en scène¹². Parmi le personnel romanesque masculin, seul « papa Christophe », le véritable père de l'héroïne, n'appartient

7 Voir Ruth AMOSSY, « Types ou stéréotypes ? Les “physiologies” et la littérature industrielle », *Romantisme*, n° 64, 1989, p. 113-123.

8 « [...] vous êtes artiste pourtant ? », demande monsieur Hartz au narrateur, *Laura*, p. 68.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 Voir Valérie STIÉNON, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

12 La figure du savant est familière de l'univers sandien. Voir, par exemple, Célia dans *Mademoiselle Merquem* (1868).

pas au cercle du savoir. Dès ses premières lignes, le roman dépeint un monsieur Hartz « marchand naturaliste » qui « faisait tranquillement ses affaires¹³ ». L'on ne saura d'ailleurs pratiquement rien de sa composition physique ou morale, laquelle intéresse peu. Mais l'on apprendra à la fin du roman qu'il s'agit d'un professeur de géologie reconverti. Entre ces deux pôles encadrant le récit, nous est livré le parcours d'Alexis, monsieur Hartz jeune, et la généalogie de son positionnement face au savoir et au monde. Pour ce faire, le jeune homme côtoie le monde scientifique triplement incarné par son oncle – le bien nommé Tungsténus¹⁴ – directeur du cabinet d'histoire naturelle de la « docte et célèbre ville de Fischausen¹⁵ » ; Walter, sous-aide conservateur ; et Nasias, le (faux) père de Laura, scientifique aventurier parcourant le globe en quête de ses richesses. Et alors que les physiologies s'ingénient à parodier le discours scientifique dans ses velléités classificatoires et taxinomiques, certains passages de *Laura* se présentent comme une mise en abyme de ce système. Il n'est en effet pas rare de voir dans le roman les savants formuler des discours prototypiques. Ainsi voit-on Walter dispenser un cours professoral à Alexis qui l'interroge sur l'intérêt de leurs « arides études¹⁶ » respectives, « lettre[s] close[s] pour le commun des mortels » : « Mon cher enfant, répondit-il, il y a trois manières d'envisager le but de nos études. » Et de poursuivre sur le tableau triparti entre les fanatiques de l'hypothèse, les utilitaristes et les collectionneurs. Sand, non sans malice, reproduit la rhétorique scientifique, celle notamment à l'œuvre lorsque les savants en viennent à débattre ou à raisonner à voix haute :

Cet animal, me dit Nasias, que rien n'étonnait, doit vivre de feuillage, car il a brouté sans plaisir les plantes basses qui croissent ici, et il les a dédaignées. J'aurais cru que, parti des régions arborescentes que nous venons de franchir nous-mêmes, il allait y remonter tandis qu'il descend vers les déserts arides. Il faut donc que ce grand entassement de roches brisées cache dans ses replis des plantes feuillues, par conséquent un sol assaini¹⁷ [...].

13 *Laura*, p. 68.

14 Le tungstène est un métal extrêmement dur et lourd. Peut-être le nom connote-t-il déjà les talents soporifiques de l'oncle d'Alexis.

15 *Laura*, p. 70.

16 *Ibid.*, p. 77.

17 *Ibid.*, p. 144.

La romancière réemploie ostensiblement l'arsenal nécessaire à l'élaboration d'un discours convaincant et rationnel : hypothèses, conjectures rejetées, constats précis et déductions s'enchaînent, permettant aux héros de sortir de l'impasse dans laquelle ils se trouvent. Et *Laura* devient une véritable galerie de savants. À eux tous, Alexis, Tungsténus, Walter et Nasias, tendent ainsi à incarner un concept : celui de la science. Laura, unique héroïne du roman, leur fait face. Elle s'offre à lire, de son côté, comme une allégorie : celle de la connaissance. Liée à la métaphore lumineuse – « elle est notre lumière¹⁸ » affirme Nasias –, elle fait accéder le jeune Alexis à une réalité supérieure dès son premier voyage au sein du cristal :

Était-ce Laura qui me parlait ainsi ? Je cherchai à m'en rendre compte, mais elle brillait elle-même comme la plus claire des gemmes, et mes regards, habitués déjà aux splendeurs du monde nouveau qu'elle m'avait révélé, ne pouvait encore supporter le rayonnement qui émanait d'elle¹⁹.

Laura apparaît au début du roman comme celle qui soulève le voile recouvrant la Vérité et la Beauté. Presque immatérielle dans sa sublimation, la jeune femme se fait médiatrice de la Révélation – ou plutôt, de ce que le héros *croit* être une révélation. Cette présentation de Laura est en effet destinée à être inversée car, à l'instar de cette géode brisée au début du roman, l'organisation des personnages est entièrement fondée sur un système duel. On y verra volontiers l'incarnation fictionnelle de la bivalence profonde qui déchire Sand, mais qu'elle entend résoudre. Scindés ou doublés en des antagonismes apparemment contradictoires, les protagonistes placés côte-à-côte sont l'occasion d'élaborer progressivement un jeu subtil de nuances, grâce auquel pourra surgir une vérité – celle qui émane de l'initiation d'Alexis.

Un système duel : des reflets trompeurs pour révéler

De même que Nasias revêt des qualités apparemment incompatibles²⁰, dès le début du texte, la Laura toute idéale et idéale que se construit Alexis est pondérée par une version ancrée dans la réalité matérielle la plus prosaïque :

18 *Ibid.*, p. 124.

19 *Ibid.*, p. 83.

20 *Ibid.*, p. 130 : « Dans sa physionomie habituellement grave et douce, je voyais passer des éclairs de férocité qui me rappelaient la scène ou le rêve de la scène du navire. »

l'héroïne, qui s'interroge sur « la manière de conserver les pois verts²¹ », rend *de facto* le narrateur « indifférent à ses charmes », comme ce sera encore le cas lorsque la jeune fille voudra chanter :

La voix de Laura, si douce dans mon souvenir, prenait en ce moment une réalité choquante, car Laura ne savait guère chanter, et elle avait un petit blaisement enfantin qui rendait comique la musique sérieuse²².

Sise entre absolu et trivial, Laura se fera le chantre d'une forme de néoplatonisme en révélant à Alexis combien les individus sont morcelés :

Tu n'ignores pas qu'il y a en chacun de nous qui habitons la terre deux manifestations très distinctes en réalité, quoiqu'elles soient confuses dans la notion de notre vie terrestre. [...] Si [...] nous nous élevons au-dessus de la sphère du positif et du palpable, un sens mystérieux, innomé, invincible, nous dit que notre moi n'est pas seulement dans nos organes, mais qu'il est lié d'une manière indissoluble à la vie universelle, et qu'il doit survivre intact à ce que nous appelons la mort²³.

La dualité est ainsi constitutive des véritables héros du roman – de ceux grâce auxquels l'initiation d'Alexis va avoir lieu. Nasias, vrai puis faux père, détenteur d'une vraie puis fausse science, et Laura, déesse devenue femme, permettront à Alexis de trouver un rapport juste au savoir, à l'amour et au monde. En vertu du jeu de va-et-vient qui s'opère entre les faces opposées de ces personnages-Janus, se dessine une unité dans le dévidement progressif du texte – et d'une temporalité déchirée entre passé et présent, récit enchâssé et récit encadrant. Alexis s'émancipe *in fine* du type monolithique pour accéder à la complexité supérieure des individus. À l'issue de sa formation en effet, le jeune homme – et avec lui son lecteur – sera capable de conserver et d'intégrer ses propres antagonismes sans contradiction.

Ce fonctionnement est doublé, dans la macrostructure, par des jeux de reflets entre les personnages, qui s'éclairent et se nuancent les uns les autres. Si l'on devait transposer le texte de Sand dans la littérature panoramique du temps, celui-ci ne s'intitulerait d'ailleurs pas « physiologie » mais « physiologies du scientifique ». Tungsténus, Nasias, Walter et Alexis-Monsieur Hartz, sont

21 *Ibid.*, p. 76.

22 *Ibid.*, p. 152.

23 *Ibid.*, p. 94.

autant de figures de savants incarnant chacune une relation spécifique au savoir. Tout se passe comme si Sand élaborait grâce à eux un nuancier adressé à l'usage de ses contemporains avides de connaissances.

Le jeune Alexis est pris entre deux figures d'oncles, pères de substitution entre lesquels il oscille. Alors que de Tungsténus se fait le héraut d'un apprentissage rationnel minutieux, théorique et peut-être rébarbatif de la science²⁴, Nasias, savant visionnaire et prophète, prône un savoir supérieur épiphanique : une « révélation d'un ordre extra-scientifique²⁵ » pour laquelle il faut un « sens divinatoire ». Oracle du monde naturel, « voyant²⁶ » grâce aux « sublimes clartés de [s]on imagination », il comprend instinctivement et immédiatement les phénomènes qui l'entourent, grâce à la consultation de son cristal :

Si nous n'y trouvons pas autre chose [...] c'est que ton sens divinatoire et le mien se seraient oblitérés, et alors il faudrait s'en remettre à l'incomplète et tardive science des hommes pour découvrir, dans cinq ou six mille ans peut-être, le secret du monde polaire²⁷ [...].

Toute la première partie du roman peut ainsi laisser croire à un *agôn* opposant les scientifiques-artistes, seuls capables de percevoir les beautés d'un monde idéal inaccessible au commun des mortels, aux savants « positifs » dont Walter, entrepreneur partisan de l'utilité des découvertes scientifiques, incarne la génération nouvelle :

Mon oncle parla encore longtemps sur ce ton, et, sans se permettre de le contredire, Walter défendit de son mieux la théorie de l'utilité directe des trésors de la science. Selon lui, l'homme ne pouvait arriver aux lumières de l'esprit qu'après avoir conquis les jouissances de la vie positive²⁸.

Les personnages-types font l'objet de distinctions : progressivement, émerge un système au sein duquel reflets²⁹ et faux-frères se miroitent les

24 *Ibid.*, p. 79 : « Le soleil de l'intelligence, mon enfant, c'est le raisonnement. Induction et déduction, il n'y a pas à sortir de là [...]. »

25 *Ibid.*, p. 113. *Idem* pour la citation qui suit.

26 *Ibid.*, p. 108. *Idem* pour la référence suivante.

27 *Ibid.*, p. 133.

28 *Ibid.*, p. 80.

29 Notons que l'image du miroir est cruciale au sein de cette œuvre cristalline. Voir, par exemple, Nasias qui affirme : « j'ai consulté mon diamant, ce miroir de l'intérieur du

uns dans les autres, et sont amenés à débattre. Cette technique permet à la romancière d'élaborer sa propre vérité dans la plus grande subtilité. Car au cours de sa lecture, le public apprend, aux côtés l'Alexis, à se méfier des aspects séduisants d'une science visionnaire : l'ambiguïté de Nasias laisse de plus en plus entrevoir son visage obscur. L'inquiétant personnage semble bien figurer les dangers d'une science moderne dont l'ambition et la cupidité sont dénoncées :

- [...] Je prétends descendre dans [l]es flancs [de la terre] et posséder tout ce qu'elle cache à l'esprit obtus des hommes, tout ce qu'elle dérobe à leur vaine et timide convoitise !
- Qu'en ferez-vous ? lui dis-je avec le même sang-froid, car nous étions arrivés à ce paroxysme d'exaltation intellectuelle qui chez lui produisait le calme triomphal de l'ambition assouvie, et chez moi le plus complet désintéressement philosophique³⁰.

Nasias, au comble de la folie, sera finalement puni de son prométhéisme et de sa volonté de possession des merveilles de la nature. *A contrario*, Alexis incarne un « bon » savoir, qui n'a d'autre fin que lui-même. Surtout, au terme de son initiation, le jeune homme sera capable d'apprécier les merveilles du monde, aussi quotidiennes et apparemment banales soient-elles :

Ce monde est beau à voir, répondis-je, et il me confirme dans l'idée que tout est fête, magie et richesse dans la nature, sous les pieds de l'homme comme au-dessus de sa tête. Il ne m'arrivera jamais de dire comme Walter que la forme et la couleur ne signifient rien, et que le beau est un vain mot ; mais j'ai été élevé aux champs, Laura : je sens que l'air et le soleil sont les délices de la vie, et que l'on s'atrophie le cerveau dans un écrin, si magnifique et colossal qu'il soit³¹.

Et de se réjouir du seul chant d'une fauvette dans son jardin – un oiseau typiquement sandien s'il en est³².

globe, ce révélateur du monde invisible [...] », *ibid.*, p. 133-134.

30 *Ibid.*, p. 155.

31 *Ibid.*, p. 158. La leçon du conte, « la nature travaille mieux que les fées » (p. 70), sera encore celle des *Contes d'une grand-mère* (1873 et 1876).

32 George Sand avait même apprivoisé deux fauvettes nommées Jonquille et Agathe. Voir George SAND, *Histoire de ma vie*, in *Ceuvres autobiographiques*, George Lubin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, vol. I, p. 16-22. L'animal est au centre

Au terme de son parcours, Alexis est parvenu à trouver sa propre vérité, comme être de savoir et être social, après avoir été plongé au cœur des divisions et des fascinations factices. Le roman a montré combien il faut se méfier des séductions de la facile unité, qui est celle de ce cristal dont la lumière aveugle – arme captivante, présentée par Nasias à Alexis chaque fois qu’il s’agit d’opérer sur lui une sorte de magie hypnotique pour lui ôter tout doute et toute faculté de jugement³³. Peut-être doit-on lire là une crise de l’idéal des Lumières, ou tout au moins une mise en garde contre les méfaits d’une certaine science qui serait trompeuse. Le père de Laura, d’ailleurs, affirmera finalement, non sans fierté bonhomme : « Je ne suis pas érudit, je t’en avertis, mon cher neveu ; mais je suis un brave homme³⁴. » Quoi qu’il en soit, la dualité seule, celle de la géode brisée, sera formatrice et pourra permettre l’érection d’une unité véritable, parce que conquise après épreuve des antagonismes, et ni évidente, ni immédiatement donnée. Et cette unité construite s’avère *in fine* être celle de Sand elle-même, théorisant par le biais de ses héros son double rapport au savoir et à l’écriture.

Un nouvel idéal auctorial : le poète-savant

À la lumière de ce système de personnages, la rencontre initiale entre Hartz et le narrateur – un scientifique et un artiste – fait sens. Sand, dès le début de son roman, pose clairement la question des relations entre savoir et littérature :

[...] les critiques ne veulent pas que les artistes se donnent l’air de savoir quelque chose en dehors de leur art, et le public n’aime pas que l’artiste paraisse en savoir un peu plus long que lui sur n’importe quoi³⁵.

d’un court récit datant de 1844, *La Fauvette du docteur* (1844), et un an plus tard, elle mettra en scène, dans *Téverino* (1845), une petite fille douée de pouvoirs sur les oiseaux, Madeleine Méléze.

33 Voir, à la fin de la deuxième partie, lorsque Nasias présente le cristal à Alexis pour le persuader de la suivre dans sa folle entreprise : « Il y a une grande lacune à cet endroit dans ma mémoire. Il m’est impossible d’expliquer l’influence qu’à partir de cet événement mystérieux Nasias exerça sur moi. Je ne fis plus, à ce qu’il faut croire, aucune objection à son étrange utopie, et ses fantasques aperçus géologiques m’apparurent sans doute comme des vérités d’un ordre supérieur qu’il ne m’était plus permis de discuter. » (*Laura*, p. 115).

34 *Ibid.*, p. 159.

35 *Ibid.*, p. 68.

À travers le parcours initiatique d'Alexis, la romancière incarne sa propre formation, fruit également d'un voyage – au sein du monde, des diverses postures entre lesquelles elle pourrait hésiter, et de l'écriture, puisque « [l]'artiste est né voyageur³⁶ », comme l'affirme Hartz. L'on se rappellera d'ailleurs que Christophe, le véritable père de Laura, porte le prénom du saint patron des voyageurs. En ce sens, il faut plutôt considérer que *Laura* est un processus actif dans l'autodéfinition sandienne, plutôt qu'un simple reflet. Sand avance, elle aussi, en rédigeant son ouvrage.

L'écrivaine bâtit et expose dans son œuvre l'équilibre auquel elle parvient au (presque) terme d'une vie³⁷, un idéal de conciliation et de modération. En Alexis – régulièrement retrouvé en train d'écrire durant ses phases de fièvre³⁸ –, elle s'autodéfinit dans ses propres fonctions d'écrivain. Comme poète, elle refuse les excès d'un imaginaire gratuitement débridé :

Vous voyez donc en moi un homme qui a heureusement doublé le cap des illusions et qui ne se laissera plus prendre aux prestiges de sa fantaisie, mais qui n'est pas trop fâché d'avoir traversé cette phase délirante où l'imagination ne connaît pas d'entraves, et où le sens poétique réchauffe en nous l'aridité des calculs et l'effroi glacial des vaines hypothèses³⁹...

Si l'initiation d'Alexis aboutit à l'« abjuration symbolique et solennelle de certaines fantaisies⁴⁰ », celles conduisant au « pédantisme prosaïque de [l]a narration⁴¹ », il n'est pas pour autant question de renier complètement les joies de l'imagination. Tout est une question de mesure aux yeux de George Sand, qui condamne également la froideur du total abandon à la logique scientifique et rationnelle. Plus exactement, le véritable poète serait l'homme capable de voir les beautés du monde qui l'entoure, puisque « la nature travaille

36 *Ibid.* Le véritable père de Laura se nomme Christophe : il s'agit du saint patron des voyageurs.

37 Sand meurt en 1876, soit 12 ans après la publication de *Laura*, néanmoins elle est âgée de 60 ans lorsque son roman est publié.

38 « Je ne vois, répondit [Walter], que le chapiteau de ta lampe et ton encrier en pyramide avec sa cuvette de faïence. Voyons, éveille-toi au son du piano de Laura [...]. Je me levai impétueusement. Walter avait disparu, la mer d'opale brillait à mes pieds, et l'aurore boréale dessinait un arc-en-ciel immense au-dessus de moi. » *Laura*, p. 152.

39 *Ibid.*, p. 162.

40 *Ibid.*, p. 160, nous soulignons.

41 *Ibid.*, p. 91.

mieux que les fées⁴² ». L'imagination doit voyager à travers les chemins de la réalité, ce que Nasias est chargé de transmettre à Alexis et au lecteur :

L'homme est bien enfant [...]. L'étude et l'examen de la nature ne lui suffisent pas. Il faut que son imagination lui fournisse des légendes et des fictions puérides, tandis que le merveilleux pleut sur lui du ciel sans qu'aucun magicien s'en mêle⁴³.

Il est, de fait, un lien profond entre émerveillement et savoir, entre fantaisie et science : de même que Sand prône un idéal de *mediocritas* pour la première, elle revendique un usage modéré de la seconde. L'on comprend ainsi que Christophe, figure paternelle éminemment positive venant clôturer l'œuvre, se fasse le chantre du non-savoir – en matière de connaissance du moins⁴⁴.

À l'encontre des excès d'une science pesante – celle de Tungsténus –, porteuse d'illusions – celle de Nasias –, ou purement utilitariste – celle de Walter –, se voient valorisées la promotion et la diffusion d'une culture scientifique rigoureuse mais non prétentieuse, sérieuse mais poursuivie en amateur, idoine pour apprécier la nature au quotidien et cultiver sans outrance son âme de poète. Aussi l'héroïne, dépourvue de l'aura⁴⁵ de l'idéalité dont elle est auréolée dans les rêves d'Alexis, est-elle devenue « botaniste⁴⁶ », sous l'influence de son époux. *Laura*, de même, s'est élaboré dans un parfait équilibre entre vulgarisation scientifique⁴⁷ et plaisirs littéraire et poétique. Car le savoir scientifique, tout comme le dessillement nécessaire à l'appréhension de l'enchantement du réel, doivent faire l'objet d'une *transmission*. Sand, auteure passionnée par les sciences naturelles, ne pouvait que considérer qu'il s'agissait là de l'une de ses missions. Il n'est à cet égard pas anodin qu'Alexis

42 *Ibid.*, p. 70.

43 *Ibid.*, p. 128.

44 *Ibid.*, p. 159 : « Je ne suis pas érudit, je t'en avertis, mon cher neveu ; mais je suis un brave homme. »

45 Nous n'insisterons pas outre mesure sur l'homophonie Laura / l'aura / l'or a.

46 *Ibid.*, p. 161.

47 *Laura* cite de nombreuses espèces et de nombreux minéraux, ce qui n'est pas sans évoquer les *Contes d'une grand-mère* (1873 et 1876) que Sand avait à l'origine composés pour instruire ses petites filles. Aussi la romancière fait-elle parfois usage d'une rhétorique didactique : « Nous entendons par géode, en minéralogie, toute pierre creuse dont l'intérieur est tapissé de cristaux ou d'incrustations, et nous appelons pierre géodique tout minéral qui présente à l'intérieur ces vides ou petites cavernes que vous pouvez remarquer dans celle-ci. » (*Ibid.*, p. 69)

ait « rem[is] en ordre⁴⁸ » et « expliqu[é] les lacunes » des « feuilles volantes griffonnées en tout sens et fort peu lisibles » issues de ses accès oniriques ; ni qu'il soit devenu, comme son oncle, professeur de géologie – dépourvu toutefois du bégaiement soporifique de ce dernier. Le héros a acquis une science du dire après avoir traversé les excentricités de la « folle du logis » : le roman en est la trace concrète positive, lisible et rationnelle, mais artistique. Au cours du récit, un langage propre à *communiquer* a été conquis : en suivant les errances d'Alexis, George Sand a réalisé la fonction pédagogique idéale du poète-savant.

Se concevant comme la *traductrice* initiatrice de la révélation qu'elle propose à son lecteur, la romancière place la question du Verbe au centre de son œuvre, *via* ses personnages, en particulier lors des échanges entre le couple central :

[...] Laura me parlait aussi, et je ne la comprenais pas. Je crus d'abord que c'était en italien, puis en grec, et enfin je reconnus que c'était dans *une langue tout à fait nouvelle*, qui peu à peu se révélait à moi comme le souvenir d'une autre vie⁴⁹.

Tout se passe comme si, en confrontant leurs paroles nettement différenciées, elle parvenait à une épure de sa propre langue, à un *renouvellement* de son pouvoir-dire à l'autre. C'est en ce sens que l'on peut lire le dialogue métaphysique entre Laura et Alexis au sujet de la localisation de la « fleur de l'esprit éternel » :

– [...] Dans le temps, si elle a précédé la vie humaine, et si elle doit lui survivre, elle l'accompagne et la surveille jusqu'à un certain point ; mais elle n'est pas sous sa dépendance et ne compte pas ses jours et ses heures au même cadran. Dans l'espace, elle est certainement aussi dans une relation possible et fréquente avec le *Moi* humain ; mais elle n'en est pas l'esclave, et son expansion flotte dans une sphère dont l'homme ne connaît pas les bornes. M'as-tu compris ?

– Il me semble que oui, répondis-je, et, *pour résumer ta révélation de la façon la plus vulgaire*, je dirais que nous avons deux âmes : l'une qui vit

48 *Ibid.*, p. 161. De même pour les citations qui suivent jusqu'à mention contraire.

49 *Ibid.*, p. 82, nous soulignons.

en nous et ne nous quitte pas, l'autre qui vit hors de nous et que nous ne connaissons pas⁵⁰.

La fréquence de l'adjectif « vulgaire⁵¹ » dans l'œuvre n'est à cet égard pas anodine : Sand construit sa propre identité de « passeur », au cœur d'une époque particulièrement favorable à la diffusion populaire des savoirs scientifiques⁵². À l'instar de son héros, la romancière a *in fine* réussi à conquérir son unité à travers bien des luttes. « J'ai été fou de scinder ta chère et généreuse individualité, ton moi honnête, aimant et pur⁵³ », confiera, au terme de son parcours, le jeune homme à son aimée, comme si la romancière se parlait à elle-même. Alexis s'est arraché du type pour se faire *indivi(s)-du*, parce qu'une fois résolues les tensions contradictoires qui le divisaient, il est devenu monade bigarrée apte à accueillir le divers ; George Sand s'est simultanément construite en explorant ses propres bivalences. Devenue traductrice ouvrière des indissociables domaines scientifique et poétique, elle acquiert l'harmonie d'un visage double mais parfaitement unifié, parce que fondé sur l'équilibre et l'exécution des excès. À cet égard, le système des personnages de *Laura* s'offre bien à lire comme une mise en scène de la conquête difficile, et sans doute douloureuse, du « lisible », par un être de Lettres et de Sciences qui, comme son héros, peut ré-unir les moitiés de la géode qui a inspiré le récit, et affirmer, à l'automne de sa vie : « je n'ai pas cessé de m'instruire, et j'ai appris à parler⁵⁴ ».

AMÉLIE CALDERONE
UMR 5317 IHRIM - CNRS

50 *Ibid.*, p. 95, nous soulignons.

51 L'on note très exactement six occurrences du terme *vulgaire* dans *Laura*.

52 Voir Bernadette BENSUADE-VINCENT, « Un public pour la science : l'essor de la vulgarisation au XIX^e siècle », *Réseaux*, « L'information scientifique et technique », volume 11, n°58, 1993, p. 47-66.

53 *Laura*, p. 158.

54 *Ibid.*, p. 161.



Les personnages

dans les fictions historiques de George Sand

Lectrice des romans de Walter Scott, comme la plupart des écrivains de sa génération, George Sand élabore sa propre poétique romanesque, parmi d'autres sources inspirations, dans le sillage de l'écrivain anglais, non pour se montrer servile à l'égard d'un modèle, mais pour trouver sa propre voie. Ses premiers romans, en effet, préfèrent explorer une actualité presque immédiate, celle de la Première Restauration, période où le lecteur peut situer les événements de la fiction rapportés aussi bien dans *Indiana*, *Valentine*, *Jacques* ou *Simon*, d'après les indices de datation fournis par les textes. *Mauprat*, paru en 1837, est le premier roman à s'aventurer dans une période un peu plus ancienne, la seconde moitié du XVIII^e siècle, sans omettre toutefois d'établir la jonction avec la période contemporaine, le récit de Bernard de Mauprat relatant des faits situés entre 1757 et 1827. Cette incursion dans le siècle pré-révolutionnaire ne sera pas la dernière et les deux fresques historiques que compte la production romanesque de George Sand, *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt* et *Nanon* s'ancrent toutes deux dans ce même demi siècle, tout comme *Spiridion*, *L'Homme de neige*, *Antonia* ou *Cadio*. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette prédilection de la romancière, due en partie à sa proximité avec le XIX^e siècle, et à sa perception à la fois sous l'angle de la continuité et de la rupture par rapport au temps de l'écriture et des premiers lecteurs des romans. À quelques exceptions près¹, les fictions à caractère historique, c'est à dire présentant un réel décalage temporel avec le présent

1 *Les Maîtres mosaïstes* dont la fiction est située au XVI^e siècle ; *L'Uscoque*, au temps des guerres de Morée opposant Venise à l'empire ottoman à la fin du XVII^e siècle ; *Les Beaux Messieurs de Bois Doré*, à l'époque de la Fronde.

des lecteurs, se situent toutes dans les marges ou au cœur de la Révolution. En effet, parallèlement à la série consacrée au XVIII^e siècle, en apparaît une autre, plus réduite, avec *La Famille de Germandre*, *La Confession d'une jeune fille*, *Francia*, romans du premier Empire, au caractère historique plus ou moins affirmé.

Le déplacement temporel ne suffit cependant pas pour considérer tous ces romans comme des fictions historiques. La plupart d'entre eux ne se donnent pas en effet pour objectif de représenter une période historique, par le biais de l'évocation d'événements et de la mise en scène de personnages historiques, et d'en donner une interprétation, selon une démarche explicite ou non. L'historicité, souvent discrète, oscille entre couleur historique – comme on parle de couleur locale – participant à la séduction romanesque, et stratégie de détour de la censure, biais destiné à avancer masqué une lecture du présent. Les questions d'héritage mises en scène dans *La Famille de Germandre*, dont la fiction se situe en 1808, dissimulent ainsi sans doute une interrogation sur la légitimité du Second Empire comme héritier du Premier, et sur le rapport à l'argent qui le caractérise.

L'ancrage par une simple date est insuffisant pour définir un récit comme historique : ceux-ci se caractérisent par un équilibre entre histoire et fiction et une relation réciproque qui vise à faire de l'histoire, même partiellement, le matériau romanesque et du roman le lieu d'une élucidation historique, même simplement ébauchée. Les romans de George Sand répondant à cette définition sont finalement peu nombreux et cette étude traitera essentiellement de quatre d'entre eux, *Mauprat* et *Francia*, premier et dernier romans de ce type dans la carrière de George Sand, et *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt* et *Nanon*, sans doute les œuvres qui répondent le mieux à la définition du genre, bien qu'usant de stratégies très différentes pour y parvenir. Il nous arrivera d'évoquer le cas de *Cadio*, qui trouve aisément sa place dans cet ensemble, mais dont la narration dialoguée confère aux personnages un traitement plus dramatique que romanesque.

La question du personnage se pose de façon singulière dans le roman historique : celui-ci, dans la plupart des cas, associe aux personnages fictifs des personnages historiques destinés à asseoir la dimension historique du récit, au-delà de la datation et de la référence à des événements précis. George Sand use diversement de ces catégories de personnages selon les romans, modifiant ainsi leur équilibre, pour des raisons qui tiennent à la volonté de représentation et à la visée esthétique ou idéologique du récit. La période historique de référence du roman n'est certainement pas non plus étrangère à

ces choix, particulièrement lorsqu'il s'agit de traiter de la Révolution française, non plus peut-être que la date d'écriture des romans, ce qui permettrait d'envisager une possible histoire de la pratique du roman historique chez George Sand.

Les personnages historiques : une nécessité pour ancrer le récit dans l'histoire

Au fil des pages des romans, nous croisons les figures de Benjamin Franklin et de La Fayette (dans *Mauprat*), de Marie-Thérèse d'Autriche, de Frédéric II de Prusse, de Nicolo Porpora ou de Voltaire (dans *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt*), du tsar Alexandre (dans *Francia*) ; mais aussi des personnages collectifs : la Révolution, l'Assemblée nationale, le Tribunal révolutionnaire ou la Loi (de confiscation des biens ou de conscription par exemple) dans *Nanon*. Ces personnages, parfois simplement mentionnés comme Washington (dans *Mauprat*), Hasse (dans *Consuelo*) ou Talleyrand (dans *Francia*) assument une première fonction référentielle, produisent un « effet de réel² » : ils contribuent à cerner à la fois une période et un lieu (la guerre d'indépendance des États Unis dans *Mauprat*, la seconde moitié du XVIII^e siècle en Italie et en Europe du Nord dans *Consuelo*, la Révolution française dans *Nanon*), un milieu (une armée de libération dans *Mauprat*, un milieu de cour et musical dans *Consuelo*). Ils fonctionnent comme des embrayeurs d'histoire, sollicitant le lecteur pour qu'il mobilise tout son savoir historique pour lire le roman. Les romans considèrent en effet ce savoir comme un implicite qu'il n'est pas nécessaire de développer, ni même parfois de rappeler : l'invasion de l'histoire ruinerait l'effet romanesque. La narration de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt* abonde en formules du type : « On sait que³... » qui permettent au récit de fiction d'incorporer des pans d'histoire, empruntés souvent aux mémoires du temps, sans les citer de façon exhaustive. Les personnages historiques fonctionnent, de la même façon que ces sources, comme des intertextes historiques. Ils lui apportent une caution et lui fournissent un cadre authentique qui autorise le lecteur à penser que

2 « Tels des aïeuls contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, non celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs de réel » Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1970, p. 109, cité par Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 2001, p. 10.

3 Voir George SAND, *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt*, Simone Vierne et René Bourgeois (éd.), Grenoble, Éditions de l'Aurore-Glénat, 2000, tome III, p. 14, 16, 129, 161.

tout ce que le roman raconte ne s'est pas passé ainsi (le roman est bien une fiction), mais aurait pu se dérouler ainsi.

Le choix de ces personnages et leur traitement dans la narration constituent des indices forts de la conception de l'histoire mise en œuvre dans le récit. Au-delà de leur fonction de signe de l'histoire, et de représentation de celle-ci, ces figures portent une partie du discours historique tenu par le biais de la fiction.

Pour jouer efficacement leur rôle de signes de l'histoire, les personnages historiques sont des figures (ou des entités dans le cas de *Nanon*) connues de tous, et qui ont joué un rôle prépondérant dans l'histoire politique. Têtes couronnées (le tsar Alexandre dans *Francia*, Marie Thérèse d'Autriche et Frédéric II dans *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt*, plus simplement « le roi » et « la reine » dans *Nanon*), futur président, ambassadeur et chefs militaires (Washington, Franklin, La Fayette et Rochambault dans *Mauprat*) ont en commun d'être des figures de pouvoir reconnues dans le champ de l'historiographie. La représentation du pouvoir dans *Nanon* par le biais de personnages collectifs (l'Assemblée nationale, Constituante, Législative, le Tribunal révolutionnaire) montre cependant la rupture épistémologique introduite à la fois par la Révolution et par ce roman dans la conception de l'histoire : celle-ci n'est plus le résultat de volontés individuelles, mais de la volonté collective d'un nouvel acteur de l'histoire : le Peuple.

Il n'est donc pas nécessaire de s'attarder sur la présentation de ces personnages : les portraits sont absents ou réduits⁴. Seuls intéressent leurs actes, en marge du roman ou en arrière plan, qui dénotent un contexte dans lequel les personnages de fiction peuvent évoluer en bénéficiant, du fait de leur proximité avec les personnages réels, d'une aura historique. Bien souvent, en effet, ces personnages historiques restent extérieurs à l'intrigue : l'apparition du tsar Alexandre dans l'incipit de *Francia* en est le meilleur exemple.

Le jeudi 31 mars 1814, la population de Paris s'entassait sur le passage d'un étrange cortège. Le tsar Alexandre, ayant à sa droite le roi de Prusse et à sa gauche le prince Schwarzenberg, représentant de l'empereur d'Autriche, s'avancait lentement à cheval, suivi d'un brillant état-major

⁴ « Lorsque les personnages sont pourvus d'un modèle, le rôle du texte s'avère assez faible. Le roman n'a pas besoin de s'attarder sur des figures déjà abondamment identifiées. » Vincent JOUVE, *op. cit.*, p.30.

et d'une escorte de cinquante mille hommes d'élite, à travers le faubourg Saint-Martin⁵.

Cette ouverture du récit semble mettre l'accent par le biais des personnages et de l'événement sur l'histoire : mais celle-ci n'est qu'un spectacle dans lequel les acteurs tiennent un rôle :

Le tsar était calme en apparence. Il jouait un grand rôle, celui de vainqueur magnanime, et il le jouait bien. Son escorte était grave, ses soldats majestueux. La foule était muette⁶.

L'inscription de l'histoire dans le roman est ainsi facilitée par la reconnaissance de la fiction dans l'histoire ; le rôle du récit historique consiste précisément à dénoncer la part de jeu que présente cette scène, ce à quoi s'emploie la voix du narrateur jugeant de l'efficacité de la comédie. La présentation des personnages historiques, aussi brève soit-elle, n'est jamais neutre dans les fictions de George Sand et sert déjà une interprétation de l'histoire⁷. Après cette ouverture, le tsar disparaît du récit, relayé en tant que figure d'autorité par un personnage de fiction, le comte Ogokskoï, oncle et rival du prince Mourzakine, personnage masculin principal du récit.

L'action des personnages historiques, dans *Nanon*, semble tout aussi extérieure, et souligne une opposition constante entre la capitale, lieu où se prennent les décisions, et la province où l'intrigue romanesque prend place. La relation entre les personnages historiques et les personnages de fiction n'est donc plus de simple contiguïté, comme dans *Francia*, mais de causalité : tout le devenir des personnages de fiction est en effet déterminé par l'action des assemblées. La mention de ces acteurs historiques collectifs ne sert donc plus simplement à poser un cadre historique et à installer une chronologie de référence, mais à définir les conditions historiques avec lesquelles les personnages fictifs doivent composer.

5 George SAND, *Francia*, Paris, Calmann Lévy, 1899, p. 1.

6 *Ibid.*

7 Voir par exemple ce jugement de Bernard de Mauprat : « Quoique assez grièvement blessé à la malheureuse affaire de Savannah, j'étais activement occupé en Virginie, sous les ordres du général Green, à rassembler les débris de l'armée de Gates, qui était à mes yeux un héros bien supérieur à son rival malheureux Washington. » (George SAND, *Mauprat*, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 189). Le roman remet en question les hiérarchies et rétablit une forme de vérité.

Dans d'autres romans, les personnages historiques entrent en interaction directe avec les personnages de fiction par le biais de scènes, tantôt à peine esquissées tantôt développées. Dans *Mauprat*, le contact entre les deux univers est assuré par de brèves rencontres où se côtoient Bernard de Mauprat, héros et narrateur du récit, et les figures emblématiques de la guerre d'indépendance des États-Unis :

Il faut dire que j'avais eu le bonheur d'être présenté à Franklin comme un sincère adepte de la liberté. Sir Arthur Lee m'avait honoré d'une sorte de bienveillance et d'excellents conseils⁸.

Au point du jour, j'étais chez La Fayette. Il me procura les papiers nécessaires pour sortir de France. Il me dit d'aller l'attendre en Espagne, où il devait s'embarquer pour les États-Unis⁹.

Fortement narrativisés ou rapportés au discours indirect, ces échanges tiennent peu de place dans le récit et n'ont d'autre fonction que d'assurer la continuité de la coprésence de l'histoire et de la fiction.

La fictionnalisation des personnages historiques

Le tissage des deux ordres est beaucoup plus serré dans *Consuelo* / *La Comtesse de Rudolstadt*. L'ampleur du roman a pour corollaire un personnel romanesque beaucoup plus nombreux, dont une bonne partie est empruntée à la réalité historique. Si les premiers rôles, comme il est d'usage dans le roman historique, sont tenus par des personnages fictifs, leurs partenaires appartiennent, pour nombre d'entre eux, à la réalité, qu'ils soient personnages de cour, à Vienne comme à Berlin, ou musiciens, tels Nicolo Porpora, Joseph Haydn, le violoniste Benda ou le chanteur Porporino, ou poètes comme Métastase. L'ambition du roman de peindre un milieu, le monde des artistes lyriques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, implique de s'intéresser à ceux qui font vivre ce milieu par leurs commandes et en retour jouissent d'un statut de mécène propre à renforcer leur puissance politique. La multiplicité des personnages réels illustre la complexité des relations entre le pouvoir et l'art. La représentation qu'en offre George Sand montre l'emprise qu'exercent les puissants sur les artistes, ravalés au rang de serviteurs. Les rois et leurs ministres dirigent les théâtres, distribuent les postes, les rémunérations,

⁸ George SAND, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 169.

⁹ *Ibid.*, p. 178.

exercent un contrôle sur la vie des artistes et sur leur art. En termes d'actants, ils assument systématiquement une fonction d'opposant au personnage principal, Consuelo, incarnation de la liberté et de l'exigence artistique, dont ils contrarient la carrière, les mouvements. Les décisions de Marie Thérèse d'Autriche et de Frédéric II de Prusse pèsent directement sur le destin de l'héroïne. La première prive Consuelo d'un engagement régulier au théâtre, et bien qu'elle apprécie la qualité de son chant, cherche avant tout à régir sa vie privée. Le second, sur de simples soupçons, la prive de sa liberté et la fait enfermer dans la forteresse de Spandau. La fiction, dans les deux cas, dénonce, à travers ces péripéties qui mettent le personnage de fiction aux prises avec les puissants de ce monde, des abus de pouvoir.

Les entrevues accordées par ces personnages réels à la jeune cantatrice¹⁰ contribuent à hisser Consuelo au rang de personnage crédible historiquement, tout en autorisant des hypothèses sur les comportements que ces souverains ont pu adopter dans de telles circonstances et dont la romancière a puisé la matière dans les témoignages des contemporains qu'elle a pu consulter. Mais en traitant les personnages historiques de la même façon que les personnages fictifs, le récit contribue à les déréaliser¹¹ : leur image historique est brouillée, contaminée par la fiction, non tant du fait de l'invention dont ils sont l'objet, qu'en raison du rôle moteur qu'ils assument dans la fiction. Ainsi du Porpora, dont le rôle dans la vie de Consuelo est si important, à la fois professeur, père de substitution, impresario, que le lecteur en oublie que ce personnage n'est pas fictif, comme l'est Consuelo. Pourtant, l'information de la romancière à son sujet est à la fois ample et exacte, mais si bien intégrée dans la fiction qu'elle en perd son caractère d'authenticité : le tissage est ici si serré que l'on pourrait parler de biofiction¹².

Cette déréalisation emprunte d'autres voies pour Frédéric II de Prusse pour lequel George Sand a imaginé un double fictif, le baron de Kreutz. Au moment où le personnage de Frédéric II est introduit dans la narration, il est déjà connu des lecteurs par les discours que les autres personnages, le baron Frédéric de Trenck notamment, ont tenus sur lui et par sa politique

10 Marie-Thérèse accorde deux entrevues à Consuelo (*Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt, op. cit.*, tome II, ch. LXXXVIII et ch. XC1) ; Frédéric II/le Baron de Kreutz se montre plus assidu auprès de Consuelo (voir *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt, op. cit.*, tome II, ch. XCVII et tome III, CH. VII, XI, XII).

11 Le concept de *déréalisation*, dû à Roland BARTHES (*op. cit.*, p. 108), est cité par Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 30.

12 Terme forgé par analogie avec l'autofiction.

de recrutement militaire qui est l'occasion d'un épisode aventureux lors de voyage de Consuelo et Haydn à Vienne¹³. C'est donc fort d'une image de « roi ogre¹⁴ », sans scrupules et sanguinaire, venant recruter jusque dans les états voisins, arrachant ses recrues à leurs familles et soumettant ses armées à une discipline de fer, qu'apparaît Frédéric II au château de Roswald sous un déguisement qui ne trompe ni son hôte, le comte Hoditz, ni le déserteur Karl, mais bien Consuelo qui permet au baron d'échapper à un attentat qui visait le roi. Cette première rencontre entre ces deux personnages en annonce d'autres, à Berlin, où cette double identité permet à la romancière de révéler les ambiguïtés du personnage du roi de Prusse : en séparant la figure royale, dont l'histoire et les comportements sont amplement racontés lors d'un dîner auquel assistent les familiers du roi, Voltaire, La Mettrie, d'Argens¹⁵, du personnage romanesque qui en est à la fois la réplique et l'image inversée, le récit peut continuer à exploiter le personnage royal comme incarnation du despotisme, et envisager une déclinaison plus humaine, sensible du personnage, dépouillé de ses attributs et de ses pouvoirs royaux, traitant Consuelo en égale. Les deux identités renvoient à la double personnalité du roi et autorisent dans la narration tout un jeu entre fiction et histoire, auquel se livre Frédéric II devant la cantatrice :

C'est que vous ne comprenez pas, c'est que vous ne pouvez pas comprendre le roi de Prusse, reprit Frédéric. Ne parlons donc pas de lui. Un jour viendra, quand vous aurez habité ce pays assez longtemps pour en connaître l'esprit et les besoins, où vous rendrez plus de justice à l'homme qui s'efforce de le gouverner comme il convient. En attendant, soyez un peu plus aimable avec ce pauvre baron, qui s'ennuie si profondément de la cour et des courtisans, et qui venait chercher ici un peu de calme et de bonheur, auprès d'une âme pure et d'un esprit candide¹⁶.

L'espace investit par la fiction se situe en marge de l'histoire officielle. Le roman a bien vocation à restituer des personnes derrière des personnages, à les imaginer dans la sphère privée, susceptibles ainsi de révéler des contradictions avec leur image publique. Mais cette dualité est à double sens : si Frédéric II apparaît, sous l'identité de Kreutz, plus humain, sous son identité royale

13 George SAND, *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt*, op. cit., tome II, ch. LXIX à LXXII.

14 *Ibid.*, p. 81.

15 *Ibid.*, tome III, ch. I et II.

16 *Ibid.*, p. 110.

s'affirment avec force les principes qui guident sa politique. L'existence du double romanesque augmente paradoxalement la démonstration de la force du pouvoir despotique et sa dénonciation.

Élever un personnage de fiction au rang de type est considéré comme un gage de réalisme. Mais lorsque ce procédé est appliqué à un personnage réel, il contribue au contraire à le déréaliser. C'est ainsi que les personnages de Frédéric de Trenck et du comte Hoditz, dans *Consuelo*, alors même que leur portrait respectif soulignent les particularités de leur histoire personnelle, accèdent au statut de personnage fictionnel du fait de la médiation du narrateur qui accentue leur opposition et donne une portée générale à leurs comportements, incarnant respectivement les types du révolté et du débauché :

Il y avait de la grandeur réelle néanmoins dans l'âme de Trenck. Ce beau et fier jeune homme n'était pas né pour ramper. Il y avait bien de la différence, à cet égard, entre lui et son ami improvisé en voyage, le riche et superbe Hoditz. Ce dernier, ayant fait dans son enfance la terreur et le désespoir de ses précepteurs, avait été enfin abandonné à lui-même ; et quoiqu'il eût passé l'âge des bruyantes incartades, il conservait dans ses manières et dans ses propos quelque chose de puéril qui contrastait avec sa stature herculéenne et son beau visage un peu flétri par quarante années pleines de fatigues et de débauches¹⁷.

Ces types, produits à la fois d'une éducation et d'un certain fonctionnement de la vie de cour, montrent comment le traitement fictionnel des personnages historiques favorise une nouvelle fois la possibilité pour le lecteur de porter un regard critique sur l'histoire.

Si George Sand semble avoir souscrit un temps au modèle scottien en utilisant les personnages historiques, comme les événements auxquels ils sont mêlés, comme toile de fond de la fiction, sa pratique, notamment à travers *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt* et *Nanon*, évolue vers une fonction beaucoup plus déterminante de ces personnages au sein de la fiction, notamment par la mise en œuvre de plusieurs procédés de déréalisation. Le roman y perd-il en pertinence en matière de représentation et de pensée de l'histoire ? Pour répondre à cette question, il faut examiner parallèlement l'historicisation des personnages de fiction et ses limites.

¹⁷ *Ibid.*, tome II, p. 83.

Donner la parole aux exclus de l'histoire

Au premier plan des romans historiques de George Sand, conformément à la tradition du genre, figurent en effet des personnages de fiction. Mais leur identité diffère quelque peu de la pratique courante en la matière. Dans une perspective idéaliste, la romancière a écarté les individus « moyens¹⁸ », protagonistes habituellement propres à susciter l'identification du lecteur supposé lui aussi appartenir à la classe moyenne, capables de passer du statut de témoin à celui d'acteur de l'histoire, et de porter un regard que l'on peut croire objectif sur l'histoire. Les personnages principaux choisis par George Sand sont au contraire des personnages atypiques : dans trois des quatre romans que nous avons retenus, ce sont des femmes, ce qui est déjà une entorse majeure, qui toutes donnent leur nom au roman dont elles sont les héroïnes (*Consuelo*, *Nanon*, *Francia*) et qui s'affirment en outre comme des femmes du peuple. Les héros masculins, dans deux cas, sont des personnages appartenant à la noblesse mais en rupture de classe (Albert de Rudolstadt dans *Consuelo* et Émilien de Franqueville dans *Nanon*). Ils inaugurent ainsi une cohorte de marginaux, comme Zdenko dans *Consuelo* ou Patience et Marcasse dans *Mauprat*, proches de la catégorie des fous dont les récits historiques sont friands, en raison des vertus critiques attachées à cette fonction dans les régimes féodaux ou monarchiques. Les romans sandiens accordent donc le statut de personnage romanesque dans les récits historiques en priorité aux personnages exclus de la grande histoire, creusant ainsi l'écart entre eux et les personnages historiques. Le roman se donne ainsi pour objectif de réparer les injustices de l'histoire et de démontrer le rôle essentiel de ces acteurs dans une histoire réinterprétée. Bernard de Mauprat, héros du premier récit historique de George Sand, fait exception cependant, démontrant ainsi que ce trait du roman sandien ne s'impose qu'à partir des romans écrits dans la décennie 1840, période dite « socialiste ». Homme de vieille noblesse, la confrontation à l'histoire – sous la forme de sa participation à l'expédition américaine de La Fayette – ne constitue pour lui qu'une étape¹⁹ de sa transformation

18 « Le héros, dans ce cas, ne peut être qu'un homme moyen, ce personnage jeune, sympathique et falot, dont les médiocres aventures individuelles permettent seulement de passer, à point nommé, à l'endroit où il se produit quelque chose d'important. » Jean MOLINO, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *RHLF* « Le roman historique », mars-juin 1975, p. 225-226.

19 L'aventure américaine n'occupe en effet que quatre chapitres du roman (ch. XII à XV inclus).

d'enfant sauvage en homme civilisé, passant de la féodalité à la modernité ; son expérience ne s'accompagne pas d'une véritable prise de conscience historique. Plus conforme au roman d'apprentissage qu'au roman historique, *Mauprat* choisit de faire l'impasse sur la Révolution, au contraire de *Consuelo*, qui la place en perspective, ou de *Nanon* qui l'affronte.

La représentation du peuple par l'intermédiaire des personnages de fiction ne se cantonne pas au choix des héroïnes, en la personne de l'artiste des rues Consuelo, de la paysanne illettrée Nanon ou de la grisette Francia. Ces figures sont entourées de toute une série de personnages qui participent à la reconstitution d'un univers : celui du peuple artiste, animé de rivalités, avec Anzoletto ou La Corilla, dans *Consuelo* ; celui du peuple des campagnes du centre de la France en 1789 avec l'oncle, les cousins et les voisins de Nanon ; celui du peuple d'un quartier ouvrier parisien dans *Francia*, en 1814-1815. Le peuple est ainsi doublement représenté : par des héroïnes singulières, qui semblent en être les hérauts, personnages romanesques et hautement symboliques, comme en témoignent leur patronymes (Consuelo/consolation ; Nanon/qui n'a pas de nom ; Francia/France) et par une foule de personnages secondaires, comme si le peuple avait aussi besoin de cette collectivité pour exister, aussi bien au plan romanesque qu'historique. Le peuple n'est donc pas une entité abstraite, mais un ensemble hétérogène, aux opinions et comportements divers, qui entretient avec le personnage éponyme des relations complexes : le plus souvent d'opposition dans *Consuelo*, tour à tour d'adjuvant et d'opposant, selon les personnages et situations, dans *Nanon*, d'adjuvant dans *Francia*. La tension entre les personnages principaux et les personnages secondaires rend compte de l'écart entre l'idéal et le réel, entre ce que devrait être le peuple et ce qu'il est. Les romans peuvent ainsi se lire comme le récit de la difficile conquête pour le peuple de son unité, dévoilant la fécondité de ces tensions pour progresser aussi bien en tant que groupe, que comme pouvoir face aux autres classes.

L'introduction des personnages fictionnels dans le champ de l'histoire s'effectue donc par le biais de leur caractérisation sociale et de leur appartenance de classe, promesses de conflits. Consuelo traverse l'Europe des Lumières et constate ou subit les écarts entre les discours et les faits : en dépit des efforts des souverains dits « éclairés », les iniquités et l'oppression demeurent ; le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes (comme en Bohême), la liberté de culte sont bafoués. Témoin plus qu'actrice dans un premier temps, Consuelo n'entre dans le conflit que progressivement : en contribuant par exemple à la libération de Karl, le déserteur, puis lors de son incarcération à Spandau,

qui met fin, provisoirement à sa carrière de cantatrice en l'éloignant des théâtres. L'isolement du personnage, là comme au château des Illuminés, est propice à un changement de perspective, qui coïncide avec son changement d'identité et l'alliance contractée avec Albert, qui lui donne un ancrage familial, idéologique et historique. Son intégration dans un groupe lui donne une responsabilité et ses nouveaux liens consacrent paradoxalement son émancipation.

D'un point de vue aussi bien chronologique que logique, le personnage de Nanon se construit en étroite relation avec les événements historiques rapportés dans le récit : comme Émilien, Nanon accède à l'existence, définie comme conscience sociale et historique, poussée par la Révolution. Elle se dote d'un savoir, apprenant à lire, écrire, compter, mais aussi la géographie, la philosophie politique, et répand ce savoir autour d'elle : « C'est une honte que de rester simple quand on peut devenir savant. Moi, si j'avais le moyen, je voudrais apprendre tout²⁰. » Elle développe, par la lecture, la discussion, les rencontres, notamment avec le personnage de l'avocat Costejoux, type du bourgeois révolutionnaire²¹, sa capacité de compréhension du monde, qui est le signe d'un être au monde :

Ces conversations-là nous instruisaient tous deux, car j'étais grande questionneuse et je voulais savoir bien des choses qu'Émilien apprenait peu à peu et qu'il m'enseignait tout naturellement. Je me tourmentais du droit des riches et des pauvres, des rois et des sujets, et de tout ce qui était arrivé depuis le commencement du monde sur la terre et sur la mer.²²

Ce cheminement la conduit à exprimer une volonté, celle de défendre la Révolution, puis lorsqu'elle s'égaré, lors de l'épisode de la Terreur ou plus tard, sous la Restauration, ses principes fondamentaux écrits en tête de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, et à exercer une forme de pouvoir²³ qui lui donne prise sur le monde (pouvoir d'acquérir un bien, de

20 George SAND, *Nanon*, Nicole Mozet (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1987, p. 50.

21 Voir notamment la discussion au sujet du peuple, où Nanon, s'adressant à Costejoux, commence en ces termes : « Je veux d'abord comprendre comment et pourquoi tout vous semble perdu, à vous que j'ai vu si plein d'espoir [...] », *Ibid.*, p. 188 et sq.

22 *Ibid.*, p.96.

23 Savoir, pouvoir, vouloir sont les trois instances à partir desquelles Vincent Jouve élabore une typologie de la réception des personnages. Voir *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 143.

le faire fructifier, de créer une famille). Née de la Révolution, faite par elle, Nanon l'incarne : personnage non seulement idéal, mais idéal, il joue un rôle de passeur pour le lecteur, qui peut lui aussi accéder à la compréhension de cette période historique en suivant les pas de l'héroïne.

Vers un dépassement de l'histoire

Fortement ancrés dans l'histoire, les personnages fictifs des récits historiques de George Sand y échappent cependant, de deux façons différentes : par leur valeur mythique et par leur valeur personnelle.

Le mythe permet une prise de distance avec les contingences de l'histoire en inscrivant le récit et ses protagonistes dans une autre temporalité. Le phénomène peut n'apparaître qu'occasionnellement, par le biais d'un intertexte littéraire, comme dans ce portrait de Marcasse, venu se joindre à l'expédition de La Fayette : « il y avait du don Quichotte dans l'âme de Marcasse, tout aussi bien que dans sa personne²⁴ ». Il peut nourrir des épisodes spécifiques, situés à des endroits stratégiques du récit : c'est le cas dans l'épilogue de *La Comtesse de Rudolstadt*, détaché du récit, qui permet de retrouver l'héroïne privée de sa voix, revenue à son errance primitive, qui a précédé le roman. La folie s'est emparée d'Albert, dont le rôle est définitivement celui d'un prophète. La dimension mythique du couple est accentuée par la longue recherche à laquelle ont dû se livrer les deux voyageurs qui ont pris le relais de la narration dans cet épilogue. Dans *Nanon*, le mythe s'installe lors de l'épisode du refuge à l'île aux Fades, correspondant à la période de la Terreur. Les personnages s'isolent dans un lieu où les légendes les protègent de la violence de l'histoire. Le temps est rythmé par les saisons, les récoltes. Les personnages, comme le lecteur, sont transportés dans un autre temps :

[...] ce sont les mêmes arbres qui ont caché la retraite sacrée des mystérieuses druidesses ; ces tapis d'herbes sauvages se sont renouvelés d'année en année depuis des centaines siècles, sans que l'homme ait osé y planter la bêche et y creuser des lignes de démarcation. La terre, à force d'être en commun, n'est à personne²⁵.

24 George SAND, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 192.

25 George SAND, *Nanon*, *op. cit.*, p. 164.

Bien qu'associée à la Gaule celtique, cette évocation renvoie à un état mythique, originel, du monde, celui d'avant la propriété, que Rousseau avait imaginé au début du *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Elle signale peut-être moins de ce fait une volonté d'échapper à l'histoire que celle de donner à la Révolution des fondements philosophiques, éthiques et politiques plus à même de créer une société fraternelle, égalitaire que ceux qu'elle a finalement adoptés²⁶. La fonction du mythe est bien, elle aussi, d'inviter à une relecture critique de l'histoire.

La construction du personnage de fiction comme personne²⁷, individu doté d'une intériorité, est tout aussi efficace pour apporter un contrepoint à l'histoire. Ces personnages ne sont pas seulement des chevilles ouvrières destinées à lier les éléments de la narration, non plus que des instruments pédagogiques au service d'une vision de l'histoire : les quatre héros, Bernard, Consuelo, Nanon et Francia sont tous des jeunes gens qui, à travers leur découverte du monde, se découvrent eux-mêmes et cernent leur psyché. Les quatre romans proposent ainsi le récit d'une initiation amoureuse, qui développe à la fois leur empathie et celle des lecteurs. Pour Bernard de Mauprat et Consuelo, la rencontre amoureuse s'accompagne d'épreuves, rapprochant ces récits de la forme du conte. *Nanon* rend visible le lent éveil de la psyché chez l'héroïne, décalé par rapport à celui de son partenaire. Mais le personnage de Francia est sans doute celui dont la personne est la plus complexe. L'obsession qui l'anime de retrouver sa mère, disparue lors de la retraite de Russie, motive son désir de s'attacher au prince Mourzakine, en qui elle reconnaît celui qui l'a sauvée lors de cette débâcle. Rompant ainsi avec sa classe, hostile à l'envahisseur, elle fait passer son désir personnel avant l'intérêt des siens. Un quiproquo la conduit à penser que ce même Mourzakine est aussi l'assassin de sa mère, qu'il aurait écrasée sous les sabots de son cheval, comme elle-même a été renversée par ce même personnage lors du défilé des troupes russes qui ouvre le roman. La construction du roman suit ainsi une structure fantasmatique, fondée sur la répétition névrotique, qui trouve son point culminant avec le rêve de Francia, au cours duquel, inconsciente, elle poignarde le prince, pensant ainsi venger sa mère²⁸. Ce crime, commis dans

26 Notamment en termes de droit à la propriété.

27 Voir l'analyse par Vincent JOUVE de « l'effet personne » du personnage, *op. cit.*, p. 108 et sq.

28 « Elle avait planté le poignard persan dans le cœur ; elle avait agi dans un accès de délire dont elle n'avait déjà plus conscience : elle était folle. » George SAND, *Francia*, *op. cit.*, p. 212.

un état second, et dont on parvient à la disculper, fait d'elle, paradoxalement une héroïne sur le plan historique et lui permet de retrouver sa place parmi les siens. Le lecteur hésite alors à interpréter cette péripétie comme une ruse de l'histoire, ou comme l'affirmation que la structure mentale d'un personnage, particulièrement quand il est en proie à la folie, comme c'est le cas pour Francia, peut infléchir le cours de l'histoire.

Statut du personnage et conception de l'histoire

Les personnages des fictions historiques de George Sand, fictifs ou non, font vivre l'histoire sous les yeux du lecteur, mais aussi l'interrogent. La fiction apparaît comme un lieu de représentation de l'histoire, tant par le biais des personnages fictifs que des personnages historiques, les premiers étant soumis à un processus d'historicisation auquel contribuent les seconds par porosité. Cette fonction de représentation si elle est un préalable, semble secondaire pourtant au regard du travail de fictionnalisation à l'œuvre dans la présentation et l'insertion des personnages historiques dans la narration, et de distanciation, due à l'importance de la valeur mythique ou personnelle des personnages fictifs.

Entre 1837 et 1871, dates respectives des publications de *Mauprat* et *Francia*, l'emploi des personnages dans les récits historiques montre une évolution de la conception de ces récits chez la romancière : simple parenthèse dans *Mauprat*, la part de l'histoire s'étoffe considérablement dans *Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt*, œuvre caractérisée à la fois par un usage inflationniste des personnages, qu'ils soient fictionnels ou historiques, et une multitude d'échanges entre les deux catégories, qui ne parviennent cependant pas à remettre en question leur spécificité. En abordant l'histoire de la Révolution française dans *Nanon*, George Sand redéfinit la notion de personnage historique, désormais personnage collectif et parallèlement fait des personnages fictifs des consciences critiques, capables de prendre de la hauteur par rapport aux événements auxquels ils sont confrontés. Cette mutation des personnages fictifs est servie par le mode de narration adopté : *Nanon* se présente comme une *Histoire de ma vie* fictive rédigée par l'héroïne éponyme, qui met en application le conseil donné par George Sand à ses lecteurs dans les premières pages de sa propre autobiographie :

Artisans, qui commencez à tout comprendre, paysans qui commencez à savoir écrire, n'oubliez pas non plus vos morts. [...] Échappez à l'oubli, vous tous qui avez autre chose en l'esprit que la notion bornée du présent isolé. Écrivez votre histoire, vous tous qui avez compris votre vie et sondé votre cœur²⁹.

Dans le contexte postérieur à la Révolution, dans les derniers jours de l'Empire, *Francia* revient à une partition rigoureuse entre personnages de fiction et personnages historiques, qui évoluent dans des sphères séparées et dont les interactions sont quasi inexistantes : le pouvoir des figures historiques s'est émoussé tandis que les personnages du peuple trouvent dans leur esprit de révolte une nouvelle énergie.

Les personnages de fictions historiques participent ainsi à une représentation de l'histoire, mais aussi à une histoire de ces représentations.

CLAUDINE GROSSIR
ESPE DE PARIS- SORBONNE UNIVERSITÉ
UMR 5317 IHRIM

29 George SAND, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, Georges Lubin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, tome 1, 1^{re} partie, ch. II, p. 28-29.



George Sand et le personnage du "domestique"

comme type *reparaissant* : construction et évolution

Dans *Histoire de ma vie*, Sand présente sa conception de la domesticité et livre sa définition du domestique :

Selon moi, dans une famille bien entendue et bien réglée, il n'y a ni *maîtres* ni *valets*, et je voudrais qu'on effaçât de la langue ces vilains mots qui n'ont plus de sens que dans le préjugé. On n'est pas le *maître* d'un homme libre qui peut vous quitter dès qu'il est mécontent de vous. On n'est *laquais* que parce qu'on veut l'être, c'est-à-dire parce qu'on a les vices de l'emploi. Le véritable mot qui convient est le mot très français de domestique, et on doit l'entendre dans son acception littérale, *fonctionnaire dans la maison* (*domus*)¹. En effet, un domestique est un fonctionnaire, et pas

1 « [D]omestique vient de *domus* et ainsi il intègre le serviteur à la maison » précise Jacqueline SABATTIER dans *Figaro et son maître : Maîtres et domestiques à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, « Pour l'Histoire », 1984. Voir aussi la définition du vocable dans les différents dictionnaires de l'époque qui connaît des variations comme le remarque Claude Petitfrère. *Le Dictionnaire de Trévoux* de 1743 signale que « serviteur ne signifie que ceux qui servent à gages, comme les valets, les laquais, les portiers, etc. », alors que « domestique comprend tous ceux qui agissent sous un homme, qui composent sa maison, qui demeurent chez lui, ou qui sont censés y demeurer, comme intendants, secrétaires, commis, gens d'affaires ». Dans *L'Encyclopédie* (1751-1772) on lit qu'« on n'entend ordinairement par le terme domestique, que des serviteurs ». Il résulte qu'en fonction de l'époque, les auteurs qui s'expriment sur les domestiques ne font pas référence à la même réalité (voir Claude PETITFRÈRE *L'Œil du maître : maîtres et serviteurs, de l'époque classique au romantisme*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Questions à l'Histoire », 2006, p. 8).

autre chose. Vous lui donnez un emploi chez vous selon ses aptitudes, et en vertu d'un traité qui n'engage ni lui ni vous, pour un temps déterminé. Si l'on se convient et que le marché ne soit onéreux ni pour l'un ni pour l'autre, il y a peu de raisons pour se tromper ou se haïr ; il y en a même beaucoup pour rester ensemble, si l'on est honnête et raisonnable de part et d'autre ; mais il n'y en a aucune pour se condamner à vivre sous le même toit, si les caractères sont inconciliables.

Je n'aime pas qu'on fasse trop le *bon maître* avec les domestiques, sous prétexte qu'ils sont malheureux et humiliés de leur position. S'ils sont humiliés de *servir*, c'est la faute d'un manque de dignité de leur part, car je ne vois pas pourquoi il faut qu'ils *servent*. Se charger du soin d'un ménage, de la salubrité et de la propreté d'une maison, de la confection des aliments communs, de l'entretien d'un jardin ou d'une écurie, c'est travailler, fonctionner, ce n'est pas servir².

Sa philosophie, voire son « idéal », comme elle dit, des rapports avec le personnel domestique occupent plusieurs pages³ dans son autobiographie. Sand y prône des relations d'un nouveau type, qui seraient « tout le contraire de celles du passé », désormais basées sur l'égalité⁴ et le respect mutuel. Elle présente ses thèses sur la question comme le fruit de sa propre expérience et de ses propres erreurs⁵. Elle est consciente que l'époque constitue un moment de « transition » entre les traditions d'Ancien Régime et le nouveau contexte socio-historique de la France postrévolutionnaire. Mais ces relations d'un nouveau type ne peuvent se concrétiser qu'en suivant certaines règles⁶ :

2 George SAND, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, t. I, Georges Lubin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 766-767. Toutes les citations de ce texte sont tirées de cette édition en mentionnant le titre de l'œuvre abrégée en *OA*. Il en va de même pour le t. II paru en 1971.

3 Plus exactement p. 766-773. G. Lubin attire l'attention sur le fait que dans la publication d'*Histoire de ma vie* dans *La Presse* ces pages ne figuraient pas (*OA*, t. I, p. 1403).

4 Comme celle entre métayers et ouvriers par exemple (*OA*, t. I, p. 768-769).

5 *OA*, t. I, p. 773.

6 Les intitulés donnés en début de chapitre VI, III^e partie (*ibid.*) – « Réflexions sur les rapports qu'on doit avoir avec les domestiques pour arriver aux mœurs de l'égalité » – font écho à quantité de traités à visée pédagogique ou normative qui sont publiés sous l'Ancien Régime et au XIX^e siècle afin d'enseigner aux maîtres comment tenir leurs maisons et apprendre aux domestiques le service qu'ils doivent effectuer. Voir Claude PETITFRÈRE, *L'Œil du maître : maîtres et serviteurs, de l'époque classique au romantisme*, *op. cit.*, p. 27).

supprimer la « hauteur qui blesse » ; ne plus demander aux domestiques de parler à la troisième personne – « *Madame est servie*⁷ » – ; garder une « politesse scrupuleuse » avec les domestiques et « ne jamais manquer de les remercier quand ils vous rendent d’eux-mêmes un petit service⁸ » ; « ne jamais les appeler sans nécessité pour leur faire faire ce qu’on peut faire soi-même, pour ouvrir ou fermer une fenêtre, mettre une bûche au feu, etc. ⁹ ». Pas de confidences non plus, recommande Sand, afin d’éviter toute possibilité de prise d’ascendant de la part des domestiques : « Attendez donc que l’avenir vous permette de faire de votre domestique votre ami de cœur, et jusque-là ne lui donnez pas le moindre accès dans ce sanctuaire ; car s’il n’y entre pas comme votre égal, il le profanera ou s’y sentira avili¹⁰. » À lire ces prescriptions sur la place des domestiques, on comprend que ce type de personnage soit aussi un « vecteur privilégié d’idéologie¹¹ » chez l’auteur. Chargé d’affectivité, le personnage du domestique est aussi présent pour signifier le changement d’époque et de mœurs et une forme de rupture avec les usages d’Ancien Régime :

Voilà pourquoi ce qu’on appelle les *bons serviteurs*, les vieux et fidèles amis de famille, ceux qui ont conservé les traditions et les formules du passé, sont, la plupart du temps, acariâtres, tyranniques, impossibles à supporter pour qui se sent l’égal d’un homme, et non son esclave sous prétexte d’être son maître. Ces braves gens ont les formes de la soumission, un grand zèle, un amour-propre quasi furieux de bien faire, un dévouement, parfois un désintéressement admirable. Cela était beau dans son temps ; mais faites attention que cela n’est guère possible dans le nôtre¹².

Dans l’œuvre sandienne défilent quantité de personnages de domestiques, avec des fonctions, des qualités et des vices différents, qui prennent parfois une importance considérable au sein du roman : dans *Le Piccinino*, le majordome Barbagallo est très informé sur les ancêtres de toutes les familles nobles qui

7 Elle fait la différence entre les domestiques de Nohant et ceux du « beau monde » (*OA*, t. I, p. 770-771).

8 *Ibid.*, p. 771.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 772.

11 Anna SZABÓ, *Le Personnage sandien : constantes et variations*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, « Studia Romanica de Debrecen », 1991, p. 17.

12 *OA*, t. I, p. 769.

côtoient les Palmarosa¹³ ; dans *Le Compagnon du Tour de France*, Lerebours, valet dont l'étymologie du nom est révélatrice, s'est auto-proclamé défenseur de l'honneur de la famille de Villepreux¹⁴ ; le « vieux domestique » Dumont protège Émilien coûte que coûte et le malveillant intendant dans *Nanon* ; le valet Labrêche du vieux marquis de *La Famille de Germandre*, terriblement obséquieux, n'arrête pas d'observer de quel côté le vent tournera après la mort de son maître¹⁵ ; sans oublier le personnage de Charles, le valet du comte dans *Flamarande* et *Les Deux Frères*, figure centrale dans l'intrigue des deux romans car il en est aussi le narrateur¹⁶. Du côté féminin, les personnages de femmes de chambre et de bonnes sont également nombreux : dans *Indiana*, Noun, femme de chambre de l'héroïne éponyme paie un lourd prix pour vouloir passer pour sa maîtresse¹⁷ ; dans *Valentine*, on admire le dévouement de Catherine, nourrice et femme de chambre de l'héroïne éponyme¹⁸ ; la suivante Ginetta est la favorite de la princesse de Cavalcanti dans *Le Secrétaire intime*¹⁹ ; une autre Catherine est la domestique indéfectiblement fidèle de Madeleine dans *François le Champi*²⁰, etc.

Si la présence pléthorique des domestiques dans l'œuvre sandienne reflète une réalité de la stratification sociale au XIX^e siècle, quelle est la spécificité de ce personnage dans la fiction sandienne ? Quelle place lui est-il accordée ? Pourquoi certains font-ils de brèves apparitions tandis que d'autres restent présents tout au long des romans ? Quels rôles et fonctions leur sont-ils attribués au sein du récit ? S'agissant d'un type *reparaissant*, comment varie-t-il tout au long de l'œuvre sandienne ? Enfin, la portée idéologique sandienne peut-elle être saisie dans l'évolution de ce personnage ? Puisque Sand met

13 George SAND, *Le Piccinino* [1847], Paris, Michel Lévy, 1869.

14 George SAND, *Le Compagnon du Tour de France* [1840], Jean-Louis Cabanès (éd.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche Classiques », 2004.

15 George SAND, *La Famille de Germandre* [1861], Dominique Laporte (éd.), in George Sand, *Œuvres complètes*, Béatrice Didier (dir.), Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine » n° 142, 2014.

16 George SAND, *Flamarande*, Paris, Michel Lévy, 1875 ; *Les Deux Frères* (suite de *Flamarande*) [1875], Calmann Lévy, 1878.

17 George SAND, *Indiana* [1832], Béatrice Didier (éd.), Paris, Gallimard, « folio classiques », 1984.

18 George SAND, *Valentine* [1832], Aline Alquier (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988.

19 George SAND, *Le Secrétaire intime* [1834], Lucy M. Schwartz (éd.), Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1991.

20 George SAND, *François le Champi* [1848], André Fermigier (éd.), Paris, Gallimard, « folio classiques », 2007.

en avant son expérience personnelle avec les domestiques, de quelle manière celle-ci participe-t-elle à la conception de ses personnages ? Pour répondre à ces questions nous prendrons en compte deux types majeurs dans la galerie de domestiques sandiens : le valet et la femme de chambre. Même si notre analyse vise à saisir de façon globale la place que ces types occupent dans l'œuvre de Sand, nos exemples seront limités à une sélection de romans représentatifs.

Nohant, un vivier de types de domestiques ?

Le monde des domestiques, avant d'être un matériau romanesque est une réalité sociale à l'époque de George Sand et un élément quotidien de sa vie à Nohant. « Château » ou pas²¹, l'entretien de Nohant nécessite l'emploi de plusieurs personnes pour des tâches très différentes. En tant que seule responsable de la maison après sa séparation de Casimir Dudevant, George Sand doit gérer le personnel de maison. Autant elle a de l'estime pour les bons domestiques, autant elle peut être très sévère envers ceux qui remettent en question son autorité²². De nombreuses pages dans *Histoire de ma vie* détaillent ses relations avec les différents domestiques qui ont travaillé à Nohant²³, comme sa bonne, Catherine Soulas, qui l'a « horriblement gâtée²⁴ » et dont elle garde un doux souvenir. Elle inspirera d'ailleurs le personnage de

21 Voir les explications de Georges Lubin à propos de cette appellation de « château » pour Nohant qui perdure aujourd'hui encore dans « Histoire du château », Christiane SAND, *À la table de George Sand*, Paris, Flammarion, 1987, p. 15-20. Il note qu'« il est de tradition de lui donner le titre de château, qu'il mérite à peine, parce qu'il a succédé à un château véritable qui comptait trois siècles » (p. 18).

22 Lorsqu'elle est en procès de séparation, Sand raconte dans une lettre à Michel de Bourges comment elle s'était sentie humiliée à Nohant dans sa relation avec les domestiques, à cause de son mari : « Il ne me fut pas permis de donner l'ordre le plus simple à un domestique, sans qu'il fût interdit avec colère à ce domestique, en ma présence, d'obéir à mes désirs. » Lettre à Michel de Bourges, [La Châtre, vers le 22 octobre 1835], *Correspondance*, Georges Lubin (éd.), Paris, Garnier, 1967, t. III, p. 80). Toutes les citations faisant référence à la correspondance de George Sand sont tirées de cette édition en mentionnant le titre abrégé en *Corr.*

23 Nous ne mentionnons que quelques exemples, les 26 tomes de la *Correspondance* de Sand éditée par Georges Lubin (1964-1995) permettent de suivre tous les domestiques qui ont travaillé à Nohant. Les *Agendas* permettent aussi de se plonger dans le quotidien de l'écrivaine et de ses relations avec ses employés.

24 *OA*, t. I, p. 636.

la nourrice de Valentine dans le roman éponyme, comme l'a remarqué Aline Alquier²⁵.

Dans la galerie des domestiques de Nohant figurent également Rose²⁶ et Julie²⁷, suivantes de sa grand-mère, qui ont des caractères très opposés et que Sand évoque longuement dans son récit ; car, après le départ d'Ursule²⁸, l'enfant qu'elle était tomba « sous le joug et dans la société des femmes de chambre²⁹ ». Sand semble suggérer que ce sont des figures qui ultérieurement lui ont servi de modèles dans ses représentations littéraires. Elle admire la première malgré sa brutalité et les châtiments corporels qu'elle lui infligeait³⁰ parce qu'elle appréciait sa sincérité et que Rose défendait sa mère dans les conflits³¹ avec sa grand-mère :

Rose était une rousse forte, active et intrépide. Elle était bâtie comme un garçon, montait à cheval jambe de ça, jambe de là, galopant comme un démon, sautant les fossés, tombant quelquefois, se fendant le crâne et ne se rebutant de rien. En voyage, elle était précieuse à ma grand-mère, parce qu'elle n'oubliait rien, prévoyait tout, mettait le sabot à la roue, relevait le postillon s'il se laissait choir, raccommodait les traits, et eût volontiers, en cas de besoin, pris les bottes fortes et mené la voiture. C'était une nature puissante, comme l'on voit, une véritable charretière de la Brie, où elle avait été élevée aux champs.

Elle était laborieuse, courageuse, adroite, propre comme une servante hollandaise, franche, juste, pleine de cœur et de dévouement³².

25 George SAND, *Valentine* [1832], *op. cit.*, p. 14.

26 De son vrai nom, Marie-Anne-Elisabeth Laroche, elle a reçu un legs de Mme Dupin (*OA*, t. I, p. 1389).

27 « Marie Baronnet, dite Julie Baron, née le 9 juillet 781 à La Châtre, qui servit Mme Dupin jusqu'à la mort de celle-ci, et reçut par testament une rente annuelle et viagère de 300 francs » (*OA*, t. I, p. 1384).

28 Compagne d'Aurore choisie par sa grand-mère. De son vrai nom, Geneviève Godignon était la nièce de Mademoiselle Julie ; née le 15 janvier 1803, elle avait dix-huit mois de plus qu'Aurore. « Nous ne nous sommes donc jamais perdues de vue, écrit Sand, et notre amitié, toujours plus éprouvée par l'âge, a maintenant quarante ans de date : c'est quelque chose » (*Ibid.*, p. 600).

29 *Ibid.*, p. 732.

30 Alors qu'elle ne va pas hésiter de congédier une bonne de sa propre fille, Julie Dorville parce qu'elle lui avait appliqué le même type de traitement que Rose (*OA*, t. II, p. 218).

31 La querelle autour de la tutelle de la jeune Aurore.

32 *Ibid.*, p. 655-656.

Quant à Julie, qui était avec Deschartres³³ du « parti de sa grand-mère³⁴ », sa personnalité est aux antipodes de celle de Rose :

C'était tout le contraire avec mademoiselle Julie. Celle-ci était douce, polie, n'élevait jamais la voix, montrait une patience angélique en toutes choses ; mais elle manquait de franchise, et c'est là un caractère que je n'ai jamais pu supporter. C'était une fille d'un esprit supérieur, je n'hésite pas à le dire. Sortie de sa petite ville de La Châtre sans avoir rien appris, sachant à peine lire et écrire, elle avait occupé ses longs loisirs de Nohant à lire toute espèce de livres³⁵. D'abord ce furent des romans, dont toutes les femmes de chambre ont la passion, ce qui fait que je pense souvent à elle quand j'en écris. Ensuite ce furent des livres d'histoire, et enfin des ouvrages de philosophie. Elle connaissait son Voltaire mieux que ma grand-mère elle-même, et j'ai vu dans ses mains le *Contrat social* de Rousseau, qu'elle comprenait fort bien. Tous les mémoires connus ont été avalés et retenus par cette tête froide, positive et sérieuse. Elle était versée dans toutes les intrigues de la cour de Louis xiv, de Louis xv, de la czarine Catherine, de Marie-Thérèse et du grand Frédéric, comme un vieux diplomate ; et si on était embarrassé de se rappeler quelque parenté des seigneurs de l'ancienne France avec les grandes familles de l'Europe, on pouvait s'adresser à elle, elle avait cela au bout de son doigt. [...] elle m'a fait beaucoup souffrir, et ses rapports de police sur mon compte auprès de ma grand-mère m'ont rendue beaucoup plus malheureuse que les criailleries et les coups dont Rose, par bonne intention, travaillait à m'abrutir [...]³⁶.

33 Jean-François-Louis Deschartres (1761-1828) entre chez Mme Dupin comme précepteur de son fils Maurice. Il sera aussi le précepteur d'Aurore et de son demi-frère Hippolyte. De nombreuses pages lui sont dédiées dans *Histoire de ma vie*, voir notamment *OA*, t. I, p. 52-68.

34 *Ibid.*, p. 657.

35 Le valet Labrèche lit beaucoup aussi : « M. Labrèche, qui se faisait appeler M. de Labrèche par les fournisseurs du château [...] Labrèche ne comptait pas seulement sur ce qu'on appelle un souvenir [de la part du marquis décédé], mais sur une bonne petite pension qui lui permettrait de satisfaire sa passion pour la nonchalance et la lecture des romans. Il rêvait déjà d'une maisonnette tranquille avec un serviteur à ses ordres et un arrangement avec les libraires des environs pour avoir tous les ouvrages nouveaux. » (*La Famille de Germandre, op. cit.*, p. 76-77).

36 *OA*, t. I, p. 656-657.

Ce portrait n'a guère besoin de commentaires, si ce n'est pour souligner un certain pédantisme que Julie semble partager avec Deschartes, volontiers pointé par Sand : « [...] je suis sûre que jamais personne, même dans son meilleur temps, n'avait pu le regarder sans rire, tant le mot *cuistre* était clairement écrit dans toutes les lignes de son visage et dans tous les mouvements de sa personne³⁷. » Elle partage d'autre part une passion pour les généalogies illustres avec le personnage de Barbagallo, majordome de la princesse de Palmarosa dans *Piccinino*, qui est, lui aussi, très versé dans l'héraldique comme l'affirme le marquis de la Serra : « personne ne connaît comme lui les généalogies de la Sicile³⁸ ».

Pour la gestion de sa maison, Sand cherche ses « fonctionnaires » sur place, comme le signale Solange Dalot : « George Sand préfère employer les Berrichons de Nohant qu'elle trouve plus simples et plus consciencieux que ceux de la ville [...]. Ils sont d'ailleurs presque tous parents de ses métayers ou fermiers. Souvent, les domestiques se marient entre eux et les mariages se font au château³⁹. » Solange Dalot donne des détails sur la vie des domestiques à Nohant : « Le travail n'est pas très compliqué et Madame paie correctement : 200 francs pour un homme et 150 francs maximum pour une femme. Ces prix sont augmentés si Madame est contente d'eux⁴⁰. » Dans une lettre à Charles Duvernet, Sand explique sa façon de recruter ses employés :

Ce que je vois de mieux avec les domestiques indigènes, c'est de les prendre à l'essai. Moi je les engage *au mois*, et pour cela je les paye un peu plus cher, et cette convention du mois ne fait pas règle pour le cas où je les prendrais à l'année ensuite. De cette manière je les renvoie quand bon me semble. Ce serait même un très bon usage à introduire dans le pays. Cette nécessité de garder un an un personnage qui presque toujours ne se donne la peine de bien faire que le 1^{er} mois, est une servitude pire p[ou]r le maître que p[ou]r le valet. Voilà mon avis, fais ce que t'en semble⁴¹.

37 *Ibid.*, p. 52.

38 George SAND, *Le Piccinino* [1847], vol. I, *op. cit.*, p. 354.

39 Solange DALOT, *Marie des Poules : Marie Caillaud chez George Sand*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Alan Sutton, 2007, p. 23-24.

40 *Ibid.*, p. 24.

41 George SAND, lettre à Charles Duvernet, [Nohant, le 19 juin 1837], *Corr.*, t. IV, p. 140. Elle écrit qu'il « faut au moins trois mois pour former un domestique, et si au bout de ce temps, il n'en sait pas plus que le premier jour il est inutile d'y songer » (souligné dans le texte).

Ceci met en évidence non seulement la précarité de la situation des domestiques à l'époque mais aussi la posture de maîtresse de maison que tient Sand. Très pointilleuse en ce qui concerne l'ordre à Nohant, elle recommande à ses hôtes de ne pas amener leurs domestiques personnels non seulement parce qu'il y aurait des problèmes de logement dans la maison⁴² mais parce qu'elle veut éviter les querelles entre les domestiques. Si elle garde et conseille une distance avec ses employés de maison⁴³, elle récompense fidélité et loyaux services : « Sylvain Brunet, cocher et régisseur, reste à Nohant plus de 30 ans ; Jean Brunet, valet de chambre, plus de 25 ans, Justine Fourastier, la cuisinière, plus de 20 ans⁴⁴. » Il faut aussi mentionner Marie Caillaud, femme de chambre de Sand qui deviendra célèbre dans les pièces du théâtre de Nohant⁴⁵ et à qui elle apprendra à lire et à écrire selon la méthode « lafforienne⁴⁶ ». On peut dire que Sand a une politique de recrutement très stricte, ce qui ne l'empêche pas de plaider pour de nouvelles pratiques en matière de gestion du personnel domestique :

Monter derrière une voiture, attacher les souliers d'un maître et lui rendre tous les petits offices qu'il peut se rendre lui-même c'est différent [de ce que Sand souhaite]. Mais je vois avec plaisir que l'usage de cette servitude se perd chaque jour, que peu d'hommes jeunes et sains se font habiller par *leurs gens*, que les voitures nouvelles ont des sièges devant et derrière pour que les domestiques y soient bien assis, et même qu'on fait des voitures basses où l'on n'a qu'à pousser soi-même un ressort pour faire tomber et

42 Voir la lettre de George SAND à Louis-Nicolas Caron du 16 avril 1828 : « [...] au cas que Mme de S[ain]t-Agnan veuille emmener une femme de chambre [...] elle n'en aura pas besoin ici, puisque j'en ai une qui n'a rien à faire et qui sera à son service », *Corr.*, t. I, p. 448.

43 George SAND, lettre à Jules Boucoiran, [Nohant, 13 mars 1830], *Corr.*, t. I, p. 612-613 : « J'ai su que vous passiez, pendant mon absence, toutes vos soirées à la cuisine, et je vous désapprouve beaucoup. [...] ».

44 Christiane SAND, *À la table de George Sand*, *op. cit.*, p. 66.

45 Il s'agit de Marie Caillaud dite Marie des Poules qui est entrée au service de George Sand comme aide à la cuisine en 1851, à 11 ans. Elle occupera plusieurs fonctions jusqu'à celle de gouvernante de Nohant. Les *Agendas* mentionnent les leçons d'apprentissage de la lecture pour Marie et pour Jean-Henri Brunet, le valet de chambre. Vraisemblablement, Marie a dû quitter Nohant (février 1868) car elle était tombée enceinte. On soupçonne que Maurice soit le père. Sand choisit d'éloigner Marie pour sauver le ménage de son fils.

46 Pour des détails sur cette méthode, voir George SAND, « Les idées d'un maître d'école », *Impressions et Souvenirs*, Paris, Michel Lévy, 1873.

remonter le marchepied, afin de se passer de la vanité et de l'embarras de promener derrière soi un grand mannequin qui s'enrhume en hiver et se grille en été sans profit pour personne. Ce sont là des indices du progrès invincible de l'égalité dans les mœurs, même chez les gens les moins disposés à la reconnaître en principe⁴⁷.

Le domestique en tant que personnage

Damien Zanone remarquait que tout en restant critique par rapport à l'aristocratie George Sand employait de façon récurrente ce « personnel romanesque » dans ses romans⁴⁸. Les aristocrates et les bourgeois présents en nombre dans le récit sandien ont besoin de subalternes : valets, laquais, femmes de chambres, cuisinières, bonnes à tout faire, soubrettes, cochers, etc. En parcourant les romans de Sand nous voyons se déployer un vaste panorama du milieu ancillaire et nous observons que les personnages de serviteurs sont omniprésents dans son œuvre. Anna Szabò mentionne leur statut d'adjuvant dans l'analyse du schéma actanciel de ce qu'elle appelle le « système de personnages » sandiens⁴⁹. On remarque que l'économie du récit sandien se passe difficilement de ces personnages, qu'ils soient simplement mentionnés ou qu'ils bénéficient de développements plus amples. Les romans seraient déséquilibrés si cet élément manquait dans la fiction narrative et l'« effet de réel⁵⁰ » périliterait. Dans les faits, ces « fonctionnaires » remplissent des rôles essentiels pour assurer le quotidien dans les grandes demeures (en ville ou à la campagne). Le maître a son valet de chambre et la maîtresse a son équivalent féminin, la femme de chambre. De ce fait, la multiplication des emplois entraîne inexorablement une hiérarchie très stricte⁵¹ où les attributions de chacun sont définies avec précision. Trouver de bons et fidèles domestiques

47 *OA*, t. I, 767.

48 Commentaire fait dans une note en bas de page dans *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, Nicole Savy et Damien Zanone (éd.), Paris, Robert Laffont, 2004, note 1, p. 343 : « Au demeurant, Sand n'a pratiquement jamais pu s'empêcher de puiser dans l'aristocratie pour alimenter son personnel romanesque (presque toujours il faut à ses romans des "comtes", des "marquises"...) ».

49 Anna SZABÒ, *Le Personnage sandien : constantes et variations*, *op. cit.*, p. 16.

50 Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968, p. 84-89.

51 Même si elle semble « non écrite » comme l'avancent Pierre Guiral et Guy Thuillier qui analysent plusieurs types de domestiques : valet, femme de chambre, précepteur, nourrice, maître d'hôtel, etc. (*La Vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 153-156).

qui puissent accompagner leurs maîtres partout n'est pas toujours chose aisée, comme s'en plaint exagérément Sand pendant son séjour à Majorque⁵². Lorsqu'il s'agit de décrire leur personnalité, la référence littéraire sert à compléter le portrait du serviteur :

J'ai pris pour domestique mon élève, le clairon des pompiers⁵³. Je lui ai demandé s'il était propre. - Très propre, madame. Personne n'est aussi propre que moi. - Es-tu intelligent ? - Très intelligent, madame, personne n'est aussi intelligent que moi. - Et raisonnable ? - Très raisonnable, madame, personne, etc.

Il a répondu ainsi à toutes les questions ; j'ai fini par lui demander s'il était modeste. - Très modeste, madame, personne n'est plus modeste que moi. - Voyant qu'il avait toutes les perfections, je l'ai pris pour laver Fader⁵⁴, et il fait les choses avec tant de conscience qu'il se met dans la fosse avec lui jusqu'au menton. *C'est un vrai Jocrisse*, mais si bon garçon et si zélé que nous le garderons. Je lui ai appris la musique l'année dernière, je vais lui apprendre à lire⁵⁵.

Jocrisse est un personnage de comédie qui date du XVII^e siècle⁵⁶, il fait partie des types de valet bouffons. Il se remarque par des emplois modestes qu'on peut lui confier au sein d'une maison, en l'occurrence la toilette d'un chien. Nous observerons à quel point certaines caractéristiques de ses personnages de domestique emprunteront aux types du valet ou de la servante du théâtre comique et de la *commedia dell'arte* : Arlequin, Scapin, Pierrot, Colombine,

52 « Le domestique est une brute, dévote, paresseuse et gourmande, un véritable fils de moine (je crois qu'ils le sont tous !) Il en faudrait avoir dix, pour faire l'ouvrage que vous fait votre brave Marie... quand je dis 10, c'est 20 qu'il faudrait dire », lettre de George SAND à Charlotte Marliani, [Palma de Mallorca, 14 octobre 1838], *Corr.*, t. IV, p. 533.

53 Alphonse Châteaufort.

54 Chien de George Sand, « qui a coûté cher, qui est de *pur sang*, et détruit les rats mieux que tous les chats de Nohant » (lettre de George SAND à Maurice Dudevant-Sand, [Paris, 26 novembre 1865], *Corr.*, t. XIX, p. 551).

55 George SAND, lettre à Edmond Plauchut, [Nohant, 15 août 1869], *Corr.*, t. XXI, p. 583. Je souligne.

56 « Le Jocrisse moderne, que les Piémontais et les Milanais semblent avoir copié dans leur Gianduja, et qui paraît être un personnage tout récent, date cependant du dix-septième siècle, puisqu'en 1625 nous le voyons parader sur les tréteaux avec toute sa bêtise traditionnelle » (Maurice Sand, *Masques et Bouffons (comédie italienne)*, t. II, Paris, Michel Lévy, 1861 p. 153). Il faut signaler que l'avant-propos de cet ouvrage est signé par George Sand.

etc. Georges Zaragoza, évoquant les « relations fondamentales » entre maître et valet au théâtre, parle d'

une des relations des plus productives de l'histoire du théâtre. On pourrait croire *a priori* qu'elle concerne plus particulièrement le théâtre d'avant la Révolution française et plutôt la comédie. C'est inexact, nous aurons l'occasion de le constater. C'est bien plus encore que les autres une relation qui se fonde sur le pouvoir. Ajoutons également qu'elle n'est pas le simple reflet d'un état social : si l'esclave existe dans la Rome antique, le valet dans la société d'ancien régime et l'ouvrier à l'ère industrielle, les personnes de théâtre qui leur correspondent ne sont pas de fidèles copies de ces états⁵⁷.

Rien n'est plus aisé alors que le réemploi de personnages de théâtre pour un auteur comme Sand qui combine avec beaucoup de succès l'activité de romancière avec celle de dramaturge⁵⁸, ou encore celle de fabricant de marionnettes dans l'intimité de Nohant⁵⁹. C'est à la jonction de ces trois éléments que le personnage du domestique naît chez Sand. Cela peut aller en sens inverse lorsqu'on prend en compte que Sand « auto-adapte » ses romans au théâtre comme le montre Catherine Masson⁶⁰. Dans son ouvrage *Les Valets au théâtre*, Ludovic Leclerc Celler range George Sand parmi les auteurs qui ont fait évoluer la figure du valet, notamment avec sa pièce de théâtre, *Le Marquis de Villemers*⁶¹, parce que l'écrivaine intègre ce que ce dernier appelle

57 Georges ZARAGOZA, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2006, p. 76-77.

58 Voir Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, « Theatrum Mundi », 2010 ; Catherine Nesci et Olivier Bara (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2014.

59 Voir Robert THUILLIER, *Les Marionnettes de Maurice et George Sand*, Paris, Éditions Hermé, 1998. Voir les marionnettes des « valets », « femme de chambre », « bonne à tout faire », etc. Pour suivre l'activité presque journalière de confection de costumes pour les marionnettes par George Sand, voir aussi les *Agendas* (5 vol., éd. Anne Chevereau, Paris, Éditions Touzot, 1990-1993). Ouvrage mentionné ci-après : *Agendas*, suivi de la tomaisson et du numéro de page correspondant.

60 « George Sand et l'«auto-adaptation» de ses romans à la scène », in Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (dir.), *George Sand : pratiques et imaginaires de l'écriture*, colloque international de Cerisy-La-Salle (1^{er}-8 juillet 2004), Caen, PU de Caen, 2006, pp. 71-83.

61 Comédie en quatre actes, créée par Sand à l'Odéon le 29 septembre 1864. « Sand connut un des plus beaux succès de sa carrière dramatique avec cette pièce intimiste qu'elle

un « travail de moralisation⁶² », commencé avec Beaumarchais et la figure de Figaro. Dans son analyse, qui prend en compte la transposition au théâtre du roman éponyme⁶³, il salue cette posture de « patriarche » qui est donné au valet Peyraque qui « devient presque le père de Mlle de de Saint-Geneix⁶⁴ ». Il souligne les éléments importants dans le travail d'« auto-adaptation » centré sur le personnage du domestique :

On permet dans le roman tout le développement de la pensée ; le lecteur est patient ; le spectateur ne l'est pas ; il faut au dernier des caractères présentés en termes concis, qui mettent bien en relief les points principaux sur lesquels l'auteur veut insister, et ces points doivent être ceux auxquels l'auteur attache le plus d'importance. Or, du relief donné par G. Sand à certaines parties du rôle de Peyraque, nous croyons pouvoir conclure que son intention a été d'élever le personnage, non seulement malgré la livrée qu'il porte, mais précisément parce qu'il porte une livrée [...]⁶⁵.

Dans ses romans, Sand joue – et parfois surjoue – sur les lieux communs concernant la domesticité. Elle utilise des « modulations des mêmes types et des mêmes valeurs⁶⁶ » dans la composition de ces personnages, tout comme pour les autres d'ailleurs. Il est demandé au lecteur de s'instruire par le biais de contre-exemples et d'adhérer aux idées de l'auteur quant à la relation entre maître et domestiques. Sand sollicite de la sorte et en permanence chez ses lecteurs l'imaginaire et l'imagination propre au spectateur de comédie qui est habitué aux types de serviteurs comiques⁶⁷.

adapta de son roman éponyme avec le soutien de Dumas fils » (Shira MALKIN, « *Marquis de Villemer [Le] [théâtre]* », in Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchiere (dir.), *Dictionnaire George Sand*, vol. II (K-Z), Paris, Honoré Champion, 2015, p. 720).

62 Ludovic LECLERC (CELLER), *Les Valets au théâtre* [1875], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 2.

63 Roman publié en 1861 chez Michel Lévy.

64 Ludovic LECLERC (CELLER), *op. cit.*, p. 98.

65 *Ibid.*, p. 96.

66 Anna SZABÒ, *Le Personnage sandien : constantes et variations*, *op. cit.*, p. 109.

67 Pour une liste exhaustive des typologies des personnages de domestiques au théâtre, voir Jean EMELINA, *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G., 1975.

Portraits de la servante et du valet

Dans *Le Secrétaire intime* on peut lire :

La princesse avait coutume, en effet, de faire manger à sa table, lorsqu'elle était en voyage seulement, ses principaux serviteurs : l'abbé, qui était son secrétaire ; la lectrice, duègne silencieuse qui découpait le gibier ; l'intendant de sa maison, et même Ginetta, sa favorite ; deux autres domestiques d'un rang inférieur servaient le repas, deux autres encore aidaient l'aubergiste à monter le souper⁶⁸.

On penserait immédiatement à l'égalité entre les maîtres et domestiques prônée par Sand dans ses conseils, sauf que c'est une situation exceptionnelle, la princesse Cavalcanti n'est pas dans ses États (Monteregale) où elle règne en monarque absolue, et où la situation des serviteurs n'est pas la même. Un élément vient souligner et tourner en dérision en quelque sorte ce moment d'égalité relative et accidentelle, Louis de Saint-Julien fait cette observation :

Il était tenté de prendre toute cette cour italienne pour une troupe de comédiens ambulants. « La prima donna, se disait-il, joue le rôle de cette princesse au nom précieux ; l'aide de camp n'est qu'un ténor sans voix et sans âme ; cet intendant sourd et muet est peut-être habitué au rôle de la statue du Commandeur ; la Ginetta est une vraie Zerlina ; et quant à cet abbé stupide, c'est sans doute quelque banquier juif que la prima donna traîne à sa suite et qui défraie toute la troupe. »⁶⁹

Il s'agit d'une mise en abyme qui oriente la lecture du roman inspiré des contes d'Hoffmann⁷⁰ : les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent être. Ce n'est pas un hasard si cette impression de bouffonnerie apparaît lors d'une scène impliquant les « gens » de la princesse, car, même si elle est à l'étranger (en France), l'aristocrate est entourée d'une valetaille passablement nombreuse et le moment est propice pour critiquer cet aspect de façon comique. Les domestiques, surtout les valets, vont se multiplier considérablement une fois

68 George SAND, *Le Secrétaire intime*, *op. cit.*, p. 36.

69 *Ibid.*, p. 37.

70 « *Le Secrétaire intime* est une fantaisie sans rime ni raison qui m'est venue en 1833, après avoir relu les *Contes fantastiques* d'Hoffmann. Cela manque d'ensemble et atteste une grande inexpérience littéraire [...] » (« Notice », *Ibid.*, p. 25).

l'action déplacée dans le palais de la princesse. Est-ce que lors de ce dîner, l'occasion est donnée au personnage de Louis de se venger par cette remarque, énoncée en monologue intérieur, de l'affront qu'il a subi en arrivant à l'auberge où on l'a fait passer pour l'un des « valets » de la princesse ? Peut-être. Ce qui est certain c'est que nous assistons à une multiplication des strates narratives par les divers renvois intertextuels : à la *commedia dell'arte* avec le « caractère de ces valets italiens, [...] [qui] ne disent pas une parole gratis⁷¹ » et à l'opéra *Don Giovanni* de Mozart⁷², avec la description des personnages. On sait que Zerlina, la paysanne dans l'opéra mozartien, est poursuivie par Don Juan qui essaie de la séduire, mais qui ne réussit pas. À cet aspect s'ajoute le fait que dans le roman *Ginetta*, la favorite de la princesse, renvoie au type même de la servante ou soubrette du théâtre comique : « en qualité d'enfant gâté, [Ginetta] mettait son mot partout, et singeait assez bien les airs et le ton de sa maîtresse⁷³ ». Lorsque Maria Ribaric Demers étudie *Le valet et la soubrette de Molière à la Révolution*, elle dresse ainsi le portrait de la suivante. Elle est d'habitude une « jeune fille de souche paysanne, venue à Paris sur la recommandation d'une amie de la personne chez qui elle va servir » ou encore « une jeune fille de la ville, pauvre, mais adroite, qui n'a pas de métier⁷⁴ » ; elle est douée d'un « esprit vif, qui lui permet de se modeler sur la maîtresse de la maison⁷⁵ » ; plus important, « [s]on rôle principal, toutefois, est celui de confidente, du moins dans les comédies : elle sert d'intermédiaire avec les galants, reçoit les billets doux destinés à sa maîtresse et facilite les intrigues de celle-ci⁷⁶ ». En consultant les divers dictionnaires de l'époque analysée, Maria Ribaric relève une définition qui relie la femme de chambre au désir sexuel : « *Soubrette* : petite servante. Les galants qui ne peuvent pas réussir auprès des maîtresses, se contentent de la soubrette⁷⁷. » Dans l'œuvre sandienne, c'est le destin de la sœur de lait et femme de chambre d'Indiana, Noun, qui sera séduite par Raymon de Ramière⁷⁸.

71 *Ibid.*, p. 34.

72 Opéra créé en 1787 à Prague.

73 George SAND, *Le Secrétaire intime*, p. 36.

74 Maria RIBARIC DEMERS, *Le Valet et la Soubrette de Molière à la Révolution*, Paris, Éditions Nizet, 1970, p. 12.

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*

77 Maria RIBARIC DEMERS, *op. cit.*, p. 11. Elle cite le *Dictionnaire Universel de Furetière*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Renier Leers, 1690.

78 « [...] Noun en était à son premier amour, et une seule attention l'avait flattée : c'était celle de M. de Ramière [...] la pauvre Noun, qui s'y jetait avec toute la violence de

Mais toutes les domestiques femmes n'ont pas un rôle négatif dans l'œuvre sandienne, ou, en tout cas, ne renvoient pas aux stéréotypes négatifs de fourberie. La « servante de maison depuis tantôt dix-huit ou vingt ans⁷⁹ » semble être principalement caractérisée par ses nombreuses années au service de Madeleine. En bonne servante Berrichonne, elle a son franc-parler et n'arrête pas d'houspiller François le champi lorsqu'il est enfant et que Madeleine lui manifeste plus d'attention qu'elle ne devrait. Mais elle reste auprès de sa maîtresse lorsque celle-ci tombe malade et que le moulin est couvert de dettes. Elle manifeste une fidélité sans failles. Sand préfère la décrire dans la spontanéité de ses actions, comme lorsque « la bonne Catherine⁸⁰ » veille sur la malade, et non pas en reprenant les lieux communs de la domesticité.

C'est Louis qui fait remarquer dans *Le Secrétaire intime* que « mademoiselle Ginetta est admise aussi à l'intimité de Votre Altesse⁸¹ », signalant par là qu'il se sent gêné d'être pris pour un laquais, car lui aussi sera admis dans l'intimité de la princesse. Ginetta n'est pas seulement confidente de la princesse, elle a un vrai pouvoir à la cour et, lors du bal entomologique, elle se mêle aux aristocrates⁸², comme si elle en était une, au point de provoquer leur mécontentement ; mais la princesse « eût chassé ces douairières plutôt que de contrarier sa jeune favorite⁸³ ». On observe l'ascendant que cette suivante exerce sur Quintilia et Louis, qui est de plus en plus amoureux de la princesse et sent un obstacle en la personne de Ginetta. La fiction romanesque veut entretenir cette impression comme pour faire référence aux rivalités entre les divers domestiques d'une maison. Le personnage de Louis de Saint-Julien, comme son nom l'indique, fait partie de la noblesse, mais désargentée à cause de la Révolution ; c'est pour cela qu'il entre au service de la princesse comme secrétaire⁸⁴. Celle-ci compte en effet faire des changements dans son entourage :

son organisation ardente, et le fils de famille, qui s'abandonnait à l'entraînement d'un jour sans abjurer le droit de reprendre sa raison le lendemain » (George SAND, *Indiana*, *op. cit.*, p. 71).

79 George SAND, *François le Champi*, *op. cit.*, p. 176.

80 *Ibid.*, p. 193.

81 George SAND, *Le Secrétaire intime*, p. 42.

82 Alors qu'elle est « une Vénitienne sans naissance » (*Ibid.*, p. 61).

83 *Ibid.*

84 Louis a un correspondant féminin en la figure de Caroline de Saint-Geneix, fille d'un gentilhomme breton et d'une Auvergnate, qui entre au service de la marquise de Villemer comme dame de compagnie (lectrice) pour subvenir aux besoins de sa sœur et les siens

[...] je veux réduire le nombre des personnes qui me sont attachées et en épurer le choix ; je veux réunir en une seule les fonctions de ma lectrice et celles de mon secrétaire. Je marie l'une avantageusement à un homme dont j'ai besoin de me divertir ; l'autre est un sot dont je ferai un excellent chanoine avec mille écus de rente. Tous deux seront contents, et vous les remplacerez auprès de moi. Vous cumulerez les appointements dont ils jouissent, mille écus d'une part et quatre mille francs de l'autre ; de plus l'entretien complet, le logement, la table, etc.⁸⁵.

Louis accepte, mais non sans hésiter :

Excusez ma franchise, dit-il après un moment d'hésitation ; mais j'ai de l'orgueil : je suis le seul rejeton d'une noble famille ; je ne rougis point de travailler pour vivre, mais je craindrais de porter une livrée en acceptant les bienfaits d'un prince.

– Il n'est question ni de livrée ni de bienfaits, dit la princesse ; les fonctions dont je vous charge vous placent dans mon intimité⁸⁶.

Il devient ainsi Giuliano, mais il ne peut s'empêcher de se sentir rabaissé par sa condition subalterne. Son service ne commence pas sous les meilleurs auspices, il est nargué dès son arrivée par la nombreuse valetaille du palais : « Lorsque Saint-Julien voulut aller prendre du repos, les valets, mesurant leur considération à la magnificence de son costume, l'envoyèrent dans une mansarde⁸⁷. » Son amour-propre blessé semble aller *crescendo* au fur et à mesure que ses sentiments pour la princesse se cristallisent. Lors de la scène où il lui avoue son amour, il s'écrie :

Je questionne vos gens, j'interroge vos regards, je commence vos paroles, je hais votre parure ; je voudrais tuer ceux qui vous admirent. Je suis jaloux, jaloux et méfiant ! [...] Je suis à chaque instant sur le point

(George SAND, *Le Marquis de Villemer* [1861], texte établi, annoté et présenté par Jean Courrier, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988).

85 George SAND, *Le Secrétaire intime*, p. 41. Tout domestique est logé, nourri, blanchi à l'époque. Maria RIBARIC DEMERS précise que « [f]aisant partie de la maison [...] les valets et les servantes n'avaient presque pas de dépense. On payait leur salaire quand on les congédiait ou quand ils quittaient leur place. » (*op. cit.*, p. 13).

86 George SAND, *Le Secrétaire intime*, p. 41-42.

87 *Ibid.*, p. 49.

de vous adresser des reproches et de vous demander compte de mes tourments ! Moi à vous ! moi, votre valet !... Madame, je sais que je suis votre valet⁸⁸...

Pour couper court à son élan, la princesse rétorque : « Vous n'êtes point mon valet. Monsieur, et vous ne le serez jamais », et elle ajoute que si c'était le cas, il n'aurait pas pu lui parler ainsi sans son autorisation. Un autre domestique, cette fois-ci véritablement dans un rôle de valet de chambre, se sent humilié par sa position. Il s'agit de Charles, dans *Flamarande*⁸⁹, qui entre au service du comte de Flamarande afin de payer les dettes laissées par son père⁹⁰, le comte ayant accepté de se porter caution pour ces dettes : « Au bout de la première année, mon maître, étant content de moi, voulut payer les intérêts courants de la dette paternelle, si bien que, me trouvant son obligé et me faisant un devoir de la reconnaissance, j'acceptai sans en souffrir davantage mon titre de valet et la dépendance de toute ma vie⁹¹. » La relation ainsi conçue aboutit exactement à ce que Sand rejetait dans *Histoire de ma vie* : une rapport de domination de maître à valet qui engendre une ambivalence chez Charles : « Je me résignai à une condition servile sans avoir rien de servile⁹². » Tout en acceptant sa condition de domestique, il exprime ses réticences et ses protestations auprès de son maître, qui n'ont cependant aucun écho. Censé devenir l'homme de confiance du comte, il doit partager la « table commune » avec les autres domestiques pour tenir son employeur informé :

Savez-vous où l'on découvre la vérité ? C'est à l'antichambre et surtout à l'office : c'est là qu'on nous juge, c'est de là qu'on nous brave, c'est là qu'on parle sans ménagement et que les faits sont brutalement enregistrés. Donc, le devoir d'un homme qui me sera véritablement dévoué sera d'entendre et de recueillir l'opinion des domestiques partout où il se trouvera avec moi. Je ne vous demanderai jamais rien de ce qui concerne les autres : mais ce qu'on dira de moi, je veux le savoir⁹³.

88 *Ibid.*, p. 77.

89 George SAND, *Flamarande*, *op. cit.*

90 « Le valet est l'équivalent de la soubrette vis-à-vis du maître ou de son fils. Presque toujours, il vient de la ville et se met en condition par nécessité, par fois par caprice, quelquefois aussi pour échapper à la justice » (Maria RIBARIC DEMERS, *op. cit.*, p. 12).

91 George SAND, *Flamarande*, p. 6.

92 *Ibid.* p. 7.

93 *Ibid.*, p. 9.

Il est intéressant de relever ici qu'à cette posture de maître d'Ancien Régime qu'incarne le comte de Flamarande répond celle de Charles à travers sa soumission de valet « du passé » :

Il me sembla en ce moment que M. de Flamarande, en ayant l'air de me rapprocher de lui, tendait, sans s'en rendre compte, à m'avilir ; mais cette pensée, qui me revient sérieuse aujourd'hui, ne fit alors que traverser mon esprit. L'amour-propre l'emporta ; je me promis, avec une sorte d'orgueil, d'être au besoin espion au service de mon maître, et je ne fis plus d'objection⁹⁴.

Le roman montre, à travers le monologue intérieur, qu'en dépit du désaccord (moral) du valet de chambre, il exécutera néanmoins toutes les décisions du comte, même si c'est avec une conscience lourde de doutes.

Pour clore cette série de portraits, mentionnons encore deux personnages des valets qui fondent un type récurrent dans l'œuvre sandienne. Il s'agit de Lerebours, dans *Le Compagnon de Tour de France*, et de Barbagallo dans *Piccinino*, qui partagent une même activité avec le valet Charles dans *Flamarande*. Les trois personnages en effet doivent surveiller des travaux de restauration et de décoration chez leurs maîtres : restauration de la chapelle du château dans *Le Compagnon du Tour de France* ; travaux d'embellissement pour le palais de Palmarosa dans *Le Piccinino* ; restauration de la chapelle du donjon dans le Cantal dans *Flamarande*. Ces travaux s'effectuent selon des motifs divers⁹⁵ mais pour les trois valets ces chantiers constituent des occasions parfaites pour jouer aux maîtres et morigéner les travailleurs. M. Lerebours est le factotum de la « noble famille de Villepreux » : « économe, régisseur, intendant, homme de confiance des Villepreux⁹⁶ ». La fusion des différentes « fonctions » domestiques que souhaitait Quintilia dans *Le Secrétaire intime* est à l'œuvre ici... Et pour cause, car M. Lerebours se croit « l'homme le plus capable dudit village [Villepreux]⁹⁷ ». Jean-Louis Cabanès relève l'importance du patronyme « Lerebours » car il s'agit de « celui qui

94 *Ibid.*, p. 10.

95 Pour les implications de la restauration de la chapelle des Villepreux, voir l'article de Claudine GROSSIR, « Une chapelle en restauration », in Michèle Hecquet et Martine Watrelot (dir.), *Le Compagnon du Tour de France de George Sand*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, « UL3 travaux et recherches », 2009, p. 143-152.

96 George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 52.

97 *Ibid.*, p. 51.

va au rebours de quelque chose, qui est rétrograde⁹⁸ ». Le majordome du palais de Palmarosa, Barbaggio, lui, garde « toutes ses illusions et tous ses préjugés sur l'excellence des races⁹⁹ » et a du mal à comprendre « comment on pouvait être noble sans palais, sans parchemins, sans armoiries, et surtout sans portraits de famille¹⁰⁰ ». En somme, il ne représente qu'une variation de plus dans la catégorie sandienne des « valets du passé ».

La domesticité et le personnage du domestique constituent des aspects amplement développés par George Sand pour diverses raisons : montrer le passage d'une époque à l'autre, enregistrer les évolutions en ce qui concerne la tenue d'une grande maison au XIX^e siècle et attirer l'attention sur le fait que les responsabilités que les « fonctionnaires » de maison doivent remplir au sein de l'espace domestique diffèrent avec les rôles qu'ils pourraient avoir dans les vies des familles qui les emploient. On remarque dans la vision sandienne du monde ancillaire l'évolution des mentalités, allant d'une conception paternaliste à une idéologie bourgeoise. La première s'exprimait dans des rapports de patronage et de clientèle qui unissent maître et serviteur dans une société aristocratique, avec les devoirs réciproques que cela suppose, alors que la deuxième se démarque en mettant « l'accent sur les devoirs des domestiques et n'insiste plus guère sur ceux du maître qu'elle résume presque au paiement du salaire, assimilant ainsi de plus en plus les serviteurs au commun des travailleurs¹⁰¹ ».

Il y a certes des « constantes » et des « variations » pour ce qui concerne ce type de personnage chez Sand, mais s'il y a des évolutions dans leurs caractéristiques, elles se manifestent dans le sens d'un traitement de plus en plus approfondi des portraits et ce vers plus d'autonomie au sein de l'œuvre, à l'instar de *Flamarande*. Le personnage de domestique devient critique par rapport à la condition qu'il incarne. Charles est l'auteur de son histoire et nous montre quelles furent ses décisions et ses erreurs. Ce domestique garde son attribut de « vecteur idéologique » des idées sandiennes, mais il semble être doté d'une forme de liberté de pensée, comme s'il voulait s'échapper

98 *Ibid.*

99 George SAND, *Le Piccinino*, vol. I, *op. cit.*, p. 131.

100 *Ibid.*, vol. II, p. 16. Cette pensée lui vient en écoutant la discussion entre Michel-Ange et le marquis de Serra sur la galerie des portraits de famille. L'idée se retrouve dans *Histoire de ma vie*, ou Sand justement, à la différence de Barbaggio, défend la noblesse du cœur (*OA*, t. I, p. 23).

101 Claude PETITFRÈRE, *L'Œil du maître : maîtres et serviteurs, de l'époque classique au romantisme*, *op. cit.*, p. 12.

à l'auteur démiurge. Certains personnages antérieurs à ce roman restaient ancrés dans des lieux communs concernant les serviteurs. En ce sens, le roman de Sand constitue un écho des différentes représentations sociales des employés de maison, selon l'époque à laquelle fait référence tel ou tel roman. Ses personnages romanesques de domestiques informent les lecteurs sur le statut des domestiques au cours de l'histoire, mais ce sont aussi des types littéraires qui confortent les mêmes lecteurs dans la vision stéréotypée de ce monde, les influences du théâtre comique ou du vaudeville étant évidentes. Si *Flamarande* apparaît comme un « roman du valet », *Nanon* pourrait alors se lire en creux comme celui d'une femme qui aurait pu finir domestique du fait de sa naissance, si le contexte révolutionnaire n'avait pas déstabilisé la logique de l'Ancien Régime en la promouvant marquise de Franqueville par le mariage. Est-ce que ces deux romans peuvent se lire comme une réponse sandienne à d'autres visions sur le monde domestique de son époque, comme *Germinie Lacerteux* (1865) des frères Goncourt ? Nous n'avons pas trouvé de mention signalant que Sand ait lu ce roman, ni dans la *Correspondance*, ni dans les *Agendas*¹⁰², mais nous savons que l'ouvrage se trouvait dans sa bibliothèque de Nohant¹⁰³. Ce qui demeure certain, c'est que Sand offre l'occasion à certains domestiques, qui savent écrire¹⁰⁴, de raconter leur histoire et de s'assurer ainsi une postérité par l'intermédiaire de la fiction.

GHEORGHE DERBAC

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE, CELIS

102 Alors que la lecture d'autres textes de Goncourt y est notée.

103 Voir le « Catalogue de la bibliothèque de Mme George Sand et de M. Maurice Sand » sur le site de l'association *Les Amis de George Sand*. Il s'agit de la première édition Charpentier (1865) et c'est un envoi autographe des auteurs (p. 31).

104 « Le récit qu'on va lire est le travail d'un homme à demi-lettré, qui, malgré beaucoup de lectures et la fréquentation de personnes distinguées, a conservé certaines manières de dire un peu surannées [...] Je n'ai pas voulu soumettre à une révision d'auteur le ton naturel de ce personnage tour à tour ému ou vulgaire, dont les défauts et les qualités m'ont semblé devoir être exprimés à sa façon et non à la mienne » (George SAND, *Flamarande, op.cit.*, p. [1]).



L'animal comme personnage

dans les fictions sandiennes

Les travaux consacrés au personnage dans la fiction narrative ont récemment fait l'objet de nouvelles interrogations, poussant volontiers l'investigation jusqu'au domaine de l'animal¹, dont le statut plus problématique est en général associé à la prise en compte de genres littéraires spécifiques – fable, apologue, conte de fées² –, c'est-à-dire de formes qui privilégient la fonction parodique, allégorique ou adoptent le parti du merveilleux. Cette partition des genres se retrouve dans l'œuvre de George Sand, dont les romans foisonnent pourtant de présences animales, une présence d'autant plus remarquable que les bêtes, si elles sont souvent sommairement décrites, se remarquent par leur nom volontiers mythologique, qui fonctionne à cet égard comme une possible clé interprétative³. Pour autant, il semble délicat de conférer le statut plénier de personnage à ces animaux sans voix, sans épaisseur psychologique et sans

1 Voir Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 ; Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992 ; « Le Personnage, un modèle à vivre ? », Émilie PÉZARD (dir.), Atelier de la SERD, serd.hypotheses.org et fabula.org. Et plus spécialement Christèle COULEAU, « Les animaux sont-ils des personnages comme les autres ? », in *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, Aude DÉRUELLE (dir.), site du GIRB.

2 Voir à ce sujet Jeanne-Marie BOVIN, « Les animaux des fables. Arrêt sur leur image dans les Isopets », dans *Séductions de la Fable d'Ésope à La Fontaine*, Frédéric Calas et Nora Viet (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 127-144. Et pour Sand : Marie-Cécile LEVET, « Le bestiaire dans les *Contes d'une grand-mère* de George Sand », in *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigitte Diaz et Isabelle Naginski (dir.), Presses universitaires de Caen, 2006, p. 127-133.

3 On pense à Ophélie, la chienne d'Indiana, ou à Hécate dans *Le Château des Désertes*, par exemple.

véritable destin (ou un destin secondaire, qui vaut surtout par l'effet qu'il produit sur les protagonistes). À cet égard l'acte de nomination, pourtant considéré comme le fondement de l'élaboration du personnage⁴, devient un indice de faible portée, déperdition d'efficacité qui peut s'expliquer par l'absence d'un autre critère discriminant en la matière, que Philippe Hamon ne manque pas de mentionner : « Tout nom est toujours, a priori, un opérateur taxinomique du personnage [...] qui renvoie à un archétype culturel », précise-t-il⁵. L'impact de l'onomastique trouverait donc ses limites dans l'univers animal où l'on attend des bêtes qu'elles soient situées au sein d'une hiérarchie sociale⁶ pour être pleinement promues au rang de personnage. Christèle Couleau a interrogé la notion dans l'œuvre de Balzac et déployé un ensemble de critères participant à la construction de l'animal en personnage : « *caractérisation* », « *intégration* » des animaux « comme acteurs et comme narrateurs à la mécanique du récit », mais elle opère une distinction entre roman – réaliste – et écriture fantaisiste (en l'occurrence, les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, auxquelles l'écrivain a participé et dont l'un des textes a été attribué à George Sand⁷). Mais, après avoir fait remarquer qu'aucun des théoriciens du personnage n'exclut explicitement la catégorie animale, Christèle Couleau choisit d'envisager la question sous un autre angle : il s'agirait moins selon elle de savoir si telle ou telle bête est ou n'est pas un personnage, que de voir si elle est « *plus ou moins pleinement* » un personnage⁸. D'ailleurs, la recension des personnages de *La Comédie humaine* établie dans l'édition de « La Pléiade », sans lister l'ensemble considérable des animaux qui la traversent, mentionne un certain nombre d'entre eux et plus systématiquement ceux qui portent un nom ; « certains d'entre eux ont même une notice aussi détaillée que de nombreux personnages humains⁹ ».

Notre perspective sera quelque peu différente. Chez George Sand, l'animal jouit d'un statut particulier, donnant lieu à des ébauches de scénario, voire à l'écriture de micro *vies* animales, notamment dans *Histoire de ma vie*. Plus

4 « Les noms employés en littérature, [...] ont par eux-mêmes une physionomie [...] ; ces noms [...] constituent déjà, par eux-mêmes, une sorte d'individualité », peut-on lire à l'entrée « Nom » dans le *Grand Dictionnaire Universel Larousse du XIX^e siècle*. Cité dans Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 109.

5 *Ibid.*

6 L'animal a possiblement une valeur indicielle ; il permet en cela de situer le personnage dans la hiérarchie sociale, mais il n'y assure pas en lui-même une fonction déterminante.

7 Il s'agit de « Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement ».

8 Christèle COULEAU, art. cit., p. 2.

9 *Ibid.*, p. 7.

qu'à l'épisode des deux fauvettes *Jonquille* et *Agathe*¹⁰, on pense au *cricri* dont un passage du volume restitue la brève existence¹¹ ou au petit rouge-gorge apprivoisé qui « avait des goûts aussi bizarres que ses exercices » et que Sand dote de « la figure expressive d'un personnage raisonnable qui reste où il se trouve bien¹² ». Tous acquièrent une consistance incontestable sous la plume de l'auteure, sans pour autant devenir le sujet actif d'une histoire qui soit portée à *hauteur d'homme*. Et si des goûts, des personnalités et des affects leur sont prêtés, ils ne communiquent avec les êtres humains qu'à l'aide de signes qui les relèguent dans une sphère satellite qui participe étroitement de la vie sensible de l'autobiographe, mais qui ne met pas en œuvre ce que l'on pourrait considérer comme un processus de création de la « conscience animale¹³ ». En revanche, l'animal personnage joue un rôle de premier plan dans ces textes à la fois marginaux et centraux, légers et sérieux que sont contes, fables et apologues dans la production de l'auteure, genres excentriques en apparence seulement, qui sont au cœur de son processus créatif¹⁴. Traitées cette fois à part égale avec les êtres humains avec lesquels elles interagissent, qu'elles aient ou pas un nom, les bêtes sont partie constitutive du canevas narratif, ont accès à une parole organisée en discours et, fonction supplémentaire qui fait leur prix, délivrent une *signifiance* qui, pour dériver parfois de la tradition des fabulistes, dépasse la simple traduction allégorique. C'est cette spécificité que je voudrais tenter de cerner à partir de quelques exemples.

*De la rêverie entomologique à la dramaturgie de l'infime*¹⁵

Le monde des insectes a fasciné George Sand et son fils Maurice¹⁶. Or l'attention sensible à ce micro-monde, doublée d'un véritable intérêt

10 George SAND, *Histoire de ma vie*, Martine Reid (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 56.

11 *Ibid.*, p. 1183.

12 *Ibid.*, p. 1124.

13 Critère majeur que convoque Christèle COULEAU, art. cit., p. 6.

14 Voir sur ce point Pascale AURAIX-JONCHÈRE, *George Sand et la fabrique des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

15 Cette expression m'a été inspirée par le billet « Animots infimes d'Anne SIMON », publié sur Le carnet de *Techniques & Culture*, 16/01/2018, <https://tc.hypotheses.org/798>.

16 Maurice SAND est particulièrement féru d'entomologie. Membre des *Sociétés entomologique & géologique de France*, il travaille « pendant plus de vingt ans à des collections et classements qu'il publiera en 1879 sous le titre de *Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry et de l'Auvergne*. On connaît l'œuvre réalisée en collaboration avec l'entomologiste

scientifique, rejoint tout un substrat mémoriel hérité des fabulistes. Mais à l'intérieur même du corpus des contes, une distinction s'opère entre plusieurs traitements de ce même matériau. À plusieurs reprises, la conteuse cède à la fascination de cet univers mystérieux dont elle offre des descriptions foisonnantes, dans un but doublement pédagogique et poétique¹⁷ : dans « La Reine Coax », les « grandes et petites demoiselles, phryganes, agrions et libellules rouge corail, bleues, vertes, diamantées, les perlides légères, les éphémères transparentes ou mouchetées de noir, les ravissantes hémérobés, à la robe diaphane lustrée de rose et lamée d'émeraude¹⁸ » constituent un spectacle esthétique propre à susciter l'admiration et le respect des biotopes naturels, mais les insectes restent de simples objets d'observation. En revanche, lorsque la « Fée aux gros yeux » invite la jeune Elsie à un « grand bal », le statut des insectes anthropomorphisés évolue sensiblement, sans pour autant toutefois que ces derniers accèdent au statut de personnages. Leur dénomination scientifique se transforme en patronymes originaux grâce à l'adjonction d'un titre (« la princesse *nepticula marginicolella* ») ou de liens de parenté (« sa cousine germaine, la belle *malella* ») et leur parure naturelle devient ornement artificiel, toute une garde-robe se déployant sous les yeux d'Elsie : « tunique de velours noir », « robe de dentelle noire avec une longue frange », « toilette blanche à ornements noir et or », « écharpe orange brodée d'or », etc¹⁹. Le protocole social de la réception est mis en œuvre par le biais d'un transfert dans le domaine naturel : « Voici des roses pour vous, marquise *nepticula centifoliella*²⁰ ». Mais dans ce conte, le dialogue se limite aux deux protagonistes féminines et, si l'anthropomorphisation est à l'œuvre grâce au regard subjectif de miss Barbara, les insectes n'accèdent à aucune forme de communication et leur biographie « infime²¹ » ne suffit pas à édifier un parcours, une identité et moins encore à manifester une forme

Alphonse DEPUSET, *Le Monde des papillons* (1867). Voir le livret d'exposition « Maurice Sand, une science de la chimère » qui a eu lieu au château d'Arçay 20 mai-1^{er} octobre 2017 (commissaire d'exposition : Lise BISSONNETTE).

17 Voir Pascale AURAIX-JONCHÈRE, « Poétique de la description paysagère dans *Contes d'une grand-mère* de George Sand », in *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, Alice De Georges-Métral (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 155.

18 George SAND, *Contes d'une grand-mère*, Béatrice Didier (éd.), Paris, Garnier Flammarion, 2004, « La Reine Coax ».

19 *Ibid.*, « La Fée aux gros yeux », p. 422.

20 *Ibid.*

21 Liens de parenté ou origine : la princesse *nepticula* est née dans un palais ancestral qui consiste en une feuille d'orme (p. 422).

de conscience. Toutefois, l'exemple est fort intéressant car il met en scène le processus métatextuel d'édification de l'animal en personnage, processus en l'occurrence non opératoire au niveau diégétique car il est interrompu en raison de l'imparfaite adhésion de l'interlocutrice, Elsie, qui est une image de la lectrice récalcitrante face à la créatrice enthousiaste qu'est miss Barbara.

Mais dans un conte comme *Histoire du véritable Gribouille*, le monde animal – qui est quasi exclusivement celui des insectes – est l'objet d'un changement de statut. Le traitement de la rencontre entre Gribouille et le bourdon qui est la matrice du récit se fait sur deux modes successifs : l'insecte réagit d'abord à l'attitude et aux propos accueillants du jeune garçon de façon réceptive, à la façon du rouge-gorge d'*Histoire de ma vie*, à ceci près qu'il semble comprendre les paroles de Gribouille²², et c'est ensuite à la faveur d'un rêve qu'il se dédouble en personnage ; la narratrice emprunte cette métamorphose à l'arsenal des contes de fées et le bourdon devient personnage parce qu'il prend forme humaine. Devenu « un grand et gros monsieur tout habillé de noir », il accède naturellement au langage, devient un interlocuteur sensé et un être pensant. Le procédé inaugure la mise en place d'une poétique du merveilleux qui présidera à l'écriture du récit tout en s'articulant avec les principes de la fable. L'ensemble des insectes que croisera l'enfant accède dès lors au statut de personnage : parfois le monde animal garde ses propres lois et son apparence et les petites bêtes s'adressent à Gribouille comme à un égal pour mieux le comprendre et parfois l'aider, tout en gardant leur forme propre. Le patron de la fable autorise alors une communication égalitaire et réciproque : ainsi les abeilles s'insurgent contre l'enfant quand il goûte à leur miel et manifestent une colère à laquelle il répond en argumentant pour défendre son geste²³. Par la suite, il est témoin d'un combat sans merci entre les abeilles et une armée « de bourdons, de frelons et de guêpes²⁴ », combat d'insectes qui s'entre-dévoient conformément à la lutte des espèces animales²⁵ ; mais les actants de cet épisode sont traités sur un double mode, comme le révèle l'hybridité du lexique : les « insectes blessés » se roulent « dans les convulsions de la colère et de l'agonie » et les frelons, vainqueurs,

22 *Histoire du véritable Gribouille*, dans *Le Nouveau Magasin des Enfants*, Paris, Édition Hetzel, 1860. « Ce compliment [...] parut agréable au bourdon, car il se mit à frétiller des ailes », p. 7.

23 « Hélas ! mesdames les abeilles, fit-il en tremblant, pardonnez-moi. Je mourais de faim, et vous êtes si riches que je ne croyais pas vous faire grand tort [...] », *ibid.*, p. 14.

24 *Ibid.*, p. 45.

25 Les fourmis s'emparent des cadavres qu'elles entraînent dans la fourmilière.

« marchant sur les cadavres des mères et des enfants, s'enivrèrent d'une façon si indécente, que beaucoup crevèrent d'indigestion en se roulant pêle-mêle avec les morts et les mourants²⁶ ». Pour illustrer cette scène, Maurice Sand a d'ailleurs privilégié le mode réaliste et la gravure présente au premier plan les cadavres dénudés et piétinés que désigne le texte et les vainqueurs avinés : hommes, femmes, enfants. C'est à peine si subsistent des traces de la nature animale des protagonistes (une antenne par ci, un vêtement rayé comme un abdomen d'hyménoptère par là). Le travail de l'artiste donne à voir le processus de l'écriture qui, conformément à la finalité de la fable et de l'apologue, met en correspondance les deux plans de l'expression littérale et de l'expression figurée. La poétique ici à l'œuvre – le traitement de l'animal comme personnage – se double d'une éthique (le message de Sand après les émeutes de 1848 est politique et humanitaire) et d'une métapoétique sous-tendue par un dialogue entre texte et image.

Dans son conte, Sand revisite des types empruntés au domaine animal par le double filtre de la tradition de la fable (Phèdre et La Fontaine²⁷ se retrouvent en filigrane) et de l'apologue politique (Claude Henri de Saint-Simon²⁸), mais elle rend sensible le traitement de ses personnages animaux en donnant la part belle à l'émotion. L'épisode de captivité de Gribouille est notamment l'occasion de faire de ces bêtes de l'ombre que sont les « lézards, les salamandres, les araignées et les rats » les compagnons attentionnés du prisonnier : ils « furent si attendris, qu'ils vinrent tous se mettre en rond autour de Gribouille et à chanter à leur tour son chant de mort dans leur langue en répandant des pleurs²⁹ ». L'émotion participe à l'édification du personnage animal, à qui Sand confère ainsi une flexibilité qui l'éloigne du simple type, conformément au projet qu'affiche le titre de cette œuvre³⁰.

26 *Histoire du véritable Gribouille*, *op. cit.*, p. 48.

27 « Les Frelons et les mouches à miel ».

28 *Sur la querelle des abeilles et des frelons, ou sur la situation respective des producteurs et des consommateurs non producteurs*. XI^e livraison du *Politique* d'avril 1819, p. 405-466.

29 *Histoire du véritable Gribouille*, *op. cit.*, p. 103.

30 *Histoire du véritable Gribouille* est un titre qui revendique une mise à distance des stéréotypes et par là même une liberté dans le traitement des formes fixes, rhétoriques ou poétiques.

L'animal personnage et son discours

Intégration dans le drame, mise à égalité avec le protagoniste humain, expression verbale et communication réciproque, poétique de l'émotion, sont autant de critères convergents qui mettent en évidence la constitution du personnage animal. Or dans ce dispositif, la prise de parole – directe ou non – est centrale. L'animal discourant non seulement se voit doté de conscience, mais il devient apte à traiter de sujets sociétaux, voire philosophiques et métaphysiques.

La grenouille du conte « La Reine Coax », dont l'identité à demi-animalière est contenue dans le nom³¹, accède au statut d'animal personnage à l'occasion d'un changement d'espace de l'héroïne, la jeune Marguerite, après l'assèchement des douves du château. On suit là encore une progression conclue par une rupture décisive, qui correspond à l'avènement du personnage. La première image des batraciens reste neutre : dans les douves vivent « une quantité de grenouilles » à la voix « forte », qui périssent lors d'une sécheresse en même temps que leurs congénères amphibiens, « salamandres, lézards d'eau et autres petites bêtes qui vivaient dans ces herbes³² ». Le motif de la voix, qui est rarement sans incidence dans l'œuvre de George Sand – il signale à tout le moins une attention du protagoniste aux manifestations de la nature –, évolue jusqu'à devenir signal : arrivée auprès du marécage où convergent les filets d'eau de la prairie, Marguerite entend « comme un chant faible et confus sous les eaux ». « Ce chant », est-il dit, « monta bientôt dans les herbes et murmura de petits mots incompréhensibles. Peu à peu les voix s'élevèrent, et les paroles devinrent distinctes³³. » Si le passage de la voix à la parole est significatif, il a à ce stade un fonctionnement essentiellement symbolique. Les sons émis par les batraciens sont interprétés par l'auditrice qui les traduit :

Marguerite entendit son nom mille fois répété par des millions de petites voix : – Margot, Margot, Margot, Margot, Margot ! Elle ne put s'empêcher de leur répondre : – Qu'est-ce qu'il y a ? Que me voulez-vous ?

31 Onomatopéique, elle fait signe vers les grenouilles d'Aristophane.

32 « La Reine Coax », *op. cit.*, p. 89-90.

33 *Ibid.*, p. 94.

L'illusion auditive amorce un changement de régime et le récit bascule dans le merveilleux. À partir de là, la grenouille éponyme peut s'adresser à Marguerite et entamer un discours présentatif qui va pleinement lui conférer le statut de personnage. Non seulement la communication entre la jeune fille et l'animal fonctionne, mais elle prend un tour naturel et engendre un échange dialogique, qui sera interrompu par l'arrivée de la nuit et, soupçonne-t-on, la fin du rêve de Marguerite, avant de se poursuivre plus loin à la faveur probable d'un nouveau rêve. L'intérêt de ces discours est bien sûr de modifier le statut du batracien dans la diégèse : de plain-pied avec Margot, l'animal décline sa généalogie, narre son histoire et interfère avec la vie de la petite fille qu'elle entraîne dans une aventure rocambolesque mais non sans portée éducative. Ce changement de traitement fait apparaître deux aspects du personnage animal, d'une part une dimension grotesque mais aussi critique (dans le second volet du discours, que nous n'exploiterons pas ici³⁴), d'autre part une dimension éthique importante qui engage un positionnement par rapport au monde naturel et à l'écosystème. C'est ce second point que j'aimerais souligner rapidement : s'il est clair que ce discours reflète le point de vue de la conteuse, il importe de voir qu'il est médié par l'animal personnage, qui acquiert une véritable épaisseur dans le texte et représente un relais nécessaire pour rendre plus frappants des propos présentés *depuis le point de vue animal*. Le premier discours de Coax est une brève mais efficace défense et apologie des espèces³⁵, qui loue les enchantements du monde animal et condamne l'interventionnisme des hommes qui porte atteinte au biotope naturel³⁶ et menace la faune et la flore. Adressé à Marguerite, pour qui il prend la forme d'un avertissement, le discours a aussi pour destinataires la

34 On rejoint alors toute une tradition, celle de la caricature à la Grandville, dont on connaît les personnages mi-humains mi-animaux, et dont Sand admirait les travaux.

35 « Tu venais chaque jour nous regarder, et nos mouvements gracieux te charmaient, en même temps que notre voix mélodieuse dissipait tes ennuis. Tu ne nous as jamais fait de mal, aussi ne t'ai-je point accusée des malheurs de mon peuple. La sécheresse l'a détruit, hélas ! Seule j'ai survécu au désastre, seule j'ai suivi les quelques gouttes d'eau qui fuyaient à travers ce pré. Je m'y suis établie, en attendant qu'un nouveau mariage me permette d'avoir une nouvelle famille. Écoute donc bien mes paroles. N'aie jamais l'idée de dessécher mon nouvel empire comme tu as desséché les douves de ton manoir, où j'avais daigné établir ma résidence [...] ». « La Reine Coax », *op. cit.*, p. 95.

36 Voir aussi sur ce point le volume à paraître *George Sand et les sciences de la vie et de la terre*, Martine Watrelot (éd.), Clermont-Ferrand, PUBP, « Révolutions et Romantismes ».

jeune dédicataire du conte, Aurore, et au-delà, « d'autres enfants » ainsi que « leurs parents³⁷ ».

Si la grenouille s'exprime au discours direct, système qui a l'avantage d'engager une parole clairement identifiable et de donner vie au personnage, d'autres procédés énonciatifs traduisent la réflexion, l'émotion et la philosophie des bêtes. Dans « Le Chien et la fleur sacrée », conte composé de deux récits³⁸ conjoints pour sa parution dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} novembre 1875, deux animaux illustrent la théorie de la métempsychose : un chien, animal domestique qui porte d'ailleurs le même nom que le petit bouledogue de la famille (et que Sand fait parfois apparaître au détour du détail de quelque dentrite dans les années 1870), et un éléphant blanc appelé *Fleur sacrée*. Le conte ainsi composé permet de diversifier avec bonheur les exemples de réincarnation – puisque l'une et l'autre bête sont censées illustrer des vies antérieures, celle de M. Lechien... qui fut chien, et celle de l'Anglais sir William, qui fut éléphant sacré. Mais là n'est pas notre propos. Le double récit repose sur une structure emboîtée : les deux protagonistes, des hôtes de la famille³⁹, endossent le statut de narrateurs seconds dans un métarécit rétrospectif consacré à des vies animales. Or ces récits inclus à la première personne génèrent une ambiguïté énonciative qui a pour effet de conférer le statut de personnages aux animaux.

Le premier récit (celui de M. Lechien) fonctionne par paliers. Un premier souvenir parvient à traduire certaines impressions imputables à l'expérience d'une vie subaquatique. Mais le narrateur ne fait pas pour autant du poisson dont il évoque brièvement les perceptions un personnage : couleurs, mouvements, impressions tactiles créent un simple cadre sensible. Mais il en va autrement de l'autobiographie canine qui constitue le point d'orgue de ces pages. Dans son article sur « Le Bestiaire dans *Les contes d'une grand-mère* de George Sand », Marie-Cécile Levet explique que

George Sand donne la parole aux animaux et leur permet d'exprimer leur point de vue, par un procédé paradoxal, peu original, mais toujours efficace : l'anthropomorphisation de l'animal. Le bouledogue Fadet raconte donc sa douce vie de chien berrichon, laquelle est très proche,

37 « La Reine Coax », *op. cit.*, p. 89.

38 « Le Chien Fadet » et « L'Éléphant ».

39 C'est au cours de repas partagés qu'a lieu la narration de chaque récit.

malgré la « focalisation calcéologique⁴⁰ », de ce que peut ressentir un homme : politesse, jalousie, affection, autant d'attitudes ou de sentiments directement calqués sur le modèle humain qui peut être, à cette occasion, dénoncé⁴¹.

Pour autant, cette parole ne va pas de soi et résulte d'une subtile superposition, finalement inextricable, celle de la voix de l'homme se remémorant son passé animal, et celle de l'animal narrant grâce à cet artifice sa propre vie. Ou plutôt, il s'agit là d'une *illusion énonciative* propre à donner l'impression d'une prise de parole de Fadet, le « joli petit bouledogue⁴² ». En effet, c'est bien « l'étrange narrateur », et non pas l'animal défunt, qui s'exprime – « étrange » sans doute à cause de ses idées, mais peut-être aussi en raison de ce double « je », qui est un double jeu, dont la narratrice est fort consciente. Toujours est-il que l'effet de superposition confine à l'effet de substitution et que le récit autodiégétique, qui est en réalité celui d'une âme migrant d'enveloppe corporelle en enveloppe corporelle, peut se lire comme le récit d'un chien qui non seulement raconte l'ensemble des étapes de son existence, mais encore fait acte d'analyste en expliquant le développement en lui de facultés proprement humaines, comme la conscience⁴³ ou le sentiment de dignité⁴⁴. Le texte multiplie en outre les commentaires sur la proximité du chien et de la personne⁴⁵, jusqu'à cet ultime commentaire qui parachève tout à la fois l'ambiguïté et la force de l'illusion : « On avait certainement compris que je méritais d'être un homme, puisqu'on avait toujours dit qu'il ne me manquait que la parole⁴⁶. » On peut considérer que ces propos, ceux d'un homme relatant l'une de ses vies antérieures dans le règne animal, sont ceux d'un chien ayant accédé au statut de personnage doué de facultés sensibles,

40 Elle cite l'expression d'Alain MONTANDON dans « Mémoires d'Effi. À propos des autobiographies canines », dans *Écritures de la personne, mélanges offerts à Daniel Madelénat*, Simone Bernard-Griffiths, Véronique Gély et Anne Tomiche (dir.), Clermont-Ferrand, PUBP, 2003, p. 183-197.

41 Art. cit., p. 132.

42 « Le Chien et la Fleur sacrée », *op. cit.*, p. 316.

43 « Il n'en fallut pas davantage pour faire éclore en moi ce trésor inappréciable de la conscience que l'éducation communique au chien quand il est bien doué [...]. J'acquis donc très jeune le sentiment de la dignité [...] ». *Ibid.*, p. 317.

44 Le terme est récurrent et associé au statut de la personne.

45 « [...] car on me parlait comme à une personne » (p. 318) ; « [...] on me traita comme une personne » (p. 321).

46 *Ibid.*, p. 323.

mais aussi analytiques à tel point... qu'il a mérité de devenir un homme ! Le cas de l'éléphant dans le second récit fonctionne d'une façon analogue tout en dotant l'animal d'un surcroît de réflexion et d'un goût si développé qu'il fait de lui un esthète, ce qui permet à *Fleur sacrée* de se substituer à la narratrice qui aime à décrire pour mieux enseigner⁴⁷. Le « je » est à n'en pas douter celui de sir William, saisi de l'impression puissante d'une vie animale dont il rassemble les souvenirs les plus prégnants, mais là encore le lecteur se laisse volontiers emporter par l'illusion énonciative et croit entendre la voix du grand éléphant blanc qui prend en mains, si l'on peut dire, son existence au gré de résolutions⁴⁸ et d'évaluations⁴⁹ qui font de lui un voyageur moraliste.

Ce qui frappe dans ces exemples est la conscience aiguë qu'a George Sand des procédés qu'elle met en œuvre pour permettre aux animaux, familiers ou plus lointains qui peuplent ses récits, l'accession efficace au statut de personnage. Dans « La Fée aux gros yeux », l'obsession est de « voir », de bien voir et de voir autrement, et conséquemment d'être à même de *faire voir* car le processus créatif est tributaire de sa réception. Or ce n'est qu'armée d'une « forte loupe », c'est-à-dire guidée par une herméneute aux propos vigoureux, qu'Elsie parvient enfin à distinguer les détails des tenues « de ces imperceptibles personnages⁵⁰ ». Cette micro lecture reste donc une lecture imparfaite au niveau de la diégèse, comme on l'a vu, mais s'avère au contraire parfaitement efficace au niveau de la métadiégèse. Faire de l'animal un personnage, processus aux enjeux décisifs aux yeux de Sand, requiert donc tout un art, dont ces textes, et leurs illustrations, sont tout aussi bien le laboratoire exalté et parfois amusé.

PASCALE AURAIX-JONCHÈRE
UNIVERSITÉ CLERMONT-AUVERGNE, CELIS

47 « Des guirlandes de spathes, de pandanus odorant, se balançaient au-dessus de ma tête. Un immense éventail, le *pendjab* des palais de l'Inde, mis en mouvement par des mains invisibles, m'envoyait un air frais sans cesse renouvelé au bout de la coupole. » (*ibid.*, p. 344). Un passage comme celui-là témoigne encore une fois de la complexité de l'énonciation, car c'est la narratrice qui restitue par là le fruit de ses recherches à la plus grande de ses petites-filles, Aurore, et renforce le traitement de l'animal en personnage, sujet d'aventures et observateur avisé du monde.

48 « Je résolu ». *Ibid.*, p. 335.

49 « Je pris en dégoût les honneurs hypocrites ». *Ibid.*, p. 345.

50 *Ibid.*, p. 424.

Varia



Place your alarm
Clock on table
No public admission

Le Théâtre de Nohant : dépassement des limites et subversion des genres

Toute sa vie, George Sand a aimé le théâtre. Elle a aimé en lire et en voir représenter, et sans doute plus encore en écrire ou en faire elle-même. Combiner ces deux derniers plaisirs et pouvoir être à la fois l'auteur ou le dramaturge-adaptateur d'un texte qu'on porte immédiatement à la scène avec et pour un cercle de proches, représente ainsi pour elle une sorte d'idéal, dont elle ne se lasse pas de décliner les mérites et les avantages dans ses œuvres de fiction comme dans ses écrits personnels. Que l'on songe, pour ne citer que l'exemple le plus célèbre, aux chapitres qui décrivent les amusements des habitants du Château des Désertes, jouant entre eux une fantaisie-pastiche sur le thème de Don Juan qui s'avère être aussi la meilleure des écoles de théâtre¹. Les expériences de théâtre de société ne semblent pas avoir été moins fortes et révélatrices dans la propre vie de l'écrivaine, qui les raconte avec une plume tout aussi alerte et romanesque. Chacun se souvient du récit fondateur des représentations organisées au couvent des Anglaises par une Aurore d'à peine quinze ans qui devient tout à la fois auteur, metteur en scène, chef de troupe, actrice et costumière, imaginant d'abord « d'improviser des charades ou plutôt de petites comédies, arrangées d'avance par scénarios et débitées d'abondance² », puis de réécrire de mémoire une adaptation du

-
- 1 Voir Olivier BARA, « Le Château des Désertes de George Sand (1847-1851) : utopie théâtrale, fiction romanesque et “vie réelle” », *Tropics*, n°2, « Théâtre et utopie », Université de La Réunion/EA Dire, 2015, revue en ligne. URL : <http://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-2/>
 - 2 George SAND, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, t. 1, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 998. (Désormais abrégé OA) On ne saurait non plus oublier que puisque *Histoire de ma vie* paraît en 1855, la rédaction

Malade imaginaire et de *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière de manière à amuser les religieuses sans toutefois les scandaliser. Plus important encore, le récit de la naissance du théâtre de Nohant, dans une sorte de surgissement spontané fruit de l'enthousiasme collectif, et de ses premières représentations est maintes fois répété jusqu'à atteindre les proportions épiques d'un mythe fondateur. D'abord dans la correspondance de l'hiver 1846-47³, puis dans le fragment *Le Théâtre et l'acteur* (1858), dans l'« Avant-Propos » à *Masques et bouffons* de Maurice (1860), et enfin dans *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, texte presque testamentaire paru dans *Le Temps* les 11 et 12 mai 1876, un mois à peine avant la mort de Sand.

Le scénario change, cependant, quand du théâtre privé, de société, on passe à l'expérience des scènes publiques. L'importance que Sand attribue au théâtre dans ce contexte n'est certes pas moindre, mais sa relation à l'industrie du spectacle et à la scène parisienne du milieu du XIX^e siècle est tout sauf idyllique, teintée qu'elle est de déceptions et de malentendus. Olivier Bara, qui a fait de ce rapport conflictuel l'un des principaux fils rouges de son analyse dans *Le Sanctuaire des illusions*, l'a justement décrit comme une forme de « haine dans l'amour », mélange d'adoration et de détestation profondément ambivalent⁴.

Aux scènes publiques de son temps Sand reproche avant tout une trop forte dépendance à une logique commerciale du profit, qui privilégie les « succès de mode et d'argent⁵ », mais elle se plaint également d'un manque généralisé d'originalité, d'imagination et d'élan vers l'idéal. C'est le tableau critique et plutôt sombre qui se dégage de la préface générale « Mon théâtre », publiée dans *La Presse* le 8 septembre 1860 et reprise dans l'édition 1866 du *Théâtre complet* : « Quand nous avons abordé le théâtre, le matérialisme l'avait envahi. À la suite des événements politiques, les maîtres s'en étaient un peu retirés ; les talents de second et de troisième ordre n'avaient pas cherché à lui imprimer

du récit de cet épisode de jeunesse est très proche du *Château des désertes* (1851) et des années les plus fastes du théâtre de Nohant. Voir à ce propos Mariette DELAMAIRE, « Le grand théâtre de Nohant "atelier rustico-dramatique" servit aussi de tremplin vers Paris », *Les Amis de George Sand*, n° 13, 1992, p. 10-25.

3 George SAND, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Classiques Garnier, t. VII, 1970 : lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, 9 décembre 1846], p. 559-560 ; lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 25-30 décembre 1846], p. 571-573 et autres. (Désormais abrégé *Corr.*, suivi des numéros de volume et de page.)

4 Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, « Theatrum mundi », 2010, p. 9.

5 George SAND, *Théâtre complet*, t. I, « Préface », Paris, Michel Lévy frères, 1866, p. 3.

une direction nouvelle⁶ ». Matérialisme signifie donc d'un côté obsession de la recette, à cause de laquelle « l'auteur qui n'obtient pas le succès d'argent ne trouve plus que des portes fermées dans les directions de théâtre⁷ ». De l'autre, et pour ainsi dire par voie de conséquence logique, un triste règne des « faiseurs » et des « carcassiers », répétant à l'infini les mêmes recettes codifiées, usées, rigoureusement classées par genres et sous-genres et se résumant le plus souvent à des variations sur le schéma de la « pièce bien faite » à la Scribe, ou des vaudevilles à la mode, censés plaire au public le plus large. « Aujourd'hui, les faiseurs habiles risquent de tomber dans l'excès de leur manière, qui serait d'habituer le public à un adroit échafaudage de situations trop pressées⁸ », écrivait-elle déjà en 1856 dans la préface à son adaptation de *Comme il vous plaira*, où elle plaide au contraire en faveur des « délicieux caprices de [l']inspiration » et d'un assouplissement des règles, qui devraient être adaptées « à l'individualité de chaque talent⁹ ». À ces constats s'ajoute celui de la monotonie des intrigues et des typologies des personnages, qui se ressemblent comme des capucins de cartes à un détail près du vaudeville au drame moderne « en habit noir » : « N'est-ce pas misérable de voir qu'on fait la même pièce depuis 15 ans ? Toujours le même sujet, toujours la même intrigue. Toujours un cocu qui croit ne pas l'être, et un mari à femme vertueuse qui se croit cocu¹⁰ », écrit-elle à Bocage. Il ne faut pas oublier non plus, même si Sand ne s'en plaint pas spécifiquement, que jusqu'au décret impérial du 6 janvier 1864 sur la liberté des théâtres le système des privilèges établit très clairement quel genre de pièces peut être joué dans chaque établissement, sans possibilité de mélanges ou de compromissions.

Nohant, ou la liberté

« La seule manière de surmonter ces blocages institutionnels, sociaux et artistiques est pour Sand », comme le souligne Olivier Bara, « le développement d'un théâtre "à côté", privé, à Nohant¹¹ », où elle est, littéralement, la maîtresse et où elle peut donc s'octroyer toutes les libertés. Entre 1846 et 1863, années

6 *Ibid.*, p. 1.

7 *Ibid.*, p. 4.

8 George SAND, Préface à *Comme il vous plaira*, adaptation de Shakespeare, *Théâtre complet*, t. IV, p. 113.

9 *Ibid.*, p. 114.

10 George SAND, lettre à Pierre Bocage, [Paris, nuit du 20 au 21 février 1845], *Corr.*, t. VI, p. 802.

11 Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions*, *op. cit.*, p. 15.

d'activité de son théâtre, Nohant est pour Sand une oasis et un laboratoire, où elle fait l'expérience de tout ce qui la passionne et l'intéresse dans le fait théâtral sous tous les aspects : ludique, de pur amusement, esthétique, lieu de recherche et d'expérimentation tant sur le plan de l'écriture dramaturgique que du jeu d'acteur ou de la mise en scène, et moral. Le théâtre de Nohant est ainsi un théâtre de société dans la lignée de ceux qui fleurissaient dans les châteaux et autres résidences privées d'Ancien Régime et qui connaissent encore de beaux jours dans les salons Second Empire, tout en dépassant le caractère d'amusement de bonne compagnie auquel se limitaient souvent ces pratiques pour devenir quelque chose de plus riche et complexe.

Tous les traits distinctifs des théâtres de société définis par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Jean-Claude Yon s'y retrouvent¹². Premièrement, les acteurs y sont tous ou presque amateurs, appartenant essentiellement à la famille et à l'entourage proche de Sand. Ses enfants, Maurice et Solange, sa nièce, Augustine Brault, dite Titine, l'indispensable Alexandre Manceau, qui rejoint la troupe à partir de 1850 et en devient le directeur-régisseur ; des domestiques, comme Auguste Lureau, dit Jardinnet, et Marie Caillaud, la cuisinière promue première actrice à cause de ses talents dramatiques ; ou encore des amis, comme Eugène Lambert, Victor Borie, les Duvernet, et tant d'autres. Deuxièmement, le calendrier des représentations est discontinu, alternant des moments très intenses, où l'on joue tous les soirs, comme aux premiers jours d'activité du théâtre en décembre 1846, et des pauses et ellipses plus ou moins longues, dues aux voyages et habitudes de vie de Sand (les représentations se concentrent en général à l'automne) ou à des événements extérieurs, politiques ou familiaux. On ne joue rien, par exemple, pendant les années 1848 et 1854-55, marquées respectivement par la révolution et par la mort de Nini, fille de Solange, puis par le voyage de Sand en Italie. Troisièmement, le lieu des représentations est entièrement privé, correspondant à la propre maison de Sand. Si, après les premières années de représentations « au salon », on met en place la salle de spectacle en bonne et due forme, qu'on visite encore aujourd'hui, pouvant accueillir à partir de

12 Selon ces critiques, le théâtre de société se définit comme un théâtre principalement amateur, discontinu – c'est-à-dire non soumis à un calendrier de programmation préétabli, régulier et récurrent – non lucratif, sauf exceptions ponctuelles, et qui se joue dans un espace privé, pour un public choisi, généralement appartenant à un même cercle de relations familiales, amicales ou sociales. Voir Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003, p. 11 ; Jean-Claude YON, « Le Théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », in *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, Grane, Créaphis éditions, 2012, p. 14-15.

1851 jusqu'à 50 personnes selon Maurice¹³, le public reste composé d'invités triés sur le volet, ou de « gens de la maison¹⁴ ». Dernier trait, mais certes non le moins important : la gratuité absolue de ces spectacles. À Nohant, « il n'y a pas de caissier¹⁵ » dit Sand avec fierté.

Cela signifie non seulement que la troupe de Nohant joue exclusivement pour son propre plaisir et amusement, mais aussi et surtout qu'elle est totalement libérée du souci de la recette et de toute forme de tyrannie du profit, tant honnie par Sand dans le système de fonctionnement des théâtres publics. Quant aux limites imposées par les lois, ou par les vieilles habitudes difficiles à changer du public et des directeurs des théâtres, ils sont levés et oblitérés par le choix d'un lieu de représentation privé. Le système des privilèges, la censure, mais aussi l'horizon d'attente escompté du public parisien n'ont aucune prise sur Nohant. Par son inventivité et sa recherche esthétique, le théâtre de société de Sand se distingue ainsi nettement autant des scènes officielles que de ses homologues contemporains, « trop enclins à reproduire ou imiter les succès parisiens¹⁶ », selon les mots d'Olivier Bara, et à se cantonner dans un répertoire assez monotone de comédies de salon, genre favori des amateurs.

Quels usages fait-on concrètement sur la scène de Nohant de cette grande liberté ? Quelles limites choisit-on de repousser ?

Pour étrange que cela puisse paraître, du moins à ceux qui ne connaîtraient que l'œuvre romanesque de Sand, on ne trouvera ici rien de censurable du point de vue de mœurs, ni de la liberté de pensée en matière de religion ou de politique. Point de trace de tout ce qui a pu créer une réputation scandaleuse aux romans sandiens et qui en a décrété la mise à l'Index, d'abord circonscrite

13 « Avis : le théâtre vient de s'augmenter d'une salle de cinquante places, 9 fév. 1851 » (Maurice SAND, *Recueil de plusieurs types créés avec leurs costumes sur le théâtre de Nohant*, 195, in George et Maurice SAND, *Le Théâtre de Nohant. Théâtre inédit, documents et dessins*, Roberto Cuppone éd., t. II, Moncalieri, CIRVI, 1997, p. 391). Voir également la correspondance de Sand elle-même : « Le Théâtre est grand comme un mouchoir de poche, le public se compose de 50 personnes, ni plus ni moins, tous amis intimes, domestiques ou paysans du voisinage », lettre à Pauline Viardot, [Nohant, 16 octobre 1851], *Corr.*, t. X, p. 496.

14 Voir l'intéressant document de la main de Manceau présentant une disposition des invités pour une représentation de juillet 1850 sur 7 rangs, pour un total d'environ une trentaine de spectateurs. Les rangs du 5^e au 7^e sont laissés pour « les invités de Mr Duvernet et la maison ». Document publié sous le titre « Quand Madame faisait la salle », *Les Amis de George Sand*, nouvelle série, n° 13, 1992, p. 9.

15 George SAND, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, 9 décembre 1846], *Corr.*, t. VII, p. 560.

16 Olivier BARA, « Le théâtre de Nohant de George Sand : une contre-création menacée ? », in *Tréteaux et paravents*, op. cit., p. 172.

à certains titres, puis élargie à l'*opera omnia* en 1863, suite à la parution de *Mademoiselle de la Quintinie* : idées libérales, liberté de conscience, critique du célibat ecclésiastique, de l'indissolubilité du mariage ou de la confession, apologie ou justification du suicide, scènes chargées d'érotisme et de sensualité¹⁷. On notera surtout l'absence de situations, propos ou plaisanteries à contenu anticlérical ou sexuel, fonds de commerce assez répandu dans les théâtres de société d'Ancien Régime, par exemple dans l'œuvre de Charles Collé, ou dans le répertoire des parades. Bien au contraire, le répertoire de Nohant se révèle extraordinairement pudique et bienséant en matière d'amour et de galanterie, que ce soit par inclination personnelle de Sand ou à cause de la nature originare de divertissement familial de ce théâtre, même si, au moment de sa création, Maurice et Solange ne sont plus des enfants, ayant atteint respectivement vingt-trois et dix-huit ans. Comme l'a récemment montré Amélie Calderone, quand le théâtre de Nohant s'octroie des libertés qui pourraient paraître malséantes sur les scènes publiques, c'est uniquement du côté de la farce scatologique, bien illustrée par l'exemple du pâté fourré d'excréments de *Scaramouche brigand*. « Le stercoraire est ainsi drôle et acceptable à Nohant pourvu qu'il n'empêche pas la décence et les mœurs vertueuses. La joviale inconvenance, la transgression jubilatoire des codes sociaux [...] ne doivent pas se muer en hymne au vice¹⁸ », conclut-elle.

D'une manière moins évidente et sans doute plus subtile, Sand profite de la liberté inhérente au cadre du théâtre de société également pour opérer une subversion discrète des genres que je me propose d'examiner dans les détails. Cette subversion – ou du moins révision et réinterprétation – des genres, sera à entendre sous deux formes différentes. D'un côté, la catégorisation esthétique des genres littéraires, théâtraux en l'occurrence, telle qu'elle a été établie par la tradition, déterminée par des règles de poétique précises et classée selon un système fortement hiérarchique, descendant de la tragédie

17 Sur l'inscription de l'œuvre de Sand à l'*Index librorum prohibitorum* voir notamment Jean-Baptiste AMADIEU, *La Littérature française du XIX^e siècle mise à l'Index*, Paris, Éditions du Cerf, 2017 ; Philippe BOUTRY, « George Sand et l'Index », in George Sand, *Littérature et politique*, Martine Reid et Michèle Riot-Sarcey (dir.), Nantes, Éditions Pleins Feux, 2007, p. 175-219 ; Philippe BOUTRY, « Mauprat à l'Index (30 mars 1841) », in George Sand, *Terroir et histoire*, Noëlle Dauphin (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 169-200 ; Annarosa POLI, « Lélia de George Sand dans les rapports de la congrégation de l'Index », in *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats*, Luc Fraisse (dir.), Genève, Droz, 2001, p. 773-785.

18 Amélie CALDERONE, « L'humour débridé de George Sand en privé : le secret bien conservé des premières pantomimes de Nohant », *Cahiers George Sand*, n° 39, 2017, p. 36.

et de la comédie en cinq actes et en vers jusqu'aux petits genres populaires comme la farce ou la pantomime. De l'autre, une catégorisation tout aussi traditionnelle des rôles genrés attribués aux hommes et aux femmes. Sous cette deuxième acception, il s'agira de considérer aussi bien la répartition des rôles entre comédiens et comédiennes de la troupe selon un système de types ou « emplois » codifiés, et largement tributaires des genres littéraires choisis (premier amoureux ou première amoureuse, héros ou héroïne tragique, valet rusé ou niais, soubrette, ingénue, vieux barbon, confident, traître...), que des stéréotypes genrés, tant sociaux que littéraires, qui concourent à la caractérisation des personnages.

Le corpus pris en considération sera celui des pièces et canevas écrits par George Sand elle-même pour le « grand théâtre » de Nohant, à l'exclusion donc du répertoire écrit par Maurice, ou occasionnellement par d'autres amis et invités, et de celui pour le « petit théâtre » des marionnettes.

Une esthétique synchrétique des genres littéraires

On sait qu'à son origine le théâtre de Nohant est avant tout un jeu au sens le plus ludique et spontané du terme. Tout comme de grands enfants, les membres de la troupe improvisent d'abord des pantomimes¹⁹, ou « une charade sans mot à deviner », qui devient spontanément « une saynète », « rencontrant au hasard de l'inspiration une sorte de sujet » et qui semble « ne pas pouvoir finir », en dépit de toute notion raisonnable d'intrigue, nœud et dénouement, tant elle leur paraît « divertissante²⁰ ». S'inspirant des techniques du jeu *a soggetto* des Italiens, jamais complètement passées de mode parmi les adeptes des proverbes de société²¹, ils entreprennent ensuite d'improviser « quelque chose qui ressemblât à une comédie, et qui n'en fût pas une²² ».

Pantomime, charade, saynète, pseudo-comédie : on notera l'indétermination ou plutôt la nonchalance délibérée des attributions génériques. La raison en est sans doute à chercher dans leur importance

19 George SAND, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, OA, t. II, p. 1249.

20 George SAND, *Le Théâtre et l'acteur*, OA, t. II, p. p. 1240.

21 Sur le rapport de Sand à la tradition du proverbe de société, voir Valentina PONZETTO, « Du salon à la scène : métamorphoses du proverbe chez George Sand », *Les Amis de George Sand*, n° 34, 2012, p. 79-100.

22 [George SAND], « Avant-Propos » à *Masques et bouffons (La Comédie italienne)*, textes et dessins par Maurice Sand, gravures par Alexandre Manceau, avant-propos par George Sand, Paris, Michel Lévy frères, 1860, t. I, p. 2

très relative et marginale dans ce contexte, où il suffit d'évoquer la nature peu grave et d'amusement des spectacles joués. Ce qui compte est plutôt le modèle de jeu proposé, celui d'une « improvisation libre, quant au dialogue, laquelle improvisation serait pourtant solidement attachée à un scénario bien médité, bien étudié, convenu et répété avec soin²³ ». Improvisation guidée par un canevas et par une appropriation personnelle et intelligente du rôle, donc, conditions qui aux yeux de Sand garantiraient le mieux la spontanéité, la sincérité et le naturel de la performance, fondements de son idéal théâtral. Elle imagine ainsi pouvoir retrouver, dans un retour à des origines largement mythiques du théâtre, « la vérité primitive dépouillée des rudesses et du désordre inévitable de ses premiers essais ». Ce retour aux origines se ferait pourtant, nous dit elle, « à force d'art et d'habileté²⁴ », et, ajouterons-nous, sans oublier tous les acquis et les inventions du théâtre moderne et contemporain. Une foule vertigineuse de personnages, de thèmes, de motifs et bien sûr de genres issus de deux ou trois siècles de tradition théâtrale cohabitent en effet sur la scène de Nohant.

Malgré quelques déclarations programmatiques de Sand, malgré le bizarre intitulé générique de « *comédia dell'arte*²⁵ » attribué aux canevas de *Pierrot comédien* et *Arlequin marquis*²⁶, et malgré la présence diffuse de types comme Arlequin, Pierrot, Cassandre et Colombine, issus de la comédie italienne, il ne faudrait pas tomber dans le piège et surestimer l'influence de celle-ci sur le répertoire de Nohant, fût-ce au cours de ses premières années d'existence. Même Roberto Cuppone, le chercheur qui a peut-être le plus exploré les rapports de Sand avec la comédie italienne, a parlé d'« invention », ou réinvention, de la *commedia dell'arte* par George et Maurice Sand, et il définit parfois « pseudo *commedia dell'arte*²⁷ » certains canevas de pantomime, comme *Arlequin médecin*, l'un des plus proches de la comédie d'intrigue à l'italienne et l'un de plus joués sur le théâtre de Nohant²⁸. Très probablement, en effet, Sand n'avait pas une connaissance directe des canevas des Italiens, et

23 George SAND, *Le Théâtre et l'acteur*, op. cit., p. 1242.

24 *Ibid.*

25 Rappelons que techniquement *commedia dell'arte* désigne un type de spectacle et un art professionnel de l'acteur, non un genre littéraire.

26 BHVP, fonds Sand, O 45 et O 17. *Meneghino*, qui ouvre la saison 1850-51, *Cassandre ivrogne* et la traduction-adaptation de *Bilora* de Ruzzante sont l'œuvre de Maurice.

27 Roberto CUPPONE, *Le Théâtre de Nohant. L'invenzione della commedia dell'arte*, t. 1, Moncalieri, CIRVI, 1997, p. 106.

28 Cinq représentations selon les calculs de R. Cuppone, *ibid.*, p. 253 et 281. En général les pièces de Nohant ne sont pas représentées plus d'une ou deux fois.

l'on ne trouve pas chez elle des traces d'intertextualité directe avec les œuvres de Goldoni et Gozzi, les deux principaux héritiers de cette tradition au XVIII^e siècle. Outre certains types de personnages déjà évoqués et largement intégrés par la tradition française, elle reprend plutôt des procédés généraux, comme l'improvisation, le recours aux *lazzi* ou un certain penchant pour la parodie. On peut donc conclure avec Shira Malkin qu'elle réinvente la tradition italienne « à son usage, s'inspirant à la fois de Debureau » et de ses créations dans la peau de Pierrot aux Funambules, « et de l'iconographie issue du mythe²⁹ ».

Pour mieux se rendre compte du degré de fantaisie, d'invention et de désinvolture de Sand par rapport aux différentes traditions convoquées, dont elle se sert plus ou moins comme d'ingrédients de cuisine, il suffira d'écouter ce qu'elle raconte elle-même à ses correspondants :

Nous ressuscitons la comédie italienne [...] en [nous] permettant les anachronismes les plus fantastiques et les plus divertissants. [...] Quelquefois, nous promenons les principaux héros de cette troupe dans le monde d'Hoffmann. Par exemple Scaramouche précepteur, et Pierrot maître de chapelle à la cour du duc Iréneus. [...] Quelquefois Fracasse se fourvoie chez les druides, et il est menacé d'être égorgé sur un dolmen, d'autres fois, [...] il se rencontre avec les héros de la *Jérusalem délivrée* ou des *Contes de Perrault*³⁰.

Nous avons joué ici des pièces de Shakespeare arrangées ainsi, et prenant un caractère tout nouveau. [...] On peut tout faire, tout essayer, tout rajeunir et tout inventer avec cette méthode³¹.

Une revue rapide du répertoire de Nohant confirme la cohabitation de plusieurs traditions hétéroclites qui font l'objet des pratiques intertextuelles et transtextuelles les plus variées³² : emprunts, hommages, parodies, pastiches, continuations (*La Famille Vanderke*, *urtext* du *Mariage de Victorine*, est une continuation *Philosophe sans le savoir* de Sedaine), réécritures, notamment

29 Shira MALKIN, « Entre Gozzi et Goldoni : George Sand et l'héritage de la *commedia dell'arte* », *Les Amis de George Sand*, n° 34, 2012, p. 67.

30 George SAND, lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 30 décembre 1846], *Corr.*, t. VII, p. 572.

31 George SAND, lettre à René Vallet de Villeneuve, [Nohant, 4 novembre 1850], *Corr.*, t. IX, p. 790.

32 Les concepts d'intertextualité et transtextualité sont bien sûr à entendre selon les définitions de Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

de Shakespeare³³, mais aussi du *Don Juan*, dont on représente à Nohant une version à mi-chemin entre Molière et Da Ponte. La comédie classique française et la comédie d'intrigue italienne côtoient ainsi l'univers shakespearien et le monde fantastique des contes d'Hoffmann³⁴, ou celui des fables à la Perrault qui inspirent, entre 1846 et 1849, tout un cycle de féeries et comédies : *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Barbe bleue*, *Riquet à la houppe*. Les référents contemporains ne sont pas oubliés, entre reprises passablement parodiques du drame romantique ou des mélodrames à la mode, fourmillants de conspirateurs, traîtres et bandits à la Robert Macaire³⁵, hommages aux pantomimes des Funambules et adaptations de Balzac (*L'Auberge rouge*), Dumas (*La Tulipe noire*), ou Sand elle-même (*Octave d'Apremont*, adaptation malheureusement perdue de *Gabriel* avec un 5^e acte totalement refait).

Comme conclut Mariette Delamaire, tous les genres sont représentés sur la scène de Nohant, sauf la tragédie³⁶. Et encore pourrait-on ajouter qu'elle y fait de discrètes apparitions sous forme de clins d'œil parodiques. Comment interpréter autrement, par exemple, la présence dans *Le Druide peu délicat* de l'enchanteur Orosmane, qui apparaît à point nommé au troisième acte pour égorger le Druide sur l'autel et sauver la princesse, en parfaite copie inversée de son homologue dans *Zaïre*³⁷ ? Les genres convoqués comprennent la farce, la comédie, la « *comédia dell'arte* », le mélodrame, le drame, la féerie – ces deux derniers pouvant se décliner dans une version « à grand spectacle » – la pantomime, la « pantomime fantastique », la « folie », la « saynète de cape et d'épée ». Pour certaines de ses dernières pièces de Nohant, notamment trois de celles publiées dans *Le Théâtre de Nohant* en 1864, Sand choisit une indication générique qui lui est toute personnelle, comme si les grilles traditionnelles des genres existants avec leurs limites intrinsèques ne lui suffisaient plus : *Plutus* est qualifié d'« étude d'après le théâtre antique », et

33 Marine WISNIEWSKI, « De *Beaucoup de bruit pour rien* à *Comme il vous plaira* : enjeux et travestissements sandiens de Shakespeare entre Nohant et Paris », *Cahiers George Sand*, n° 39, 2017, p. 59-73.

34 Voir Debra LINOWITZ-WENTZ, *Les Profils du théâtre de Nohant*, Paris, Nizet, 1978 ; Catherine MASSON, « La Nuit de Noël d'après Hoffmann (1863) ou le verre grossissant du merveilleux », *Les Amis de George Sand*, n° 36, 2014, p. 39-57 ; Merete STISTRUP-JENSEN, « “Un pastiche d'Hoffmann et de moi” : Sand aux frontières des genres », in *George Sand : Palimpsestes, échanges, réécritures*, Nigel Harkness et Jacinta Wright (dir.), Berne, Peter Lang, 2011, pp. 225-238.

35 Amina KHARROUBY, « L'Imaginaire du crime sur la scène de Nohant », *Cahiers George Sand*, n° 39, 2017, p. 43-57.

36 Mariette DELAMAIRE, « Le grand théâtre de Nohant “atelier rustico-dramatique” sert aussi de tremplin vers Paris », art. cit., p. 20.

37 BHVP, *Le Druide peu délicat*, version en 5 actes, O33b, f. 6.

les pièces fantastiques *Le Drac* et *La Nuit de Noël* respectivement de « rêverie fantastique », et « fantaisie d'après Hoffmann » ou « pièce à machines ».

Plus intéressant encore est le cas des pièces pour lesquelles Sand propose au fil du temps plusieurs indications génériques, preuve sans doute qu'aucune ne saurait en réalité convenir pleinement. Ainsi pour *Le Pavé* elle hésite entre la dénomination de « proverbe » évoquée dans l'Avant-propos, celle de « nouvelle dialoguée », inscrite en tête du second manuscrit autographe³⁸, de l'édition préoriginale (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1861) et du *Théâtre de Nohant* (1864), ou encore celle de « comédie en 1 acte » adoptée pour le Gymnase (éd. Michel Lévy frères, 1862). Quant au *Druide peu délicat*, l'improvisation par où tout a commencé la nuit du 8 décembre 1846 et qui semblait ne plus vouloir finir, dans une accumulation délirante de rebondissements fantaisistes, c'est un véritable objet littéraire non identifié et sans doute non identifiable. Sand le qualifie tour à tour de « folie en 2 tableaux », « mélodrame en 2 actes », « pantomime » ou « pantomime héroïque en 5 actes » lors de la reprise revue et augmentée de 1850. Mais il tient aussi de la parodie de tragédie ou de grand opéra, pour sa « scène des druides » devant l'autel sacrificiel (acte III), ou du théâtre de boulevard, voire de la farce, avec le Roi des Gaulois qui « est pris d'une violente colique et se retire précipitamment », et le Tambour Major, fiancé indésirable de la princesse, qui « naturellement souillard, se pocharde » aux pieds de celle-ci « et finit par s'endormir en ronflant d'une manière indécente³⁹ ». Et encore, il évoque le Grand Guignol (voire même Astérix !) pour sa vision anachronique et décalé des Gaulois et des druides, ou pour ses représentations de la violence en mode accéléré et ridicule, à la manière d'un spectacle de marionnettes ou d'un dessin animé.

Sand fait ainsi preuve d'un syncrétisme vertigineux, qui brouille les pistes et bouleverse les repères des différentes intertextualités convoquées. Malgré sa curiosité pour plusieurs genres, elle ne se laisse jamais enfermer dans les limites et les règles d'aucun, mais semble les dynamiter de l'intérieur, pour le plus grand amusement de son entourage. Elle crée ainsi des œuvres palimpsestes, où chaque genre identifiable est contaminé par d'autres produisant des hybridations semblables à celles de la botanique, science tant aimée de Sand.

38 Institut, Fonds Lovenjoul, E835. Curieusement le marquis de Lovenjoul catalogue en revanche la pièce comme « proverbe » in Charles SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *George Sand : étude bibliographique sur ses œuvres*, Paris, H. Leclerc, 1914.

39 George SAND, *Le Druide peu délicat*, version en 5 actes, BHVP, O33b, 1, scènes 3 et 4, f. 2.

Comme en botanique, d'ailleurs, le résultat final est nouveau et différent, porteur d'une empreinte typiquement sandienne.

Une approche décomplexée des rôles genrés

Si les genres littéraires sont subvertis, abâtardis, continuellement redéfinis et réarrangés d'une manière personnelle sur la scène de Nohant, Sand s'autorise quelques libertés aussi avec l'approche des rôles genrés, dans une perspective qui profite certainement du climat de réinvention et d'expérimentation ludique où baigne son théâtre de société. Certes, il serait exagéré de prétendre y reconnaître une véritable force de subversion, puisqu'elle ne propose pas de révolution majeure, ni de réflexion théorique sur le sujet. À défaut de posséder le texte d'*Octave d'Apremont*, joué le 23 octobre 1859, il est malheureusement impossible de savoir ce que serait devenue à Nohant Gabriel/Gabrielle, l'héroïne du roman dialogué homonyme, maintes fois saluée comme le personnage sandien qui plus que tout autre incarne une idée non identitaire du genre comme expression performative sans cesse renouvelée à la manière de Judith Butler. À une plus modeste échelle, il est néanmoins possible d'observer des décalages intéressants, qui repoussent les limites imposées par la tradition.

D'abord on notera des cas de non correspondance entre le sexe des personnages et celui de leurs interprètes, qui jouent donc « en travesti ». L'intérêt n'est pas tant du côté des hommes, qui peuvent parfois se charger de rôles de femmes âgées et ridicules, comme lorsque Charles Duvernet incarne La Baronne de Vertuchoux dans *Le Début de Colombine*. Il s'agit en effet d'une pratique assez habituelle sur les scènes professionnelles et encore plus courante sur les théâtres de salon, où aucune dame du monde n'aurait voulu paraître vieille ou risible. Du côté des femmes, le phénomène spéculaire n'est pas rare non plus, les jeunes filles interprétant parfois le rôle de garçons, surtout adolescents. À Nohant, on voit par exemple Solange et Augustine Brault jouer des novices dans *La Dine monastique*, Solange en Valère, fils de la baronne, dans *Pierrot comédien*, Nancy Fleury en Scopetto, « enfant du soir » dans *Le Podestà de Ferrare*, et plus ou moins tout le monde peut être appelé à faire de la figuration en tant que « sbire » ou « brigand ».

Plus original et remarquable est le fait que Sand elle-même, âgée alors d'une quarantaine d'années, donc ni adolescente ni matriarche, interprète presque indifféremment des rôles masculins et féminins dans une grande variété d'emplois sérieux ou comiques, imprimant à l'ensemble de ses

performances un caractère androgyne. Elle campe le brigand Escobombardon, cuisinier, dans *La Caverne du crime* ou le Roi de Matapan, père des trois princesses, « complètement crétin », dans *Riquet à la houppe*, canevas où elle joue également la fée Carabosse. Sur un tout autre registre, elle peut jouer des jeunes premiers fringants, comme Léandre, « sensible » amoureux de Colombine dans *Cassandre assassin*, ou Pietro Colonna, duc de Ferrare, dans *Une nuit à Ferrare* et sa suite, *Le Podestà de Ferrare, ou les enfants du soir* ; ou encore des traîtres, comme Don Juan dans *Beaucoup de bruit pour rien* et Fabio dans *Lélio/Marielle*. Sans compter des personnages mineurs mais hauts en couleurs joués dans les pièces de Maurice et immortalisés par lui dans les aquarelles des *Profils du théâtre de Nohant*, comme Le Grand Chef des Eunuques de *L'Incroyable à Constantinople* ou le notaire de *Meneghino* (voir les illustrations 1 et 2).

L'Incroyable à Constantinople
10 - Janvier 1847.

Le grand chef des eunuques
(M^e. G. Sand.)

10 janvier 1847



- « Commandeur des croyants, il est quatre heures du matin. Allons nous coucher. »

M. Minégnino.
16 juin 1890

141



Le notaire.
(M^r. G. David.)

« Madams, avez-vous des allumettes chimiques? »

16 juin 1890

Au niveau de l'écriture, Sand apporte des touches nouvelles et personnelles dans le système des personnages féminins à travers une variété de caractères, de rôles et de postures qui va bien au-delà des *emplois* traditionnels de soubrette, amoureuse ou duègne ou de l'éternel cliché de l'épouse fidèle ou infidèle dont elle déplore l'omniprésence uniformisante sur les scènes contemporaines dans la lettre à Bocage de février 1845 déjà citée. Comme les héroïnes de ses romans, celles de son théâtre de Nohant se révèlent des femmes intelligentes, déterminées et en même temps raisonnables malgré leur jeune âge, souvent douées d'une éducation et d'une sensibilité qui les placent au-dessus de leur condition sociale d'origine. Si les canevas sont trop sommaires pour juger de la conception et de la construction d'un personnage, cela paraît du moins de manière très évidente dans les pièces publiées. Ainsi Nanni de *La Nuit de Noël*, Francine, la fille du pêcheur dans *Le Drac* et Louise, la *champie* élevée par le géologue Durand dans *Le Pavé* sont certes des jeunes amoureuses au cœur pur et généreux, mais elles font preuve également de bon sens et d'esprit critique et sont chargées en quelque sorte de l'équilibre moral de la pièce, assurant la médiation entre les excès de la rationalité et ceux des instincts passionnels et irrationnels.

Dans leur relation aux hommes, ces héroïnes se révèlent parfois en décalage par rapport aux horizons d'attente consolidés par la tradition. Un demi-siècle avant l'Eliza Doolittle de Shaw, la Louise du *Pavé* préfère Jean Coqueret, un garçon bon, aimant et niais, à son pygmalion et mentor, le savant M. Durand qui l'a recueillie et instruite. Inversement, dans *Marielle* Silvia, trentenaire, aime et épouse le vieux et idéaliste chef de troupe Marielle, qui a le double de son âge, et ne daigne pas accorder un regard à son fils adoptif Fabio, jeune homme beau, fat et quelque peu arrogant qui joue avantageusement les jeunes premiers. Sand ose même briser le tabou ultime d'une grande différence d'âge en sens inverse. Dans *Le Datura fastuosa* Marguerite, femme de 60 ans veuve d'un botaniste, propose au jeune élève de son mari de l'épouser pour lui assurer une place à la maison sans que personne ne trouve à redire et à jaser. Il est vrai qu'au dénouement, par l'effet d'une diabolique sorcellerie du Docteur Spallanzani, *villain* hoffmannien de service, le jeune homme se retrouve vieilli irréversiblement de quarante ans en l'espace d'une scène, annulant ainsi la distance qui le séparait de sa femme. Rien ne diminue l'audace d'avoir mis en scène, en 1856, une femme âgée mariée à un tout jeune homme et conservant son statut de femme sensible et raisonnable, nullement entachée de ridicule.

Théâtre de société vs théâtre public : la subversion des genres mise à l'épreuve

On voit donc clairement que le théâtre de Nohant ne cesse de repousser les limites liées aux questions des genres aussi bien que du genre, ni d'en reformuler les termes. Il s'avère donc un excellent laboratoire où Sand peut élaborer et tester sa propre conception du théâtre et de nouvelles formules scéniques.

On sait bien également, notamment depuis les études d'Olivier Bara et de Mariette Delamaire, qu'au cours des années 1850 Nohant se transforme de plus en plus en « tremplin » pour lancer les pièces sur la scène publique, en atelier critique et pratique où Sand monte « sérieusement et pas mal du tout les pièces qu'[elle a] sur le chantier pour Paris ». « Cela fait des essais qui me sont utiles, où je corrige tout en montant et faisant répéter les pièces, où enfin je vois mes sujets et mes effets plus clairement que sur le papier⁴⁰ », dit-elle. C'est une dynamique très rare pour un théâtre de société, et dont le seul Voltaire avait donné un exemple avant elle.

Il reste à vérifier jusqu'à quel point les résultats des recherches et surtout des originalités du théâtre de société s'avèrent exportables sur la scène publique, et si quelque chose des petites révolutions de Nohant arrive à se frayer un chemin jusqu'au Vaudeville et au Gymnase. Or, dans le cas de la réinvention des genres littéraires comme dans celle des rôles socialement assignés aux deux sexes la réponse est plutôt négative. Avec l'abandon de la technique d'improvisation sur canevas, et plus encore avec un retour aux théâtres publics et à l'industrie professionnelle du spectacle, disparaissent le foisonnement des genres, leurs croisements les plus improbables et la plus grande partie de la veine fantastique et parodique. De tout le répertoire imprégné de fantastique, seul *Le Drac* est représenté au Vaudeville dans une adaptation signée à quatre mains avec Paul Meurice, où le Drac lui-même est moins puissant et inquiétant et où le *doppelgänger* de Bernard évoqué par lui disparaît complètement au profit d'un plus banal et convenu rival humain à la bonne position économique. Les autres pièces qui montent à Paris (*Claudie*, *Le Mariage de Victorine*, *Maître Favilla*, *Le Démon du foyer*, *Le Pressoir*, *Molière*, *Le Pavé*) ont été choisies sans doute en fonction de leur adéquation à des poétiques génériques plus convenues et traditionnelles, et rentrent aisément dans la catégorisation alternativement de « drame » ou de

40 George Sand, lettre à Emmanuel Arago, [Nohant, 23 sept 1850], *Corr.*, t. IX, p. 707.

« comédie ». Quant aux personnages féminins, s'ils gardent leur caractère bien trempé, leur bon sens et leur boussole morale, elles n'ont à tout prendre rien qui s'écarte de la norme, et connaissent même un léger travail de réécriture pour mieux s'y conformer. Par exemple la Francine du Vaudeville est plus crédule et moins critique, la Louise du Gymnase plus pudique et réticente par rapport au premier jet du manuscrit. Quant au *Datura Fastuosa*, bien entendu, il ne quitte pas Nohant et reste à l'état manuscrit jusqu'au xx^e siècle !

Pour conclure, on a donc la preuve que la réinvention libre, joyeuse et non conventionnelle des genres dont Sand fait l'expérience à Nohant sans pouvoir être proprement décrite comme une « subversion » contient néanmoins des éléments si personnels et si peu conformes à la conception *main stream* du théâtre du xix^e siècle qu'elle ne peut pas s'exporter en dehors du cadre très libre du théâtre de société.

VALENTINA PONZETTO
FNS/UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

N° 7.

LA MARQUISE

Musique de

Adolphe Adam

AIR chanté par M.^{lle} FARGUEIL.

Prix: 2f 50c

Moderato.

PIANO.

ff *pp* *ff* *pp* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

Mais que viens - je donc d'é - cri - re que doit -

il pen - ser de moi oui ce bil - let - qu'il va li - re cause hé -

las! tout mon ef - froi ah! ve - nez je vous en

pp

La Marquise à l'Opéra-Comique. De George Sand à Adolphe Adam

L'adaptation à la scène, parce qu'elle entraîne nécessairement des changements de forme, dont le plus manifeste est le passage du récit au dialogue, est considéré comme une création nouvelle, originale, et n'entre donc pas dans la catégorie des contrefaçons¹.

Dès lors que l'on ne conserve « que le fond, sans toucher à la forme, que personne au monde ne saurait dérober ni même emprunter à l'auteur² », il ne saurait être question de plagiat, sous la monarchie de Juillet. George Sand ne porte pas plainte devant l'exploitation de son œuvre par les théâtres, depuis *Indiana* et *Leone Leoni* transportés aux théâtres de la Gaîté (1833) et de l'Ambigu-Comique (1837) par Léon Halévy. L'adaptation scénique est une modalité de la lecture, susceptible de révéler des modes d'appropriation inattendus des textes, relevant de quelque *braconnage*, et d'éclairer les circulations imaginaires des œuvres parmi un lectorat *autre* – par exemple, parmi des spectateurs d'opéra-comique du XIX^e siècle.

Si l'on connaît *La Petite Fadette* en version d'opéra-comique, due à Michel Carré et Théodore Semet et à l'interprétation de Célestine Galli-Marié (1869), si le *Plutus* de Millaud et Jollivet, sur une musique de Charles Lecocq (1886) a déjà avoué sa source sandienne (*Le Dieu Plutus*), *La Marquise*

1 Marie-Pierre LE HIR, « Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation », in *Roman-feuilleton et théâtre*, Florent Montclair (dir.), Besançon, Presses du Centre UNESCO, 1998, p. 219-238 (222).

2 Jules JANIN, feuilleton du *Journal des débats*, 9 mars 1835, à propos de *La Marquise* de George Sand transposée en opéra-comique.

d'Adolphe Adam, sur un livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges et Adolphe de Leuven est passée relativement inaperçue. Il est vrai que cet opéra-comique en un acte, créé le 28 février 1835 dans la salle de la Bourse n'a guère connu de long succès en dépit d'une reprise parisienne en 1849 ; mais celle-ci semble avoir été la seule et dernière tentative pour imposer l'œuvre à l'affiche³. Sans doute le contexte était-il bien peu favorable pour cette *Marquise* de l'Opéra-Comique au moment où ce théâtre préparait, clou de sa saison, *Le Cheval de bronze* de Scribe et Auber et où *La Juive* de Scribe et Halévy triomphait à l'Opéra. Et comment populariser l'œuvre nouvelle d'Adam sans disposer des vedettes de la troupe, en confiant le rôle-titre à une débutante de dix-sept ans dépourvue de voix, « buisson de rose d'où sort un filet de vinaigre » selon Jules Janin⁴ ? Adolphe Adam, que « Minuit, Chrétiens » et *Giselle* rendraient bientôt célèbre, entre alors à peine dans la carrière : *La Marquise* suit son premier succès, celui du *Chalet*, obtenu l'année précédente.

Pourquoi *La Marquise* eut-elle le privilège de se voir transposée à l'Opéra-Comique trois ans après sa parution dans la *Revue de Paris*, le 9 décembre 1832 ? Quelles potentialités dramatiques et lyriques recèle cette nouvelle fondée sur un principe de récit enchâssé, où un narrateur contemporain délègue la parole à une vieille marquise de quatre-vingts ans pour lui faire raconter sa jeunesse et évoquer la vie française des années 1770 ? Seule la thématique théâtrale inscrite dans l'œuvre était *a priori* susceptible de provoquer sa réécriture dramatique : éduquée à Saint-Cyr, mariée à seize ans à un marquis libertin qui en a cinquante, veuve protégée par un vicomte occupé à satisfaire ses appétits, la Marquise s'éprend de l'acteur Lelio, ou plutôt des personnages incarnés par ce dernier sur la scène du Théâtre-Français. La Marquise et l'artiste vivent cinq années de relation platonique, couronnée par une ultime chaste rencontre, occasion pour la Marquise de contempler

3 D'après Nicole WILD et David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005, p. 325. Adam compose une nouvelle cavatine pour la reprise de 1849 : voir *Le Constitutionnel* du 22 mars 1849 où le feuilleton est écrit par Adolphe Adam en personne : il évoque une pièce « extrêmement fine » qui « demande beaucoup d'habileté de la part de ses interprètes » et conclut au succès « complet » de son ouvrage, misant sans doute sur l'effet de quelque prédiction auto-réalisatrice.

4 Jules JANIN, feuilleton dramatique du *Journal des débats*, 9 mars 1835. Les créateurs de *La Marquise* à l'Opéra-Comique sont : Anais Fargueil (la Marquise), débutante qui se tourne ensuite vers le vaudeville, le ténor Étienne Bernard Auguste Thénard (Clairval), le baryton belge Jean François Hinnekindt, dit Inchindi, et la cantalto Annette Lebrun ; les vedettes de la troupe de l'Opéra-Comique, Mme Pradher et Couderc, avaient rejeté les rôles proposés par le compositeur (d'après Arthur POUGIN, *Adolphe Adam : sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, Paris, Charpentier, 1877, p. 104).

une dernière fois Lélío en costume de théâtre. L'opéra-comique pouvait-il tirer dramatiquement profit d'un récit où « l'illusion théâtrale s'affirme, pour les deux héros, comme plus vraie que la réalité et le véritable éblouissement sentimental comme fils de l'illusion⁵ » ?

De la nouvelle au livret

Une marquise espagnole, installée depuis peu à Paris, est présentée à Louis xv ; poursuivie par les petits marquis libertins qu'elle repousse, elle est accompagnée depuis Madrid par un duc qu'elle fuit tous les soirs pour contempler, depuis une loge obscure de la Comédie-Italienne, l'acteur-chanteur Clairval – Clairval fut *réellement* un ténor actif à l'Opéra-Comique (ou Comédie-Italienne) de 1759 à 1792. Dans la fiction du livret, Clairval provoque en duel le duc qui, jaloux, l'a sifflé pendant le spectacle et se fait envoyer, par une lettre de cachet, au For l'Évêque. Trouvant un asile chez la marquise, le comédien décourage sa protectrice d'épouser un simple artiste comme lui, la laissant s'unir au duc.

Sont abandonnés, dans l'opéra-comique, les filtres du récit : le spectateur est immédiatement transporté dans l'époque Louis xv et confrontés au chassé-croisé des quatre personnages composant tout le personnel dramatique : le Duc de Cavalcanti, « grand d'Espagne », inspiré du vicomte de Larriex de la nouvelle, protecteur de la marquise après la mort de son mari ; Clairval, acteur de la Comédie-Italienne, héritier du Lélío dont Sand faisait un acteur de la Comédie-Française ; la Marquise d'Ofalia, « jeune veuve espagnole », avatar de la Marquise sandienne ; Paquita, « jeune Espagnole, camériste de la Marquise », équivalente dans la nouvelle de l'ouvrière Florence, chez qui la marquise se déguise en « jeune proviseur de collègue aspirant à la prêtrise⁶ ».

Les personnages de l'œuvre-source sont soumis aux impératifs du système des emplois pesant sur la création à l'Opéra-Comique. Clairval/Lélío est destiné à devenir « premier *ténor* » par sa jeunesse et sa position de séducteur ; à l'acteur remplissant le rôle, il est recommandé dans les notes de mise en scène « de la légèreté, de la grâce ; d'abord, quelque peu de fatuité, ensuite

5 Simone BERNARD-GRIFFITHS, Notice « *Marquise (La)* » in *Dictionnaire George Sand*, Pascale Auraix-Jonchière et S. Bernard-Griffiths (dir.), Paris, Honoré Champion, 2015, 2 vol., t. II, p. 40.

6 George SAND, *La Marquise*, Olivier Bara (éd.), Paris, Gallimard, « folioplus classiques », 2014, p. 31. Paquita pourrait être inspirée aussi par la figure du premier narrateur, confident de la Marquise dans la nouvelle.

de la dignité, de l'âme⁷ ». Clairval est même un ténor « au carré » puisque le personnage d'opéra-comique est... chanteur d'opéra-comique – tout comme Chapelou dans *Le Postillon de Longjumeau* des mêmes Adam et de Leuven créé un an après. La Marquise d'Ofalia est une « Dugazon⁸ » que doivent parer « de la grâce, de l'exaltation⁹ ». Le rôle du Duc de Cavalcanti peut aussi bien revenir à la « première basse-taille chantante » qu'au « Martin », à condition qu'une « gravité et un sang-froid qui ne se démentent pas », « un ton parfait, d'excellentes manières » soient conférés au personnage par l'interprète¹⁰. Paquita, enfin, revient à une « première chanteuse ou contralto », sans caractère particulier requis par le livret de mise en scène¹¹. À ce personnel dramatique sont confiés huit numéros musicaux où alternent airs, romance, duos ou duetto venant ponctuer le dialogue¹².

L'acte unique du petit opéra-comique se déroule « à Paris, dans l'hôtel de la Marquise », en « un boudoir élégant du temps de Louis xv.

-
- 7 *La Marquise*, « opéra-comique en un acte, par MM. DE SAINT-GEORGES et DE LEUVEN, musique de M. Adolphe ADAM », Paris, Marchant et Barba, 1835, « Mise en scène », « Personnages, emplois, costumes », [p. 39]. Voici le costume de Clairval selon la même source : « cheveux poudrés ; col blanc ; jabot de dentelle ; gilet de satin blanc brodé d'argent ; habit brodé de couleur violette ; manchettes ; culotte de la même couleur que l'habit, brodé aux jarrettières ; bas de soie blancs ; souliers à boucles ; épée ; chapeau bordé ; [...] ».
- 8 « Le nom de Louise Dugazon (1755-1821), cantatrice française créatrice de nombreux rôles de Grétry (Lurette dans *Richard Cœur de Lion*, 1784), Dalayrac (*Nina ou la Folle par amour*, 1786), Méhul ou Boieldieu, a été donné ultérieurement à un type de voix intermédiaire, mezzo-soprano léger ou soprano grave [...]. » Pierre SABY, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 1999, p. 56.
- 9 Livret de *La Marquise*, *op. cit.*, [p. 40]. Pour le costume de la Marquise : « cheveux poudrés petite couronne de roses, sur le côté de la tête, une aigrette sortant du milieu de la couronne ; robe de satin blanc moiré, décolletée, ouverte sur le devant ; les côtés ornés de rubans roses ; dessous de satin blanc ; manches courtes ; demi-gants blancs ; souliers de satin blanc à talons ; éventail ».
- 10 *Ibid.*, [p. 39]. Le *Martin*, emploi créé par Jean-Blaise Martin, est un baryton léger doté d'une expansion vocale dans l'aigu et d'une grande flexibilité le rendant apte à la vocalise. Costume du Duc : « cheveux poudrés ; une bourse ; col blanc ; jabot de dentelle ; gilet de soie blanche, brodé d'or ; habit de velours pensée, richement brodé ; manchettes de dentelle, culotte courte de même étoffe que l'habit, brodée aux jarrettières ; bas de soie blancs ; souliers à boucles en brillants ; talons rouges ; épée ; chapeau bordé ».
- 11 Le costume de Paquita est en revanche détaillé : « coiffure en cheveux sans poudre ; petite résille bleue ; robe de satin noir, avec franges bleu de ciel autour du corsage, et deux rangées de franges bleues au milieu et au bas de la robe ; manches courtes, mitaines de tulle noir ; bas et souliers noirs avec broderies bleu de ciel ». *Ibid.*, [p. 40].
- 12 *La Marquise*, opéra-comique de SAINT-GEORGES et DE LEUVEN, musique d'Adolphe ADAM, morceaux détachés par V. BRIFAUT, Paris, Schonenberger, [s.d.]. Adam se dira mécontent de la partie musicale composée pour la Marquise, réduite à un duo et un air « détestable » pour s'adapter aux faibles moyens vocaux de la débutante Anaïs Fargueil (d'après Arthur POUGIN, *Adolphe Adam, op. cit.*, p. 105).

[...] Un sofa [*sic*], un guéridon de laque, avec ce qu'il faut pour écrire. Cheminée, pendule, glace, etc¹³. » Le lieu rappelle le boudoir-salon de musique où se déroule la rencontre finale de la Marquise avec Léo, chez Sand, mais il n'appartient plus à une « petite maison ». L'opéra-comique perd ce qui formait une des dynamiques symboliques du récit les plus fortes : la circulation transgressive de la Marquise entre les espaces, son hôtel, sa loge à la Comédie-Française, mais aussi la chambre de l'ouvrière Florence, l'église des Carmélites où elle feint de se rendre, le café borgne où elle suit Léo après le spectacle, la « petite maison » de la rue de Valois où elle lui fait ses adieux. Voilà une Marquise assagie, qui reçoit chez elle et que l'on ne voit plus se délecter, cachée dans sa loge, du spectacle offert par Léo : la nouvelle aurait appelé, à la scène, un théâtre sur le théâtre et un dédoublement des espaces susceptibles de restituer le trouble né des pouvoirs de dissolution du réel dont peut se doter l'illusion.

Une autre transformation majeure imposée à la nouvelle de Sand concerne l'hispanisation des personnages, ou plutôt leur *espagnolisation* tant l'opéra-comique joue avec les clichés à la mode en 1830. Pourquoi faire des personnages sandiens des Espagnols résidant à Paris sous Louis xv ? La convocation des lieux communs est le péché mignon de l'opéra-comique qui offre un plaisir de connivence à son public et relève d'un art de la socialité, lequel suppose l'entente amusée entre scène et salle. L'on invoque ainsi, chez Adam, l'ardeur des passions, réputée haute chez les Espagnols, en particulier la légendaire jalousie des hidalgos, ici du Duc de Cavalcanti menaçant Clairval à la manière d'un Matamore : « J'ai la preuve en main / Que le Cid lui-même était mon cousin¹⁴. » Les *topoi* nourrissent les clichés musicaux, dès le « Boléro » de Paquita, chanté à son entrée en scène avec force vocalises en forme d'échos sur le mot « fandango » : « Espagnole, ta mantille, / Ta basquine, ta résille / Et ton corset de velours, / Te rendent bien plus gentille / Que tous ces brillants atours¹⁵. » Les vers de Saint-Georges et de Leuven ne valent certes pas ceux du Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie*.

Autre inflexion imposée par le livret au texte original : le traitement comique de la figure de l'artiste moralement réprouvé et socialement marginalisé. Transgressive, la Marquise de George Sand ose aimer un artiste de théâtre, qui plus est un comédien de second rang, acteur sans grand succès

13 Livret de *La Marquise*, *op. cit.*, p. 3.

14 *Ibid.*, scène 3, p. 5 (air du Duc).

15 Partition de *La Marquise*, *op. cit.*, n°1, « air pour contralto chanté par Mlle Lebrun », allegro $\frac{3}{4}$, « Espagnole ta mantille ».

dont le jeu « au naturel » déroge aux codes interprétatifs du Théâtre-Français. Certes, à l'Opéra-Comique, un ressort dramatique est fourni par l'arrestation de Clairval, condamné à partir pour le For l'Évêque par le Duc (scène 14). Mais la figure du ténor de la Comédie-Italienne génère surtout des scènes comiques lorsqu'elle suscite la terreur de Paquita face à cet « excommunié », ce « diable », ce « damné¹⁶ » qu'est à ses yeux le comédien, ou lorsque le chanteur décourage la Marquise de l'épouser en lui décrivant l'inconvenance de la vie d'artiste :

[...] en vous débarrassant de vos nobles manières, qui trancheraient trop avec le sans-façon du théâtre, l'entraînement vous gagnera... nos soupers sont charmants, et fort gais surtout... des fermiers-généraux, des présidents, quelques abbés de cour, qu'attirent les charmes de nos actrices... les plus brillants et les plus mauvais sujets de la cour... les Grammont, les Brevannes, mon ami Latorrière¹⁷...

La deuxième rencontre entre la Marquise et l'artiste est traitée en scène de comédie : le comédien n'apparaît plus dans le costume charmant de Don Juan, mais dans celui de la Bête poilue de l'opéra *Zémire et Azor* de Marmontel et Grétry (1771), tiré du conte de *La Belle et la Bête* de Marie-Jeanne Leprince de Beaumont : il enlève d'abord sa tête, puis son costume pour briller dans son costume espagnol¹⁸ et séduire la Marquise au fil d'un ultime duo amoureux.

Le déplacement du Théâtre-Français vers la Comédie-Italienne est à l'origine de l'inflexion comique imposée à la nouvelle et du second degré introduit par l'opéra-comique. Lélio brillait aux yeux de la Marquise dans *Bajazet*, *Cinna*, *Le Cid*, *Le Festin de Pierre* et faisait miroiter aux yeux de la spectatrice une grandeur héroïque confondue avec un âge d'or de l'aristocratie au xvii^e siècle. Seuls le rôle et le costume étaient susceptibles d'aimer le désir de la Marquise. Clairval s'offre en Azor, bête repoussante, et il lui faut ôter son habit de scène pour se faire aimer : le mouvement est inversé, au détriment de la richesse symbolique comme de la portée socio-politique de la nouvelle. L'opéra-comique choisit de se mirer en lui-même en convoquant ce personnage d'acteur-chanteur à qui l'on fait interpréter, dans son duo avec

16 Livret de *La Marquise*, *op. cit.*, scène 6, p. 11-13 (duo Paquita, Clairval).

17 *Ibid.*, scène 19, p. 34-35.

18 « Dessous la robe [d'Azor], costume de prince de fantaisie, les cheveux naturels, longs », recommande le livret pour la mise en scène, livret de *La Marquise*, *op. cit.*, [p. 39].

la Marquise, l'air d'Azor de Grétry, « Du moment qu'on aime, on devient si doux¹⁹ ». C'est céder en 1835 à la mode « XVIII^e siècle » qui s'installe à l'Opéra-Comique : *Zémire et Azor* a été repris en février 1832, et Adam en fournira une version révisée en 1846, de même qu'il retouchera la partition de *Richard Cœur de Lion* de Sedaine et Grétry en 1841 et celle du *Déserteur* de Sedaine et Monsigny en 1843. La nouvelle de Sand, parce qu'elle transporte dans un temps perdu et met en scène un comédien d'autrefois, offrait aux librettistes et au musicien une structure susceptible d'engendrer un tel opéra *métadramatique*, opéra de l'opéra où l'opéra-comique moderne vient se mirer dans son ancien répertoire. Au moins le duo, au cours duquel la Marquise commande à Clairval de chanter *comme s'il était en scène*, restitue-t-il par des moyens musicaux un peu du trouble suscité par le récit des contemplations fascinées de la Marquise sandienne, depuis sa loge secrète de la Comédie-Française. Un assagissement de la nouvelle de George Sand est le prix de l'exploitation théâtrale et lyrique : il ne saurait désormais être question des expériences traumatisantes de la jeune fille sortie de Saint-Cyr, mariée à un homme mûr libertin, puis soumise, par résignation, à la sensualité d'un protecteur. Le Duc de l'opéra-comique n'est ni sensuel ni jouisseur ; la Marquise l'épouse à la fin pour sauver son honneur après avoir été tentée de se marier au comédien Clairval ; elle peut chanter, dans l'ensemble final, « Oui, j'ai l'espérance / De voir mon cœur / Renaître au bonheur²⁰ ». On assiste à une variation comique sur la nouvelle sandienne, simple prétexte au déploiement des jeux d'opéra-comique. Le seul moment troublant, dramatiquement et lyriquement accompli, est cet air d'Azor entonné par Clairval, chant à forte charge mémorielle par lequel fusionnent les personnages et les spectateurs : belle transposition opéradique des vertiges de la mémoire qu'anime dans la nouvelle le récit rétrospectif de la vieille Marquise²¹.

19 Partition de *La Marquise*, *op. cit.*, n° 8, « Duo chanté par Mlle Fargueil et M. Thénard ». Le journal *La Romance* (numéro du 7 mars 1835) reproche à Adam d'avoir modifié l'orchestration de l'air de Grétry : « pourquoi, dans l'air *Du moment qu'on aime*, n'avoir pas reproduit les accompagnements tels qu'ils existaient dans la partition de Grétry ? D'abord, accompagné différemment, il perd la teinte qui lui est particulière, et, en second lieu, quand on cite il faut citer textuellement ».

20 Livret de *La Marquise*, *op. cit.*, p. 38.

21 Le plus bel équivalent théâtral et lyrique du récit rétrospectif de la Marquise, convoquant ses souvenirs de l'époque Louis xv, se trouve dans l'évocation du passé par la vieille Comtesse, fredonnant un air de Grétry, dans *La Dame de pique* de Tchaïkovsky (1890), sur un livret du frère du compositeur d'après un roman de Pouchkine (1834) – ce dernier aurait-il lu *La Marquise* de Sand ?

Retour à George Sand

L'œuvre-source n'est guère identifiée par les recensions critiques de l'opéra-comique dans *Le Figaro*, qui trouve du « charme » et de la « grâce » à la musique (2 mars 1835), *La Romance* (7 mars 1835) ou *Le Constitutionnel* (3 mars 1835). Ce dernier suggère une autre source pour l'ouvrage lyrique : les *Mémoires* de Grétry, où se trouve une anecdote concernant le chanteur Clairval et sa répugnance à cacher sa beauté naturelle sous le masque de la Bête dans *Zémire et Azor*. Dans *Le Rénovateur*, Hector Berlioz ne semble pas connaître la nouvelle de George Sand et ironise sur l'excès de « délicatesse » de ce ténor qui refuse d'épouser une marquise :

Un acteur du dix-huitième siècle, un élégant de l'Opéra-Comique, refuser non seulement l'amour, mais la fortune et la main de l'héritière d'une des plus nobles maisons d'Espagne ! Ne pas abuser de la naïveté de ce jeune cœur qui se jette à sa tête !! Se calomnier pour rendre à la raison une adorable créature qui est folle de lui !!! Lui faire épouser son rival !!!! Qu'on dise après cela que les chanteurs d'Opéra-Comique ne sont pas des modèles... de vertu ! Un quaker ne ferait pas mieux²².

Quelques détails, pourtant, étaient de nature à trahir l'origine sandienne du sujet. La Marquise d'opéra-comique, voilée, se rend à l'église des Carmélites, cette « petite église [...], près le Luxembourg²³ » dont parle George Sand. Lorsqu'elle avoue sa passion secrète à Paquita, celle-ci soupçonne que la jeune femme aime le roi ou le dauphin, tout comme le narrateur-confident de la nouvelle²⁴. Le nom de la Comtesse de Ferrières, présent chez Sand, est mobilisé par le dialogue d'opéra-comique : « Un soir... il y a trois mois... la première fois que je sortais depuis mon veuvage... je fus conduite à la Comédie-Italienne par la comtesse de Ferrières ; on donnait *Zémire et Azor*... Clairval, le célèbre Clairval jouait le rôle du prince²⁵ !... » La confusion établie entre l'acteur et son rôle, entre personne et personnage, vient semer le trouble chez la Marquise d'Adam comme chez celle de Sand : « ses émotions, son dévouement de théâtre me pénétraient comme des choses réelles... et,

22 Hector BERLIOZ, « Revue musicale », *Le Rénovateur*, 5 mars 1835, repris dans *Critique musicale*, Marie-Hélène Coudroy-Saghâi (éd.), t. II, Paris, Buchet/Chastel, 1998, p. 81.

23 George SAND, *La Marquise*, éd. citée, p. 31. Livret de *La Marquise*, op. cit., p. 8 (scène 4).

24 Livret de *La Marquise*, op. cit., p. 9 (scène 5).

25 *Ibid.*

confondant alors et Clairval et son personnage, mon cœur ne sut bientôt plus auquel des deux il s'était donné²⁶ ». Une même déception s'empare des deux Marquises lorsqu'elles découvrent le comédien hors de son rôle de théâtre : « Mais ce n'est plus le même homme !... il me semblait si bien de ma loge²⁷ ! » Enfin, George Sand fait allusion dans sa nouvelle aux amours du chanteur Jéliotte avec une aristocrate en une phrase qui a pu déclencher, chez les librettistes, l'idée fondatrice de leur opéra-comique : « J'ai ouï que ces unions disproportionnées n'étaient pas rares, même dans le temps où les préjugés avaient le plus de force en France. Laquelle des amies de Mme d'Épinay vivait donc avec Jéliotte²⁸ ? » Visiblement, Saint-Georges et de Leuven ont lu attentivement le texte de Sand, avant de le plier aux lois dramaturgiques, esthétiques mais aussi culturelles régnant à l'Opéra-Comique autour de 1835.

Un feuilletoniste lève le voile et découvre, dans le *Journal des débats*, l'origine sandienne du nouvel opéra-comique : Jules Janin. Il est vrai que George Sand l'avait cité au détour d'une formule ironique dans l'*incipit* de *La Marquise* lors de la première publication de la nouvelle dans la *Revue de Paris* : « Cet historien mordant de notre littérature contemporaine, cet homme d'un bon sens si populaire, d'une fierté d'opinions si aristocratiques, Jules Janin, nous le crie tous les jours. Elle est morte en France cette noblesse tant ballottée²⁹ ! » Janin trouve l'occasion, rendant compte de *La Marquise* d'Adam, de répondre à distance à la romancière et de consacrer l'essentiel de son feuilleton à une lecture, miel et fiel mêlés, de *La Marquise* de Sand. Aussi le passage mérite-t-il d'être longuement cité :

Georges [sic] Sand, ce grand maître, votre maître à tous, MM. les maîtres, Georges Sand, cet être sans nom qui a tous les noms, ce poète sans sexe ou plutôt cet incroyable hermaphrodite du roman et du drame, a fait un jour, en se jouant, une petite nouvelle intitulée : *La Marquise*. Par le dieu de Cythère et de Paphos ! je vous jure que cette nouvelle c'est moins que rien : un peu d'incarnat habilement délayé sur un morceau d'ivoire, ça et là des roses et des lys, la neige au sein, la perle aux dents et la poudre

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 19 (scène 10).

28 George SAND, *La Marquise*, éd. citée, p. 22. Pierre de Jéliotte (1713-1797) a créé des opéras de Rameau à l'Académie royale de musique de Paris.

29 George SAND, *La Marquise*, in *Revue de Paris*, 9 décembre 1832, t. XLV, p. 92. Cet *incipit* est supprimé des versions de la nouvelle parues en volume.

blonde sur les cheveux, un petit corps frêle et mince enseveli ou plutôt noyé dans des flots de satin et de gaze ; un reflet, un son, un écho, un soupir éteint du XVIII^e siècle ; c'était si peu XVIII^e siècle que Mme de Pompadour en aurait souri de pitié et que Mme Dubarry en aurait eu la migraine tout le jour. Oui, Georges Sand est un grand maître. Justement, à l'instant où M. Ancelot et C^{ie} nous bourraient de XVIII^e siècle tout nu, tout cru, tout brutal, George Sand nous en donnait un tout petit coin rose, décent, honnête, spirituel, réservé ; il montrait un coin de cette robe brodée de fleurs et de perles pendant que les autres relevaient la robe jusqu'à la jarrettière, tout au moins. Oui, Georges Sand est un grand maître et sa *Marquise* est un petit chef-d'œuvre. Quel dommage qu'après sa *Marquise* George Sand ait fait *Lélia* ! [...]

L'analyse de Janin souligne combien le XVIII^e siècle de Sand³⁰, celui où une marquise résiste aux libertins et parvient à sublimer son désir grâce à l'art, diffère des représentations contemporaines du *siècle* de Louis xv. Il suggère aussi que l'infidélité de l'opéra-comique à l'égard de *La Marquise* n'est finalement pas si grande : l'héroïne à la fois transgressive et vertueuse de la nouvelle, ce personnage d'utopie, inaccessible aux tentations de son temps et entièrement tournée vers l'idéal, appartient à un monde qui est aussi celui des opéras-comiques et des comédies en ariettes de la fin de l'Ancien Régime, ceux de Marsollier ou de Sedaine en qui George Sand reconnaîtra bientôt des maîtres³¹. *La Marquise* d'Adam invite – c'est là son moindre défaut – à revisiter les liens entretenus par l'œuvre de George Sand avec le répertoire de l'opéra-comique français.

OLIVIER BARA
UNIVERSITÉ DE LYON (LYON 2)
UMR 5317 IHRIM

30 Voir *Les Amis de George Sand*, n° 34, « George Sand et les arts du XVIII^e siècle », 2012.

31 Voir Michel HECQUET, « Sand et Sedaine : *Le Mariage de Victorine* (1851) », in *Le Théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, Franck Bauer et Guy Ducrey (dir.), Villeneuve d'Ascq, éditions de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2003, p. 143-152, et Olivier BARA, « L'esthétique théâtrale de la "fille de Sedaine" : un dialogue contradictoire avec le XVIII^e siècle », in *George Sand : Intertextualité et Polyphonie 1*, Nigel Harknes et Jacinta Wright (dir.), Bern, Peter Lang, 2010, p. 136-137.

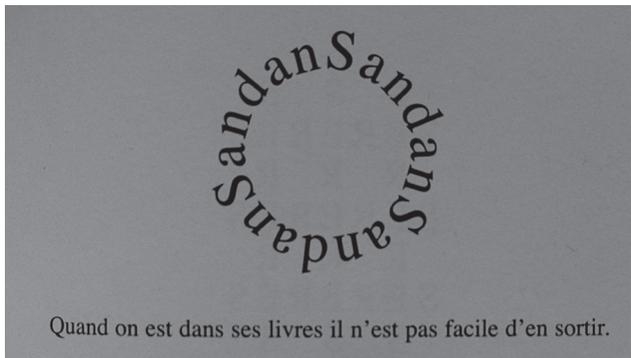
Sandan Sandan
Sandans Sandans

Ogre de Sang... Gens d'orage¹

George Sand au pays des Oulipiens

A priori, le nom de George Sand n'a guère de raison de se trouver dans des œuvres marquées par le sceau de l'*OUvroir de Littérature POtentielle*. D'ailleurs, sauf erreur de notre part, il ne se trouve pas dans l'œuvre de Queneau ou de Perec. En revanche, il existe au moins deux textes consacrés à la romancière écrits par la deuxième, voire la troisième génération du mouvement oulipien. S'ils ne sont pas essentiels pour appréhender la réception de George Sand en ce début de XXI^e siècle, ils sont cependant symptomatiques de deux tendances : d'une part, la reconnaissance manifeste de son œuvre ; d'autre part, l'importance toujours vivace de certains récits « anecdotiques » liés à son existence.

Publié à la page 229 de *Typoèmes, poésie visuelle* aux éditions du Seuil en 2004, ce premier texte est signé Jérôme Peignot :



¹ C'est Georges Lubin qui propose cette anagramme dans une note qui vient frapper le passage suivant : « C'est ma destinée d'être toujours emportée sur l'aile de l'orage » (*Correspondance* de George Sand, Georges Lubin (éd.), Paris, Garnier, 1991, t. xxv, p. 280).

Né en 1926, Jérôme Peignot, homme de combat et de convictions, travailla pour la radio, coproduisant et animant « Le Masque et la plume » au début des années 60. Il travailla également pour les éditions Denoël. Mais, il est surtout connu pour ses travaux consacrés à la typographie. Indépendamment de ses recherches universitaires, il a fait de sa passion pour la typographie un réel art poétique qui prône la « poésie visuelle ». Outre *Typoèmes*, on lui doit un *Traité typoétique*, qui de son propre aveu « devrait amuser [s]es amis oulipiens, Jouet, Roubaud et les autres² ». Jérôme Peignot participe d'ailleurs à la revue oulipienne *Formules*. Tout cela peut sembler bien éloigné de George Sand, mais, c'est oublier que l'un des grands amis de la romancière fut Pierre Leroux, typographe de son état et inventeur d'une machine à composer, et que Jérôme Peignot est, de son côté, un grand spécialiste de l'homme de Boussac³. Il n'y a donc rien de vraiment étonnant à voir surgir le nom de Sand sous la plume de Jérôme Peignot. Ce calligramme et le vers qui l'accompagne résumant parfaitement la puissance d'attraction que peut exercer l'œuvre de la romancière et illustrent non moins parfaitement la situation dans laquelle se trouve un grand nombre de chercheurs sandiens.

Le second texte est dû aux plumes d'Étienne Klein et de Jacques Perry-Salkow. Il figure à la page 48 d'un ouvrage intitulé *Anagrammes renversantes ou Le sens caché du monde* paru en 2011 chez Flammarion :

*Aurore Dupin, baronne Dudevant,
alias George Sand*

Durant l'hiver de 1836, George Sand et Chopin – devenu l'un des hommes les plus convoités de la capitale – se rencontrent pour la première fois, en présence de Liszt et de la comtesse d'Agoult. Chopin est indifférent, et même un peu rebuté. « Quelle est antipathique, cette Sand, confie-t-il à un ami. Est-ce vraiment bien une femme ? Je suis prêt à en douter. » De son côté, la romancière murmure : « Ce monsieur Chopin, est-ce une jeune fille ? » Amusant chassé-croisé. Rien ne permet

2 Propos recueillis par Éric Dussert, « Les mots et les choses », *Le Matricule des anges*, n° 19, mars-avril 1997.

3 On lui doit par exemple « Pierre Leroux : d'une nouvelle typographie », *Communication et langages*, 1987, n° 74, 4^e trimestre, p. 24-41, mais surtout *Pierre Leroux, Inventeur du socialisme*, Paris, Klincksieck, 1988.

d'augurer leur liaison future. Sauf, peut-être, ce brin d'aversion. Et, tout comme le Paris huppé, George

*valsera d'abord au son du piano
d'un génie étranger.*

Étienne Klein est surtout réputé pour ses travaux de physicien et pour ses entreprises de vulgarisation menées entre autres sur les ondes de France culture. Jacques Perry-Salkow est, quant à lui, musicien. Ce pianiste et compositeur n'en publie pas moins dans la revue oulipienne *Formules*. Dans ce texte, les deux auteurs se sont attachés à mettre en scène la rencontre de George Sand et de Frédéric Chopin. Il s'agit, il va sans dire, d'un épisode qui relève de la plus pure fantaisie. Après sa rencontre avec la romancière, Frédéric Chopin s'était contenté d'indiquer à sa famille : « J'ai fait la connaissance d'une grande célébrité : Madame Dudevant, connue sous le nom de George Sand ; mais son visage ne m'est pas sympathique et ne m'a pas plu du tout. Il y a même en elle quelque chose qui m'éloigne⁴. » La version qui remet en cause la féminité de George Sand apparaît une quarantaine d'années plus tard sous la plume de Ferdinand Hiller (1811-1885) dans une « lettre ouverte à Franz Liszt », où l'on peut lire : « Un soir tu rassemblas chez toi l'élite de la littérature française. Certes George Sand ne pouvait y manquer. En revenant de la maison, Chopin me dit : "Quelle femme antipathique que cette Sand. Est-ce vraiment bien une femme ? Je suis prêt à en douter..."⁵ »

En 1912, lorsque Wladimir Karénine, la « première biographe » de George Sand, retrace la rencontre de la romancière et du musicien, elle évoque les propos de Ferdinand Hiller, mais ne souffle mot de la réplique sandienne⁶. Il faudrait dès lors conclure qu'elle a été forgée ultérieurement. Dans l'entre-deux guerres, les biographies consacrées à George Sand ou à Frédéric Chopin

4 Frédéric Chopin, *Correspondance*, Richard Masse (éd.), Paris, *La Revue Musicale*, 1981, t. II, p. 208.

5 « *Du hattest eines Abends die Aristokratie der französischen Schriststellerwelt bei Dir versammelt – George Sand durfte hier nicht fehlen. Beim Nachhausegehen sagte Chopin zu mir : "Welch eine antipathische Frau, diese Sand ! Ist's denn wirklich eine Frau ? Ich möchte es bezweifeln."* » « *Offener Brief an Franz Liszt* », *Künstlerleben*, Köln, M. Du Mont-Schauberg, 1880, p. 206.

6 Wladimir KARÉNINE, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1912, t. III, p. 28-29.

ne la citent pas non plus⁷. Les premières occurrences retrouvées datent de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle. Bernard Gavoty semble avoir été le premier à présenter la scène de cette rencontre de cette façon⁸. S'il n'est pas possible de prouver qu'il est l'inventeur de cette formule sandienne, il ne fait aucun doute qu'il en assura largement la diffusion. Bernard Gavoty, critique musical très en vogue dans les années 1960-1970, confesse d'ailleurs la chose dans *Anicroches* : « Évoquant les amours de Chopin et de George Sand, je ne manque jamais de raconter la première entrevue du fragile musicien et de la femme indomptable, que Balzac avait surnommé : "la vache à écrire"⁹. »

Dès lors la formule – « ce monsieur Chopin, est-ce une jeune fille ? » – ou l'une de ces variantes – s'est répandue telle une traînée de poudre dans divers ouvrages. Pierre de Boisdeffre semble l'avoir prise pour argent comptant¹⁰, tout comme Pierre Brunel qui la fait figurer en quatrième couverture de son ouvrage *George Sand-Frédéric Chopin, la passion des contraires*, publié chez Acropole en 1999. Mais, en la circonstance, Étienne Klein et Jacques Perry-Salkow ont sans aucun doute lu cette fameuse scène de rencontre dans l'ouvrage de Marcel Beaufiles et Robert Aguetant consacré à Chopin¹¹. Ce texte oulipien, par son caractère fondamentalement fantaisiste, souligne par excellence le caractère légendaire de cette anecdote¹².

7 Rien chez Guy DE POURTALÈS (*Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard, 1927, p. 100), qui présente pourtant un « Monsieur Sand » et une « Mademoiselle Chopin », ni chez Léopold BIDENTAL (*Chopin, Paris*, Rieder, 1934, p. 60). Rien non plus chez John CHARPENTIER (*George Sand*, Paris, Tallandier, 1936, p. 185) et Alfred CORTOT (*Aspects de Chopin*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 304-305).

8 Voir « Chopin dans le Paris romantique et musical de 1828 à 1849 », *Revue des conférences françaises en Orient*, janvier 1950, p. 8 et *Deux capitales romantiques. Vienne - Paris*, Paris, Société française de diffusion musicale et artistique, 1953, p. 42.

9 Bernard GAVOTY, *Anicroches*, Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 208.

10 Pierre DE BOISDEFFRE, *George Sand à Nohant*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian, Pirot, 2000, p. 107.

11 Voici le passage en question : « Durant l'hiver de 1836, George Sand et Chopin – qui vivait alors dans l'attente de Maria – se rencontrèrent pour la première fois, en présence de Liszt et de la comtesse d'Agoult. Rien ne permit d'augurer la liaison future des deux artistes : tout au plus y eut-il de la curiosité de la part de George Sand. Chopin fut indifférent, et même un peu rebuté : « Qu'elle est antipathique, cette Sand, aurait-il confié à un ami ; est-ce bien une femme ? » De son côté, la romancière murmura à l'oreille de Mme Marliani : « Ce monsieur, c'est une jeune fille ? » Amusant chassé-croisé. Au fait, cette double réaction était conforme à la psychologie des personnages. » (Marcel BEAUFILS, *Chopin*, Paris, Hachette, 1965, p. 82).

12 « Légende qui a la vie dure », selon Joseph Barry, mais dont la persistance « s'explique pour une raison au moins : elle recrée l'histoire telle qu'elle aurait dû être compte tenu

Quoi qu'il en soit, connaissant le goût que George Sand manifestait pour les calembours et les jeux de mots, ces textes ne lui auraient peut-être pas déplu¹³.

CLAIRE LE GUILLOU

des événements ultérieurs. » (Joseph BARRY, *George Sand ou le scandale de la liberté*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 325).

- 13 Dans sa pièce de théâtre *Molière*, Sand propose d'ailleurs comme anagramme au nom de l'auteur de *Tartuffe* « Elomire », George SAND, *Théâtre complet*, Paris, Calmann Lévy, 1866, t. 1, p. 392).

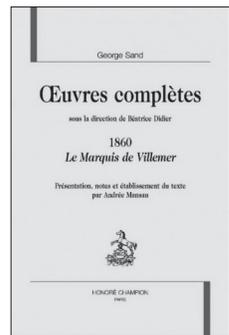
Recessions

Éditions

George Sand, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1860. *Le Marquis de Villemer*, édition établie par Andrée Mansau, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 167, 2016, 342 p., 65 €.

Réédité chez Casterman en 1976, puis aux Éditions de l'Aurore en 1988 (repris chez De Borée en 2000 et 2008) dans une excellente édition de Jean Courrier, *Le Marquis de Villemer* est un roman riche et subtil, parfois injustement ignoré des études sandiennes. Écrit en 1860, il raconte des événements se déroulant de 1845 à 1848 (si l'on exclut l'épilogue que constitue la fin du dernier chapitre et qui résume les nombreuses années qui suivent), contexte historique – les dernières années de la monarchie de Juillet – qui n'est pas sans incidence sur le sujet du roman : le triomphe de l'amour sur les préjugés de caste.

La jeune Caroline de Saint-Genex, issue de la petite noblesse de province désargentée, est embauchée comme demoiselle de compagnie par une douairière du Faubourg Saint-Germain, la marquise de Villemer. Les deux fils de cette dernière, que tout oppose, Gaëtan, libertin et manipulateur (mais qui saura faire preuve de grandeur d'âme) et Urbain, qui donne son nom au titre



du roman, mélancolique et solitaire, versé dans l'étude mais ouvert aux idées nouvelles, tombent amoureux d'elle. Caroline n'aime que le second. Urbain et elle ne tardent pas à s'avouer leur amour. Tenue à tort par la marquise pour une intrigante venue séduire ses deux fils, Caroline est contrainte de quitter l'hôtel de Villemer et de s'enfuir dans le Velay, où elle trouve refuge chez son ancienne nourrice. Après plusieurs péripéties et retournements, Caroline et Urbain finiront par se marier.

Ainsi résumé, *Le Marquis de Villemer* ne paraît guère se distinguer des romans sentimentaux que le XIX^e siècle a commis en grand nombre. En réalité, sa modernité est patente. D'abord, parce que le roman relève d'un type de roman rare au XIX^e siècle : le roman d'apprentissage au féminin. La destinée de Caroline, jeune femme qui cherche sa place dans la société, est l'occasion de propos d'une grande modernité sur la prise en main de son existence par soi-même au XIX^e siècle : « N'ayant rien, mais sentant que j'étais quelque chose » (p. 37), s'écrie l'héroïne, aux prises avec les difficultés (amoureuses, sociales, professionnelles, pécuniaires, juridiques) que pouvaient connaître, à l'époque, les femmes de la « classe moyenne » (issue de la petite noblesse ruinée, Caroline appartient *de facto* à la moyenne bourgeoisie). C'est d'ailleurs ce que souligne le critique Edmond Pannier (*Le Causeur*, 17 octobre 1860), cité dans les annexes : « C'est une histoire réelle, ce sont des situations qui se rencontrent tous les jours dans la vie. » (p. 328) L'originalité du roman est ensuite manifeste dans l'intérêt anthropologique dont le roman fait preuve. Il présente, des salons du Faubourg Saint-Germain aux villages isolés du Velay, un tableau de la société à la veille de 1848, structurée autour du déclin de l'aristocratie, que la plume d'Urbain de Villemer tente de saisir et que celle de Sand, corrosive, n'épargne guère. Enfin, dernière originalité : de manière singulière dans l'œuvre de Sand mais à l'instar de *Jean de la Roche* et de *La Ville noire*, le roman est pour une large part imprégné par un pays et un paysage, le Velay, dont la « nature âpre et grandiose » (p. 217) fait écho aux sentiments du couple de héros.

L'édition, établie, annotée et présentée par Andrée Mansau, est dans l'ensemble convaincante, mais demeure inégale. Commençons par les choses qui fâchent. D'abord, la présence de coquilles (p. 10, 107, 167, 250, 266, 331, 335). On regrettera ensuite que l'annotation ne soit pas plus copieuse (seulement 37 notes pour un roman qui compte 230 pages). Si les notes présentes sont le plus souvent utiles – par exemple, sur Isis et la Vierge noire (p. 96) ou sur le régime allodial (p. 189) –, plusieurs mots et passages auraient mérité, par la présence d'une note, un éclaircissement. C'est le cas, entre

autres, de la mention du Bois de Boulogne (p. 68), de celle de l'*Histoire des Titres*, l'essai politique républicain qu'écrivit Urbain (p. 163) et dont on aurait aimé connaître les sources possibles, de la description de la cathédrale du Puy (p. 223), qui aurait nécessité un renvoi à la note 7 de la p. 61, par ailleurs insuffisante, ou encore de la révolution de février 1848 (p. 262). Troisième réserve : la présentation (p. 7-26), trop brève, laisse le lecteur sur sa faim (nous y reviendrons). Enfin – dernière critique mais non des moindres –, rien n'est dit de l'adaptation du roman pour la scène, comédie en quatre actes créée sous le même titre à l'Odéon en 1864. Une comparaison entre le roman et la pièce, où la dimension comique est plus marquée, aurait été instructive.

Ces réserves mises à part, l'appareil critique convainc. La présentation comporte ainsi plusieurs analyses stimulantes. Ainsi notera-t-on des développements sur l'autonomie féminine (p. 17), sur le bonheur (p. 22) et sur l'idéal moral et culturel que représentent pour la romancière les Cévennes et ses habitants (p. 19-21). Si l'auteure de l'édition insiste pertinemment sur ce dernier point, c'est que la satire du noble faubourg n'a d'égal que l'idéalisation des montagnes du Velay, lieu d'une régénération sociale, comme c'est souvent le cas dans la pensée sociopolitique de Sand. Sur ce plan, l'*explicit* du roman (Villemer, clame Caroline, est celui « avec qui elle eût partagé sans effroi une hutte dans les Cévennes et l'oubli du monde entier », p. 263) est judicieusement rapproché de la « chaumière indienne » sur laquelle s'achève *Indiana* (p. 21).

Toutefois, plusieurs aspects auraient pu, dans la présentation, être étudiés plus amplement. En premier lieu, l'on aurait pu insister davantage (p. 11, p. 16, p. 23) sur le fait que, comme *Mauprat*, le roman met en scène la valeur qualifiante de l'amour. C'est bien la force de l'amour qui permet l'affranchissement d'Urbain de Villemer d'avec les contraintes de son milieu (« je ne veux être époux qu'à la condition d'aimer avec toutes les forces de mon âme ! » (p. 172), s'écrie-t-il), ce dont témoignera l'aveu de son amour pour Caroline en forme de credo idéaliste et spiritualiste (il se dira « réhabilité et sauvé » (p. 254) par l'amour).

En second lieu, les développements sur les enjeux sociopolitiques du roman auraient gagné à être affinés. Si Andrée Mansau écrit, fort justement, qu'« entre Paris et la campagne, entre aristocrates et paysans, *Le Marquis de Villemer* se situe entre deux mondes, entre deux sociétés, entre deux temps de l'histoire » (p. 13), sans doute aurait-il fallu insister davantage sur le fait que Sand met en scène, dans ce roman comme dans de nombreux autres, des

personnages qui évoluent à la marge des sphères sociales (Caroline est noble mais demoiselle de compagnie ; Urbain est un fils de la vieille aristocratie mais partage les idéaux républicains, etc.) et qui souvent les transgressent : c'est en ce sens qu'ils sont exceptionnels – à proprement parler *héroïques*.

Enfin, bien que, sur le plan de la poétique romanesque, la présentation fasse judicieusement porter l'accent sur l'efficacité du récit épistolaire (p. 13-15) et sur la réécriture du conte (p. 15), peu de choses sont dites sur la dimension très *romanesque* du roman. Certes, l'utilisation par Sand des ressources les plus élémentaires du roman sentimental et du roman noir est soulignée (p. 23-25), mais il aurait été perspicace de proposer un développement, même bref, sur la manière dont le récit reprend les codes du roman d'aventures et annonce même ceux du roman policier (lorsque Caroline quitte Paris incognito ou lorsque Villemer déchiffre le cachet de la poste sur une lettre pour en déduire que Caroline est dans la maison où il loge, etc.). De même, il aurait également été éclairant pour le lecteur de montrer en quoi, dans ce roman (et notamment lorsqu'il s'agit de décrire le paysage velaisien, mais pas seulement : pensons à la scène du malaise nocturne d'Urbain ou à celle de la rencontre avec les montagnards), Sand renoue, un quart de siècle plus tard, avec le fantastique romantique de ses premières œuvres.

La présentation proprement dite est suivie de précieuses informations sur l'histoire du texte, sur les conventions entre les éditeurs et sur les différentes éditions du roman, toutes exposées avec clarté (p. 26-30). L'appareil critique peut également se prévaloir d'un relevé exhaustif des variantes, page par page (p. 267-312), aussi scrupuleux qu'exploitable, même si, dans la note sur l'établissement du texte et le relevé des variantes (p. 265-267), les précisions sur la pagination et la composition ne sont pas toujours intelligibles. Le relevé des variantes, quant à lui, nous enseigne que l'essentiel des corrections de Sand a été fait entre le manuscrit et la publication en revue.

Le volume se clôt sur des Annexes (p. 313-333) riches et convaincantes. On y lit d'abord un propos instructif sur les sources du roman (séjour de Sand en Auvergne en 1859 et écriture du *Journal de voyage en Auvergne et en Velay*, qui sert de matière au roman). L'exploration des agendas est, ensuite, faite à bon escient, en particulier parce qu'elle recompose l'édifice (ou l'épisode) velaisien dans l'œuvre de Sand. Suivent un choix pertinent d'extraits du manuscrit intitulé *Voyage en Auvergne* (p. 315-317), des extraits éclairants de la correspondance avec Buloz (p. 317-320), où Sand proteste notamment contre les modifications de ponctuation imposées par le prote, et des extraits de la correspondance rédigée au moment de l'écriture du *Marquis* (p. 320-

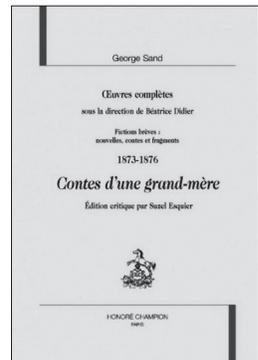
321), où l'on apprend que la romancière a travaillé, dans la lettre d'Urbain à son frère (chap. VII) et dans celle de Caroline à sa sœur (chap. VIII), le « contraste de cette lettre d'*homme* avec la lettre de *femme* qui suit » (lettre à Buloz du 22 juin 1860) – ce qui n'est pas sans intérêt sur le plan du rapport entre genre (*gender*) et style. L'auteure de l'édition cite ensuite des lettres, toujours éclairantes, de Buloz à Sand (p. 321-327), avant de donner à lire des extraits d'articles de réception (p. 327-331). Dans cette dernière rubrique, l'on aurait aimé que les articles critiques contemporains du roman soient distingués de la critique moderne (Lucienne Frappier-Mazur et Bernard Hamon voisinent ainsi avec Prévost-Paradol et Hector Malot !). Le volume se referme sur une bibliographie, un utile « Index des noms de lieux et de pays » et un « Index des noms propres, références mythiques ou historiques » dont l'utilité est plus discutable.

Cette édition critique du *Marquis de Villemer*, bien que perfectible, remet sur le devant de la scène un roman important dont la (re)lecture permet de constater, une fois de plus, l'extraordinaire cohérence de l'œuvre sandienne.

FRANÇOIS KERLOUÉGAN

George Sand, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier. « Fictions brèves : nouvelles, contes et fragments ». 1873-1876. *Contes d'une grand-mère*, édition établie par Suzel Esquier, Paris, Honoré Champion, 507 p., 78 €.

Composés entre 1872 et 1875 pour ses petites-filles Aurore et Gabrielle, les treize *Contes d'une grand-mère* ont la double particularité de constituer une sorte de testament spirituel et de former un ensemble conçu et voulu comme tel par la romancière, qui n'hésite pas à insister auprès de Michel Lévy, son éditeur, pour qu'il préserve l'unité d'« un *tout*, un volume pour une classe de lecteurs qui n'abordent pas les autres ouvrages » (lettre du 7 janvier 1875, *Correspondance*, t. XXIV). Dans la riche introduction qui précède les textes, Suzel Esquier présente les éléments qui confèrent au recueil son unité et son originalité, et qui s'articulent autour du rapport de Sand au merveilleux, de sa vision du monde naturel et de sa posture d'aïeule et de conteuse.



Se démarquant nettement de Rousseau, Sand pense que les enfants ont besoin de merveilleux, qu'il faut leur en donner tant qu'ils en demandent et que « la fable, qui n'est que symbole, est la meilleure forme pour introduire [chez eux] le sentiment du beau et du poétique » (*Histoire de ma vie*, I, p. 536). Selon Suzel Esquier, elle suivrait en cela l'idée développée d'abord par Herder et devenue depuis un *leitmotiv* du romantisme, selon laquelle la vie de chaque être humain reproduit un abrégé de l'histoire de l'humanité. Le premier but de Sand est donc celui de charmer son jeune auditoire à travers la médiation de la fable pour mieux pouvoir l'instruire. Voici donc que ses contes se peuplent d'êtres merveilleux (fées, gnomes, géants), tout en déplaçant la perspective vers une dimension plus proprement humaine, axée sur les jeunes protagonistes, garçons et filles, qui n'ont d'extraordinaire que la force de leur caractère. Tout en étant déployé pour répondre aux attentes d'un auditoire enfantin, le merveilleux est donc en même temps remis en question, abordé avec une certaine distanciation qui était absente, par exemple, de la tradition mondaine des contes à la manière de Mme d'Aulnoy ou de la tradition folklorique à la manière des frères Grimm.

Suzel Esquier nous montre en effet comment, renonçant à la pure abstraction symbolique des fables, Sand introduit son lectorat à un déchiffrement progressif du monde qui passe, en premier lieu, par une inscription dans des paysages à la réalité géographique bien concrète et réelle, soit à travers la peinture d'un univers familier, celui du Berry natal ou de la Normandie, soit à travers l'évocation scrupuleusement documentée de contrées lointaines et exotiques, comme la Malaisie de *La Fleur sacrée*. Partout domine le sentiment puissant d'une nature vivante, animée, explorée grâce au merveilleux du mythe et de la fable comme grâce à l'esprit d'observation et de classification des sciences naturelles (la minéralogie, la géologie, la botanique, l'entomologie, l'ornithologie, l'observation microscopique...). Cette approche, conclut Suzel Esquier, illustre parfaitement le processus créatif sandien, « qui part du réel pour nourrir l'imaginaire et répondre en même temps à un projet spirituel, ces diverses dimensions étant indissociables » (p. 21).

La dimension spirituelle et morale, le message à transmettre aux petits lecteurs des deux sexes, est en effet en dernière instance la principale préoccupation de Sand conteuse. Chaque conte est au fond l'histoire d'un cheminement intérieur, d'un rite de passage qui conduit les garçons et les fillettes protagonistes vers une accession à l'âge adulte et « vers une forme d'accomplissement personnel qui soit conforme à leurs dons, leurs goûts, leurs désirs » (p. 31). Dans ce processus, au-delà de quelques *topoi* classiques

du genre, comme les difficultés rencontrées, ou la présence de personnages adjuvants, souvent appartenant à la classe d'âge des aïeuls, Suzel Esquier souligne l'importance d'une veine réaliste, destinée à favoriser l'identification, l'attention portée à la réflexion sur la condition féminine – la trajectoire des petites filles étant différente de celle des petits garçons, tout en aboutissant également à l'autonomie et à l'indépendance – et enfin l'absence, dans le *happy end*, du schéma obligé du conte qui veut pour les héros un mariage et « beaucoup d'enfants ». Ces contes s'avèrent donc, sous plusieurs aspects, une somme de tout ce que Sand souhaite transmettre à ses petites filles et, au-delà, aux générations futures : ils conviennent à une découverte de la nature et souhaitent donner le goût du savoir tout en gardant le cap vers la vision spiritualiste d'un progrès moral de l'individu et de l'humanité et en mettant en garde contre la doctrine positiviste d'un progrès matériel à tout prix. Surtout, ils veulent transmettre un message spirituel largement inspiré des expériences personnelles de la narratrice et qui puisse être pour son jeune public « un secours dans l'existence » (p. 40).

L'appareil critique du volume est complété par le relevé des variantes (p. 415-487), suivi d'un historique de la réception, où à vrai dire aux rares comptes rendus spécifiques sur les *Contes* se mêlent des retours généraux sur l'œuvre de Sand parus au lendemain de sa mort (p. 489-493), d'un tableau des « éditions successives et manuscrits des *Contes d'une grand-mère* » (p. 495-496), d'une bibliographie certes très sélective, mais dont la sélection s'avère judicieuse, pertinente et à jour (p. 497-499), de deux index, l'un pour les noms de personnes et personnages, l'autre pour les toponymes et d'un catalogue (non indexé) de noms de plantes et d'oiseaux mentionnés dans les contes.

Si l'on ne saurait faire aucun reproche au travail d'édition rigoureux de Suzel Esquier et à son analyse élégante et sensible des textes du recueil, on peut cependant avancer quelques réserves quant à la présentation de certains éléments plus techniques, dont on ne saurait négliger l'importance dans le cadre d'une édition critique destinée aussi, voire surtout, à des spécialistes.

On signalera, par exemple, la nature sélective du catalogue des éditions modernes, qui laisse de côté notamment celle présentée par Georges Lubin (Éditions d'Aujourd'hui, 1977), toutes celles parues dans des collections « pour la jeunesse », et tous les enregistrements sonores (Cassiopée, 2006 ; Éponyme, 2011 ; Radio France Jeunesse, 2017, ce dernier seulement ayant certainement paru après la remise du manuscrit à l'éditeur). Ou encore le choix que Suzel Esquier qualifie elle-même de « modeste » d'avoir recensé dans un « Appendice », qui prend presque des allures d'inventaire à la Prévert,

les noms d'« arbres, plantes, fleurs et fruits », puis les « noms d'oiseaux » (au sens ornithologique du terme, bien entendu !), alors que, même sans tomber dans l'excès opposé et dans le pédantisme, une annotation parfois plus fournie du texte ou un peu plus d'importance donnée aux sources scientifiques de George Sand n'auraient pas été superflus, étant donné l'importance de ces éléments naturels et naturalistes dans les textes.

On regrette surtout l'absence d'une note sur l'établissement du texte qui dresse un tableau général des critères retenus pour le choix du texte de base (Calmann-Lévy, 1876) et la transcription des variantes, et qui présente dans un sous-chapitre à part les sources manuscrites inédites exploitées. Ce dernier point nous semble capital, car la prise en compte de ces manuscrits représente l'une des grandes richesses et nouveautés de cette édition, la rendant indispensable même à ceux qui possèderaient déjà, par exemple, l'excellente édition de Béatrice Didier (Garnier-Flammarion, 2004). Seulement trois manuscrits (*Le Château de Pictordu*, *La Reine Coax*, *Le Chien et la Fleur sacrée*) sont conservés dans le fonds Sand de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Dans le même fonds se trouvent cependant aussi des ébauches abandonnées à l'état de fragment de *Monsieur le Chien*, version primitive de la première moitié du *Chien et la Fleur sacrée*, du *Marteau rouge* et de *La Fée poussière*. Si plusieurs manuscrits originaux semblent aujourd'hui perdus, ou du moins n'ont pas été localisés, d'autres ont par bonheur refait surface récemment : il s'agit du *Nuage rose*, des *Ailes de courage*, du *Géant Yeous*, déposés depuis 1992 aux Archives de l'Indre, et de *L'Orgue du Titan*, donné en 1992 au Musée George Sand de La Châtre. Pour ce dernier, Suzel Esquier retrace également l'histoire des passages de propriété du manuscrit, offert par Maurice au docteur Pestel, qui avait soigné Sand vers la fin de sa vie, et dont les héritiers sont à remercier pour le don au musée.

Ces informations, certes présentes comme il se doit dans l'appareil critique, sont à glaner au fil des petites notices individuelles qui précèdent le relevé de variantes de chaque conte, et qui comprennent aussi un relevé précieux d'annotations personnelles de Sand dans ses *Agendas*, permettant de retracer jour par jour les étapes de composition de chaque texte. Par-delà les choix de présentation de Suzel Esquier, qui découlent sans doute d'un excès de modestie et d'une retenue toute classique, qu'il nous soit permis de jeter un coup de projecteur bien mérité sur cette moisson de données précieuses dont les chercheurs sandiens sauront apprécier tout le prix.

VALENTINA PONZETTO

Études

Pascale Auraix-Jonchière, *George Sand et la fabrique des contes*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », n° 73, 2017, 274 p., 75 € (relié), 38 € (broché).



L'ouvrage de Pascale Auraix-Jonchière propose de suivre le « fil » du conte comme une sorte de chemin à travers l'œuvre de Sand. L'ouvrage, ainsi composé, épouse en somme la création mais aussi la réception de l'œuvre sandienne en partant du roman pour aboutir au conte. La première partie analyse les rapports du « roman et du conte » et le mouvement « du roman vers le conte » dans l'œuvre sandienne (*André, Évenor et Leucippe, La Coupe, L'Homme de neige, Jeanne, La Petite Fadette, Teverino, Les Dames vertes, Laura*) tandis que la seconde s'intéresse tout particulièrement à « l'écriture des contes », particulièrement les contes merveilleux (*Histoire du véritable Gribouille*) et les *Contes d'une grand-mère* (*Le Château de Pictordu, Les Ailes de courage, La Reine Coax, Le Nuage rose*) qui forment une sorte de *terminus ad quem*. Comme on peut le constater, l'auteur a privilégié les analyses particulières, ce qui lui a permis de couvrir une grande quantité de récits, de genre et d'étendue très variables, afin de proposer un panorama assez complet de la poétique sandienne à ce sujet, sans pour autant se perdre dans des généralités. Si chaque étude conserve ses caractéristiques propres, parfois liées à ses origines diverses, puisque la plupart

des textes regroupés dans ce volume ont pu faire l'objet d'une publication précédente sous forme d'articles ou de communication, il n'en reste pas moins que l'ouvrage donne au lecteur un certain nombre de réflexions sur le conte sandien en termes de poétique et même de métapoétique.

La première chose que Pascale Auraix-Jonchière démontre parfaitement bien, c'est la nature proprement *littéraire* du conte sandien. Le goût pour la « merveilleosité » prend sa source dans les souvenirs d'enfance de lecture. En cela Sand reste parfaitement cohérente en réservant le terme de « légendes » à ce qu'on pourrait appeler les « contes populaires » à tradition orale (voir par exemple *Les Légendes rustiques*). La seule tradition orale qui fonde l'imaginaire du conte chez Sand, c'est certes celle de la veillée, mais alors familiale et même maternelle dans la pure tradition de la lecture du conte *à dormir debout* : « quand ma mère m'avait raconté pour la dixième fois le charmant conte de Gracieuse et Percinet, je me mettais à composer en imagination des paysages ou des jardins magiques ». Sand rappelle que ces contes littéraires accompagneront « pendant cinq ou six années » ces progrès de jeune lectrice : « je ne les ai jamais relus depuis, mais je pourrais tous les raconter d'un bout à l'autre et je ne crois pas que rien ne puisse être comparé, dans la suite de notre vie intellectuelle, à ces premières jouissances de l'imagination » (*Histoire de ma vie*). C'est, au premier chef, cette innutrition qu'interroge l'auteur au fil de ces études singulières. La poétique intertextuelle se déploie dès lors selon deux orientations, clairement mises en évidence : le palimpseste, le détournement. Le palimpseste est parfois régi par le simple « principe de transposition » (*Le Château de Pictordu* et *La Belle au bois dormant*) ou tissé de multiples réminiscences (*Les Ailes de courage*, *La Reine Coax*) que Pascale Auraix-Jonchière n'analyse pas de façon ponctuelle mais bien plutôt comme une « écriture stratifiée ». Le détournement est retournement du sens et subversion du conte par l'apologue (*Histoire du véritable Gribouille*) ou remotivation des signes et donc des significations : dans *Le Nuage rose* par exemple, « les références intertextuelles qui tissent un écheveau complexe et ces histoires rebrodées ensemble de façon inédite, proposent une fable "vive" qui choisit de rendre saillant et primordial le rapport aux mots dans l'apprentissage de la jeune fille ».

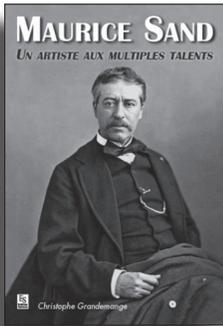
C'est en ce sens que la poétique du conte littéraire sandien tend à se confondre avec une forme de métapoétique. Le conte, transposé, détourné, voire parodié, se présente parfois comme un « petit traité sur les contes » et leur « utilité », « symbole d'une quête identitaire » qui cherche finalement à découvrir « l'invisible en soi » ou à apprendre à le lire dans le grand livre de la nature : « De la sorte, la dimension manifestement métadiscursive de ce "petit

roman” autorise à y voir une sorte de laboratoire dans lequel le matériau du conte et les principes de l’écriture fantastique nourrissent une interrogation sur les enjeux de la poésie dans sa relation avec l’appréhension du monde » (« De l’utilité des contes. *Les Dames vertes*, un petit traité sur le conte ? »). C’est bien aussi cette dimension métaphysique – et Pascale Auraix-Jonchière l’interprète comme « l’une des matrices de la pensée sandienne » – que le recours au conte contribue à développer en toute liberté, par-delà les intuitions de l’essai, afin de « célébrer un idéal du réel » (« Décristallisation / recristallisation. Réflexion sur l’écriture du conte merveilleux dans *Laura* de George Sand ») : « [L]e monde fantastique n’est pas en dehors, ni au-dessus, ni au-dessous ; il est au fond de tout, il meut tout, il est l’âme de toute réalité, il habite dans tous les faits. Chaque personnage, chaque groupe le porte en soi et le manifeste à sa manière » (George Sand, *Essai sur le drame fantastique*). L’étude comparée de *Jeanne* et de *La Petite Fadette* (« La poétique du conte dans les romans champêtres, une traduction de l’utopie ? De *Jeanne* à *La Petite Fadette* ») montre les voies parallèles de l’appréhension du merveilleux par la sublimité du mythe (*Jeanne*) ou par la simplicité du conte (*La Petite Fadette*) : « D’un roman à l’autre, ce passage d’une poésie du sublime, du côté de la transcendance, à une poésie de la simplicité, du côté de l’immanence, a donc pour corollaire la prévalence du conte sur le mythe », sans doute « plus apte à produire le réenchantement auquel aspire la romancière » mais en mode mineur sans aucun doute, l’idylle consolatrice se substituant aux élans enthousiastes de l’utopie.

Plus encore, pour l’auteur – et c’est l’un des acquis majeurs de cet ouvrage –, le conte sandien est bien plus qu’une leçon de choses, c’est un dispositif de réflexion sur l’apprentissage de la lecture (des signes, des mots) ; ainsi à propos de *Teverino* : « dans ce petit roman qualifié de “fantaisie” tout se passe donc comme si George Sand développait une réflexion sur le rôle de l’imagination dans l’écriture » (« Conte, roman et fantaisie. *Teverino* »). De la même façon, l’*Histoire du véritable Gribouille* est comprise comme « l’histoire d’une évolution identitaire à la dimension ouvertement métadiscursive ». *Le Nuage rose* montre qu’il s’agit donc plus largement d’« apprendre à lire le monde grâce à un décryptage plus fin du langage ». *Les Ailes de courage*, comme « métaphore vive de l’esprit créateur » montre qu’« avoir des ailes, c’est ici avoir l’audace de lire le monde », tandis que, dans *Le Château de Pictordu*, « la fée incarne l’intuition et la sensibilité indispensables à l’artiste ». Même dans *Laura*, le « riche réseau intratextuel » fait des beautés découvertes, par fracturation, à l’intérieur de la géode d’améthyste, une sorte d’« *analogon* de la fiction littéraire et des multiples métaphores qui l’informent ».

Ainsi, le conte sandien porte tout autant une leçon d'écriture qu'une leçon de lecture. Issu de « réminiscences » livresques si ce n'est littéraires, il se présente aussi comme une réflexion, avec les moyens de la littérature, sur la lecture. La portée du conte sandien n'est donc pas plus naïve que la « posture » de son auteur qui « met à mal bien des idées préconçues ».

YVON LE SCANFF



Lise Bissonnette, *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Presses de l'Université de Montréal, 2017, 475 p., 26 €¹.

« Je suis un inventeur ! » (p. 181) s'écrit Maurice Sand. En dépit de ses protestations, il aura fallu attendre un siècle et l'ouvrage de Lise Bissonnette pour briser l'image de l'amateur sans talent accolée à la peau de ce trop célèbre « fils de ».

Le propos est développé en trois parties. Le premier chapitre, intitulé « La production d'une mémoire », analyse et déconstruit les mécanismes qui ont abouti à la méconnaissance de Maurice Sand, à travers les textes consacrés à sa mère. Seulement présent comme « figurant » (p. 35) au sein des études dédiées à George, Maurice a d'autant plus fait les frais des divers portraitistes de sa mère, que celle-ci a construit une figure filiale allant dans leur sens. Elle est en outre à maintes reprises intervenu dans sa carrière. En a résulté l'image d'un Maurice figé en « fils à maman, aveuglément couvé, dépendant d'elle [...], de dispositions certes artistiques mais affaiblies par la nonchalance et le dilettantisme. » (p. 120)

Une deuxième section, « Le créateur en son siècle », s'attache à montrer comment Maurice Sand « participe [...] au dialogue des époques » (p. 125). Lise Bissonnette reconstitue la continuité de son cheminement. Sans céder à la tentation de faire de lui un avant-gardiste incompris ni un génie à redécouvrir, elle montre combien le créateur est « ici modeste précurseur et là simple continuateur » (p. 125), en raison du caractère « interstitiel » (p. 125) de ses travaux, échappant aux grands mouvements esthétiques de son siècle. L'ensemble de l'œuvre de Maurice devient sous ce jour un *tout* cohérent,

¹ Nous revenons sur cet important ouvrage, dont une brève recension avait déjà été publiée dans le précédent numéro.

s'exprimant selon des modalités différentes, n'entretenant néanmoins qu'un lien ténu avec le temps et l'espace où il se meut.

Artistiquement, il fait montre d'une « approche de l'art qui était irrecevable en son siècle » (p. 132). Formé dans l'atelier de Delacroix, il est tôt immergé dans la sociabilité artistique grâce à son logement-atelier parisien – conservé malgré les volontés maternelles. Mais Maurice est essentiellement un illustrateur d'« ouvrages qui seront d'abord ceux de sa mère avant qu'il n'aspire à une création plus personnelle » (p. 164), quoiqu'il ne renonce pas à une carrière de peintre. Même timidement, il a en effet poursuivi une « quête de reconnaissance » dans ce domaine pictural considéré comme plus glorieux. Son rapport au Salon le montre : ce « lieu mythique, signe sensible de l'appartenance à la communauté des peintres », sera toujours pour lui un « objet de désir » (p. 184). Néanmoins, Maurice a le tort d'être un « artiste hors écoles ». Illustrateur de paysages, il n'est pas pour autant à compter parmi les « paysagistes » du temps, car il développe rapidement une appétence pour les « compositions inquiétantes » (p. 198) qui lui est propre. Il se tourne en effet vers le *fantastique*, veine qu'il creusera toute sa vie durant sous diverses formes, sans pour autant se réclamer du courant bien connu du « romantisme noir ». En outre, il fait le choix d'une voie originale en se situant à l'intersection des champs artistique et littéraire (p. 206), moyen implicite pour lui de s'émanciper de cette « banlieue de l'art » (p. 205) qu'est l'illustration.

Comme écrivain, Maurice dès ses premiers textes fait montre d'un goût appuyé pour un fantastique polymorphe, tantôt encyclopédique (dans *Masques et Bouffons*), tantôt ethnographique (dans *Six mille lieues à toute vapeur*), tantôt onirique (dans *Callirhoé*, roman « antique » creusant les théories de la métempsycose et du métamorphisme). Si George Sand tente de faire entrer son fils dans « le moule convenu d'une carrière littéraire », notamment *via* le théâtre (p. 226), leur différend autour de la création romanesque demeure profond : Maurice produit des romans d'érudition, se déroulant en des temps lointains (par exemple, médiévaux ou antédiluviens) peu propres à séduire le public, ce que lui reproche sa mère. Ses ouvrages littéraires sont innervés de son intérêt pour la science : il développe un fantastique *scientifique*, dans lequel la science ressort toujours victorieuse de la superstition, ce qui nécessite de « mettre fin à l'étrangeté » (p. 250). Maurice poursuivra toute sa vie sa carrière littéraire : il travaille longtemps au projet d'édition du recueil de saynètes issu de ses spectacles de marionnettes (la parution sera posthume). Il ne cesse ainsi pas son activité créatrice après le décès de sa mère, contrairement à ce que voudrait le mythe. En témoignent son dernier roman, *La Fille du singe*, mais

également un inédit resté à l'état de manuscrit, *Palabran*, que Lise Bissonnette nous permet de découvrir.

Comme homme de théâtre, Maurice trouve en la marionnette « l'un des adjuvants les plus utiles à l'écriture fantastique » (p. 268). Sand s'engage à ses côtés, conséquence néfaste pour la postérité de Maurice : « paradoxalement, alors qu'il doit au théâtre de marionnettes sa seule véritable reconnaissance artistique, aucune autre de ses œuvres ne l'aura aussi fermement constitué prisonnier du souvenir de sa mère » (p. 271). Ils redécouvrent ensemble la comédie italienne et Maurice se lance dans des recherches qui dureront près d'une quinzaine d'années et dont « son travail de marionnettiste n'est qu'une des facettes » (p. 272). Il manifeste d'ailleurs un intérêt plus général pour le théâtre, se faisant le costumier, le dessinateur, le référent historique ou encore l'auteur de pièces jouées sur le « grand théâtre » de Nohant. Et bien qu'il ait choisi une forme marginale pour s'exprimer, il tentera de s'écarter de ce paradigme en transportant ses marionnettes vers la capitale dès 1853 – époque où il tente également de s'engager dans une carrière théâtrale formelle, sans succès. Son castelet prendra toutefois de l'ampleur après 1858 : Maurice deviendra directeur d'un théâtre qui sera transporté à Nohant après 1862, non sans avoir de nouveau tenté en vain d'entrer en dramaturgie. Le « Théâtre Balandard » (du nom de la marionnette qui le représente) y connaîtra un perfectionnement scénique sans précédent grâce au « bricoleur de génie » (p. 285) qu'est Maurice : verres filtrants, lanternes magiques, musiques, fumigènes et autres machineries mettent fin « aux limites de ce type de spectacles assujettis à la dextérité de manipulateurs coincés » dans un espace restreint. Sand, émerveillée, proposera même au *Temps* un article pour accompagner la publication d'une des œuvres de son fils. Enfin, après sa mort, Maurice retournera à Paris jusqu'en 1882, où il dirigera dans sa maison de Passy un « théâtre libre » (p. 289) déjouant la censure, avant son retour forcé à Nohant en 1888.

La dernière partie de l'ouvrage, « Une part de liberté », situe l'œuvre de Maurice Sand « dans l'histoire littéraire et culturelle d'une époque à laquelle il a pleinement appartenu mais à laquelle ses modes de création pouvaient difficilement s'arrimer » (p. 296). Lise Bissonnette développe l'idée-clef de son ouvrage : la *transversalité* de la pratique créative de Maurice. Pour cela, elle cherche à comprendre les mécanismes qui ont pu mener à sa méconnaissance : l'absence de ralliement à une école, l'infériorité structurelle des expressions choisies, ou encore la multidisciplinarité, en cette période de mutation des statuts des artistes et des « figures actoriales » (p. 308), en sont les principales causes. Si aujourd'hui les pratiques multiples sont en effet valorisées, les

« doubles talents » affichés sur la scène publique, prompt aux accusations de dilettantisme, étaient en effet à l'époque rares.

En outre, le tropisme « fantastique transversal » (p. 325) de Maurice a pu également susciter l'incompréhension de ses contemporains. En étudiant avec précision les multiples « filons artistiques » (p. 326) creusés par Maurice, Lise Bissonnette dégage une ligne de traverse « autour des notions de mutations et de métamorphoses qui voyagent avec aisance entre l'art et la science ». Cette ligne a pour source littéraire Hoffmann et sa « fantaisie », qui inspireront diversement Maurice toute sa vie : l'auteure en montre les réminiscences et les emprunts dans quelques-unes de ses œuvres. Avant tout « léger et rieur » (p. 350), le fantastique de Maurice se fait aussi parfois étrange et inquiétant, suivant en cela une « inspiration toute préromantique » (p. 353) – à cette différence près que, chez lui, l'explication scientifique finale vient toujours ôter ce « doute » considéré depuis Todorov comme le fondement du fantastique. La raison triomphe de tout et « la force de l'intrigue importe moins pour lui [...] que son substrat scientifique » (p. 358).

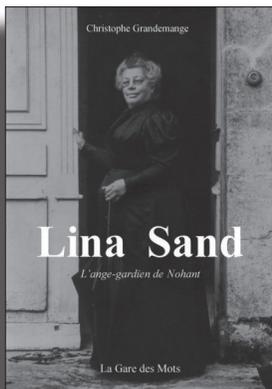
De fait, Maurice Sand « a [...] trouvé dans la création fantastique un moyen de manier des hypothèses que le savoir académique [...] ne pouvait aborder dans ses cadres institutionnels » (p. 360). En résulte qu'à la différence de ses contemporains (songeons à Jules Verne), « le fantastique scientifique de Maurice Sand n'a pas de caractère futuriste » (p. 361) : il est plongé dans le passé. Lise Bissonnette montre ainsi comment les multiples « filons scientifiques » exploités par Maurice (entomologie, études historiques, botanique, géologie, archéologie, minéralogie, etc.) ont informé ses œuvres : toutes s'attachent en effet à traquer les notions de *mutation* et de *métamorphose* (p. 375). Mais, loin de faire de la science-fiction, Maurice attire l'attention sur les sciences en ce qu'elles permettent une nouvelle lecture du monde : « il s'avance comme un enseignant plutôt que comme littérateur » (p. 394). L'on comprend ainsi mieux l'ignorance dont ses ouvrages ont pu faire l'objet dans une seconde partie de siècle, où le fantastique emprunte un trajet opposé. C'est d'autant plus compréhensible que Maurice privilégie les sciences naturelles en des temps préoccupés par les mouvements de l'âme (la psychanalyse fera bientôt son apparition), et qu'il demeure proche de la nature à l'encontre de ses contemporains épris d'urbanité. Il en dévoile en effet les aspects parfois magiques et « ne tire pas de ligne de partage entre le merveilleux et le fantastique » (p. 400).

In fine, l'auteure montre combien Maurice Sand fut un *transformateur* : ni précurseur ni imitateur, il n'accorde en réalité que peu d'importance à ses

recherches formelles, qui sont de « simples outils à ses diverses pratiques » (p. 405). À cet égard, il est *atemporel* (p. 405), « sans rapport identifiable avec son temps ou avec le nôtre, mais dont la démarche produit [...] un effet déconcertant, puisqu'elle s'appuie, pour avancer, sur une remontée dans le temps » (p. 405). Maurice réinterprète et réinvente le passé, « sans égard à une orthodoxie » (p. 410). C'est particulièrement perceptible dans son traitement de la *commedia* ou dans son intérêt pour les marionnettes. En cela, il est une charnière entre traditions passées et expérimentations de la modernité. Chercheur aux intuitions fécondes, il apparaît au terme de l'ouvrage comme un « artiste médiumnique » (p. 430) que l'on a envie de (re)découvrir.

Le volume de Lise Bissonnette est passionnant. Outre que la logique argumentative est claire et concise, de nombreuses illustrations en couleurs en rendent la consultation agréable. Indispensable pour comprendre la carrière et les travaux de Maurice Sand, il sera également utile aux sandiens (de George) invités, une fois n'est pas coutume, à éclairer la création artistique de la célèbre romancière à la lumière des travaux riches de son fils. De surcroît, cet ouvrage constitue un apport essentiel à l'historiographie culturelle et à la sociologie auctoriale du XIX^e siècle. L'on devine en effet que Maurice est le prototype d'un cas : celui de l'artiste marginal au statut impur, réduit au manque de reconnaissance ou à la méconnaissance – situation partagée par nombre de ses contemporains demeurés, eux, anonymes.

AMÉLIE CALDERONE



Christophe Grandemange, *Lina Sand, L'ange gardien de Nohant*, Sarzay, La Gare des mots, 2017, 186 p., 22 €

— *Solange, L'ange déchu*, Sarzay, La Gare des mots, 2017, 254 p., 23 €.

Christophe Grandemange a décidé, semble-t-il, de consacrer une biographie à tous les membres de la famille Sand. Publié en 2008, le premier opus de cette série s'intitulait *Gabrielle Sand, Un ange de sérénité* (Saint-Cyr-sur-Loire, Alan Sutton, 2008). Il s'apprête à faire paraître un nouvel ouvrage la concernant sous le titre suivant :

Gabrielle Sand, L'Ange aux ailes brisées. En 2017, deux autres « anges » sandiens ont ainsi vu le jour. Les idées d'ouvrage de Christophe Grandemange sont plutôt heureuses : consacrer une biographie à Lina Calamatta vient combler une lacune dans les études sandiennes. Les amateurs de George Sand liront sans doute avec plaisir ce nouvel ouvrage, en revanche, il ne sera guère utilisable par les universitaires, car l'auteur semble se refuser à indiquer les références bibliographiques exactes des passages qu'il cite, ainsi que les côtes et lieux de conservation des lettres ou des extraits de lettres qu'il donne à lire. La chose est d'autant plus surprenante que Christophe Grandemange est son propre éditeur et qu'il n'est donc pas soumis aux normes de vulgarisation imposées par certains de ses confrères.

Indépendamment de cela, il est regrettable que l'auteur s'en tienne à une approche par trop événementielle. L'éducation reçue par Lina n'est guère retracée. Sa formation intellectuelle échappe donc aux lecteurs. Ses liens avec ses ascendants auraient mérité une étude plus approfondie. Si l'auteur prend soin de retracer la carrière de Raoul-Rochette (tout en oubliant toutefois de faire référence aux travaux d'Ève Gran-Aymerich, dont il faut au moins signaler ici l'article suivant : « Les vases étrusques de George Sand et la personnalité de Désiré Raoul-Rochette » (*Ricerche archeologiche in Etruria meridionale nel XIX° secolo*, Firenze, All'insegna del giglio, 1999, p. 63-72), les relations que Lina a entretenues avec son aïeul ne sont pas abordées. De même, Lina eut pour parrain Jean-Auguste-Dominique Ingres. Mais, quel fut leur degré d'intimité ? Quel type de père fut exactement Luigi Calamatta ? Pourquoi ne pas faire référence aux lettres de Luigi Calamatta adressées à sa fille et publiées récemment par Rosalba Dinoia (Luigi Calamatta, *Memorie autobiografiche. Documenti inediti del Fondo George Sand* [B.H.V.P.], Roma, Palombi Editori, 2011, p. 88-115). Dans la bibliographie aurait pu figurer un autre ouvrage consacré à Luigi Calamatta, signé également par Rosalba Dinoia : *Luigi Calamatta [1801-1869] : incisore e patriota in Europa*, (Roma, Palombi Editori, 2012). Ces manques laisseront certains lecteurs insatisfaits, tandis que les dernières phrases du livre, consacrées à la postérité et à la conservation de l'univers sandien, en laisseront d'autres perplexes : « [...] les nombreuses institutions qui détiennent l'ensemble du patrimoine de George Sand ne remplaceront jamais ce qu'un être humain, motivé par la puissance de l'âme, peut accomplir. Alors, pour tout ce que vous avez pu faire pour George Sand, nous vous remercions, Lina. » (p. 178). Il faudrait rappeler ici le rôle essentiel de ces institutions qui ont pour vocation de protéger des collections fabuleuses. Lina a tenté de vendre Nohant, a dispersé la

bibliothèque de Nohant, a vendu la collection entomologique de son mari, a vendu des manuscrits de sa belle-mère. L'héritier, le particulier ou le collectionneur peuvent vendre des documents d'une valeur inestimable et même les confisquer au regard public pendant des décennies. En France, les collections d'État sont, quant à elles, inaliénables et donc destinées à être préservées *ad vitam aeternam*. Aurore Sand ne s'était pas trompée en faisant des legs importants qui sont conservés aujourd'hui à la B.H.V.P ou au Musée Historique de la Ville de Paris. Le vicomte Spoelberch de Lovenjoul ne s'est pas trompé non plus. Pour lui, assurer la postérité de George Sand – et de beaucoup d'autres de ses contemporains – était synonyme de faire entrer sa collection dans des fonds étatiques. Les biographes et les chercheurs devraient donc remercier chaleureusement ces précieuses institutions. De fait, Christophe Grandemange, comme l'indique la rubrique « sources » de cet ouvrage, a consulté très largement les fonds de la Bibliothèque nationale, de la B.H.V.P, de l'Institut, de la Bibliothèque municipale de La Châtre ainsi que de la Maison de George Sand à Nohant.



Son ouvrage consacré à Solange Sand souffre peu ou prou des mêmes défauts que celui consacré à Lina Calamatta. La préfacière, Marie Rollin, prend soin de souligner que l'auteur cite ses sources (p. 8), mais toujours de manière incomplète faudrait-il ajouter ! Les notes sont imprécises et les sources mentionnées en fin de volume s'avèrent lacunaires. L'ouvrage de Michelle Tricot (*Solange, fille de George Sand*, Paris, L'Harmattan, 2004), pourtant cité à la page 79, de manière surprenante, n'y figure pas. Même oubli pour celui de Sylvie Delaigue-Moins (*La vie brève de Jeanne, petite-fille de George Sand*, Argenton-sur-Creuse, 1997). L'ouvrage de Christine Drouard (*Solange ou la folie d'aimer*, Paris, Belfond, 2009) n'y figure pas non plus. Il s'agit, il est vrai, d'une biographie romancée, mais y faire référence eût été l'occasion d'invalider certains faits. Bien qu'en néerlandais, le livre de Rosalien van Witsen aurait également pu être signalé : *Een Verstoorde Relatie : Brieven George Sand-Solange Clésinger-Sand*, Utrecht, Jan Scheffers, 1995. De plus, Christophe Grandemange ne cite qu'un seul article. Faute d'indiquer des articles de presse publiés dans le courant de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'absence des articles suivants est regrettable : Pierre Salomon, « Un amour de Chopin, Solange Sand », *Revue des Sciences humaines*, octobre-décembre 1950, p. 261-269 ; S. et D. Chainaye, « Chopin et la fille de George Sand », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1957, p. 500-503 ; Jean Gaultier, « Un

inédit de Solange Sand », *Revue de l'Académie du Centre*, 1975, p. 87-95 ; Roger Delage, « Une lettre inédite de Solange Clésinger-Sand à Marie Jaëll », *Revue de l'Académie du Centre*, 1975, p. 97-100 ; Ruyuji Nagatsuka, « Une éducation manquée : George Sand et sa fille », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1976, n° 28, p. 229-241 ; Georges Lubin, « Lettres de George Sand et de Solange Clésinger », *Amis de George Sand*, 1981, n° 2, p. 23-29 ; Aline Alquier, « Solange, vedette démoniaque des œuvres de l'année sinistre », *Amis de George Sand*, 1984, n° 5, p. 37-38 ; Rosalien van Witsen, « Une relation pervertie : George et sa fille Solange Clésinger », *Amis de George Sand*, 1996, n° 18, p. 11-18 et Aline Alquier, « Solange, ou l'incertaine paternité », *Amis de George Sand*, 2005, n° 27, p. 53-62. Citons également le chapitre que Nicole Mozet consacre à Solange Sand : « Solange ou la déchirure » dans son ouvrage, *George Sand écrivain de romans* (Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1997, p. 93-129). Cette rapide esquisse bibliographique qui n'a pas la prétention d'être exhaustive indique toutefois que Solange Sand n'a jamais été délaissée par les études sandiennes. Certains de ces articles auraient mérité d'être exploités, discutés et cités dans une biographie consacrée à Solange Sand.

L'ouvrage de Christophe Grandemange, comme le mentionne Marie Rollin est une « biographie factuelle » – qui mériterait dès lors un ancrage temporel un peu plus marqué – ce qui occulte en grande partie la possibilité de composer une « biographie intellectuelle » de Solange Sand. Cette œuvre qui « réhabilite la fille de George Sand comme aucune autre œuvre biographique ne l'a jamais fait » (p. 7) n'a peut-être donc pas atteint complètement son but...

Dans cette grande campagne « angélique » de « réhabilitation », à quand une biographie consacrée à Aurore Sand ou même à Casimir Dudevant ? mais avec de vraies références bibliographiques, et une bibliographie en bonne et due forme. Faute d'annoncer la parution de telles biographies, Christophe Grandemange indique vouloir rééditer les deux romans écrits par Solange Clésinger. La chose ne s'avère guère utile pour *Jacques Bruneau*, qui a été réédité par Sylvie Camet en 2013 chez L'Harmattan, à moins de proposer une édition commentée et annotée !

CLAIRE LE GUILLOU

Table des illustrations

Couverture et p. 18 : illustration de Maurice Sand pour une réédition de *Lélia*, chez Michel Lévy en 1867.

P. 28 : Tony Johannot pour l'édition illustrée de *Valentine* de George Sand, Paris, Hetzel, [s.d.] (coll. personnelle).

P. 46 : Tony Johannot, illustration pour *Indiana* de George Sand, Paris, Hetzel, 1862 (coll. personnelle).

P. 64 : Tony Johannot, pour l'édition illustrée de *Jeanne* de George Sand, Paris, Hetzel, [s.d.] (coll. personnelle), montage de deux illustrations.

P. 88 : Eugène Delacroix, *La dernière scène de Lélia de George Sand*, sans date, montage.

P. 100 : Maurice Sand recopie la toile de Delacroix *Lélia dans la grotte* pour l'édition Hetzel de *Lélia*, 1854 (p. 129 du volume).

P. 101 : « Lélia », *Galerie des femmes* de George Sand, 1843.

P. 103 : « Lélia pensive », Maurice Sand pour l'édition Hetzel de *Lélia*, 1854 (p. 65 du volume).

P. 104 : « Lélia sur son piédestal », Maurice Sand pour l'édition Hetzel de *Lélia*, 1854 (p. 105 du volume) et « Lélia penseuse », Frontispice de *Lélia*, Maurice Sand pour l'édition Hetzel de *Lélia*, 1854 (page 1 du volume).

P. 105 : Pradier, *Statue de Sappho*, 1851 (photo prise par l'auteur).

P. 107 : Le Dominiquin, *La Sibylle de Cumès*, Galleria Borghese, Rome, Italie (photo : Scala/Art Resource, N.Y.).

P. 108 : Philip Galle, *La Sibylle de Samos*, 1575.

P. 109 : Gustave Courbet, *Tête de jeune femme*, circa 1839, Musée national d'Arménie, Erevan.

P. 110 : Géode d'améthyste, montage.

P. 124 : Marie-Thérèse d'Autriche en 1759, avec le sceptre et la Couronne de saint Étienne, par Martin van Meytens, Académie des beaux-arts de Vienne.

P. 142 : Tony Johannot pour *Le Pêché de M. Antoine* de George Sand, Paris, Hetzel, [s.d.] (coll. personnelle).

P. 164 : Illustration de Maurice Sand pour *Histoire du véritable Gribouille* de George Sand, Paris, Hetzel, 1860 (coll. personnelle).

P. 178 : Le théâtre de Nohant aujourd'hui (cliché personnel).

P. 191 : « Le Grand chef des eunuques » (Mme G. Sand), *L'Incroyable à Constantinople*, 10 janvier 1847

P. 192 : « Le notaire » (Mme G. Sand), *Meneghino*, 16 juin 1850.

P. 196 : Partition de *La Marquise*, opéra-comique de Saint-Georges et de Leuven, musique d'Adolphe Adam, morceaux détachés par V. Brifaut, Paris, Schonenberger, [s.d.], n°7, air chanté par Mlle Fargueil.

P. 208 : Jérôme Peignot, *Typoèmes, poésie visuelle*, Le Seuil, 2004, p. 229.