

Cahiers

GEORGE SAND

GEORGE SAND
ET LA PENSÉE
DU MAL

Les Amis de George Sand

41 2019



LES AMIS DE GEORGE SAND

Association placée sous le patronage de la Société des Gens de Lettres

Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal - 75009 Paris.

Administration : Mairie de La Châtre, 36400 La Châtre.

Président d'honneur

Georges Lubin †

Bureau

Présidente

Brigitte Diaz

Vice-Présidente

Aline Alquier †

Secrétaire générale

Danielle Bahiaoui

Trésorier

Bernard Mercier

Responsable Revue

Olivier Bara

Responsables Internet

Martine Watrelot

Conseil d'administration

Danielle Bahiaoui, Olivier Bara, Thierry Bodin, Brigitte Diaz, Jacqueline Danjoux, Bernard Hamon, Michèle Hecquet, François Kerlouégan, Claire Le Guillou, Bernard Mercier, Christine Moreau, Pierre Rauzy, Catherine Salmochi, Martine Watrelot.

CAHIERS GEORGE SAND

Comité de rédaction

Rédacteur en chef

Olivier Bara

Rédactrice en chef adjointe

Michèle Hecquet

Responsable des Varia

Brigitte Diaz

Responsable des recensions

François Kerlouégan

Comité de lecture

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

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

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

Adresse courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Prix de la revue N° 41 pour les non-adhérents : 20, 00 € (+ port hors France métropolitaine).

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

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

Cahiers George Sand n°41

**GEORGE SAND
ET LA PENSÉE DU MAL**

Préparé par Damien Zanone

Éditorial

Olivier BARA (p. 7)

Dossier

Damien ZANONE : *Introduction* (p. 11)

Romira WORVILL : *Leibniz et la pensée du mal dans Histoire de ma vie de George Sand* (p. 17)

Marianne LORENZI : *Mal et châtement du mal chez George Sand : l'exemple de L'Uscoque* (p. 35)

Ningfei DUAN : *Orphée ou Satan ? Les musiciennes face au mal dans l'œuvre de George Sand* (p. 53)

Amélie CALDERONE : *Le Dalès de George Sand : penser le Mal par le drame* (p. 73)

Hélène CHARDERON : *Le mal ou l'ombre de l'ignorance : Les Contes d'une grand-mère, manifeste d'éducation de George Sand* (p. 91)

Monia KALLEL : *Sand épistolière ou l'épreuve du démon : les mots et les maux* (p. 107)

Varia

Samantha CARETTI : *La vérité et l'idéal : Astolphe de Custine, lecteur de George Sand* (p. 129)

Alex LASCAR : *George Sand et Eugène Sue : une correspondance* (p. 143)

Brigitte DIAZ : « Un beau rêve de république fraternelle... » *George Sand et la Jeune Italie : du mythe romantique à l'engagement politique* (p. 157)

Claudine GROSSIR : *George Sand et Eugène Fromentin : « un rendez-vous manqué » ?* (p. 181)

Recensions

ÉDITIONS : *George Sand, Fictions brèves, 1834-1835, George Sand, Fictions brèves, 1836-1840* (p. 199), *George Sand, Isidora* (p. 204)

OUVRAGES CRITIQUES : *Simone Bernard-Griffiths, Essais sur l'imaginaire de George Sand* (p. 208), *Marilyn Mallia, Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand* (p. 212), *Michelle Perrot, George Sand à Nohant* (p. 216)

Vie de l'association

Rapport d'activité (p. 223)

Sommaire

Editorial

Éditorial

« L'idéalisme de Sand a son revers, la bonté rayonnante, son négatif, le mal, son impensé. » Ainsi s'exprimait Catherine Mariette, dans l'Introduction du numéro de notre revue consacré en 2015 à « George Sand face à la violence de l'Histoire » (n° 37). Elle étudiait, avec ses contributeurs, les réactions de la romancière et épistolière confrontée au surgissement de la violence qui accompagna les fractures de son siècle. Le présent numéro des *Cahiers George Sand* prolonge la réflexion, en l'orientant toutefois dans un sens moins historique et idéologique que moral, philosophique voire métaphysique. Damien Zanone, responsable du dossier « George Sand et la pensée du mal », a souhaité affronter directement une question fondamentale, qui pèse aujourd'hui encore sur la réception de l'œuvre sandienne : celle de la difficulté, de l'incapacité ou du refus, chez la tenante d'une littérature *idéaliste*, de représenter le mal. « Il n'y a rien de pis, quand on prétend remédier au mal sur la terre, que de rêver le chimérique et de prêcher l'impossible », déclarait déjà en décembre 1851 le critique Cuvillier-Fleury dans la *Revue de Paris* au sujet du roman sandien, refusant à l'utopie tout pouvoir face au réel. Nous interroge, chez George Sand, l'articulation entre la représentation romanesque ou théâtrale d'idéaux moraux et sociaux, le refus philosophique de toute idée d'enfer ou de condamnation éternelle, et la conscience malheureuse face à la perversité du monde et au malheur des hommes. Pour démêler ce nœud de contradictions, ou saisir la valeur des tensions ainsi générées, les six contributions rassemblées ici nous invitent à comprendre le lien intellectuel noué par Sand avec Leibniz ou l'influence de la noirceur byronienne sur certains de ses romans, tandis que d'autres

se trouvent illuminés par les réminiscences du mythe orphique. Mais n'est-ce pas à la part fantastique de son œuvre, notamment dramatique, que fut dévolue la fonction de représenter le mal ? Celui-ci ne peut-il, ne doit-il selon Sand, être combattu par l'éducation comme par un certain usage de la parole écrite et échangée ?

La rubrique « Varia » organise cette année une série de quatre dialogues, présentés selon un ordre chronologique : l'on y verra George Sand échanger successivement avec Astolphe de Custine, Eugène Sue, Giuseppe Mazzini et Eugène Fromentin. Se jouant prioritairement dans la correspondance, mais aussi dans l'œuvre littéraire, ces *conversations continuées* engagent des questions esthétiques et politiques ; elles alimentent des jeux de complicité ou de séduction intellectuelle, mettent en scène l'affection distanciée ou la mésentente cordiale. Elles confirment la prodigieuse faculté de George Sand de joindre sa parole aux principales voix artistiques et intellectuelles, françaises et européennes, de son temps.

En retour, les écrivains contemporains de Sand l'ont beaucoup lue : voilà ce qu'explorera, dans un dossier préparé par Agnese Silvestri, notre numéro de 2020.

OLIVIER BARA

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

Dossier



George Sand et la pensée du mal

Introduction

Dans un passage d'*Histoire de ma vie* donné comme une « manière de préface à une nouvelle phase de [son] récit » (au début du chapitre 13 de la Quatrième partie, quand George Sand aborde l'évocation de sa vie parisienne et bientôt littéraire), l'autobiographe explique sa décision de parler « peu ou point » des personnes avec qui ses relations ont été houleuses et suivies de brouilles. Et elle déclare :

j'ai vu la perversité naître et grandir d'heure en heure ; je la connais, je l'ai observée, et je ne l'ai même pas prise pour type, en général, dans mes romans. On a critiqué en moi cette bénignité d'imagination. Si c'est une infirmité du cerveau, on peut bien croire qu'elle est dans mon cœur aussi et que je ne sais pas vouloir constater le laid dans la vie réelle. Voilà pourquoi je ne le montrerai pas dans une histoire véritable¹.

Comme souvent pour explorer des problèmes moraux, Sand avance ici ses idées au travers de formulations complexes, casuistiques presque, et prend le risque de se faire peu limpide. Faut-il comprendre, dans ces lignes, qu'elle a vu et connu la perversité ou qu'elle est incapable de la constater ? Ou encore qu'elle l'a observée sans vouloir l'enregistrer dans ses écrits, par refus de la mettre en valeur ? Les parts respectives de l'incapacité et du refus sont difficiles à démêler et Sand ne s'oppose guère au grief qui lui aurait été fait d'une « bénignité d'imagination ». La lecture des fictions qu'elle a publiées permet-elle de surmonter cette incertitude ou oblige-t-elle à composer avec ? Comment recevoir une littérature profondément animée par l'enjeu moral et qui pourtant éviterait la représentation du mal au point de sembler l'ignorer ?

¹ George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol., t. II, p. 111-112.

Ces questions, entêtantes pour qui lit Sand avec constance et insistance, peuvent se résumer ainsi : y a-t-il une pensée du mal chez Sand ? Le soupçon peut exister que la réponse est non, qu'une telle pensée fait défaut à celle qui termine tant de romans par des scènes de réconciliation et qui volontiers, dès qu'elle évoque directement la question, préfère dire ne pas faire son métier de montrer le mal. Ainsi fait-elle à propos du théâtre, dans la préface de *Maître Favilla* (en 1855, la même année qu'*Histoire de ma vie*) :

Oui, certainement, le mal est un fruit très amer que l'on ne cueille pas sans beaucoup de peine : aussi faut-il beaucoup de science pour l'expliquer et beaucoup d'art pour le peindre. J'avoue que cet art me manque et que ma paresse ne le cherche pas beaucoup².

On peut entendre de la même façon le discours réitéré de l'autrice à propos de ses romans, quand elle déclare chercher à peindre, dans ceux-ci, le monde tel qu'il devrait être plutôt que tel qu'il est (elle le répète dans la préface du *Compagnon du Tour de France* et dans *Histoire de ma vie*³, deux textes à peu près contemporains). Dès l'époque de ses premiers romans, elle écrivait pour les gloser, dans un article de la *Revue des Deux Mondes* en 1834 : « l'auteur s'est depuis longtemps résolu à ne jamais peindre que les spectacles qui ont éveillé ses sympathies⁴ ».

Celle qui dit le rôle marquant de la lecture de Leibniz dans sa formation intellectuelle, et de *La Théodicée* particulièrement (dans *Histoire de ma vie*, iv, 4), serait-elle devenue un nouveau Pangloss ? Sa sympathie pour les jésuites (*ibid.*) est-elle un frein qui, à force de l'engager à nuancer, la retient d'envisager des figures de méchants ? Est-ce parce qu'elle ne voit personne à y mettre qu'elle refuse l'Enfer, reprochant à l'Église catholique le dogme qui

2 George SAND, *Théâtre*, Paris, Indigo et Côté-femmes éditions, 1996-2007, 13 vol., t. VI, p. 11 ; cité par Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, « Theatrum mundi », 2010, p. 323.

3 George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, éd. Jean-Louis CABANÈS, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 36 ; *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 161. Voir à ce sujet Damien Zanone, notice « Idéalisme/Réalisme », dans Simone BERNARD-GRIFFITHS et Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires & Références », 2015, 2 vol., t. I, p. 543-551.

4 George SAND, « À propos de *Valentine* et de *Lélia* », dans *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABÓ, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, 1997, 2 vol., t. I, p. 39-45, p. 44.

« nous commande de croire à l'existence du diable et aux peines éternelles de l'enfer » (affirmation de la préface à *Mademoiselle La Quintinie*⁵ qui ulcéra Baudelaire⁶) ?

La possibilité même de traiter du mal dans le cadre de la fiction, telle que George Sand conçoit celle-ci, demande à être examinée et c'est ce que le présent dossier se propose de faire. Les personnages nocifs sont certes nombreux dans les romans de Sand, et cela dès les premiers d'entre eux (Raymon de Ramière dans *Indiana*, la mère et le mari de l'héroïne dans *Valentine*), mais ils ne font pas souvent l'objet d'une caractérisation poussée. Les méchants montrés par Sand ne sont-ils que des créatures de mélodrame, conventionnelles dans leur malfaisance, ou sont-ils plus originaux et disent-ils plus ? Que dire, par exemple – pour rappeler quelques exemples de personnages marquants, même si secondaires – de l'« affreux Mayer » de *Consuelo* (recruteur pour les armées puis directeur de prison), des féodaux usurpateurs et féroces du *Piccinino* ou de *L'Homme de neige*, de d'Alvimar, l'hidalgo au « cœur enfiélé » au point de désirer la mort d'un enfant, qui tourmente l'arcadie que serait sans lui *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* ? Ces apparitions sont incontestables et éclatantes. Pour autant, les fictions de Sand semblent généralement traiter le mal comme un faire valoir du bien, dans le cadre d'affrontements dont l'issue est tracée d'avance dans des romans et des pièces apparemment plus soucieux d'établir et de conforter des valeurs que de les inquiéter.

Mais est-ce aussi simple que cela ? Et qu'en est-il en dehors des fictions ? « J'ai vu la perversité », nous dit George Sand. Ses écrits sur elle-même, sur ses proches ou sur la marche du monde, qu'ils soient publiés ou adressés à ses amis, en portent-ils témoignage ou cèdent-ils, eux aussi, à la poétique de la théodicée ? En ce dernier cas, si Sand est à ce point « bonne dame », peut-on penser ce rôle – supposément le sien dans les années du Second Empire à Nohant – comme un remède contre le mal trop pressant ? Nul doute que la « bénignité » supposée de la « bonne dame » ne soit un leurre : tant de pages employées à raconter des histoires, à faire des histoires, ont pu se donner pour but d'apercevoir l'idéal, de le rechercher et de le formuler⁷, mais cette

5 George SAND, Préface de *Mademoiselle La Quintinie*, dans *Préfaces de George Sand*, *op. cit.*, t. I, p. 262.

6 Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, éd. André GUYAUX, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 99-100.

7 C'est ce qu'a voulu montrer l'ouvrage collectif *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, dir. Damien ZANONE, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017.

aventure d'écriture a forcément dû, pour cela, errer dans l'exploration de son envers et constater ce qui empêche, le plus souvent et peut-être toujours, de reconnaître l'idéal dans le monde tel qu'il est. Qui se préoccupe d'atteindre l'idéal s'oblige en effet à examiner ce qui le met hors de portée. George Sand en a une conscience aiguë et *Histoire de ma vie* est certainement celui de ses ouvrages qui, parce qu'il est rédigé au mitan de sa carrière et qu'il est par principe réflexif, l'énonce le plus clairement. Occupée de plus en plus, alors que le récit approche de son terme, à évoquer le monde tel qu'il est autour d'elle, la narratrice s'y heurte, dans le chapitre 2 de la Cinquième partie, au « problème du malheur général⁸ » qui prend l'aspect, dans « le règne de la matière⁹ », de la misère irréductible et apparemment infinie. Le constat est sans appel et résonne d'autant plus fort dans un écrit supposé faire, en tant qu'autobiographie, la part de ce que l'individu préserve des autres : « le mal général empoisonne et flétrit le bonheur personnel¹⁰ ». Dans ces conditions, « que faire, nous autres individus de bonne intention ? Nous abstenir ou nous immoler¹¹ ? » La réponse de celle qui écrit encore et toujours des histoires, advenues et inventées, c'est de montrer à travers elles « l'action du bien et du mal dans l'humanité [...], cet éternel combat¹² » ; c'est donc de tenir le combat pour ouvert encore et de le reprendre à chaque livre pour une nouvelle bataille.

C'est à suivre quelques épisodes marquants de ce combat que se consacre le dossier « George Sand et la pensée du mal ». Il appréhende ainsi à nouveaux frais la part d'ombre que porte la littérature de Sand, dans une perspective qui diffère de celle explorée dans un dossier précédent des *Cahiers George Sand*, consacré à « la violence de l'Histoire » (coordonné par Catherine Mariette dans le n° 37 de la revue, en 2015). Les six articles réunis ici le font chacun sur des corpus distincts de l'œuvre sandien en interrogeant des aspects spécifiques à ceux-ci. La leçon leibnizienne, telle que retenue et exposée dans *Histoire de ma vie*, est analysée par Romira Worvill dans un article qui déploie dans ses différents aspects, métaphysiques et moraux, le rapport passionné que Sand a noué avec le penseur de *La Théodicée*. L'étude que Marianne Lorenzi

8 George SAND, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 402.

9 *Ibid.*, t. II, p. 404.

10 *Ibid.*, t. II, p. 409.

11 *Ibid.*, t. II, p. 398.

12 *Loc. cit.*

consacre à *L'Uscoque* signale ce roman comme exemplaire d'un moment particulièrement sombre dans la carrière d'imagination de l'écrivaine, dans la seconde moitié des années 1830, où la reprise de motifs byroniens débouche sur une confrontation directe avec la figure du mal, contemplée comme un objet fantastique qui corrompt celles et ceux qui l'approchent, quand bien même c'est pour la châtier. Le combat contre le mal au risque de la corruption est précisément ce que décrit Ningfei Duan dans un article dont la réflexion se construit sur les cas de trois personnages de musiciennes, les héroïnes de *Consuelo*, des *Maîtres sonneurs* et des *Sept Cordes de la Lyre* : ce combat, où la musique est mobilisée à des fins supérieures, prend des allures mythologiques et son analyse mérite d'être éclairée du souvenir de la figure d'Orphée. Un tel surplomb pour parler du mal – du Mal – est également observable dans *Le Dalès*, pièce de Sand que nous fait découvrir Amélie Calderone, jouée à Nohant en 1857 mais restée inédite depuis, en attendant sa publication prochaine dans le cadre des *Œuvres complètes* que dirige Béatrice Didier ; l'intrigue du *Dalès*, qui montre les ravages opérés par un individu maléfique dans la famille bourgeoise où il s'est fait recevoir, permet d'apprécier le genre nommé « drame fantastique » par Sand comme une tentative acharnée d'affronter et d'épuiser la question du mal – du Mal. La lecture des *Contes d'une grand-mère* que donne Hélène Charderon permet de dégager le caractère composite du mal dans la pensée de Sand – ignorance, vice, égoïsme – et de mettre en évidence que le discours éducatif construit dans cette œuvre se trouve directement articulé à une lutte contre ces maux. La traversée au long cours de la *Correspondance* proposée par Monia Kallel invite à comprendre les stratégies d'évitement du mal mises en place par George Sand comme la manifestation d'un choix esthétique et éthique qui s'est progressivement construit ; dans cette expérience fondamentale de l'existence, la défiance vis-à-vis du langage, suspect de corruption comme le monde social, a sa part, mais aussi l'idée que le jeu de l'écriture est capable de la surmonter.

Réunir six contributions ne peut certainement pas prétendre cartographier dans son entier la question du mal chez George Sand. Les bases ici jetées pourront cependant, on l'espère, stimuler d'autres travaux, tant est vaste à explorer le champ de la pensée morale mise en œuvre dans sa littérature.

DAMIEN ZANONE
UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

ESSAIS
DE
THEODICÉE
SUR LA
BONTÉ DE DIEU,
LA
LIBERTÉ DE L'HOMME
ET
L'ORIGINE DU MAL.



A AMSTERDAM,

Chez ISAAC TROYEL, Libraire,
M D C C X.

Leibniz, et la pensée du mal

dans *Histoire de ma vie* de George Sand

George Sand affirme qu'en écrivant son autobiographie elle s'acquitte d'un devoir. La solidarité étant « la source la plus vivante et la plus religieuse » pour animer le progrès de l'esprit humain, raconter le développement de l'esprit et du cœur de l'individu peut avoir une valeur collective, quand on le fait « en vue d'un enseignement fraternel¹ ». Grâce à la solidarité (autrefois connue sous les noms de *sensibilité*, *charité* ou *fraternité*, explique l'auteure), « le récit des souffrances et des luttes de chaque homme est [...] l'enseignement de tous ; ce serait le salut de tous si chacun savait juger ce qui l'a fait souffrir et connaître ce qui l'a sauvé² ». Elle cite comme modèle les *Confessions* du Saint Augustin « qui furent celles de son siècle et le secours efficace de plusieurs générations de chrétiens ». Conçu de cette façon, l'acte de partage transforme les souffrances et les luttes individuelles en une force de bien pour la collectivité ; le négatif devient positif.

George Sand connaît bien les luttes et les souffrances. Son enfance est marquée par un voyage à travers l'Espagne en temps de guerre, la faim et la maladie qui s'ensuivent, la mort de son petit frère non-voyant, et la catastrophe de la mort accidentelle de son père, ce qui entraînera des conflits entre sa grand-mère et sa mère et, enfin, sa séparation d'avec sa mère³. Plus tard, Sand nommera cette époque « un apprentissage du malheur et de la

1 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol., t. I, p. 9.

2 *Ibid.*, t. I, p. 10.

3 *Ibid.* Voir les chapitres XII à XIV de la II^{ème} partie.

souffrance⁴ ». « Apprentissage » puisque tout au long d'*Histoire de ma vie*, elle aura à évoquer de pénibles événements, personnels et collectifs : le passage de prisonniers exténués et de soldats affamés et en guenilles suivant la défaite de Napoléon en Russie⁵ ; l'épidémie de choléra qui ravage Paris en 1832⁶ ; la répression de l'insurrection de la même année⁷ ; l'attrait du suicide ; la dépression qu'elle éprouve au moment où elle rédige *Lélia*, et ainsi de suite⁸. En outre, la période de rédaction de l'autobiographie se place entre deux grands malheurs dans sa vie personnelle : les conflits de famille et la rupture avec Chopin en 1847, puis la mort de sa petite-fille, âgée de cinq ans, en 1855. Cette mort, que Sand attribue à la négligence du père, Auguste Clésinger, intervient peu avant le jour où Sand allait devenir la gardienne légale de l'enfant et la prendre chez elle⁹. Malgré le profond chagrin occasionné par ces pertes, Sand tient à affirmer dans la « Conclusion » d'*Histoire de ma vie* que sa foi reste malgré tout intacte : « Ma vie, deux fois ébranlée profondément, en 1847 et en 1855, s'est pourtant défendue de l'attrait de la tombe ; et mon cœur, deux fois brisé, cent fois navré, s'est défendu de l'horreur du doute¹⁰. » La grâce lui est venue « par l'enseignement mutuel de la vérité » trouvé chez des auteurs qu'elle a lus, ce qui constitue un exemple du principe invoqué pour justifier de rédiger le récit de sa vie.

Leibniz occupe une place de choix dans la liste de ces penseurs dont George Sand dit qu'ils l'ont empêchée de sombrer dans le désespoir : « Leibniz d'abord, et puis Lamennais, et puis Lessing, et puis Herder expliqué par Quinet, et puis Pierre Leroux, et puis Jean Reynaud, et puis Leibniz encore¹¹ ». Commentant ce passage dans son article sur « George Sand et Leibniz » qui date de 1976, Jean Deprun souligne l'importance de cette double présence de Leibniz, « non seulement comme l'alpha, mais comme l'oméga de l'évolution

4 *Ibid.*, t. I, p. 688.

5 *Ibid.*, t. I, p. 738 ; p. 740-741 ; p. 747-748.

6 *Ibid.*, t. II, p. 141-142.

7 *Ibid.*, t. II, p. 144-146.

8 *Ibid.*, t. II, p. 404 et suite.

9 Voir sa lettre du 14 février 1855 à Édouard Charton, *Corr.*, t. XIII, p. 66.

10 George SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, t. II, p. 459.

11 *Ibid.*, t. II, p. 460. Nous avons pris la décision d'uniformiser la graphie du nom du philosophe allemand, dans cet article, en « Leibniz », même si l'édition d'*Histoire de ma vie* par Georges Lubin maintient le plus souvent (mais pas toujours), une graphie ancienne, « Leibnitz ».

intellectuelle de George Sand¹² ». Deprun distingue trois étapes, ou « trois Leibniz », dans l'évolution de Sand : la première date de l'hiver 1820-1821, quand Deschartres lui recommande la lecture de la *Théodicée* ; la deuxième résulte de l'amitié avec Pierre Leroux, qui l'encourage à relire Leibniz mais dont l'influence colore ce qu'elle en tire ; puis la troisième, à partir de 1841, quand Sand étudie Leibniz pour elle-même et le fait sien, ce qui motive la deuxième mention de son nom dans le passage cité¹³. Plus spécifiquement, Jean Deprun signale l'importance, dans cette « Conclusion », de l'expression « *Univers* de Leibniz » que Sand utilise pour résumer ce que cette philosophie signifie pour elle¹⁴. Bien que mis en italique, le mot « univers » n'est pas le titre d'un ouvrage mais le terme que Leibniz emploie pour désigner son système. Deprun estime que Sand adopte cette « notion maîtresse » comme « une catégorie philosophique fondamentale¹⁵ ». La pensée du mal y est un enjeu capital car, comme cela a pu être dit fort justement – et c'est avec les mots de Michel Gourinat que nous le dirons ici – « la métaphysique leibnizienne

12 Jean DEPRUN, « George Sand et Leibniz », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1976-4, p. 572-581, p. 572.

13 *Ibid.*, p. 578. Notons que Pierre Leroux n'est pas le seul de cette liste à être un disciple de Leibniz. La pensée de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) ainsi que celle de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) lui doivent beaucoup. *Ernst et Falk. Dialogues maçonniques* (1778-1780), *Nathan le sage* (1779) et *L'Éducation du genre humain* (1780) de Lessing, et les *Idées pour une philosophie de l'histoire de l'humanité* (1784-1791) de Herder représentent, de façons différentes, des applications de concepts empruntés à Leibniz. Quant à Jean Reynaud, il partage avec Leroux, un enthousiasme pour Leibniz, auteur qui fournit à leur projet de collaboration, la *Nouvelle Encyclopédie* (1834-1841), la devise : *Videtur homo ad perfectionem posse* (l'homme est capable de perfectionnement). Ainsi, cette liste de noms évoque non seulement Leibniz lui-même, mais toute une tradition leibnizienne qui passe de l'Allemagne à la France et à laquelle Sand s'associe. Voir Henry E. ALLISON, *Lessing and the Enlightenment. His Philosophy of Religion and its Relation to Eighteenth-century Thought*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966, p. 135 sqq ; Ernst CASSIRER, *The Philosophy of the Enlightenment*, traduction de F.C.A. KOELLN et J. PETTEGROVE, Boston, 1955, p. 230-231 et *Freiheit und Form, Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, 2^{ème} édition, Berlin, 1918, p. 180 sqq.

14 George SAND, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 460.

15 Jean DEPRUN, « George Sand et Leibniz », art. cité, p. 580 et p. 582.

demeure l'effort le plus saisissant de la compréhension métaphysique du mal dans l'histoire¹⁶ ».

La suite de cet article tâchera d'éclairer la manière dont George Sand, dans *Histoire de ma vie*, fait sienne la pensée de Leibniz sur ce point et donne des voies d'accès pour comprendre sa manière de concevoir et de représenter le mal dans son œuvre. Il faudra, pour ce faire, aller et venir entre les textes du philosophe et ceux de l'autobiographe et romancière. Nous présenterons les conceptions de Leibniz qui recueillent un écho chez Sand, et l'expression de celui-ci dans *Histoire de ma vie*, en nous attardant successivement sur trois aspects : la pensée de l'univers et de la place qu'y occupe le mal ; la typologie du mal, puisque des maux divers sont identifiés ; les propositions morales données comme des leçons de vie pour mener son existence dans ce contexte, en cherchant le bonheur malgré tout, dans l'acceptation du monde créé par Dieu.

Le mal et l'« univers » de Leibniz

L'étymologie du mot « théodicée », créé par Leibniz et présent dans ses écrits à partir de 1696, renvoie aux mots grecs, *theos* et *dike*, signifiant « Dieu » et « justice », leur réunion voulant donc dire « la justice de Dieu ». Les *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* parurent en 1710. Rédigé en français, cet ouvrage trouve son origine dans une conversation entre Leibniz et Sophie Charlotte, reine de Prusse, à propos du *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle (1696, réédition augmentée en 1702). Dans plusieurs articles, Bayle soulève le problème du mal pour exposer les difficultés à concilier, sur le plan de la raison, l'existence du mal avec la puissance et la bonté de Dieu. De plus, il laisse entendre que toute justification rationnelle de Dieu étant impossible, il faut suspendre l'emploi de la raison et se fier à la foi et à la révélation. Leibniz trouve urgent de combattre ces deux positions, pour lui inadmissibles. Sa critique concerne à la fois les pratiques chrétiennes par lesquelles « la dévotion a été ramenée aux cérémonies, et la doctrine a été chargée de formules » et les enseignants qui « conçoivent mal la bonté et la justice du souverain de l'univers » car

16 Michel GOURINAT, *De la philosophie*, Paris, Hachette, « Classiques », 1985 [1969], p. 820.

« ils se figurent un Dieu qui ne mérite point d'être imité ni d'être aimé¹⁷ ». Son but, déclare-t-il « est d'éloigner les hommes des fausses idées qui leur représentent Dieu comme un prince absolu, usant d'un pouvoir despotique, peu propre à être aimé et peu digne d'être aimé¹⁸ ». Pour bien aimer Dieu, il faut connaître ses perfections, ce qui est facile « parce que nous trouvons en nous leurs idées ». Et de poursuivre :

Les perfections de Dieu sont celles de nos âmes, mais il les possède sans bornes ; il est un océan, dont nous n'avons reçu que des gouttes : il y a en nous quelque puissance, quelque connaissance et quelque bonté ; mais elles sont tout entières en Dieu¹⁹.

Pour Leibniz, « la véritable piété, et même la véritable félicité, consiste dans l'amour de Dieu, mais dans un amour éclairé, dont l'ardeur soit accompagné de lumière » ; la personne vraiment croyante est celle qui consacre son entendement à la poursuite d'une meilleure connaissance du Créateur pour mieux l'aimer²⁰. Selon lui, ce qui nous distingue des simples animaux et nous transforme en « esprits » est précisément la capacité d'accéder à « des vérités nécessaires et éternelles » par la raison²¹. Les esprits, ou « âmes raisonnables », sont « des images de la Divinité même, ou de l'Auteur même de la nature, capables de connaître le système de l'univers et d'en imiter quelque chose²² ». Seules ces âmes raisonnables sont « capables d'entrer dans une manière de société avec Dieu », pour composer la Cité de Dieu, qui est « un monde moral, dans le monde naturel, et ce qu'il y a de plus élevé et de plus divin dans les ouvrages de Dieu²³ ». Pas question, donc, de se soumettre à une autorité quelconque ou de suivre aveuglément le modèle de nos semblables.

17 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*. Introduction, chronologie et bibliographie de Jacques BRUNSCHWIG, Paris, Flammarion, 1969, p. 28-29.

18 *Ibid.*, p. 107.

19 *Ibid.*, p. 27.

20 *Ibid.*, p. 27.

21 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *La Monadologie*, §29. George Sand connaît aussi *La Monadologie*.

22 *Ibid.* §82.

23 *Ibid.* §86.

Dans la *Théodicée*, Leibniz déploie une argumentation systématique pour démontrer que Dieu existe et mérite d'être aimé²⁴. Le monde étant un assemblage de « choses contingentes », il faut chercher la raison de son existence dans « la substance qui porte la raison de son existence avec elle, et laquelle par conséquent est nécessaire et éternelle ». Pour créer un monde de choses contingentes, cette substance nécessaire et éternelle doit être douée d'intelligence, de volonté et de puissance (pour examiner les possibilités, choisir et réaliser). De là Leibniz conclut que cette « cause intelligente doit être infinie de toutes les manières et absolument parfaite en puissance, en sagesse et en bonté » et, puisque tout est lié (dit-il) « il n'y a pas lieu d'admettre plus d'une²⁵ ». Or, nous connaissons le monde que cette « cause intelligente » et « infinie » a créé : c'est le nôtre. Nous constatons que notre monde comporte le péché et les souffrances, mais savons donc que, étant donné sa nature puissante, sage et bonne, Dieu ne pouvait pas faire autrement que de choisir ce monde « tel qu'il est ». Ce monde est nécessairement le meilleur parmi « une infinité d'autres mondes également possibles et également prétendants à l'existence », car « cette suprême sagesse, jointe à une bonté qui n'est pas moins infinie qu'elle, n'a pu manquer de choisir le meilleur²⁶ ». D'ailleurs, puisque la parfaite sagesse « n'est pas moins réglée que les mathématiques [...] s'il n'y avait pas le meilleur (*optimum*) parmi tous les mondes possibles, Dieu n'en aurait produit aucun ». Leibniz réfute l'objection selon laquelle « le monde aurait pu être sans le péché et sans les souffrances, en expliquant que « tout est lié dans chacun des mondes possibles : l'univers, quel qu'il puisse être, est tout d'une pièce, comme un océan ; le moindre mouvement y étend son effet à quelque distance que ce soit ». C'est donc une totalité donnée, l'ensemble entier de choses existantes que Dieu a dû choisir. Si le mal et la souffrance existent, ce n'est pas parce que Dieu l'a voulu ni parce qu'il a été impuissant à l'empêcher, mais à cause du choix qui s'imposait à lui. Ainsi, le mal et la souffrance que l'être humain connaît n'infirmement pas la croyance

24 Nous n'exposerons ici que les aspects de la pensée de Leibniz qui trouvent leur écho chez Sand. Pour un examen critique de sa philosophie, consulter François BONIFAS, *Études sur la Théodicée de Leibniz*, Paris, 1863 ; Donald RUTHERFORD, *Leibniz and the Rational Order of Nature*, Cambridge, Presses universitaires, 1995, et *New Essays on Leibniz's Theodicy*, éd. Larry M. JORGENSEN et Samuel NEWLANDS, Oxford, Presses universitaires, 2014.

25 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 107-108.

26 *Ibid.*, p. 107 et p. 108.

en un Dieu juste, sage et puissant. Le mot « univers » signifie pour Leibniz tout ce qui existe, tout ce qui a existé et tout ce qui existera ; l'être humain fait partie de cette totalité, sans que cette totalité existe « pour » lui. Même si « le bonheur des créatures intelligentes est la principale partie des desseins de Dieu, car elles lui ressemblent le plus », il ne faut pas croire que ce soit « son but unique ». Leibniz estime qu'« il n'y a pas lieu de juger que Dieu, pour quelque mal moral de moins, renverserait tout l'ordre de la nature. Chaque perfection ou imperfection dans la créature a son prix ; mais il n'y en a point qui ait un prix infini²⁷ ».

Dans les passages d'*Histoire de ma vie* où George Sand évoque Leibniz, elle met en relief trois de ces notions fondamentales. Parlant de ses premières lectures de la *Théodicée*, même si elle admet volontiers qu'elle n'a pas tout compris et ne peut pas « argumenter de par sa science », elle indique que c'est l'étude de Leibniz qui l'a aidée à affronter le problème du mal et à vaincre « les fortes objections que soulève contre la Providence, à [ses] propres yeux, le spectacle du terrible dans la nature et du mauvais dans l'humanité²⁸ ». Elle répète cette affirmation plus tard, quand elle raconte l'époque de la rédaction de *Lélia*, notant : « je ne pouvais plus méditer sans retomber dans mes angoisses sur la justice et la bonté divine, en regard du mal et de la douleur qui règnent sur la terre. Je ne me calmait un peu qu'en rêvant à ce que j'avais pu comprendre et retenir de la *Théodicée* de Leibniz. C'était ma dernière ancre de salut que Leibniz²⁹ ! » Ainsi, les arguments de Leibniz, « cette tête sublime », sur la présence inévitable du mal dans un monde qui

27 *Ibid.*, p. 170. Il ajoute encore : « Il est sûr que Dieu fait plus de cas d'un homme que d'un lion ; cependant je ne sais pas si l'on peut assurer que Dieu préfère un seul homme à toute l'espèce des lions à tous égards » (p. 171).

28 George SAND, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. I, p. 1058.

29 *Ibid.*, t. II, p. 287-288. Ce découragement est dû à l'ambiance de l'époque aussi bien qu'à ses propres dispositions. « Le temps était à l'épouvante et à l'ironie, à la consternation et à l'impudence, les uns pleurant sur la ruine de leurs généreuses illusions, les autres riant sur les premiers échelons d'un triomphe impur ; personne ne croyant plus à rien, les uns par découragement, les autres par athéisme. » Quant à elle, elle restait « donc seule avec [son] rêve de la Divinité toute-puissante, mais non plus tout amour, puisqu'elle abandonnait la race humaine à sa propre perversité ou à sa propre démente » (p. 196).

est néanmoins le meilleur que Dieu ait pu créer, servent à fortifier la foi de Sand, même aux moments du doute le plus profond³⁰.

Le deuxième aspect de la pensée de Leibniz à avoir une importance capitale pour George Sand est son insistance sur l'obligation complète d'exercer son entendement pour mieux comprendre Dieu et l'univers. L'accent qu'il met sur « l'amour éclairé » que Dieu veut qu'on lui porte frappe Sand dès ses premières lectures de la *Théodicée* et elle cite un long passage à ce propos³¹. Elle y revient quand elle parle encore de sa foi dans la V^e partie : « Je sens que j'aime Dieu de cet *amour désintéressé* que Leibniz nous dit être le seul vrai. » Deux pages plus loin, elle résume ses convictions en écrivant « s'efforcer d'aimer Dieu en le comprenant, et s'efforcer de le comprendre en l'aimant ; s'efforcer de croire ce que l'on ne comprend pas, mais s'efforcer de comprendre pour mieux croire, voilà tout Leibniz, et Leibniz est le plus grand théologien des siècles de lumière³² ». Elle déclare encore que « la soif de connaître est inhérente à l'intelligence humaine, que c'est une faculté divine qui nous est donnée, et que refuser à cette faculté son exercice, s'efforcer de la détruire en nous, c'est transgresser une loi divine ». Sand est visiblement

30 Que George Sand évite d'employer elle-même cette terminologie leibnizienne se laisse expliquer par la réputation ambiguë dont Leibniz jouissait en France depuis le xviii^e siècle. Choisi par Condillac, dans le *Traité des systèmes* (1749) comme modèle de la pensée abstraite et systématique, et par Voltaire, dans *Candide* (1759), comme bouc émissaire pour attaquer l'optimisme, Leibniz fut longtemps l'objet d'une admiration plutôt secrète chez des intellectuels en France. Voir à ce sujet W. H. BARBER, *Leibniz in France from Arnauld to Voltaire: a study in French reactions to Leibnizianism, 1670-1760*, Oxford, Clarendon Press, 1955. Le bémol émis par Sand à l'endroit de Voltaire semble lié à l'hostilité de ce dernier envers Leibniz, comme en témoigne cet extrait d'une lettre écrite à Alexander Weill (1844) : « Vous voulez que Dieu soit la *nature*. On nous a dit cela en France, cinquante ans durant, au siècle dernier, et cela nous a servi à quelque chose, j'en conviens. Mais savait-on ce que c'est la nature, et le savez-vous, vous-mêmes ? Leibniz s'en doutait ; mais vous autres, qui vous êtes faits plus Français que nous, quoi que vous en disiez, vous répétez probablement après Voltaire : *À quoi bon Leibniz ?* » (*Corr.*, t. vi, p. 466-467). Dans *Histoire de ma vie* (*op. cit.*, t. ii, p. 288), Sand mentionne que dans une conversation avec Gustave Planche, elle a nié connaître Leibniz « non pas tant par modestie que par crainte de le lui entendre discuter et *démolir* » (c'est Sand qui souligne).

31 *Ibid.*, t. i, p. 1056-57.

32 *Ibid.*, t. ii, p. 304 et p. 306.

très sensible à l'argument développé par Leibniz contre Bayle, à savoir que la raison est essentielle à la foi et que l'être humain a le devoir de l'exercer.

On trouve aussi dans *Histoire de ma vie* plusieurs échos de la notion leibnizienne d'un univers ordonné qu'il faut accepter en tant que totalité et dont les lois immuables ne peuvent pas se modifier au gré d'un simple individu. Sand affirme, par exemple, à la fin du premier chapitre, que « l'on peut déjà constater que rien n'est miracle ici-bas, et que les lois de l'univers, pour n'être pas toutes sondées et définies, n'en sont pas moins conformes à l'ordre éternel³³ ».

Pour Leibniz, une caractéristique essentielle de cet univers choisi par Dieu est son dynamisme ; tout ce qui existe change constamment ; rien n'est statique. Ce volet de la philosophie de Leibniz a exercé une influence importante sur la pensée sociale de Pierre Leroux, qui doit au philosophe allemand deux principes de base, la loi de la continuité et la notion de la perfectibilité³⁴. La loi de la continuité affirme que la nature agit non pas par sauts mais d'une manière suivie et progressive. Chaque état par lequel tout passe contient à la fois l'accumulation des états précédents et les semences des états à venir. Leibniz exprime cette idée dans la formule « le présent enrichi du passé est gros de l'avenir³⁵ ». Ce changement perpétuel se fait toujours vers le mieux, vers la perfection, par l'action des monades dont tout est constitué. La monade, ou substance primitive, n'est pas une particule de matière mais une force, une énergie qui tend toujours, par sa nature, à se perfectionner. Pierre Leroux encourage Sand à approfondir ses connaissances de cet aspect de l'univers leibnizien dans la deuxième phase de son engagement avec cette philosophie.

33 *Ibid.*, t. I, p. 22.

34 David Owen EVANS, *Le Socialisme romantique. Pierre Leroux et ses contemporains*, Paris, Marcel Rivière et C^{ie}, 1948, p. 66 et p. 92.

35 Différentes versions de cette formule reviennent dans *La Théodicée* (*op. cit.*, p. 329), *La Monadologie* (§10), *Principes de la nature et de la grâce* et les *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*.

Les trois sortes de mal

Dans cet univers en constant devenir, Leibniz distingue trois sortes de mal : le mal métaphysique, le mal physique et le mal moral. Le premier consiste « dans la simple imperfection », le deuxième « dans la souffrance » et le troisième « dans le péché³⁶ ». Le mal métaphysique est « l'imperfection originale dans la créature » car, en tant que substance créée, la créature est nécessairement finie, limitée et donc, sujette aux vicissitudes de la vie et apte à commettre des erreurs. Ce mal est « donné » dans le monde choisi et Dieu n'en est pas la source ; il devait produire des êtres imparfaits ou ne rien créer du tout. Cette imperfection métaphysique est la racine du mal physique et du mal moral ; Dieu permet ces derniers, sans les vouloir. Leibniz écrit que :

Dieu ne veut point du tout le mal moral, et il ne veut point d'une manière absolue le mal physique ou les souffrances ; c'est pour cela qu'il n'y a point de prédestination absolue à la damnation ; et on peut dire du mal physique que Dieu le veut souvent comme une peine due à la culpabilité et souvent aussi comme un moyen propre à une fin, c'est-à-dire pour empêcher de plus grands maux ou pour obtenir de plus grands biens³⁷.

Autrement dit, Dieu n'est pas responsable du péché, et peut vouloir le mal physique seulement dans la mesure où celui-ci sert à effectuer du bien. Alors, dans le système de Leibniz, Dieu n'est pas l'auteur du mal, mais l'être humain qui, malgré son imperfection métaphysique, est néanmoins libre est responsable du mal moral qu'il commet. Leibniz fait sortir la liberté de l'être humain de la nature des monades et de la spontanéité de leurs actions. « La substance libre se détermine par elle-même, et cela suivant le motif du bien aperçu par l'entendement qui l'incline sans la nécessiter³⁸. » Sand considère le libre arbitre dans le cadre d'une réflexion sur l'hérédité. Malgré la transmission génétique, nous possédons « une certaine somme de volonté qui est un don tout personnel accordé à chacun de nous par la justice divine³⁹ ». Dieu nous a fourni les moyens de combattre la fatalité de nos instincts « en nous donnant le raisonnement, la comparaison, la faculté de mettre à profit

36 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, op. cit., p. 116.

37 *Ibid.*, p. 118.

38 *Ibid.*, p. 290.

39 George SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., t. 1, p. 24.

l'expérience, de nous *sauver* enfin, que ce soit par l'amour bien-entendu de soi-même, ou par l'amour de la vérité absolue ». L'élément commun entre ces deux façons de comprendre la liberté morale est l'idée du choix ; nos actes relèvent de notre volonté.

Implicitement, George Sand semble concevoir le mal selon la classification de Leibniz : le mal physique et inévitable, il faut le subir avec courage ; le mal moral, lui, peut être combattu. Le principe positif que Sand maintient constamment en évidence est celui de la solidarité, de la participation à un destin collectif. Les trois exemples de mal moral mentionnés dans *Histoire de ma vie* (et que Sand traite aussi dans sa fiction) constituent tous des infractions au principe de solidarité : la jalousie, la cruauté envers les enfants et l'égoïsme. La jalousie et ses dangers sont plusieurs fois évoqués dans ses mémoires quand elle parle de sa mère, souvent jalouse par rapport à son mari, et des relations entre sa mère et sa grand-mère, qui est jalouse de l'amour que son fils porte à sa belle-fille. Prise au milieu, Sand subit directement les effets néfastes de cette émotion qu'elle qualifie de maladie⁴⁰. Elle aborde la question de la cruauté envers les enfants quand elle parle de la manière dont les deux bonnes à Nohant, Rose et Julie, la traitent. Elle raconte qu'à partir d'un certain âge, et pendant trois ou quatre ans, Rose la bat quasiment tous les jours. Sand montre tout ce que ce genre de violence peut avoir d'humiliant et d'avilissant pour une jeune personne, et le mal psychologique qu'il inflige⁴¹. Dans le cas de Julie, il ne s'agit pas de coups physiques mais d'une manipulation de la grand-mère (sa maîtresse) et de la jeune fille pour semer les malentendus et le désaccord, présentés comme très destructeurs des relations humaines et de la morale. Finalement, elle parle de l'égoïsme dans le contexte de ses propres luttes pour repousser les idées de suicide qui l'obsèdent. Il s'agit d'un « égoïsme » auquel elle succombait sans s'en rendre compte : « Je vivais trop en moi-même, par moi-même et pour moi-même. Je ne me savais pas égoïste, je ne croyais pas l'être, et si je ne l'étais pas dans le sens étroit, avare et poltron du mot, je l'étais dans mes idées, dans ma philosophie⁴². » Ce genre d'égoïsme rend orgueilleux ; elle le voit encore, dit-elle, dans la personnalité du narrateur des *Lettres d'un voyageur*. La jalousie, la cruauté envers les enfants et l'égoïsme constituent des fautes morales qui sapent la solidarité et entravent le perfectionnement de l'individu. Mais en

40 *Ibid.*, t. I, p. 594-595 et p. 604.

41 *Ibid.*, t. I, p. 779-780.

42 *Ibid.*, t. II, p. 302.

dénonçant ces péchés, Sand se garde bien de dénoncer le pécheur : la mère et la grand-mère de Sand surmontent leurs jalousies, Rose et Julie ont aussi de bonnes qualités et surtout de bonnes intentions, et son égoïsme à elle est une faute de jeunesse qui cède la place à une raisonnable et nécessaire estime de soi. En évoquant ces diverses formes de mal moral, Sand rend donc l'individu responsable de ses erreurs, mais lui ouvre la porte à la possibilité de se corriger.

Comment envisager le mal

Puisqu'une portion de mal doit nécessairement faire partie de ce monde, Leibniz encourage ses lecteurs à adopter une position pratique et réaliste. Une vue d'ensemble, pense-t-il, révèle qu'en général, le bien l'emporte sur le mal (une conviction pour laquelle il est souvent critiqué). Selon lui, les humains ont souvent tendance à exagérer leurs maux, au lieu de concentrer leur attention sur tout ce qui va bien. Il prend comme exemple le corps humain, à la fois si fragile et si durable, affirmant : « je ne m'étonne pas si les hommes sont malades quelquefois, mais [...] je m'étonne qu'ils le sont si peu, et qu'ils ne le sont pas toujours⁴³ ». Ainsi, il critique « le défaut d'attention qui diminue nos biens » et ajoute qu'un certain « mélange de maux » est nécessaire pour nous aider à développer la capacité de mieux peser notre expérience : « Suppléons donc par notre réflexion à ce qui manque à notre perception⁴⁴. » George Sand approuve cet engagement de l'esprit à mieux supporter ce qu'on ne peut guérir. Elle écrit, dans un des passages où elle parle de Leibniz : « Je sens que mes douleurs et mes fatigues ne peuvent altérer l'ordre immuable, la sérénité de l'Auteur de toutes choses ; je sens qu'il n'agit pas pour m'en retirer en modifiant les événements extérieurs autour de moi⁴⁵. » Ailleurs, on trouve des remarques comme celle-ci : « Cette philosophie me paraît bien facile à présent. Se laisser souffrir, puisque la souffrance est inévitable, et ne pas la maudire quand elle s'apaise, puisqu'elle ne nous a pas rendus pires : toute âme honnête peut pratiquer cette humble sagesse pour son compte⁴⁶. »

Dans cette même partie de la *Théodicée*, Leibniz affirme aussi que « souvent un mal cause un bien, auquel on ne serait point arriver sans ce

43 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, op. cit., p. 111.

44 *Ibid.*, p. 110.

45 George SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., t. II, p. 304.

46 *Ibid.*, t. II, p.199.

mal. Souvent même, deux maux ont fait un grand bien⁴⁷ ». *Histoire de ma vie* illustre volontiers cette façon de penser. À deux reprises, Sand cite le dicton « à quelque chose malheur est bon » ; la première fois, il s'agit de la gale dont elle souffrait en revenant d'Espagne. Elle attribue à cette maladie, et au fait que sa grand-mère n'en ait pas été rebutée, sa propre capacité d'approcher des malades pour les aider : « je pense qu'à quelque chose malheur est bon, moralement du moins, car je n'ai jamais vu de misères physiques dont je n'aie pu vaincre en moi le dégoût⁴⁸ ». La deuxième mention concerne aussi la formation de son caractère. Critiquant avec énergie la « fausse grâce » d'avant la Révolution que sa grand-mère essayait constamment de lui inculquer, elle déclare : « à quelque chose malheur est bon, car c'est peut-être à l'aversion que cette petite persécution de tous les instants m'inspira pour le maniéré que je dois d'être restée naturelle dans mes idées et dans mes sentiments⁴⁹ ». Ces exemples sont assez banals et un dicton n'est qu'une manière de parler, sauf qu'une fois averti par le retour de cette expression, on constate que Sand présente des expériences plus éprouvantes sous la perspective du bien qui en ressort. Elle montre ainsi, même si c'est sans le dire explicitement, qu'une des amitiés très importantes de sa vie, celle avec Ursule, est une conséquence positive qui a résulté de la profonde tristesse où Nohant est plongé après la mort de son père. Remarquant la solitude de la jeune enfant, sa grand-mère décide de lui chercher une compagne, et cette amitié d'enfant deviendra une relation de longue durée : « Nous ne nous sommes donc jamais perdues de vue, et notre amitié, toujours plus éprouvée par l'âge, a maintenant quarante ans de date : c'est quelque chose⁵⁰. » Pareillement, c'est aux souffrances de son enfance qu'elle attribue sa sollicitude et sa compassion pour les opprimés ; son engagement (le positif) n'a pas été « un caprice, une fantaisie d'artiste, comme on l'a dit : il a été le résultat inévitable de mes premières douleurs, de mes plus saintes affections, de ma situation même dans la vie⁵¹ ». Chercher dans l'enchaînement des événements négatifs un effet positif représente une stratégie pour « ne pas murmurer [...] contre les ordres de la Providence », ainsi que Leibniz le recommande⁵².

47 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 109.

48 George SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, t. I, p. 588.

49 *Ibid.*, t. I, p. 679.

50 *Ibid.*, t. I, p. 600.

51 *Ibid.*, t. I, p. 781.

52 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 111.

La nécessité de l'action

Pour Leibniz, le caractère inévitable de l'existence de certains maux ne justifie pas une attitude de résignation ou de satisfaction ; bien au contraire, la transformation constante de l'univers impose une action progressive à la personne éclairée⁵³. Dans la préface de la *Théodicée*, faisant suite aux remarques citées par Sand sur « l'amour éclairé », Leibniz esquisse une déontologie. C'est « l'amour éclairé » de Dieu qui rend l'être humain vertueux et « fait naître ce plaisir dans les bonnes actions », car

en faisant ses devoirs, en obéissant à la raison, on remplit les ordres de la suprême raison, on dirige toutes ses intentions au bien commun qui n'est pas différent de la gloire de Dieu ; l'on trouve qu'il n'y a point de plus grand intérêt particulier que d'épouser celui du général, et on se satisfait à soi-même en se plaisant à procurer les vrais avantages des hommes⁵⁴.

Mieux on comprend Dieu et l'univers, plus on devient capable d'agir dans le sens du perfectionnement du monde. Tout en exerçant cette éthique d'action visant le bien des autres, il importe de garder une charité humble et pleine de modération : « également attentifs à nos défauts et aux talents d'autrui, nous sommes portés à critiquer nos actions, et à excuser et redresser celles des autres : c'est pour nous perfectionner nous-mêmes, et pour ne faire tort à personne⁵⁵ ». Dans le premier chapitre d'*Histoire de ma vie*, Sand analyse ce qu'elle considère les faiblesses qui nuisent à l'utilité des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Pour elle, « cette manière de s'accuser n'est pas humble » et les fautes que Rousseau avoue sont trop peu édifiantes pour le lecteur⁵⁶. Mais surtout il a eu tort, en se confessant, de confesser aussi les autres, notamment Mme de Warens. Voilà ce que Sand ne compte pas faire et ce que les lecteurs

53 Donald RUTHERFORD, *Leibniz and the Rational Order of Nature*, *op. cit.*, p. 61-62.

54 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 28.

55 Pour une version plus complète de cette éthique, voir *Mémoire pour les personnes éclairées et de bonne intention* (1692), publié en France dans *Lettres et opuscules inédits*, précédés d'une introduction par A. FOUCHER DE CAREIL, Paris, Ladrangé, 1854 (Hildesheim et New York, Georg Olms Verlag, 1975).

56 George SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, t. I, p. 52.

ne devraient pas chercher dans son autobiographie⁵⁷. Elle évitera de faire tort aux autres en les confessant, tout comme elle s'abstient en général d'attaquer autrui ou de répondre à ceux qui s'attaquent à elle.

Leibniz croit qu'une action positive, qui seconde la tendance vers le perfectionnement inhérente à l'univers, ne restera jamais sans appui. Il déclare « qu'une des maximes que nous soutenons ici porte que l'assistance de Dieu ne manque pas à ceux qui ne manquent point de bonne volonté⁵⁸ ». George Sand exprime la même idée au début de ses mémoires quand elle écrit : « La grâce, c'est l'action divine, toujours fécondante et toujours prête à venir au secours de l'homme qui l'implore. Je crois à cela, et ne saurais croire à Dieu sans cela⁵⁹. » Elle le dit encore dans sa « Conclusion » en parlant de la longue durée de ses convictions :

Attribuerai-je ces victoires de la foi à ma propre raison, à ma propre volonté ? Non. [...] mais j'ai reçu du secours, et je ne l'ai pas méconnu, je ne l'ai pas repoussé. Ce secours, Dieu me l'a envoyé, mais il ne s'est pas manifesté par des miracles. [...] la grâce m'est venue comme elle vient à tous les hommes, comme elle peut, comme elle doit leur venir, par l'enseignement de la vérité⁶⁰.

Leibniz et l'esthétique sandienne

La pratique de son art peut certainement être tenue comme un des moyens que George Sand emploie pour attirer sur elle cette grâce, et donc appuyer le progrès de l'humanité. Dans *Histoire de ma vie*, elle donne un bref aperçu de sa théorie du roman en mettant l'accent sur l'« idéalisation du sentiment qui fait le sujet », lequel doit être placé « dans des conditions et dans un cadre de réalité pour le faire ressortir⁶¹ ». Ce principe d'idéalisation du sujet explique les réserves qu'elle exprime, vers la même époque, à propos de la fiction réaliste. En accentuant le « mal », et en représentant les classes marginalisées comme criminelles, ce genre de fiction risque de manquer

57 Elle réitère cette conviction suite à la lecture de quelques inédits de Rousseau qui venaient de paraître, *ibid.*, t. II, p. 113-114.

58 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 39.

59 George SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, t. I, p. 25.

60 *Ibid.*, t. II, p. 459-460.

61 *Ibid.*, t. II, p. 161.

son but d'améliorer la société et pourrait même nuire aux vulnérables. Ce jugement rappelle directement celui que Leibniz, dans la *Théodicée*, avait prononcé contre certains livres de théologie :

Les livres de la misère humaine, tels que celui du pape Innocent III, ne me paraissent pas des plus utiles : on redouble les maux en leur donnant une attention qu'on en devrait détourner pour la tourner vers les biens qui l'emportent de beaucoup. J'approuve encore moins les livres tels que celui de l'abbé Esprit, *De la fausseté des vertus humaines*, dont on nous a donné dernièrement un abrégé, un tel livre servant à tourner tout du mauvais côté et à rendre les hommes tels qu'il les représente⁶².

D'ailleurs, dans son *Mémoire pour les personnes éclairées et de bonne intention*, Leibniz souligne l'importance, pour le développement et le bonheur de l'humanité, non seulement des sciences mais des beaux arts. Pour contribuer au bonheur des gens, il faut surtout « leur éclairer l'entendement » et « fortifier leur volonté dans l'exercice des vertus » et dans l'accomplissement de cette tâche, tous les domaines du savoir ont un rôle à jouer⁶³. Leibniz approuve « même les livres d'amusement » (dont le roman en tête de la liste) « car si des habiles gens et des personnes vertueuses s'en mêlent, on s'en peut servir pour faire estimer la vertu et pour rendre le vice haïssable et ridicule, pour rendre justice au mérite, pour immortaliser quelque belle pensée⁶⁴ ». Leibniz, en somme, aurait approuvé la conception esthétique de Sand, et sa poétique du roman !

Les allusions directes à Leibniz dans *Histoire de ma vie* ne sont pas nombreuses, mais profondément révélatrices. Elles suggèrent que la pensée de Leibniz imprègne celle de George Sand à plusieurs niveaux, mais avant tout pour la question du mal qui constitue l'élément le plus audacieux de la pensée leibnizienne. Ni dévote, ni athée, poussée par le besoin de résoudre le paradoxe d'un Dieu sage et omnipotent qui aurait créé le monde en n'y empêchant pas le mal et la souffrance, Sand s'est appropriée une philosophie qui affirme non seulement le droit mais l'obligation de chercher la vérité

62 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 111.

63 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Mémoire pour les personnes éclairées et de bonne intention*, *op. cit.*, p. 279.

64 *Ibid.*, p. 285.

en matière de croyance ; qui propose une théorie de l'univers permettant d'espérer pour l'avenir malgré les difficultés du présent ; qui encourage à lutter contre les maux qu'on est en mesure de corriger ; qui impose le devoir d'agir pour le bien commun, tout en poursuivant son propre perfectionnement. En 1854, rédigeant la dernière partie d'*Histoire de ma vie*, Sand déclare à propos de Leibniz : « Je ne l'ai jamais ouvert, depuis dix ans sans trouver, dans celles de ses pages où il se met à la portée de tous, la règle saine de l'esprit humain, celle que je me sens de plus en plus capable de suivre⁶⁵. » On dirait qu'elle a bien réussi ; ses œuvres en font foi.

ROMIRA WORVILL⁶⁶
UNIVERSITÉ ACADIA (NOUVELLE-ÉCOSSE)

65 George SAND, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. 1, p. 306.

66 Je tiens à remercier, au moment de signer cet article, Damien Zanone pour son appui et son aide. Sans ses encouragements et surtout ses conseils judicieux, l'article n'aurait jamais vu le jour.



Invidia.

Mal et châtiement du mal chez George Sand :

l'exemple de *L'Uscoque*

Le thème du mal et sa noirceur se prêtent bien à l'imaginaire des couleurs qu'Isabelle Naginski convoque pour décrire l'œuvre de George Sand, en considérant, en particulier, une « période noire » qui s'étendrait de la première à la seconde *Lélia*, soit environ de 1833 à 1839¹. Il s'agit d'envisager ici la fin de cette période et plus particulièrement l'hiver et le printemps que George Sand passe à Nohant d'octobre 1837 à avril 1838. Le départ à Paris, pour son procès², puis pour l'été correspond en effet à un renouveau, marqué sans doute par le rapprochement avec Chopin et par la fréquentation de plus en plus assidue des œuvres de Leroux.

Les années 1837 et 1838 voient naître des œuvres toutes teintées de noirceurs et écrites en même temps : les derniers contes vénitiens – *La Dernière Aldini*, *L'Orco* et *L'Uscoque* – sont hantés de fantômes ; *Egenwald*, qui est finalement abandonné, peut-être pour sa trop grande violence³ ; *Spiridion* prend sa place, avec ses alternances de lumière et d'ombre, en même temps que l'« Essai sur le drame fantastique » et son cortège de terreurs diverses. À cette liste, il faut ajouter *Lélia*, que Sand réécrit, et la réponse à Lerminier, en

1 Isabelle NAGINSKI, *George Sand, L'Écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 20, à propos de *Lélia* et de *Spiridion*. Isabelle Naginski considère que la deuxième *Lélia* contient déjà des éléments « blancs » qui annoncent la fin de la « période noire ».

2 Il s'agit du dernier procès avec Casimir Dudevant. Voir la chronologie de Georges LUBIN dans l'édition de la *Correspondance* de George Sand, t. IV, p. 306-307.

3 Sur *Egenwald*, voir Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain, Un grand fleuve d'Amérique*, Paris, PUF, 1998, en particulier p. 105-106.

défense d'un Lamennais en lutte⁴. Si l'on y inclut enfin *Mauprat* et la lettre sur Robespierre à Luc Desages⁵, on peut dire qu'il y a là une concentration de ce que Sand a produit de plus noir. On peut considérer que cette période représente une transition entre un moment de révolte et de nihilisme et l'émergence d'une énergie plus positive, qu'on l'appelle « période blanche » ou qu'on la mette sous le signe de Platon⁶.

Or, pendant les quelques mois de l'hiver 1837-1838 passés à Nohant, George Sand écrit *L'Uscoque*, le seul de ses romans à porter comme titre le nom du « méchant » de l'histoire, si l'on excepte *Leone Leoni* et *Mauprat* ; encore le titre de *Mauprat* a-t-il l'ambiguïté de dire à la fois Edmée et Bernard. Par ailleurs le personnage de Leone Leoni est ambigu et le mal éventuel qu'on peut trouver chez Bernard de Mauprat est, comme celui qu'on trouve plus tard chez Césarine Dietrich, un objet de débat plus qu'un fait avéré, les caractéristiques de l'un et de l'autre étant expliquées sinon excusées par les circonstances qui ont entouré leur éducation. En revanche, appeler un roman *L'Uscoque* revient à peu près à désigner par « Mauprat » Jean de Mauprat et à proposer celui-ci comme objet d'analyse principal.

On montrera en quoi *L'Uscoque*, même s'il est une réécriture romanesque du *Giaour* et de *Lara*, peut refléter une conception plus sandienne que byronienne du mal, à une période où les circonstances, ainsi que le contexte politique et littéraire, rendaient le problème particulièrement prégnant. Après avoir décrit dans un premier temps ce qui fait la noirceur d'un roman comme *L'Uscoque*, de la dimension gothique à la volonté de puissance criminelle du Don Juan, il conviendra de montrer l'ambiguïté de ces représentations du

4 George SAND, « Lettre à Lerminier », parue dans la *Revue des Deux Mondes* en février 1838.

5 Cette lettre pose un problème de datation, la seule certitude étant qu'elle suit le séjour de George Sand chez les Duteil, en janvier 1836. Georges Lubin suit l'avis de Pierre Reboul en la datant de 1837. Bernard HAMON serait d'avis de la dater de l'année précédente (voir « George Sand et Robespierre », dans *Cahiers George Sand*, n°37, « George Sand face à la violence de l'histoire », 2015, p. 37-58).

6 Les deux interprétations sont d'Isabelle NAGINSKI, respectivement dans *L'Écriture ou la vie*, *op. cit.* (en 1999) et au cours d'une intervention encore inédite au colloque *George Sand et ses consœurs : la femme artiste et intellectuelle au XIX^e siècle* qui s'est tenu à Vérone en 2015 (organisé par Laura COLOMBO) : « Avec ou sans Muse ? Réflexions de Sand sur le génie au féminin ».

mal qui, même chez Sand, portent en elles le ferment d'une vitalité propre à lutter contre les inerties et les injustices. Entre mal et châtement du mal, n'y a-t-il pas alors le point commun de la violence, échangée l'un contre l'autre ? Et dans quelle mesure Sand condamne-t-elle cette violence ?

Un mal issu du fantastique

La *Correspondance* fait état d'un hiver 1837-1838 particulièrement douloureux pour George Sand. La rupture avec Michel de Bourges, qui a eu lieu pendant l'été 1837, n'est pas encore tout-à-fait réglée⁷ ; sa mère vient de mourir en août⁸ ; l'épisode rocambolesque de l'enlèvement de Solange par le père de celle-ci a eu lieu à la fin de septembre et est certainement à l'origine de la décision prise de séjourner à Nohant sans interruption jusqu'au procès, qui doit avoir lieu en avril 1838. De surcroît, Maurice est sans arrêt malade pendant tout l'hiver. Ces événements conduisent à des représentations de souffrance, assez habituelles dans la *Correspondance*, mais particulièrement véhémentes. L'expédition à Guillery, en particulier, donne lieu à des récits de scènes violentes⁹. Une longue lettre à Duteil fait état des cauchemars qui s'ensuivent :

Toutes ces agitations que cet homme dénaturé suscitent [*sic*] font beaucoup de mal à mon pauvre enfant. Je me ferai couper par morceaux plutôt que de le lâcher. Mais tout cela m'a laissé un malaise et une inquiétude vraiment maladive. Je ne dors pas, à tout instant je me réveille en sursaut, croyant entendre mes enfants crier après moi¹⁰.

7 Voir *Corr.*, t. IV, p. 185, la lettre à Frédéric Girerd, qui sert d'intermédiaire ; Michel et elle se voient d'ailleurs deux fois au cours de l'hiver (*Corr.*, t. IV, p. 229 et p. 238).

8 Par exemple, *Corr.*, t. IV, p. 174.

9 Les récits à Vincent puis à Duteil (*ibid.*, p. 198-223) font état de violences physiques à l'endroit de Solange au moment de l'enlèvement, puis, à plusieurs reprises, de violence verbale à l'égard de George Sand elle-même.

10 *Corr.*, t. IV, p. 221.

Ces récits, axés sur la violence et sur les visions qu'elle provoque, font écho à la notice de *L'Uscoque*, écrite en 1854, où Sand confond ses récits de pirate et ses propres souvenirs :

J'avais très froid dans ma chambre, et, en m'endormant, je voyais des paysages fantastiques, des mers agitées, des rochers battus par les vents. La bise qui sifflait au dehors, et le feu qui pétillait dans ma cheminée, produisaient des cris étranges, des frôlements mystérieux, et je crois que j'étais plus obsédée que charmée par mon sujet¹¹.

L'imaginaire romanesque est ici lié à la mécanique du mauvais rêve, dont les visions sombres sont articulées à des éléments de réel.

Il est notable que cette période, qui se termine par un essai sur le drame fantastique, soit souvent placée sous le signe du cauchemar ou de ce qui s'y rapporte. C'est durant ce long séjour à Nohant qu'a lieu, en février, la fameuse visite de Balzac sur laquelle on ne peut que faire des supputations. Il est à peu près certain qu'elle lui a parlé de *L'Uscoque* dont elle était « obsédée¹² ». Et même s'il n'y en a trace ni dans la bibliothèque de Nohant ni dans la *Correspondance*, il est probable que Balzac lui ait apporté sa toute dernière publication, *César Birotteau*, roman publié en décembre 1837 et dont on peut rappeler qu'il commence par un cauchemar prémonitoire : la deuxième partie de *L'Uscoque*, alors en cours d'écriture, en comporte deux. On peut très facilement établir aussi des relations intertextuelles entre *L'Uscoque* et deux nouvelles de Balzac dont nous savons avec certitude qu'elle les a lues : *L'Auberge rouge* et *L'Elixir de longue vie*¹³. Il n'est pas interdit de penser que durant les trois longues soirées qu'ils ont passées tous les deux dans l'hiver froid et sombre qu'évoque Sand, ils aient évoqué cet attirail de fantastique, de crime et de visions cauchemardesques qui correspondait à ces nouvelles et, de façon générale, à l'air du temps : Maurice lit Hoffmann avec passion en 1837

11 George SAND, *L'Uscoque*, éd. Marianne LORENZI, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 55.

12 Dans *Un début dans la vie* de Balzac, le personnage de Georges, qui multiplie les références aux peuples d'orient et a affaire à un uscoque « dans sa bicoque », est sans doute une représentation de George Sand.

13 Voir par exemple Thierry BODIN, « Balzac et George Sand, histoire d'une amitié », *Présence de George Sand*, n°13, février 1982, p. 4-21.

et sa mère le lit ou le relit avec lui. Elle en réclame sans cesse à Buloz dans la traduction Loève-Weimars¹⁴.

Du reste, il s'agit moins de romanesque que d'une représentation sérieuse, voire didactique, du surnaturel terrorisant. Hoffmann, comme Nodier, dont les œuvres figurent toutes deux presque au complet dans la bibliothèque de Nohant, se réfèrent à la vogue gothique mais aussi à la matrice initiale fournie par Swedenborg, que Balzac porte en lui et qu'il fait peut-être lire à Camille Maupin, double de George Sand dans *Béatrix*, quand il la montre penchée sur des « livres de théologie mystique¹⁵ ». La dimension fantastique peut servir de support argumentatif, comme elle est l'objet de discussions, peut-être avec Balzac, peut-être avec le docteur Gaubert avec qui elle prévoit dans une lettre d'octobre 1837 des causeries « phrénologico-psychologico-philosophico-physiologico-rococo¹⁶ ».

La séduction du mal

Même s'ils peuplent les cauchemars et les rêveries surnaturelles, le mal et la perversion prennent d'abord, dans les romans sandiens, des figures à valeur symbolique. On peut très bien lire *Lélia*, dès 1833, comme un catalogue des différentes figures du mal, qu'Orio Soranzo, dans *L'Uscoque*, réunit pour les représenter à lui seul. Trenmor est clairement identifiable comme le joueur : c'était le seul thème de la nouvelle à l'origine de *Lélia*, intitulée « Trenmor » et refusée par Buloz ; c'est à nouveau le thème de *Leone Leoni* dans lequel Sand reprend une page sur le jeu manifestement issue de cette nouvelle¹⁷. Magnus représente le stupre, le crime ou quoi que ce soit de lié aux vices que les hommes vont cacher dans les monastères et contre lesquels Spiridion a tenté de lutter¹⁸. Stenio représente la volonté de puissance liée au personnage

14 Voir par exemple *Corr.*, t. IV, p. 122.

15 Voir *Béatrix*, dans *La Comédie humaine*, Pierre-Georges CASTEX (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 814. C'est Isabelle NAGINSKI qui émet cette hypothèse dans *George Sand mythographe*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 97.

16 *Corr.*, t. IV, p. 885.

17 *Corr.*, t. III, p. 392, citée par Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain, Un grand fleuve d'Amérique, op. cit.*, p. 97.

18 Voir par exemple l'autorité « sans bornes pour le mal » donnée au prieur Donatien par la licence : *Spiridion*, Genève, Slatkine reprints, 2000, p. 193.

de Don Juan. Chacune de ces représentations du mal peut être requalifiée en tentative avortée de vivre, menant bientôt à la lassitude qui renvoie aux limites dont souffre l'homme romantique¹⁹. De ce fait, ces différents vices sont, sinon « pardonnés », du moins expliqués par une conception désespérée du monde. C'est dans ce cadre que se situe l'espèce de réhabilitation dont a pu bénéficier le personnage de Don Juan, avec, en ce qui concerne la France, au début des années 1830, la représentation de l'opéra de Mozart et la traduction du conte d'Hoffmann correspondant.

Pourtant, à cette époque, la référence de George Sand en matière de donjuanisme est plutôt le Lovelace de *Clarisse Harlowe*. C'est vers Lovelace que la tentative de prostitution de Juliette oriente Leone Leoni et c'est le personnage du roman de Richardson que Sand évoque dans les premiers romans, où il sert de repoussoir : l'Octave de *Jacques* et l'André du roman éponyme ont le souci de s'écarter de cet anti-modèle²⁰ ; dans le chapitre intitulé « Don Juan » de la *Lélia* de 1833, Stenio montre l'erreur qu'il peut y avoir pour un jeune homme à vouloir mimer ce personnage et sa volonté de puissance. Le chapitre « Don Juan » de la *Lélia* de 1839 est encore plus virulent. L'invective contre Don Juan s'y trouve transposée dans un prêche public où Lélia, abbesse des Camaldules, s'adresse à un public féminin. L'idée est d'avertir les femmes de renoncer au sacrifice – accompli par exemple par la Juliette de *Leone Leoni*²¹ – qui tend à la rédemption fallacieuse du Don Juan. À Stenio, qui évoque une légende où l'ange gardien de Don Juan, ayant pris les traits d'une femme, parvient à le purifier et à le convertir, Lélia répond :

Mes sœurs, dit-elle, et vous, mes enfants, vous ne savez pas la fin de la légende, et je vais vous la raconter. Don Juan aimait l'ange et ne fut pas converti. Il tua son propre frère et reprit le cours de ses iniquités. Lâche et méchant, il avait peur de l'enfer quand il était ivre. À jeun, il

19 Voir Georges GUSDORF, *Le Romantisme*, tome II, Paris, Payot, 1984, p. 60-65, en particulier la référence à une « anthropologie négative ».

20 Avant *Le Château des Désertes*, dans *Leone Leoni* et *Jacques*, puis dans *André* et *Le Secrétaire intime*. Par exemple, André « ne se sent pas la moindre vocation pour le rôle de Lovelace campagnard ». Octave considère que l'action de Lovelace n'est pas seulement « le fait d'un lâche, mais celui d'un sot ».

21 Voir à ce sujet Mireille BOSSIS, « Manon Lescaut-Leone Leoni : la passion au masculin et/ou au féminin ? » dans *Le Récit amoureux*, actes du colloque de Cerisy, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 71-85.

blasphémait Dieu, profanait ses autels et foulait aux pieds les plus belles œuvres de ses mains. L'ange devenu femme perdit la raison, c'est-à-dire la mémoire du ciel sa patrie, la conscience de sa nature divine, l'espérance de l'immortalité. Don Juan mourut dans l'impénitence finale, tourmenté par les démons, c'est-à-dire par les remords tardifs et impuissants de sa conscience. Il y eut au ciel un ange de moins, et dans l'enfer un démon de plus²².

Ce récit est un résumé de *L'Uscoque*²³. Cette histoire, que Sand écrivait en parallèle ou qu'elle venait d'écrire et où elle évoquait la méchanceté d'un Don Juan sans réhabilitation possible, a pu être ainsi reprise dans *Lélia*. Cela serait une coïncidence du même ordre que celle de la dépouille du moine qui, dès la *Lélia* de 1833, préfigure le dernier épisode de *Spiridion*²⁴. Or les trois œuvres ont été écrites – ou remaniées – en même temps. On voit bien dès lors en quoi le traitement du Don Juan de la seconde *Lélia* diffère de celui de la première : la situation d'énonciation donne à la « légende » racontée à la fois par Stenio et par Lélia une dimension d'apologue. L'histoire entière de *L'Uscoque* prend une valeur démonstrative et un enjeu : montrer que la passion n'est plus une valeur, comme elle l'est dans *Leone Leoni*, mais un leurre et que sa prétendue dimension rédemptrice ne vaut ni pour la femme (ravalée à la seule dimension de dupe) ni pour Don Juan (qui ne subit aucune modification).

22 George SAND, *Lélia*, éd. Béatrice DIDIER, Meylan, Les Éditions de l'Aurore, 1987, 2 vol., vol. II, p. 122.

23 Si, comme il est possible, on assimile Ezzelin à un frère ennemi de Soranzo. Voir ma présentation du roman dans George Sand, *L'Uscoque*, *op. cit.*, p. 45.

24 Voir à ce sujet par exemple l'introduction de Michèle HECQUET à *Spiridion*, dans *Spiridion*, Genève, Slatkine reprints, 2000, p. 41. Pour l'épisode en question, voir *Lélia*, *op. cit.*, vol. I, p. 182-183.

La nécessité du mal

La « légende » de Don Juan que présente Stenio sanctifie la « vertu en acte » de l'ange gardien, qui prend forme de femme pour convertir Don Juan²⁵. La réponse de Lélia – et la trame narrative de *L'Uscoque* – dit l'impossibilité de cette conversion. George Sand y adopte un dispositif ternaire, qu'elle a utilisé dans *Lélia* et, par la suite, dans une certaine mesure, dans *Consuelo* puis, par exemple, et de façon plus manifeste, dans *Jeanne* et dans *Les Maîtres sonneurs*. Mais là où dans ces romans une femme se trouve devant trois hommes qui symbolisent chacun un principe masculin, *L'Uscoque* se focalise sur un homme (Soranzo / Don Juan) devant qui se présentent trois femmes. Toutes trois peuvent successivement prétendre à sa conversion : Giovanna (ou femme du Giovanni), la femme qu'il épouse et qui est un des personnages de « sibylles » de Sand, portant en elle « un instinct de sacrifice et d'abnégation, comme si [elle eût] été marquée, en naissant, pour tomber en holocauste sur l'autel de je ne sais quelle puissance avide de [son] sang et de [ses] larmes²⁶ » ; Naam, servante androgyne qui finit sa vie dans une retraite sainte ; Argiria, « ange de lumière ému des misères de l'humanité²⁷ ». Aucune ne parvient à modifier le caractère de Soranzo ; l'une y perd la vie, l'autre la santé et la troisième en reste folle.

En revanche, toutes trois manifestent une force de vie et de volonté qui est plus ou moins présentée comme issue de l'amour qu'elles portent à Soranzo. Giovanna le rejoint au terme d'un voyage pénible où elle court mille dangers et met à l'aimer une énergie certes tournée contre elle-même, mais sans cesse dite par le texte : « Plaignez-moi donc car je l'aime jusqu'au délire et son empire sur moi-même est sans borne²⁸ » dit-elle à son ami Ezzelin qui peut voir de ses propres yeux l'effet produit par Soranzo sur la femme qui l'aime – « Mais le visage de Giovanna se colora, ses yeux brillèrent, et son front se releva avec orgueil lorsque Orio entra dans la salle d'un air franc et ouvert²⁹. » C'est dans un orgueil de cet ordre que Giovanna situe l'origine de l'amour : « Ne ferais-je pas mieux d'avouer qu'il y a dans le cœur de la

25 Pour l'expression « vertu en acte », je me réfère au chapitre « légende » de André JOLLES, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 27-54.

26 George SAND, *L'Uscoque*, *op. cit.*, p. 104

27 *Id.*, p. 171.

28 *Id.*, p. 103.

29 *Id.*, p. 117.

femme un mélange de vanité qui s'enorgueillit de régner en apparence sur un homme fort, et de lâcheté qui va au-devant de sa domination³⁰ ? » C'est la même admiration et la même force qu'on lit dans la confession finale de Naam dont on peut citer quelques phrases : « Mais je me disais que tu étais un guerrier et un prince, et que tout est permis à ceux qui gouvernent les hommes et leur font la guerre³¹. » La disparition de Soranzo agit à l'inverse et ôte toute vie aux femmes qui l'ont aimé. Naam ne peut plus « goûter d'autres joies ni ressentir d'autres douleurs que celles d'autrui³² ». Et c'est la description finale d'Argiria qui est encore la plus frappante : désormais tout à fait en sécurité entre son frère et le médecin qui la soigne et qui l'aime, elle est l'image même d'une faiblesse et d'un spleen créé indirectement par Soranzo mais conséquence aussi de son absence : « Pauvre signora Ezzelin ! dit un des bourgeois en la suivant des yeux ; elle est encore bien pâle, mais elle a l'air parfaitement raisonnable. » Ce dernier terme s'oppose à la « folie douce et triste³³ » que la disparition de Soranzo a provoquée, mais il sonne bien tristement à la fin de ce roman plein de cet « homme d'action et de volonté³⁴ » que les trois femmes ont aimé.

Cette dichotomie entre action et volonté d'une part, spleen d'autre part, revient sans cesse dans les premières années d'écriture de George Sand. Ce parti pris en faveur de l'énergie est commun au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles³⁵ et s'inscrit naturellement dans le thème du mal. Le mal – tout mal qu'il est – est une action : il est une marque d'énergie en soi et peut même avoir des conséquences positives. Les années 1830 ont été sur ce point extrêmement riches en événements susceptibles de mettre en avant des problématiques de ce type : l'échec relatif de la révolution de Juillet est à l'origine de l'émergence de pensées révolutionnaires plus radicales, parmi lesquelles les combats nationaux comme celui de la Pologne. On sait le parti que prend alors George Sand aux côtés de Lamennais et de Michel de Bourges mais aussi de Louis Blanc et de Barbès et le soutien qu'elle a pu apporter à Mickiewicz par exemple. Pictet la dépeint dans sa *Course à Chamounix* en

30 *Id.*, p. 106.

31 *Id.*, p. 239.

32 *Id.*, p. 247.

33 *Id.*, p. 245 pour les deux citations.

34 *Id.*, p. 103.

35 Voir Michel DELON, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, PUF, 1988, en particulier le chapitre « Passions et paroxysmes ».

train d'envisager de couper toutes les têtes qui pourraient s'ériger contre le bien du peuple :

Les poupées alors furent mises en mouvement, et manœuvrèrent les unes contre les autres. Il y eut des luttes acharnées pour ne pas dire sanglantes. Les rois furent dépouillés de leurs couronnes et en même temps de leurs têtes. Les biens des riches furent partagés. On proclama la république universelle fondée sur l'égalité. Tous ceux qui refusèrent d'être libres y furent contraints par la force³⁶.

Cette parodie devait refléter quelque chose du discours de Sand pendant cette fin d'été 1836. La virulence de ses propos correspond d'ailleurs à la lettre à Luc Desages, qui cautionne l'action de Robespierre comme la seule possibilité de véritable action révolutionnaire. C'est encore ce recours à la violence qui reçoit, à la fin de *Spiridion*, la caution du « sans culotte Jésus³⁷ ». C'est enfin la nécessité de l'attentat que devait dire *Engelwald* et dont on peut lire des échos en cette fin de *Spiridion* comme dans l'épisode de la seconde *Lélia* qui concerne Valmarina. Isabelle Naginski considère cette apologie de l'action sous la forme d'une Promethea « déchaînée », en relation avec la figure de « Lélia au rocher » et en évoquant en particulier la figure récurrente du titan, que Sand applique à Michel de Bourges dans la Lettre à Éverard (des *Lettres d'un voyageur*) puis, dans l'« Essai sur le drame fantastique », à Manfred et à Mickiewicz³⁸.

36 Adolphe PICTET, *Une course à Chamounix*, Paris, Benjamin Duprat, 1838, p.145-146.

37 George SAND, *Spiridion*, *op. cit.*, p. 298-299. Voir aussi à ce sujet Guillaume MILET, « *Spiridion* de George Sand, une fiction didactique de la révolution » dans *Fictions de la révolution, 1789-1912*, Jean-Marie ROULIN et Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 111-121.

38 « Lélia au rocher » est un des chapitres de *Lélia* qu'Isabelle Naginski lie, dans *George Sand mythographe*, à la résurgence du mythe de Prométhée dans les années 1836 à 1839, de façon générale et plus particulièrement chez Sand, entre la *Lélia* de 1833 et la seconde version de 1839. Voir plus particulièrement les p. 60-61.

Procès public et for intérieur

L'« Essai sur le drame fantastique » traite de la portée du fantastique et de sa dimension métaphysique. George Sand y opère une gradation entre *Faust*, qui admet un merveilleux traditionnel, et *Manfred*, où le fantastique naît de visions subjectives, engendrées par l'esprit. Le drame de Mickiewicz, les *Dziady*, lui paraît encore plus intéressant, car encore plus préoccupé du monde réel. Le bien et le mal y sont distribués entre bourreaux et victimes de la réalité politique, en l'occurrence les agents du tsar face aux Polonais. Du point de vue dialogique, le bien et le mal s'affrontent de façon tout à fait différente dans ces situations successives. Chez Goethe, Méphistophélès et Faust échangent d'élégants sophismes que Sand date de l'époque voltairienne ; chez Byron, Manfred se mesure pour ainsi dire à lui-même et ne repousse ses visions que pour affirmer la liberté de son choix ; Mickiewicz, en revanche, inscrit son drame dans une lutte politique qui suppose la parole correspondante : d'un côté le crime et ses ordres brutaux et terrorisants ; de l'autre, l'énergie et les cris de colère.

On a des traces de la lecture par Sand des *Dziady* dès l'été 1837³⁹, au moment où elle est encore à Fontainebleau. Nous pouvons envisager de ce fait que la lecture des *Dziady* a eu une influence sur toute la période qui a suivi et pas seulement sur *Spiridion* et sur *Les Sept Cordes de la lyre* qui en portent les traces les plus nettes. La traduction que Sand a à sa disposition date de 1834 et comporte un fragment de la deuxième partie du drame ainsi que la troisième partie, que Mickiewicz vient d'écrire. Le texte met en scène deux principaux pôles distincts : d'un côté les oppresseurs commis par le tsar ; de l'autre les victimes, sous la forme de prisonniers polonais en Lituanie et à travers le rituel de la fête des morts. À la puissance du mal, qui prend la forme de l'oppression politique ou sociale, répond la voix conciliatrice des prêtres mais surtout l'horreur des châtements infernaux et le cri de vengeance du martyr dont l'« Essai sur le drame fantastique » souligne « l'énergie sauvage⁴⁰ ». La violence y prend donc trois formes : l'oppression initiale, le châtement et la menace de vengeance. Cette trilogie peut se lire sous la forme du procès qui opposerait trois forces : le crime, la punition et la colère de la victime.

39 *Corr.*, t. IV, p. 180.

40 George SAND, « Essai sur le drame fantastique », dans *George Sand critique, 1833-1876*, éd. Christine PLANTÉ, Tusson, Éditions du Lérot, 2006, p. 116.

Les procès sont omniprésents dans l'œuvre et la vie de George Sand entre 1837 et 1838 : le procès qui l'oppose à Casimir Dudevant, le procès de la fin de *Mauprat* et celui de la fin de *L'Uscoque*. On peut y ajouter la réminiscence du procès monstre de 1835 et, comme le fait Marie-Jacques Hoog de façon très convaincante à propos du procès de *Mauprat*, le procès final du *Rouge et le Noir*⁴¹. Le procès, dans *Mauprat* et dans *L'Uscoque*, fait partie des thèmes gothiques qui dominent les romans sandiens des années 1830⁴². Le jugement d'Orio Soranzo peut en effet être rapproché de celui d'Ambrosio dans *Le Moine* de Lewis et surtout de celui de Schedoni dans *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs* d'Ann Radcliffe⁴³. Dans tous les cas, si le crime avéré est terrible, tout ce qui s'y oppose l'est tout autant : l'instance de jugement (le tribunal de l'Inquisition, dont le redoutable tribunal des Dix à Venise est une variante convaincante) mais aussi l'esprit de vengeance des victimes. Cette ambiguïté est caractéristique de la dimension gothique de façon générale⁴⁴ et met au jour chez Sand une violence qui, tout en étant considérée comme de l'ordre du mal, est représentée comme positive : elle admire l'instinct de

41 Marie-Jacques HOOG, « George Sand reader of Stendhal ou le défi sandien », dans *George Sand : collected essays*, Janis GLASGOW (dir.), Troy, New-York, The Whitstar publishing company, 1985, en particulier p. 77-78.

42 Sur ce point, voir Damien ZANONE, « Romantiques ou romanesques ? Situer les romans de George Sand », *Littérature*, n°134, juin 2004, p. 5-21 ; Michèle HECQUET, « Aspect du roman gothique : la confession féminine dans les romans de Sand » dans *Mélodrames et romans noirs*, Simone BERNARD-GRIFFITHS et Jean SGARD (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 449-459 ; Marianne LORENZI, « Tentatives de caractérisation du romanesque de George Sand », *Romanesques*, n° 4, « Romance », Amiens, Encrage, 2011, p. 39-56 ; Marilyn MALLIA, *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

43 Marilyn Mallia montre les ressemblances entre *L'Uscoque* et *L'Italien* dans *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, *op. cit.*, p. 179, note 156.

44 Voir à ce sujet Bridget M. MARSCHALL, « Romanticism, Gothic and the law », dans *Law and literature*, Kieran Dolin (dir.), Cambridge University Press, 2018, p. 142-156. Marilyn MALLIA dans un article sur *Consuelo* présente ainsi comme d'ordre gothique à la fois le château des Géants qui figure l'ancien monde et l'initiation reçue par Consuelo à la pensée révolutionnaire : « Le Rôle de la révolution française dans l'itinéraire gothique de l'héroïne de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt* », *Cahiers George Sand*, n°37, « George Sand face à la violence de l'histoire », 2015, p. 77-95.

vengeance sanguinaire et « la généreuse et brûlante fureur⁴⁵ » qui dominent le Konrad de Mickiewicz comme les victimes éventuelles de ses propres romans.

La particularité des procès romanesques de George Sand tient en effet dans la prise de parole publique de la victime : Edmée, dans *Mauprat* et surtout Naam, dans *L'Uscoque*. Comme la lyre qui émet un horrible son quand on la viole, Naam se dresse contre Soranzo et fait un relativement bref témoignage qui envoie directement le coupable à la mort. Elle parle pour la première fois en italien et, comme le fait Edmée, raconte à nouveau toute l'histoire du roman de son propre point de vue. Cela s'apparente à une confession⁴⁶ mais, dans le cas de Naam, il s'agit essentiellement d'une accusation. Là où Noun meurt sans bruit en retournant toute la violence contre elle-même, là où Indiana accuse Raymon de façon privée, là où Giovanna écrit une lettre qu'elle cache sans nommer son bourreau, Naam accuse en s'adressant directement à Sorenzo qui vient d'essayer de la tuer. Edmée s'adresse au juge ; Lélia s'adresse à des femmes qu'elle cherche à convaincre ; Naam se dresse, comme Konrad dans les *Dziady*, et exerce toute la violence possible contre l'homme qui l'a séduite puis trahie. Promethea en est la version lumineuse, mais elle a aussi l'aspect plus cruel et noir de la vengeance féminine, Méduse, qu'on peut même représenter de façon démoniaque sous les traits de *L'Invidia* comme le fait Callot. Il y a peut-être une réminiscence d'Hoffman dans la comparaison que George Sand fait des diables des *Dziady* avec les gravures de Callot. Mais le thème de Méduse est déjà sous-jacent dans la terreur qu'inflige Indiana à Raymon en lui faisant toucher les cheveux de Noun morte⁴⁷. Il est présent dans le thème des cheveux du chapitre « Lélia au rocher⁴⁸ ». Et il est récurrent dans *Une course à Chamounix* de Pictet, qui dépeint à plusieurs reprises George soit liée à des cauchemars faisant intervenir des serpents, soit magnifiée par une énergie qui fait naître des serpents sur sa tête. La représentation que Pictet fait de Sand est parodique mais cautionnée par

45 George SAND, « Essai sur le drame fantastique », dans *George Sand critique, 1833-1876*, *op. cit.*, p. 116.

46 Voir à ce sujet Michèle HECQUET, « Aspects du roman gothique : la confession féminine dans les romans de Sand », art. cité.

47 George SAND, *Indiana*, Paris, Garnier, 1962, p. 182-183.

48 Isabelle Naginski fait remarquer que Lélia, en renouant ses cheveux, met fin à sa diatribe. *George Sand mythographe, op. cit.*, p. 75.

elle⁴⁹ et elle comporte plusieurs comparaisons explicites à Méduse. On peut citer celle-ci, qui ressemble à un portrait de Naam accusatrice, ou de Lélia disant l'impossibilité de la rédemption pour Don Juan :

Ses yeux lançaient des éclairs, et toute sa figure avait pris une expression imposante de fierté masculine. Les longs flocons de fumée qui voltigeaient autour de sa tête parurent se rapprocher et se condenser sur sa noire chevelure, où ils se roulèrent en boucles ondoyantes. Bientôt le major crut voir, non sans effroi, que ces boucles n'étaient autre chose que de véritables serpents bien vivants, qui se tordaient et se dressaient en tous sens ; et, de moment en moment, le visage qu'ils entouraient prenait plus complètement la glaciale et terrible immobilité d'une tête de Méduse⁵⁰.

La prise de parole publique et violente de Naam est – à notre connaissance – le seul exemple d'un tel fait chez George Sand. C'est une parole punitive, teintée de noirceur dans un contexte gothique, dont l'équivalent narratif peut être la vision ou le cauchemar : *L'Uscoque* en présente des exemples, peut-être là encore inspirés par Mickiewicz. La peur d'être reconnu coupable donne à Soranzo des cauchemars où ses victimes viennent le visiter et l'accuser ; il est tentant de les rapprocher du texte des *Dziady* que Sand a sans cesse à l'esprit pendant cette période. Le rite des morts, qui donne son titre au drame, s'apparente à la fête de la Toussaint. La communauté visite le cimetière, dans lequel on évoque les morts et on prie pour eux. Mickiewicz en propose une transposition théâtrale où les morts apparaissent aux villageois et racontent ce qui leur est arrivé après la mort. Les supplices qu'ils subissent en punition de leurs fautes servent à l'édification des vivants qui, à leur tour, encouragent et conseillent les morts. Le texte traduit en 1834 comporte deux fêtes des morts (une au début de la II^e partie ; une à la fin de la III^e partie) auxquelles il est tentant de rapprocher des scènes de *L'Uscoque*. Dans le fragment de la II^e partie, un ancien seigneur est condamné à la faim et à la soif, tandis que des oiseaux lui déchirent les entrailles et arrachent la nourriture dans sa bouche et jusque dans son foie. Ces oiseaux, âmes des gens morts à cause de lui, lui rappellent ces méfaits, en particulier une femme qu'il a laissée mourir de

49 Sand accueille chaleureusement le conte que lui envoie Pictet en 1838 et cautionne très sérieusement le portrait parodique qui y est fait d'elle : voir *Corr.*, t. IV, p. 396-399.

50 Adolphe PICTET, *Une course à Chamounix*, *op. cit.*, p. 22-23. On trouve un autre passage du même ordre, sous la forme d'un cauchemar p. 43.

faim avec son enfant alors qu'elle mendiait à sa porte en hiver. Cette histoire trouve un écho dans un cauchemar de Soranzo où elle semble transposée dans un univers de piraterie : « Des mères furieuses l'écrasaient sous les cadavres sanglants de leurs enfants ; des mains avides déchiraient ses flancs et fouillaient dans ses entrailles pour y chercher les trésors qu'il avait dévorés⁵¹ ». La fête des morts, située à la fin de la partie III des *Dziady*, présente un séducteur qui court vers l'apparence de jeune fille qu'a prise un diable : au moment où il croit la saisir, des chiens noirs se jettent sur lui, le déchirent en morceaux, remuent les morceaux dans leurs gueules et les dispersent dans les champs. Or, dans *L'Uscoque*, un chien intervient dans la fin saisissante du cauchemar de Soranzo : « Puis Ezzelin [...] faisait pendre le cadavre d'Orio à la colonne Léonine. Mais la corde se rompaît ; Orio, retombant sur le pavé, se brisait le crâne, et son lévrier Sirius venait dévorer sa cervelle fumante⁵². » La violence de ce mauvais rêve saisissant est rare chez Sand, ce qui accrédite l'influence du texte de Mickiewicz.

Dans les *Dziady*, le châtement des morts fait écho à des histoires de tortures et de crimes que se racontent les prisonniers. Konrad lui-même ne parle qu'en proie à des visions d'ordre épileptique. Ces scènes fondent le caractère fantastique des *Dziady* et établissent, de façon mystique et dans la lignée de Swedenborg, l'existence d'un enfer terrestre : elles montrent le mal en acte en même temps que sa punition, comme peut le faire le cauchemar dans le cadre du for intérieur. C'est aussi ce que dit la voix narrative qui commente l'apparente insensibilité de Soranzo :

Je crois donc au remords, et la fierté des meurtriers qui vont à l'échafaud d'un air indifférent ne m'en impose pas [...] il n'est pas prouvé que tous ces phénomènes du remords et du désespoir ne se produisent pas au-dedans, et qu'il ne s'opère pas, dans les entrailles du pécheur le plus endurci en apparence, une expiation terrible dont l'éternelle justice peut se contenter⁵³.

51 George SAND, *L'Uscoque*, *op. cit.*, p. 184.

52 *Id.*, p. 185.

53 *Id.*, p. 166.

Cette voix narrative a d'ailleurs manifesté une forme d'inconscient en transformant le « Partons ! » résolu de Soranzo une fois commis ses crimes les plus atroces en un « Pardon ! » erroné mais attesté en variante⁵⁴ : sur ce lapsus, il est permis de rêver un peu...

La violence présente dans *L'Uscoque*, dont on peut voir l'origine dans la lecture des *Dziady*, existe ainsi non seulement chez le tenant traditionnel du mal – Don Juan joueur et criminel – mais aussi chez ceux qui le jugent. Dans le roman, la voix narrative sandienne explique et excuse la violence de ce jugement, comme elle le fait aussi pour la virulence de Lélia et comme elle a tendance à le faire pendant cette « période noire ». Par la suite et en partie sous l'influence du socialisme évangélique de Leroux, toute forme de violence est peu à peu rejetée du côté du mal. Déjà dans *L'Uscoque*, la dimension fantastique opère une mise à distance et peut signifier le caractère interdit de la violence, dans le mal comme dans le châtement apporté au mal. Après la période noire, des crimes tels que ceux de Jean de Mauprat ou d'Orio Soranzo n'apparaissent plus dans le roman sandien que sous les formes très atténuées et plus sociales de la domination politique, de la vanité ou de la volonté de puissance, auxquelles s'opposent des discours à la fois convaincants et conciliateurs. De la même façon George Sand prend de plus en plus partie contre la violence. Et même si celle-ci affleure quelquefois chez elle comme chez le vieux Mauprat, on peut considérer qu'elle a réussi à « se réconcilier avec ses contraires⁵⁵ », comme elle espère le faire dans la réponse à Pictet d'avril 1838, se conformant ainsi à la pensée n° 25 d'*Une course à Chamounix* : « Si vous voulez arriver au vrai, réconciliez-vous avec vos contraires : la lumière blanche ne résulte que de la réunion des rayons colorés du spectre⁵⁶. »

MARIANNE LORENZI
SORBONNE UNIVERSITÉ

54 *Id.*, p. 158, variante a et note 157.

55 *Corr.*, t. IV, p. 398.

56 Adolphe PICTET, *Une course à Chamounix*, *op. cit.*, p. 180-181. C'est George Sand qui numérote les « pensées détachées » du chapitre X dans sa lettre.



Orphée ou Satan ? Les musiciennes face au mal

dans l'œuvre de George Sand

Les personnages d'artistes, c'est bien connu, sont nombreux sous la plume de George Sand. Plus que des virtuoses dans leurs domaines respectifs de création ou d'interprétation, ils sont le plus souvent des modèles de vertu et des précurseurs dans la recherche de la vérité. À ce titre, ils prennent leur part dans la lutte contre le mal sous toutes ses formes et, dans ce combat, sont parfois mis en position délicate, sur le point de chanceler entre génie et folie. Défenseurs du bien et du beau, ainsi que les veut Sand, parviennent-ils à se tenir à l'écart du mal ? Le combattent-ils directement ? Et dans ce cas, emportent-ils une victoire entière sur le mal, ou entachée d'une corruption qu'ils auraient attrapée à son contact ?

Dans la galerie des artistes sandiens, les musiciens, et surtout les musiciennes, occupent une place prestigieuse. Doit-on s'en étonner chez une romancière qui s'est plu, dans son autobiographie, à se dire « née musicienne¹ » ? Le choix de cette activité artistique permet, dans les représentations fictionnelles qui en sont données, de développer deux caractéristiques : une grande mobilité géographique et le mélange des classes sociales. Des voyages et autres péripéties trouvent ainsi leur place dans les romans d'artistes de George Sand ; l'espace romanesque y est traité comme un endroit où le meilleur et le pire peuvent arriver. Les musiciens sont ainsi exposés à entretenir un rapport spécifique

¹ George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Cœuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1907-1971, 2 vol., t. II, p. 845.

avec le mal. La romancière, en outre, est influencée par le saint-simonisme qui invite les artistes à se reconnaître dans la figure de l'« artiste-prêtre² », c'est-à-dire à accepter une mission qui est tout à la fois religieuse, morale et sociale. Quelle position prennent les musiciens vis-à-vis du mal ? En quoi le mal agit-il sur la sensibilité de l'artiste ? Ce rapport au mal contribue-t-il à faire les artistes « consommés », au sens où Sand emploie le terme, pour dire le stade supérieur de maîtrise de l'art, quand elle parle dans *Consuelo* de « chanteur consommé³ » ? Pour tenter de répondre à ces questions, la présente étude prendra en considération trois personnages de musicienne : Consuelo dans le roman éponyme, Brulette dans *Les Maîtres sonneurs*, et Hélène dans *Les Sept Cordes de la lyre*. La confrontation avec le mal apparaît, dans ces trois romans, comme une étape dans la formation des artistes, voire comme une épreuve qualifiante. Chez George Sand, le perfectionnement de l'art est inévitablement lié au comportement éthique de l'artiste et à sa responsabilité sociale. La romancière prolonge cette réflexion dans d'autres ouvrages : l'analyse aura ainsi recours, en plus du corpus déjà indiqué, à des exemples fournis par *La Marquise* et *Pauline*.

La musique et l'initiation occupent une dimension importante dans les romans de George Sand. Un point commun se repère chez les musiciennes de notre corpus : elles se soucient certes de perfectionner leur art – Consuelo est très avide des leçons de Porpora –, mais plus encore de combattre les malheurs qui les frappent, elles-mêmes, leur entourage ou l'ensemble de l'humanité. Une deuxième particularité, liée à leur identité féminine, permet d'inverser le rôle héroïque traditionnellement dévolu à la figure masculine. Quand Consuelo descend dans la grotte pour sauver Albert, son voyage rappelle le mythe orphique et la descente aux enfers : Consuelo descend dans le royaume des morts, porte le secours à Albert, son futur mari, et la musique occupe une grande place dans cette aventure. Sand a certainement été marquée par la lecture du mythe d'Orphée opérée par Pierre-Simon Ballanche, faisant d'Orphée un poète visionnaire, sauveur de l'humanité : alors qu'Ovide et Virgile traitent Orphée comme un héros essentiellement

2 Philippe RÉGNIER, « Un autoportrait de George Sand en artiste-prêtre : proposition pour une lecture saint-simonienne de *Consuelo* », dans Michèle HECQUET et Christine PLANTÉ (dir.), *Lecture de Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 2004, p. 401-422.

3 George SAND, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Damien ZANONE, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 35.

voué à chanter un chagrin d'amour individuel, Ballanche en fait une figure « initiable » et « initiatrice⁴ », chargée d'idées de réforme sociale. Les emprunts faits au mythe par l'écrivaine sont cependant fragmentaires et synthétiques. La présence d'Orphée, même si elle n'est pas déclarée dans notre corpus par des références explicites, sous-tend pourtant bel et bien ces romans⁵. Elle nous servira de point d'appui pour explorer les liens tissés entre la représentation du mal et celle de la figure de l'artiste. *Consuelo* n'est pas un cas unique dans la production romanesque de George Sand. Les personnages d'Hélène (*Les Sept Cordes de la lyre*) et de Brulette (*Les Maîtres sonneurs*), artistes à leur façon, effectuent aussi des descentes aux enfers pour sauver leurs amis. Ces héroïnes salvatrices mènent-elles, contre le mal, un combat orphique et rédempteur que seules des femmes pouvaient conduire ? Trois perspectives seront développées pour explorer ici cette hypothèse : on examinera d'abord l'opinion morale produite par Sand sur l'opposition entre vertu et vice, et la proposition qu'elle fait d'exclure le mal de la société ; on se penchera ensuite sur la manière dont les musiciennes sont tenues pour capables de conjurer les maux ; on s'intéressera à la double nature des musiciennes, porteuses de traits tour à tour angéliques et diaboliques.

Le combat contre le mal : la conscience et la concession

La question du mal peut s'approcher de deux points de vue, individuel et collectif, et la figure de l'artiste permet à George Sand de conjoindre les deux. Sur le plan individuel, le combat contre le mal est moral et le statut marginal de l'artiste permet d'éclairer la vertu d'une manière qui sorte de la norme sociale dominante. Le souvenir d'Orphée sert à justifier la conduite exceptionnelle des héroïnes dans leur carrière sentimentale. Sur le plan collectif, la création musicale permet d'exprimer avec conviction, même si sans véhémence, la désolation sociale. À travers le souvenir orphique, se

4 Pierre-Simon BALLANCHE, *Essai de Palingénésie sociale : Orphée*, Paris, Imprimerie de Jules Didot Aîné, 1829, p. 396.

5 On lira avec profit, à ce sujet, l'article de François LAFORGE, « Structure et fonction du mythe d'Orphée dans *Consuelo* de George Sand », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 1984, p. 53-66. François Laforge y découvre les traits d'Orphée dans le personnage de Consuelo, alors qu'Albert prend le visage d'Eurydice attendant d'être sauvé(e). Il n'aborde pas, en revanche, la question du mal.

dit une prise de conscience de la souffrance réelle en même temps qu'une tentative de réconciliation à l'écart de la violence.

Chez Ovide, le mythe d'Orphée s'inaugure par la noce d'Orphée et d'Eurydice. La cérémonie, cependant, semble s'accomplir sans aucun signe d'amour : « Il [Hyménée] vient, il est vrai, mais il n'apporte ni paroles solennelles, ni visage riant, ni heureux présage. La torche même qu'il tient ne cesse de siffler en répandant une fumée qui provoque les larmes ; il a beau l'agiter, il n'en peut faire jaillir la flamme⁶. » Sans doute cette atmosphère est-elle prémonitoire de la mort d'Eurydice. Si la flamme ne vient pas animer la noce, n'est-ce pas que le jeune couple ne connaît pas encore de passion ? Il est possible que la cérémonie soit aussi vaine que la fumée de la torche : la rencontre du couple et la naissance de leur amour réciproque sont éludées. De plus, le contrat de mariage entre ces époux est vide de sens puisque Eurydice mourra vierge, avant que le mariage ne soit consommé, ce qui fournira à Orphée l'occasion de se lamenter sur « la trame, trop tôt terminée, du destin d'Eurydice⁷ », et de demander « une courte halte⁸ » et l'« usufruit⁹ » de son mariage. Cette lamentation sonne comme le regret de son mariage blanc. Orphée plaide ainsi sa cause devant Perséphone et Hadès, qui règnent sur les enfers, cherchant à toucher leur compassion : « l'Amour a triomphé [...] vous aussi vous avez été unis par l'Amour¹⁰ ». La descente aux enfers d'Orphée n'a donc pas pour seul but de ramener à la vie son épouse, mais aussi de connaître véritablement l'amour conjugal. François Laforge souligne aussi, dans son article de 1984, l'importance du contrat de mariage dans l'histoire d'Orphée : « Dans le mythe antique, il s'agit de renouer un lien déjà constitué et rompu par la mort et les dieux¹¹. » Malgré son échec final, Orphée s'est

6 OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. Georges LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1928, Livre x, v. 1-85, v. 4-7.

7 *Ibid.*, x, v. 31.

8 *Ibid.*, x, v. 32.

9 *Ibid.*, x, v. 37.

10 *Ibid.*, x, v. 26-29.

11 François LAFORGE, « Structure et fonction du mythe d'Orphée dans *Consuelo* de George Sand », art. cité, p. 61. L'importance de la reprise du mythe d'Orphée dans *Consuelo* a été à nouveau soulignée depuis par Isabelle Hoog Naginski dans la notice « Mythes masculins » qu'elle a signée dans le *Dictionnaire George Sand* de Simone BERNARD-GRIFFITHS et Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), Paris, Honoré Champion, 2015, vol. II, p. 802-815. I. Naginski écrit ainsi que Sand, dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*,

acquitté des responsabilités conjugales envers son épouse : son mariage a été honoré par l'amour. Le retour final d'Eurydice aux enfers condamne certes le couple à une séparation définitive, mais l'amour triomphe dans la mesure où Orphée ne se résigne pas à la perte de son épouse. La volonté de surmonter les obstacles aura prévalu et magnifié la relation entre Orphée et Eurydice : par leur geste, le contrat de mariage aura montré pouvoir être tout autre chose qu'une institution vide de contenu.

Il est vrai que, chez Ovide, c'est plus à la mort qu'au mal que se confronte Orphée. Mais cette attitude peut être rapprochée de celle des personnages de George Sand vis-à-vis du mal. Orphée met en péril sa propre vie pour assumer les obligations d'un mari et il défend ainsi la sacralité de l'union conjugale. La même position est affichée dans *Mademoiselle La Quintinie*, un roman à thèse de Sand, quand Émile déclare : « le mariage est le contrat le plus saint et le plus respectable que je connaisse, c'est le but et l'idéal d'une vie sérieuse et pure¹² ». Le mariage est comme un bail dépourvu de valeur quand un engagement toujours renouvelé ne vient pas le confirmer. Il en va de même pour la vertu. Les personnages romanesques de Sand cherchent à préserver leurs vertus contre le mal, pour éviter la décadence morale : il est à remarquer, en effet, que le mal éventuel, mais aussi le bien, n'est pas chez eux *a priori*, mais s'acquiert possiblement. Ainsi l'énonce une sentence dans *La Marquise* : « Quand on n'a pas besoin de vertu, on n'en a pas ; voilà pourquoi, avec les mœurs les plus austères, je ne fus point vertueuse¹³. » La vie chaste que la marquise mène après la mort de son mari ne constitue pas un mérite, car il est dit que ce mode de vie ne lui demande aucun effort. La vertu lui fait défaut tant qu'elle ne connaît pas de grande passion à sacrifier. Son attitude pourrait se résumer en un mot : la conscience. Ainsi, la volonté de se préserver face à la tentation du mal (incarné, en l'occurrence, par le désir charnel) est considérée comme une preuve du bien. George Sand qualifie par ailleurs, dans *À propos des Charmettes*, « les vices de l'hypocrisie¹⁴ » comme

« réécrit le drame d'Orphée et d'Eurydice pour en faire l'un des mythes fondateurs de son univers romanesque » (p. 810).

12 George SAND, *Mademoiselle La Quintinie*, suivi de *À propos des Charmettes*, présenté par Jean Courrier, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 2004, p. 47.

13 George SAND, *La Marquise*, dans George SAND, *Vies d'artistes*, Paris, Omnibus, 2004, p. 12.

14 George SAND, *Mademoiselle La Quintinie*, suivi de *À propos des Charmettes*, *op. cit.*, p. 273.

« le mal sous le manteau de la vertu ». Ce point de vue est parfaitement mis en valeur dans *Pauline*, où l'apparence de la vertu est démentie : Pauline, la religieuse, se compromet à la venue du premier séducteur malgré son mode de vie austère, alors que Laurence, la comédienne, garde sa vertu intacte malgré le dévergondage ambiant du milieu théâtral.

Tant pour Orphée que pour les personnages sandiens cités ici, l'amour et la vertu s'obtiennent au prix d'efforts conscients, délibérés et récompensés. Le rôle de la musique y importe. Afin de montrer les effets du chant d'Orphée, Ovide décrit une scène où toutes les douleurs sont suspendues, les déesses de la vengeance étant elles-mêmes attendries jusqu'aux larmes :

Tandis qu'il exhalait ces plaintes, qu'il accompagnait en faisant vibrer les cordes, les ombres exsangues pleuraient ; Tantale cessa de poursuivre l'eau fugitive ; la roue d'Ixion s'arrêta ; les oiseaux oublièrent de déchirer le foie de leur victime, les petites-filles de Bélus laissèrent là leurs urnes et toi, Sisyphe, tu t'assis sur ton rocher. Alors pour la première fois des larmes mouillèrent dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ces accents ; ni l'épouse du souverain ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière¹⁵.

Une telle descente aux enfers est plus une émouvante lamentation qu'une conquête guerrière. Eurydice, qui meurt la première fois à cause de la poursuite d'Aristée et, la seconde fois, par l'imprudence d'Orphée, ne réclame point sa propre vengeance. Virgile donne le droit d'adieu à Eurydice, dont le « hélas¹⁶ ! » n'inspire que de la pitié, et donc aucune provocation violente. Chez Ovide, le silence total est imposé à Eurydice, qui ne prononce même pas de plainte : « [e]n mourant pour la seconde fois elle ne se plaint pas de son époux ; (de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée)¹⁷ ». Ainsi, la descente d'Orphée aux enfers offre une proscription exemplaire de la violence sous l'emprise de la musique. Chez George Sand, de même, la musique apaise toute velléité de ton vindicatif.

Même si les scènes montrant la misère ne manquent pas sous la plume de George Sand, la romancière prend soin de ne pas les associer à la répugnance

15 OVIDE, *Les Métamorphoses*, op. cit., v. 40-47.

16 VIRGILE, *Géorgiques*, éd. et trad. Eugène DE SAINT-DENIS, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1926, Livre IV, v. 453-527, v. 498.

17 OVIDE, *Les Métamorphoses*, op. cit., v. 60-61.

ou à la laideur. « Nous aimons mieux les figures douces et suaves que les scélérats à effet dramatique¹⁸ », telle est sa position prise dans *La Mare au diable*. La romancière y met en cause l'horreur suscitée par une gravure comprise dans un ensemble d'Holbein intitulée *Les Simulachres de la mort* : « Le paysan est vieux, trapu, couvert de haillons. L'attelage de quatre chevaux qu'il pousse en avant est maigre, exténué ; le soc s'enfoncé dans un fonds raboteux et rebelle¹⁹ ». Ces trois courtes phrases brossent un tableau détaillé de la pauvreté extrême et dénoncent la malédiction que constitue la vie ingrate des paysans. Selon la romancière, la mort s'impose dans l'ensemble des cinquante-trois gravures d'Holbein : « partout le spectre de la mort raille, menace et triomphe ». L'adverbe « partout » élimine tout espace de vie éventuelle, excepté d'un seul tableau où la mort est absente. Il s'agit de « celui où le pauvre Lazare, couché sur un fumier à la porte du riche, déclare qu'il ne la [la mort] craint pas, sans doute parce qu'il n'a rien à perdre et que sa vie est une mort anticipée²⁰ ». George Sand s'insurge contre l'idée sous-jacente que la mort peut consoler les misérables de leur souffrance et condamner les riches auteurs d'injustices. Elle nous offre un autre témoignage du mal dans le quatrième acte des *Sept Cordes de la lyre*. Il s'agit d'une illusion d'Hélène en jouant la lyre :

Ce monde est une mare de sang, un océan de larme ! Ce n'est pas une ville que je vois ; j'en vois dix, j'en vois cent, j'en vois mille, je vois toutes les cités de la terre [...] c'est la terre tout entière que je vois souffrir et que j'entends sangloter²¹ !

La différence entre la gravure d'Holbein et la vision d'Hélène est que la dernière incite à la pitié non à la fureur. « Crime et malheur, voilà ce qui le [Holbein] frappait ; mais nous, artistes d'un autre siècle, que peindrons-

18 George SAND, *La Mare au diable*, dans *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Béatrice DIDIER, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 421.

19 *Ibid.*, p. 416.

20 *Ibid.*, p. 417. Selon une note de bas de page de Béatrice Didier dans son édition (la note 5), on sait que George Sand s'est trompée dans son observation, car la mort est présente dans au moins deux autres tableaux du même ensemble, mais cela ne change rien à notre argument.

21 George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre*, dans *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Béatrice DIDIER, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 144.

nous ? Chercherons-nous dans la pensée de la mort la rémunération de l'humanité présente ? L'invoquerons-nous comme le châtiment de l'injustice et le dédommagement de la souffrance ? Non²² ». Le mal décrit dans *Les Sept Cordes de la lyre* est absolu et même poétisé. Rappelons qu'Hélène obtient sa vision transcendante grâce à l'intermédiaire de l'esprit de la lyre. On peut se demander si la transposition musicale opérée par la vision d'Hélène ne sert pas à donner une nouvelle version, adoucie, de la terrible vision proposée par Holbein : elle en reprend l'idée, sans doute, mais lui enlève son âpreté. Pour délivrer la société du mal et la conduire vers le bien sans passer par des étapes de violence, il importe de neutraliser la répugnance que suscite la misère, de fraterniser avec les autres, de sortir des clivages sociaux et de rompre, ainsi, le lien entre le mal et le malheur. La musique, pour cela, apparaît comme le médium idéal, puisque rien n'y est absolu et séparé, puisque chaque élément y existe dans sa relation avec les autres. C'est dans cette optique que Peter Dayan a pu montrer que dans la musique, le bien existe indépendamment, sans repoussoir du mal : « Elles (les idées d'Albert) semblent n'avoir que pour conclusion le déni de l'opposition entre le bien et le mal, entre l'esprit et le sens, entre la vertu et le vice [...] dans la musique, on n'a pas besoin d'ennemi. La fraternité entre Satan et Jésus est aussi naturelle que l'incapacité du musicien à distinguer le corps de l'esprit dans la performance musicale²³. » L'antagonisme entre le bien et le mal entraîne une tension qui exhorte à chercher la cause du mal afin de l'éliminer. Pourtant, ni la peur ni la mort n'est la solution qu'envisage George Sand pour guérir le mal, car la disparition d'un démon suppose toujours l'apparition d'un autre. Grâce à l'apaisement de la musique, la réalité perd son aspect le plus sombre : elle devient pathétique et même triste, certes, mais sans véhémence. La musique qui endort, amuse et attendrit ses destinataires n'est jamais une arme destructrice dans le mythe d'Orphée. De même, le mal transposé dans la musique n'encourage pas à régler ses comptes, car l'objet de rancune se dissout au cours de la transmission. Ainsi, ce n'est ni le manque de perspicacité ni la lâcheté qui

22 George SAND, *La Mare au diable*, op. cit., p. 417-418.

23 Peter DAYAN, *Music writing literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Londres, Ashgate Publishing Company, 2006, p. 15-18. Nous avons traduit : « They seem to have no possible conclusion other than a denial of the opposition between good and evil, between the spirit and the senses, between virtue and vice [...] in music, no enemy is needed; the brotherhood of Satan and Jesus is as natural as the musician's inability to distinguish between the flesh and the spirit in the musical performance. »

empêchent George Sand de représenter le mal. Au lieu de laisser ouvertes les plaies de la société après les avoir scrupuleusement sondées, elle se fait une mission d'artiste de les soigner par l'amour. Son souci d'éviter de faire couler le sang l'oblige cependant à opérer des concessions vis-à-vis de l'ordre établi.

La musique de la rédemption : le son et le silence

En introduisant la musique comme une solution possible pour combattre le mal, George Sand valorise l'unité musicale, exprimée sous la forme d'une complicité entre le musicien et l'auditeur. Elle a tendance à faire réussir à ses héroïnes là où Orphée a échoué et, par là, à changer le ton tragique du mythe. La sympathie que provoque le son est capable, chez elle, de consoler la souffrance, de faire reconnaître la valeur d'un individu et de déboucher, à terme, sur la solidarité entre tous les êtres humains.

Dans la version d'Ovide, Orphée est le seul qui possède une voix, c'est-à-dire un moyen d'expression, alors que ni les maîtres des enfers ni Eurydice ne peuvent faire entendre leurs pensées ou sentiments. La représentation, dans le mythe, est clivée entre la vie et la mort, le son et le silence. Or le propre de la musique est d'organiser le rapport entre des sons et des silences. Le chant d'Orphée ne résonne pas en vain ; en effet, le silence de son auditoire est une marque de compréhension et de respect vis-à-vis de sa musique. Et si Orphée triomphe par son chant, c'est sur le silence que George Sand voudrait attirer notre attention. Les musiciennes sandiennes apportent le salut à ceux qui les attendent aux enfers : ce n'est pas de la musique qu'elles apportent, mais du silence, de la capacité à comprendre la musique des victimes retenues dans ces tréfonds. Le mal que connaissent les victimes n'est en effet pas la mort, mais l'absence de compréhension. Albert dans *Consuelo* et Joseph dans *Les Maîtres sonneurs* sont deux victimes, comme Eurydice qui, à côté de l'éloquence d'Orphée, est muette et incapable d'exprimer son propre malheur. Il en va de même pour Albert et Joseph, l'un et l'autre muettes, mais Consuelo et Brulette sont capables de les comprendre et donc les sauver.

Albert, violoniste prodigieux, s'enferme dans une grotte de Schreckenstein pour fuir l'incompréhension de sa famille : sa fiancée Amélie voit la musique comme une distraction, et la croyance hérétique du jeune homme est abominable aux yeux de son père. Par conséquent, il ne peut pas jouer du violon auprès des siens et est privé du droit d'expression : « on ne lui parle pas ; on se tait quand il interroge, on baisse la tête ou on la détourne quand il cherche à persuader. On le laisse fuir quand l'horreur de la solitude

l'appelle dans des solitudes plus profondes encore²⁴ ». Faute d'auditeur qui lui prêterait l'oreille avec sympathie, Albert n'a pas d'autre issue que de se réfugier dans sa grotte, dans son enfer. Quand Consuelo essaie de le rappeler par un cantique espagnol, il émet un soupir qui « semble partir des entrailles de la terre²⁵ ». La claustration, pour Albert, représente un danger plus menaçant que la mort. « La manifestation est la condition de certaines existences, le vœu de la nature les y pousse irrésistiblement ; [...] l'artiste dépérit et s'éteint dans l'obscurité, comme le penseur s'égaré et s'exaspère dans la solitude absolue, comme tout esprit humain se détériore et se détruit dans l'isolement et la claustration²⁶. » La délivrance qu'Albert attend et que lui a promise la providence n'est autre que la compréhension, un accueil accordé avec empathie à sa musique et à sa pensée. Et cette compréhension est un remède au mal, ainsi que le lui déclare Consuelo : « il m'a bien fallu reconnaître que vous étiez accablé d'un mal moral profond et bizarre. Je me suis [...] persuadée que je pouvais adoucir ce mal²⁷ ». « Comme le héros fabuleux, Consuelo était descendue dans le Tartare pour en tirer son ami²⁸ ». Elle délivre Albert de son isolement : elle « tint ses maux à distance, et sembla s'être placée entre eux et lui, comme un bouclier céleste²⁹ ». La compréhension est le seul moyen par lequel Albert peut accomplir une ascension spirituelle : « Si j'ai jamais le bonheur d'unir, dans une prière selon mon cœur, ta voix divine, Consuelo, aux accents de mon violon, sans aucun doute je m'élèverai plus haut que je n'ai jamais fait³⁰. » Ce qui est remarquable, dans *Consuelo*, c'est que le chant et le silence se mobilisent en une force conjointe pour délivrer Albert de son enfer. « Main secourable, piété mystérieuse, sympathie humaine, fraternelle ! [...] je me sens renaître », s'exclame Albert. Consuelo est à la fois une enchanteresse par la voix et une consolatrice par le cœur. Ainsi s'explique qu'elle ne chante pas dans la grotte de Schrenkenstein. Le silence est nécessaire pour permettre aux auditrices sensibles de capter totalement les émotions transmises : il est alors plus important que le chant lui-même.

24 George SAND, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, op. cit., p. 226.

25 *Ibid.*, p. 220.

26 *Ibid.*, p. 325.

27 *Ibid.*, p. 282.

28 *Ibid.*, p. 312.

29 *Ibid.*, p. 312.

30 *Ibid.*, p. 324.

Dans *Les Maîtres sonneurs*, Joseph a un caractère peu expressif. On ne l'a jamais vu « bien réjoui, ni bien épeuré, ni bien content, ni bien fâché d'aucune chose qui nous arrivait³¹ ». Il tombe facilement dans un état d'indifférence, semblant « écouter ou regarder quelque chose que les autres ne saisissent point ». Il est ainsi victime de l'enfermement dont les génies, inintelligibles aux autres, souffrent en commun. Quand Joseph veut faire part à Étienne de sa volonté de faire de la musique, il ne sait pas l'exprimer, au point d'avoir besoin de Brulette pour le faire à sa place : « [c]'est tout justement comme elle te le dit ! m'observa Joseph, qui paraissait soulagé d'entendre cette belle jeunesse le débarrasser de ses pensées en les rendant compréhensibles pour moi³² ». À l'inverse du taciturne Joseph, Brulette possède une belle voix et s'avère expressive et communicative aussi bien dans ses chants que dans ses dires. Son chant a, en plus, pour effet de rappeler Joseph lorsqu'il est perdu dans ses pensées. « Brulette [...] l'appelait quelquefois sans qu'il lui répondît. Alors elle se mettait à chanter, et c'était la manière certaine de le réveiller³³. » Pendant la première audition que Joseph donne devant Étienne et Brulette, Étienne, démuné de sensibilité musicale, n'entend qu'une cacophonie endiablée, tandis que Brulette est émue jusqu'aux larmes par la musique : « j'ai vu tant de rêves que c'est déjà embrouillé dans la tête ; et si ça m'a donné l'envie de pleurer, ce n'est point par chagrin, mais par une secousse de mes esprits³⁴ ». Par sa description imagée, elle exprime la beauté de la mélodie et trouve les mots pour dire la songerie où la musique l'a plongée, songerie vécue aussi par Joseph, mais qu'il ne saurait dire dans le langage verbal. Si Joseph détient le pouvoir de la musique, ce n'est que grâce à la voix de Brulette qu'il s'en rend compte :

Ce que j'ai songé, ce que j'ai vu en flûtant, tu l'as vu aussi ! Merci, Brulette ! Par toi, je sais que je ne suis point fou et qu'il y a une vérité dans ce qu'on entend comme dans ce qu'on voit [...] Et à présent, Joset le fou, Joset l'innocent, Joset l'ébervigé, tu peux bien retomber dans ton imbécillité ; tu es aussi fort, aussi savant, aussi heureux qu'un autre³⁵.

31 George SAND, *Les Maîtres sonneurs*, dans George SAND, *Vies d'artistes*, éd. cirée, p. 962.

32 *Ibid.*, p. 986.

33 *Ibid.*, p. 962.

34 *Ibid.*, p. 991.

35 *Ibid.* p. 991.

Dans cette audition, c'est celle qui écoute qui révèle la beauté de la musique. Elle libère le créateur de sa folie et le sauve. Cette mission lui incombe, elle est seule capable de cela : de comprendre la musique de Joseph et de conjurer la dépression de ce génie musical.

Le partage de la musique, chez George Sand a une vertu salvatrice : il permet à Consuelo de délivrer Albert de son refuge souterrain, et à Brulette de guérir Joseph mourant dans un bois. La romancière, cependant, ne fait pas que reprendre la leçon d'Ovide et de Virgile et marque sa particularité par rapport à eux. Quand Orphée, dans le mythe, utilise la musique comme une rhétorique adressée aux maîtres des morts, les héroïnes sandiennes s'en servent comme d'un moyen de communication avec les victimes. Significativement, c'est en appelant à la solidarité par les arts que Sand exprime, dans *Histoire de ma vie*, l'espoir de voir chacun échapper au repli sur soi :

La vérité est le but d'une recherche pour laquelle toutes les forces collectives de notre espèce ne sont pas de trop ; et cependant, erreur étrange et fatale [...] la recherche de la loi de liberté elle-même sert d'aliment au despotisme et à l'intolérance de l'orgueil humain. Triste folie ! Si les sociétés n'ont pu encore s'y soustraire, que les arts au moins s'en affranchissent [...] ³⁶.

Terrain d'élection de la compréhension, le monde des artistes est un champ d'essai auquel George Sand fait appel pour apercevoir une meilleure entente entre tous les humains.

Orphée à double visage

La solidarité entre l'ensemble des êtres humains trouve son modèle accompli dans le couple exemplaire formé par Consuelo et Albert. Un roman qui explicite les thèses qui soutiennent son intrigue, comme *Mademoiselle la Quintinie*, le dit ouvertement : l'union de deux êtres humains doit engager le corps aussi bien que l'esprit et « l'âme des époux ne doit pas faire deux lits³⁷ » ; sur le plan individuel, « l'homme doit être l'homme autant que possible³⁸ »,

36 George SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. II, p. 163.

37 George SAND, *Mademoiselle La Quintinie*, *op. cit.*, p. 67. Ainsi parle M. Lemontier à son fils Émile.

38 *Ibid.*, p. 67.

c'est-à-dire en affirmant sa nature complète auprès de Dieu. Albert, dans *Consuelo*, énonce lui aussi « la formule de l'homme » comme « une trinité, comme Dieu. Et cette trinité s'appelle, dans le langage humain : sensation, sentiment, connaissance³⁹ ». Orphée, alors, prend une forme féminine et se fait Orphéa, ainsi que le suggère Isabelle Naginski⁴⁰ : les musiciennes chez Sand se transforment en des êtres androgynes, réunissent à la fois le masculin et le féminin, la lumière et l'obscurité, le dieu et le diable. Par exemple, quand Hélène joue : on entend successivement le chant « mâle⁴¹», à l'harmonie « large » et « savante », et « le rythme [...] lugubre et la mélodie déchirante⁴² ». Si la science de la musique est une combinaison entre d'une part le calcul mathématique, la raison, et d'autre part l'épanchement sensuel, les héroïnes sandiennes incarnent les deux, âme et corps. La conciliation, ou réconciliation, entre ces deux composantes de la nature humaine est le chemin que George Sand invite à suivre pour atteindre le bien ultime.

Par rapport à *Consuelo* et à *Brulette*, Hélène des *Sept Cordes de la lyre* s'appuie plus directement sur la musique et l'amour. L'initiation d'Albertus à la musique devient une arène où se mesurent la raison et la sensibilité. Au début, Albertus s'engage à instruire Hélène à la philosophie⁴³ en espérant la rendre moins ignorante. Il soigne et corrige la jeune fille qui, comme une folle ou une malade, est plongée en plein chaos mental. La méfiance d'Albertus vis-à-vis de la musique rend complète l'incompréhension entre Hélène et lui. Tant par son orgueil que par sa curiosité, Albertus s'avère vulnérable face à la tentation présentée par Méphistophélès : cet aveuglement le conduit à compromettre le salut d'Hélène. Le souvenir du *Faust* de Goethe est ici très présent. Quand le docteur Faust est sur le point de succomber devant la séduction du diable, il se languit : « j'éprouverais sans doute le tourment de l'étroite existence terrestre. Je suis trop vieux pour seulement jouer, trop

39 George SAND, *Consuelo*, *op. cit.*, p. 1149.

40 Isabelle HOOG NAGINSKI, « Mythes masculins », *Dictionnaire George Sand*, *op. cit.*, vol. II, p. 810.

41 George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre*, *op. cit.*, p. 144.

42 *Ibid.*, p. 146.

43 George Sand se sert de l'opposition entre artistes et philosophes instituée par Pierre Leroux. Voir la note 21, p. 414, de Philippe RÉGNIER, « Un autoportrait de George Sand en artiste-prêtre », art. cité.

jeune pour être sans désir⁴⁴ ». Méphistophélès, chez Sand, insiste aussi sur l'aspect physique dans l'appât qu'il tend à Albertus : « grâce à moi, vous avez dans les mains un talisman avec lequel vous pouvez toucher le cœur d'Hélène, et lui apparaître plus jeune et plus beau que le plus jeune et le plus beau de vos élèves⁴⁵ ». Comme Faust, Albertus s'égare à force de ne connaître que la raison pour seul et unique principe de compréhension du monde et guide en toutes choses. Il cesse d'être un éducateur et devient une victime qui a besoin d'être délivrée du mal. Quand Hélène se trouve en haut de la flèche, Albertus s'effraie à l'idée qu'elle puisse tomber à cause du vertige et s'écrie : « Ô misérable que je suis ! C'est moi qui serai cause de sa mort⁴⁶ ! » C'est là un aveu du mal qu'il a commis. La science rationnelle dont Albertus se pique ne représente plus la lumière des connaissances et c'est désormais à la sensibilité d'Hélène que s'accroche l'espoir. Le salvateur prétendu se trouve donc être la cause de la chute de sa protégée qui, elle, devient la protectrice de son ancien guide. Sur le point de perdre son âme en laissant Satan s'en emparer, Albertus est sauvé au nom de l'amour, la septième corde de la lyre : « le spectre d'Hélène, apparaît à Albertus avec l'Esprit de la lyre, sous la forme de deux anges⁴⁷ ».

C'est peut-être leurs manières différentes d'envisager la chair et l'esprit qui distingue Albertus sauvé de Faust perdu. Chez Faust, la frontière entre les deux est bel et bien claire :

Deux âmes habitent, hélas ! en mon sein
 l'une veut se séparer de l'autre.
 L'une dans son robuste appétit d'affection
 se cramponne au monde de tous ses organes,
 l'autre s'élève à ses grands ahans de la poussière
 vers les séjours de ses nobles aïeux⁴⁸.

Méphistophélès, chez Sand, fait remarquer aussi à Albertus la différence entre la chair et l'esprit, mais pour réconcilier les deux plutôt que pour les séparer :

44 GOETHE, *Faust*, trad. de l'allemand par Jean AMSLER, modernisée par Olivier MAMMONI, Paris, Gallimard, « Folio Bilingue », 2007, p. 153.

45 George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre*, *op. cit.*, p. 160.

46 *Ibid.*, p. 141.

47 *Ibid.*, p. 168.

48 GOETHE, *Faust*, *op. cit.*, p. 115-117.

« toute la flamme déposée dans votre sein [...] est de deux natures : l'une est pour le ciel, l'autre pour la terre ; et l'une ne peut pas plus dévorer l'autre, que la volonté humaine ne peut étouffer l'une des deux⁴⁹ ». Quand Albertus avoue son amour à Hélène, il confesse que « [c]'était une pensée sacrilège que de ne pas croire l'existence d'une telle beauté extérieure liée à celle d'une beauté intellectuelle aussi parfaite⁵⁰ ! »

Ainsi, cet amour qui permet à Albertus d'échapper à Méphistophélès est aussi sensuel que spirituel. Il s'agit moins d'une revendication au plaisir légitime que d'une volonté d'inclure la beauté féminine dans le culte. L'image de la femme est depuis toujours fondamentalement liée à la chair et les représentations données par George Sand n'y échappent pas puisqu'elles ne séparent pas sa représentation de la question du désir et des sens. Consuelo et Brulette utilisent toutes les deux leur voix, autrement dit un élément de leur corps, pour reconforter Albert et Joseph. En plus, ces deux musiciennes provoquent malgré elles le désir, le crime et la mort : se rendant au bois, Brulette est importunée à cause de sa beauté physique par un muletier qui, en punition, finit par être tué ; Mayer, qui tente de violer Consuelo lors de son évasion de prison, est noyé par le chevalier au masque noir. En tant que salvatrices, Consuelo, Brulette et Hélène sont parfois la cause du mal : Albert tombe dans l'état léthargique peu après avoir entendu le chant de Consuelo ; la santé de Joseph s'affaiblit en partie parce que son amour n'est pas partagé par Brulette ; Hélène allume la passion longtemps refoulée dans l'âme d'Albertus. Ce dernier oppose « l'amitié conjugale » au « caprice des passions » et considère l'éveil de son désir comme une peine : « le mal est fait⁵¹ ». Cette ambivalence entre bien et mal est une manière, pour George Sand, de tenter de dépasser l'opposition entre le corps et l'âme, ce qui trouve son aboutissement dans le dénouement de *La Comtesse de Rudolstadt*, ainsi que l'observe Isabelle Naginski : « c'est aussi grâce à la puissance d'Orphée qu'il [Albert] pourra devenir pleinement humain et réconcilier les deux parties de son être – le sévère Albert de Rudolstadt et le sensuel Liverani⁵² ». Cette réconciliation qui sème la paix au cœur humain et qui fait fraterniser Dieu avec Satan, prépare un traitement inoffensif contre le mal.

49 George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre*, op. cit., p. 155.

50 *Ibid.*, p. 164.

51 *Ibid.*, p. 158.

52 Isabelle Hoog NAGINSKI, « Mythes masculins », *Dictionnaire George Sand*, op. cit., vol. II, p. 811.

Selon la répartition hiérarchique enseignée par l'Église catholique, l'esprit appartient au ciel et la chair au diable. De même, les classes privilégiées ont droit à une vie spirituelle et méprisent le peuple qui travaille la terre avec son corps. Chez Sand, le lien entre les figures féminines peut, en rappel de cette vision des choses, être développé jusqu'à établir une ressemblance entre elle et Satan. Ainsi Hélène, dans *Les Sept Cordes de la lyre*, porte la lyre jusqu'à la flèche de la cathédrale pour la précipiter dans l'abîme. Prenant horreur de la vision du mal, elle est sur le point de se déclarer impie : « Si une puissance fatale préside aux destins de l'humanité, c'est le génie du mal [...] Sois maudite, ô Providence ! Esprit, ne me parle plus. Tu m'as révélé des maux que j'ignorais : sois puni de tes enseignements cruels par mon silence⁵³. » La descente aux enfers d'Hélène commence après cette désillusion : « Descendez-moi aux entrailles de la Terre ; je ne veux plus voir le soleil, je ne veux plus entendre aucun bruit humain⁵⁴. » Pour ne plus voir les maux de la terre, Hélène en appelle, dans cette exclamation désespérée, à l'enfer plutôt qu'au ciel. Est-ce parce qu'elle appartient à l'enfer et doit passer par lui avant de s'élever au ciel ? Est-ce parce que ses malheurs sont causés par ceux-là mêmes pour lesquels elle risque sa vie en cherchant à les éclairer, à les libérer et à les élever ? Risquons ici une hypothèse audacieuse en rappelant la doctrine hérétique qui fait dire à plusieurs reprises dans *Consuelo* : « *Que celui à qui on a fait tort te salue*⁵⁵ ! » Constatons qu'Hélène est bel et bien celle à qui on a fait tort. Elle se rapproche de l'image de Satan à qui cette formule rend hommage. Hélène, de plus, est nommée à la fois « Ange » et « Pythie », alors que cette dernière tire son nom du serpent monstrueux qu'Apollon aurait tué, le « python⁵⁶ ». *Consuelo*, après tout, n'est-elle pas évoquée plusieurs fois comme un diable incarné : « – C'est donc une sainte, une martyre ? – C'est une fanatique, une possédée, peut-être le diable en cotillons⁵⁷. » *Consuelo* se laisse même aller, un moment, à songer à Satan sous l'aspect d'une physionomie pathétique, en

53 George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre*, *op. cit.*, p. 148.

54 *Ibid.*, p. 148.

55 George SAND, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, *op. cit.*, p. 241, p. 268 et p. 735.

56 L'évocation de ce souvenir mythologique est liée, dans *Consuelo*, au plaisir de l'inspiration, à l'occasion d'un commentaire que Joseph adresse à *Consuelo* : « je veux dire que le dieu de l'inspiration t'a vaincue. En vain ta raison froide, ton austère philosophie et le souvenir de Riesenbourg ont lutté contre l'esprit de Python. Le voilà qui te remplit et te déborde. Avoue que tu étouffes de plaisir », *ibid.*, p. 642.

57 *Ibid.*, p. 873-874.

lui attribuant « une belle figure pâle et douloureuse, sœur de celle du Christ, et doucement penchée⁵⁸ ».

En réaction au traditionnel mépris du charnel, George Sand crée des héroïnes qui sont aptes aussi bien à provoquer le désir vicieux que l'aspiration noble et élevée. C'est par l'intermédiaire de cette double nature de la femme que l'auteure s'évertue à pacifier la relation entre le corps et l'esprit. Or il importe de souligner le rôle inspirateur de la musique dans cette réconciliation. C'est pendant sa liaison avec Chopin que George Sand se flatte de connaître une harmonie qui implique à la fois le désir et l'esprit : « Rester artiste ou amoureux, les deux seules choses qu'il y ait au monde. L'amour avant tout quand l'astre est en pleine lumière, l'art avant tout, quand l'astre décline. Tout cela n'est-il pas bien arrangé⁵⁹ ? » Dans *Les Sept Cordes de la lyre*, les deux amours, celui du corps et celui de l'âme, sont représentés par Albertus et par l'esprit de la lyre, et ils trouvent écho dans le cœur d'Hélène voulant aimer les deux. Cette coexistence se retrouve dans la scène de l'apothéose d'Hélène :

Le ciel et l'enfer ont allumé en moi des flammes inextinguibles [...]. L'un veut que j'aime pour servir d'exemple et d'enseignement aux habitants de la terre ; l'autre veut que j'aime pour satisfaire les désirs de mon cœur et goûter le bonheur sur la terre. Ô Dieu ! ô toi dont la vie n'a ni commencement ni fin, toi dont l'amour n'a pas de bornes, c'est toi seul que je puis aimer⁶⁰.

George Sand s'approprie les mythes par le biais de l'emprunt, de l'altération, mais aussi par leur fusion et leur coalescence. Sa manière de les intégrer est conforme à la pratique répandue parmi les écrivains du XIX^e siècle. Selon Mircea Eliade, « le véritable rôle spirituel du roman du XIX^e siècle » est d'avoir été « le grand réservoir des mythes dégradés⁶¹ ». Certes, le mythe d'Orphée n'est pas explicitement mentionné dans les romans de George Sand. Néanmoins, les descentes aux enfers et le recours à la musique

58 *Ibid.*, p. 348.

59 George SAND, lettre adressée à Eugène Delacroix, le 7 septembre 1838, *Corr.*, t. IV, p. 484.

60 George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre*, *op. cit.*, p. 167.

61 Mircea Éliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 12. Cette citation est empruntée à la notice d'Isabelle NAGINSKI, dans *Dictionnaire George Sand*, *op. cit.*, p. 810.

sont des formules qui proviennent de lui et permettent d'identifier les traits orphiques qui caractérisent les trois héroïnes sandiennes. En convoquant ce mythe, nous avons essayé de mettre en avant la volonté de Sand de mener un combat continu et pacifique contre le mal. L'exploration que mène l'écrivaine dépasse le domaine du mythe, dans la mesure où elle traite le mal sur le plan moral, social et religieux. À travers les personnages d'artistes, elle interroge la valeur de la vertu, laquelle est mise à l'épreuve par le thème de la passion interdite, par un ton de critique sociale tenu pour une modalité nécessaire du langage des artistes, par la contestation des préjugés imposés par le dogme catholique sur la chair et les sens. En inversant le rôle d'Orphée et d'Eurydice dans la conception du mythe, George Sand met en valeur la sensibilité féminine et tente par là d'établir une harmonie entre le corps et l'esprit.

Si ces figures orphiques évoquent aussi Satan, c'est que l'image du diable a connu une évolution au XIX^e siècle – où l'influence du *Faust* de Goethe aura certainement joué un rôle essentiel –, et que George Sand aura été influencée par l'Orphée sauveur de l'humanité mis en avant par Ballanche. La romancière est sûre que le bien finira par triompher, tout en sachant que le mal continuera à perturber longtemps les générations à venir : « Je vois le mal et je rêve le bien, preuve que le mal est derrière moi, le bien en avant, mon regard entre les deux⁶². » Le regard posé entre les deux manifeste un refus du manichéisme. Loin de poser une frontière fermée entre le bien et le mal, la romancière montre que les deux ne prennent forme qu'à travers les efforts conscients et continus des êtres humains, pour tendre vers l'un et abjurer l'autre.

NINGFEI DUAN

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES LITTÉRATURES ET LA SOCIOPOÉTIQUE
UNIVERSITÉ CLERMONT-AUVERGNE

62 George SAND, « La préface-dédicace inédite de *Consuelo* », dans *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABO, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, « Studia Romanica de Debrecen – Bibliothèque Française », n° 2, 1997, p. 71.



Le Dalis

1^{er} acte.

M^r Vanbost négociant Faivre.
M^{me} Vanbost sa femme M^m Lecoq.
Théodore leur fils — Marie Lambert
Le Comte Aldini — Maurice.
Maitre Abraham de Ceyde Manceau
Wolf domestique et jardinier — Jardinier
Marguerite, femme de valet, Marie (sœur de
Abraham de Ceyde, Manceau.)
~~Marie Lambert~~
à Harlem (faubourg ou ville)

Scène 1^{re}

Cour-jardin, grille au fond, maison sur le
côté. C'est la maison de Vanbost, propre, simple,
plan de tulipes, s'il est possible aspect hollandais

Maitre Abraham, Théodore.

Ils sont assis à une petite table sur laquelle
sont des habits, un microscope, ou une
loupe montée sur des herbes de plantes fraîches
de civets &c. Maitre Abraham dit en outre d'un
ton assez sombre d'avoir une figure étrange.
Théodore, le coude sur la table, dans l'attitude
de l'attention ou de la réflexion, est profondément
endormi. —

Abraham (sans y prendre garde.)

C'est donc à ces causes qu'il faut attribuer

Le Dalès de George Sand :

penser le mal par le drame

Le 19 novembre 1857 est représenté à Nohant un drame que l'on ne connaissait jusqu'à présent qu'à travers les Agendas et la correspondance de George Sand¹ : *Le Dalès*. La pièce, en effet, ne fut jamais publiée. Pourtant, il s'agit d'une œuvre conséquente – le manuscrit comprend 108 folios –, en trois actes et entièrement rédigée. Elle s'inscrit au cœur d'un tournant résolument mystique abordé par Sand en 1855, à la suite de la mort brutale de sa petite-fille Jeanne Clésinger. En 1856, Sand dévore avec enthousiasme *Ciel et Terre* de Jean Reynaud, qui développe un système astral original sur lequel il fonde une théorie de la réincarnation. Le mystique et ésotérique *Évenor et Leucippe* (1856), mythe génésiaque personnel faisant œuvre apostolique, s'en inspirera². Au demeurant, Leroux avait dès longtemps initié Sand aux pensées

1 Le manuscrit du *Dalès* était conservé dans une collection privée. Il a été mis en vente le 4 mai 2018 et c'est à cette occasion que nous avons eu le privilège d'y accéder. Il est actuellement en cours d'édition dans le cadre de la parution des *Œuvres complètes* de George Sand, aux éditions Honoré Champion, sous la direction de Béatrice Didier (volume du *Théâtre de Nohant*). Je remercie chaleureusement les personnes qui ont autorisé sa consultation.

2 Pour un éclaircissement au sujet de l'« évolutionnisme réincarnatif » de Sand inspiré de Jean Reynaud, voir la présentation de Claire le Guillou dans George SAND, *Évenor et Leucippe*, Claire LE GUILLOU (éd.), Paris, Honoré Champion, 2016, p. 7-24. Pour une approche synthétique des théories de Jean Reynaud, voir Gérard CHALAYE, « “La mémoire des étoiles”, George Sand, Jean Reynaud, 1854-1855 », *Revue des amis de George Sand*, n°22, 2000, p. 16-29.

orientales de la métempsycose et à ses idées sur la palingénésie sociale³ : la découverte de Reynaud et la relecture à la même période de Ballanche ont ranimé une flamme ancienne.

Si l'on sait désormais que la romancière déroba certaines de ses productions légères de Nohant au public afin de construire son image auctoriale⁴, l'on ne peut que s'étonner que *Le Dalès*, pièce aboutie et profondément sérieuse, n'ait pas été imprimée. Près de vingt ans après son premier « drame fantastique » demeuré de papier, *Les Sept Cordes de la lyre* (1840), l'œuvre apparaît comme une tentative réussie pour parvenir à cette « association du monde métaphysique et du monde réel » qu'ambitionnait en 1839 l'« Essai sur le drame fantastique », à cette peinture du « rapport du moi au non moi », autrement dit, à la figuration de « toute la vie de l'âme⁵ » à laquelle Sand aspire depuis longtemps. Bel et bien représenté, et avec un succès qui enthousiasma l'auteur, *Le Dalès* semble fragilement parvenir à cette union toute romantique de la matière et de l'idée⁶. Posant à nouveaux frais la question du Mal – la majuscule indiquant ici l'emploi conceptuel, théologique et philosophique, du terme –, il met en scène une riche famille de bourgeois peu à peu aliénée par un étrange individu dont la force de fascination indique qu'il est ce « Dalès » maléfique, apportant ruine et misère à quiconque le recueillerait. George Sand donne ici corps à sa pensée théosophique : sans dissenter, sans faire usage d'allégories absconses, sans se livrer à une présentation manichéenne mélodramatique, elle pense *par* son drame, et incite dès lors son spectateur à penser. La découverte de ce manuscrit inédit invite ainsi à une relecture de l'ensemble des drames fantastiques sandiens, depuis *Les Sept Cordes de la lyre* jusqu'à

3 Pierre LEROUX, *De l'humanité, de son principe et de son avenir*, Paris, Perrotin, 1840, vol. 1, XII, 5, p. 271 : « nous nous trouvons être non seulement la suite et, comme on dit, les fils et la postérité de ceux qui ont déjà vécu, mais au fond et réellement ces générations elles-mêmes ».

4 Voir *Cahiers George Sand*, « Public/Privé. Du fauteuil à la scène médiatique », Olivier BARA et Marie-Ève THÉRENTY (dir.), n°39, 2017.

5 George SAND, « Essai sur le drame fantastique », dans Christine PLANTÉ (dir.), *George Sand critique (1833-1876). Textes de George Sand sur la littérature*, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 66. Le vocabulaire de Sand est emprunté à Leroux. Voir l'introduction à l'« Essai » d'Olivier BARA, Michèle FONTANA et Merete STISTRUP JENSEN dans ce volume, p. 53-61.

6 Le lien intrinsèque entre romantisme et écriture symbolique est pointé dès 1829 par Leroux dans son article « Du style symbolique » qui paraît dans *Le Globe*.

Lupo Liverani, en passant par *Le Drac*, ces productions mettant en œuvre des moyens différents pour parvenir à expliquer l'inexplicable et à représenter l'irreprésentable : l'origine et la transmission du Mal dans l'humanité ainsi que les déchirements de conscience qui en résultent. En confrontant diverses hypothèses dans *Le Dalès*, Sand, en un jeu de miroitements et de contrastes, aborde la question sous ses divers aspects : théologique, moral, philosophique et social. Et elle parvient progressivement à dépasser le doute métaphysique auquel elle aboutit par l'éternel optimisme pragmatique qui la caractérise : l'homme est libre de choisir le Bien, lequel finira par triompher.

Le Mal : une question théologique

Avant toute analyse, il n'est sans doute pas inutile de détailler avec plus de précision l'intrigue du *Dalès*, puisque la pièce n'est pas encore accessible. Dans l'Harlem des années 1650, un riche couple de bourgeois, les Vanbost, confie l'éducation de leur fils Théodore à un savant incompris, maître Abraham. Le vieil homme, volontiers dispensateur d'élucubrations métaphysiques, découvre un étrange champignon sur le palier de la porte de la maison : il croit reconnaître ce dont se repaît « le Dalès », un être néfaste qu'il a combattu toute sa vie. Au moment où il tente d'en informer la famille qui le croit fou, surgit un étrange personnage blessé, demandant secours : le comte Aldini. Pour Abraham, cela ne fait aucun doute : cet homme n'est autre que ce Dalès qui apportera misère et désespoir à la famille. Ses mises en garde demeurent sans effet : monsieur Vanbost se fait une fierté d'ouvrir sa porte à une personne de qualité et finit même par chasser Abraham de chez lui. Aldini s'assure peu à peu la mainmise sur ses hôtes : il trouve en Vanbost, avide de reconnaissance sociale, un serviteur zélé prêt à tout lui sacrifier ; il débauche Théodore pour l'emmener en secret à un bal ; il tente, encore, de séduire madame Vanbost ainsi que Marguerite – la servante de la famille. Sous ses conseils, la maisonnée mène grand train et au moment où les Vanbost se croient au faite de leur gloire, ils dégringolent de manière spectaculaire : le banquet qui devait les célébrer se métamorphose en une curée de créanciers. Criblé de dettes, Vanbost est ruiné et emprisonné, tandis qu'Aldini, détenteur d'un véritable pouvoir d'envoûtement des êtres, fait de Théodore l'assassin d'Abraham au moment où le vieil homme veut enseigner à celui-ci le moyen de détruire le Dalès. Le dernier acte s'ouvre après la chute de la famille : miséreux et mal aimés de la ville, ils continuent d'entretenir le comte Aldini à leurs dépens, parasite symbolisé par un énorme

champignon indestructible s'épanouissant devant la maison. Théodore est devenu presque fou depuis le meurtre de son maître, mais la situation se résoudra grâce à l'arrivée d'un autre Abraham, venu de Gueldres, neveu du vénérable savant. Lui seul parviendra à conjurer le charme maléfique qui pèse sur les Vanbost. Il leur permettra de recouvrer un honneur et une richesse respectables grâce à l'invocation du Daïtès, force du Bien antithétique du Dalès.

Les deux personnages d'Abraham sont l'occasion, pour George Sand, de confronter deux types de pensée de l'origine du Mal. Le vieux savant, qui semble initié aux connaissances ésotériques multiséculaires, se place dans le domaine de la théologie, en convoquant des récits sacrés :

MAÎTRE ABRAHAM. [...] Le *Dalès* est un principe de mort qui revêt diverses formes et parcourt une série d'existences toujours maudites. Il entra dans le paradis avec le serpent, et il en sortit avec l'homme et le suivit sur la terre. Il poussa sous la forme d'une plante venimeuse auprès de l'autel de Caïn. Caïn le respira et devint meurtrier. Le sang d'Abel engraina le parasite. Depuis, il s'est toujours nourri du sang des justes, toujours il s'est acharné à dénicher la sève de la vie. Bientôt, il revêtit la forme humaine et poussa de nombreux rejetons qui se répandirent dans le monde⁷. [...]

Alors que dans *Évenor et Leucippe* Sand refusait le modèle judéo-chrétien du péché originel et de la chute de l'homme⁸, *Le Dalès* se montre plus ambigu. Opérant un syncrétisme entre récit biblique et mythologie personnelle, Sand invite à penser qu'il y eut un Éden non souillé avant que le Mal n'y pénètre. Il faut dès lors en conclure que l'origine de celui-ci est divine et que sa présence sur terre est de toute éternité. Le Dalès est dépeint comme un « principe », susceptible de contaminer toute matière vivante, végétale ou animale, afin de croître et de se perpétuer, y compris sous forme humaine. L'on ne saura certes rien de la possible culpabilité d'Adam et Ève, mais tout porte à croire que,

7 George SAND, *Le Dalès*, I, 14. Précisons que nous n'avons pas conservé la présentation formelle du manuscrit, qui présente les répliques sous formes de dialogues, et que nous n'avons pas non plus reporté les ratures et autres corrections marquant la genèse du texte. Nous livrons ici la version définitive de Sand avec une mise en forme moderne.

8 George SAND, *Évenor et Leucippe*, éd. cit., p. 13.

comme Caïn, ils ont été les victimes d'une puissance maléfique les poussant à agir, laquelle se transmettrait au fil des générations.

À cet égard, le récit d'Abraham explicite le fonctionnement de l'intrigue, puisque les Vanbost sont amenés à se perdre malgré eux, sous l'influence irrésistible de leur étrange hôte. Dépossédés d'eux-mêmes, ils sont sous la coupe du comte Aldini dont la puissance paraît sans limite. Monsieur Vanbost le déplore mais, s'il a conscience de son aliénation, il ne parvient pas à trouver la force de s'extirper de l'emprise de son parasite maléfique :

VANBOST. [...] quand je me demande pourquoi je vous ai tant aimé, pourquoi je vous plains encore, pourquoi je me laisse aller à vous écouter encore quelquefois comme un oracle, je crois, le diable m'emporte, que vous m'avez jeté un charme⁹ !

C'est en vertu de cette force irrépressible que l'innocent, au sens littéral, Théodore, sera poussé au crime, dans une des scènes cruciales de l'œuvre. Le comte Aldini fait alors croire au jeune homme que son vénérable maître Abraham est le Dalès et qu'il met en danger sa mère :

LE COMTE. Eh, tu ne peux pas seulement repousser cette main qui retient la tienne ! Tu es cloué là par ton ennemi !

THÉODORE. Ma mère !

ABRAHAM, *qui a pris les mains de Théodore*. Oui, oui, ta mère ! Mais le Dalès auparavant ! Casse-le ! Détruis-le !

LE COMTE, *riant*. Il n'en a pas la force !

THÉODORE. Si, je l'aurai ! (*À Abraham.*) Laisse-moi, démon, laisse-moi ! Tiens !... (*Il le frappe.*) Ma mère est sauvée.

ABRAHAM, *tombant*. Théodore !... malheureux ! Je te pardonne !

LE COMTE, *sur l'escalier*. Bravo, Théodore ! Tu viens de gagner tes éperons de chevalier !

THÉODORE. Qui donc me parle ? Où est-il ? *Regardant Abraham*. Qui donc est là ?... Ah !... Mon maître ! Mon pauvre maître ! (*Il se jette sur son corps en pleurant.*)

LE COMTE, *sur l'escalier*. Ça va bien, très bien¹⁰ !...

9 George SAND, *Le Dalès*, III, 5.

10 *Ibid.*, I, 15.

Comble de l'ironie, celui qui se veut, étymologiquement, « don de Dieu », ne parvient pas à résister à l'ascendant de cet Aldini diabolique qui « fascine¹¹ » l'ensemble de la maisonnée. Théodore rejoue ici le meurtre de Caïn tel que l'explique Abraham. À cet égard, Sand renoue avec la vision métaphysique développée en 1840 dans *Les Sept Cordes de la lyre*, où Méphistophélès avait pour rôle d'« exciter au mal » puisqu'il ne pouvait « l'accomplir [lui]-même¹² ». Aldini apparaît comme un nouveau Méphisto, d'autant plus puissant et inquiétant qu'il ne dit pas son nom véritable. Est-ce à dire que *Le Dalès* présenterait la vision désespérée et désespérante d'un Mal inéluctable et irréfutable ? L'optimisme sandien ne saurait l'accepter.

Le Mal ou les vices : une question morale

Quoique la continuité et l'identité des Abraham soient suggérées¹³ – le jeune pouvant apparaître comme une réincarnation de l'ancien –, les deux protagonistes s'opposent en ce qu'ils se situent dans des domaines de pensée différents. Pour le dire sommairement, alors que le savant investit les sphères métaphysiques, son neveu s'approprie les réalités du monde physique. Aussi proposera-t-il du Mal une analyse matérielle et réaliste offrant un contrepoint aux propos de son oncle :

LE COMTE, *avec un sang-froid glacial et regardant Abraham en face*. C'est le Dalès, n'est-ce pas ?

ABRAHAM. Oh moi, monsieur, je ne crois point au Dalès ! Je crois à la perversité de certains hommes, bien que je ne la comprenne pas¹⁴.

11 Abraham les met en garde : « Malheureux ! Vos yeux sont fascinés ! » (*Ibid.*, I, 12)

12 George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre*, Lucienne FRAPPIER-MAZUR (éd.), Paris, Honoré Champion, 2013, I, 3, p. 60.

13 Le vieux savant laisse à Théodore une lettre indiquant qu'il reviendra sans doute après sa mort : « L'homme pur et savant peut léguer son souffle, sa volonté, son âme, à un être digne de les recevoir. [...] Donc, si tu me voyais apparaître après ma mort, n'aie pas peur de moi ! (George SAND, *Le Dalès*, III, 7). Théodore ne manquera pas de reconnaître par la suite son ancien maître dans le pseudo-jeune étudiant venu loger chez ses parents. La ressemblance frappera également les Vanbost et Aldini. Toutefois, le jeune Abraham ne cessera de se présenter comme le seul neveu du savant décédé.

14 *Ibid.*, III, 14.

Aux récits mythico-religieux de l'ancien Abraham font face les affirmations positives et rationnelles de la nouvelle génération. La vision toute terre-à-terre du jeune homme offre un heureux contraste qui ouvre le champ des perspectives s'agissant d'interroger le Mal. Le spectateur est en effet invité à relire les modalités d'action du comte Aldini. À y regarder de plus près, le Dalès, si tant est qu'il existe, n'agit pas sur des êtres exempts de tout reproche : il parvient à les manipuler et à les fasciner en exploitant leurs vices. C'est en effet à la faveur de son désir tout moliéresque de reconnaissance sociale que Vanbost accueille pour son malheur le comte Aldini chez lui – charité qu'il refuse dans un premier temps en croyant qu'il s'agit d'un mendiant :

VANBOST. [...] Mais, voyons, est-il mort ce pauvre diable ?

MARGUERITE. Eh, M. Vanbost, ça n'est pas un pauvre diable, c'est un seigneur. Ça vous a de la dentelle aux manches et une chaîne d'or au cou !

VANBOST. Un seigneur ? Diable ! Il faut le secourir. Wolf, aide-moi à l'entrer chez nous¹⁵.

Mélange de monsieur Jourdain et d'Orgon, Vanbost se laisse manœuvrer et ruiner par un Tartuffe, par seul désir d'ascension sociale. Paradoxalement, le comte saura le lui reprocher : « Oh ! Je ne suis plus dupe de votre amitié, Vanbost ! Je sais très bien que vous ne me retenez que par intérêt¹⁶. » Aldini profitera de même de la volonté de plaire de madame Vanbost, ou des velléités de plaisirs du jeune Théodore, pour les séduire. Même Abraham d'Harlem, pourtant possiblement « Daïtès » et force du Bien, n'est pas de ces êtres monolithiques insensibles à la gloire attachée à la diffusion de leurs théories scientifiques. Lui aussi fait preuve d'une « trop humaine » vanité qu'exploite Aldini en lui faisant accroire qu'il a oublié le succès dont il a joui :

LE COMTE. Cependant vous oubliez les grands honneurs qui vous furent rendus en Espagne ?

MAÎTRE ABRAHAM. En Espagne ?

LE COMTE. Sans doute, et à Florence ?

MAÎTRE ABRAHAM. À Florence ? Galilée n'a pas voulu me voir, il n'a pas daigné me lire !

¹⁵ *Ibid.*, I, 5.

¹⁶ *Ibid.*, II, 5.

LE COMTE. Quelle erreur est la vôtre ! Il vous serra dans ses bras, il vous consulta sur le pendule établi par lui au sommet de la tour penchée !
 MAÎTRE ABRAHAM. C'est bizarre que j'aie oublié tout cela¹⁷ !

Et Aldini de conclure : « Vieux fou ! Tu as beau être un sorcier subtil, tu es un homme comme les autres ! »

Le penchant au Mal ne serait-il pas, dès lors, intrinsèque à l'homme ? Le Mal ne serait-il pas consubstantiel et inhérent à l'humanité ? Ne serait-il pas le fruit de la propension de cette dernière à se laisser aller à ses vices ? C'est ce que finit par affirmer Vanbost avec un bon sens tout pratique : « Les mauvais esprits, c'est nous quand nous sommes sots¹⁸. » Les propos ésotériques du vieil Abraham, le Dalès, ou l'étrange champignon indélogeable s'offrent alors à lire comme des symboles, des figurations autonomes dans le drame de ce qui est interne à la conscience. Ils sont à interpréter comme des incarnations des prétextes que tout un chacun se donne pour agir mal en toute connaissance de cause, en se persuadant qu'il n'est pas responsable. C'est dans cette perspective qu'il faut saisir les modalités de langage de maître Abraham, qui s'exprime essentiellement par images : « Tandis que vous écrasez soigneusement l'insecte inoffensif qui ne menace que vos fleurs, vous laissez grossir le reptile venimeux qui menace vos consciences¹⁹. »

Sand, dans *Le Dalès*, réussit enfin ce qu'elle tente depuis le début de sa carrière : elle remplace l'allégorie²⁰ au fondement des *Sept Cordes de la lyre* par un symbole, plus clair et lisible, ouvrant son drame à la possibilité d'un accomplissement scénique. En d'autres termes, elle parvient à allier matière et idée, afin d'exprimer ce déchirement des âmes qu'ambitionne de représenter le « drame fantastique ». Forte de cette ouverture au symbole, elle met en abyme cette poétique nouvelle dans son propre drame. Aussi voit-on maître Abraham reprocher à Théodore son incapacité à déchiffrer les signes et son aveuglement obstiné, en dépit de mises en garde répétées : « Ne te l'ai-je pas

17 *Ibid.*, II, 3. Originaire de Pise, Galilée est connu pour avoir mené des expériences de la chute des corps du haut de la fameuse tour et pour avoir démontré l'isochronisme du pendule après avoir observé les oscillations d'un chandelier de la cathédrale de Pise.

18 *Ibid.*, III, 10.

19 *Ibid.*, I, 1.

20 Les sept cordes, dans le drame éponyme, allégorisaient la complétude de l'âme humaine.

dit sous tous les symboles²¹ ? » De même, on verra le jeune Abraham tenir des propos à l'indéniable teneur métadramatique :

ABRAHAM. Voilà un symbole effroyable ! Cet homme autrefois actif et plein de vie a laissé dévorer sa fortune, son honneur et ses joies de famille par un odieux parasite, et le voilà qui admire et chérit, quand même, l'homme et la plante vénéneuse qui sont une vivante image l'un de l'autre²² !

Avec subtilité, *Le Dalès* suggère lisiblement là où les *Sept Cordes* péchaient par leur ésotérisme, et là où *Le Drac*²³ (1861) proposera une figuration manichéenne simplifiée dans les deux personnages de Bernard : le vrai – le bon et vertueux – et son double maléfique qui finira par être démasqué et chassé.

En jouant des contrastes entre les deux Abraham, George Sand semble *in fine* rabattre la question théologique du Mal sur une affaire de morale, celle des vices. Mais il ne faudrait pas interpréter cela comme un nivellement par le bas de ses ambitions idéologiques : *Le Dalès* s'attache à apprécier tous les aspects du Mal et suit un chemin des ténèbres vers la lumière. Parce que le doute métaphysique demeure quant à l'origine de ce Mal insondable, Sand est contrainte d'opérer un déplacement de la question sur le champ philosophique afin de proposer des solutions pour son éradication.

Le Mal ou l'aliénation : une question philosophique

Donner raison au seul Abraham d'Harlem et considérer que le Mal est extrinsèque à l'humanité impliquerait de refuser à l'homme toute liberté. George Sand ne saurait y souscrire. S'il est bien un Mal absolu et scandaleux à ses yeux, c'est cette aliénation de soi à laquelle le comte Aldini conduit tous les êtres dont il manœuvre les consciences. Le protagoniste maléfique

21 George SAND, *Le Dalès*, II, 13.

22 *Ibid.*, III, 12.

23 *Le Drac* est imprimé en 1861 dans la *Revue des Deux Mondes*, édité en 1864 dans le volume du *Théâtre de Nohant*, et adapté à la scène du Vaudeville le 28 septembre 1864 avec la collaboration de Paul Meurice. Voir GEORGE SAND, *Le Drac, rêverie fantastique en trois actes*, dans *Œuvres complètes, Le théâtre de Nohant*, vol. I, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, 2013.

opère notamment une « prise de dépossession complète²⁴ » sur Vanbost, particulièrement visible lorsqu'il s'agit de mettre en scène le futur banquet à la gloire de la famille :

VANBOST. [...] À présent, venez-vous m'aider à placer comme il faut les sièges de mes convives ?

LE COMTE. C'est bien aisé. Les plus grandes dames à votre droite et à votre gauche ; les plus grands seigneurs à la droite et à la gauche de Mme Vanbost.

VANBOST. Non ! *Je veux que vous preniez ma place* vis-à-vis de ma femme. C'est vous qui invitez, c'est vous qui recevez. Moi, je n'y entends rien, je ferai quelque sottise²⁵ !

C'est presque une invite à le remplacer en tant qu'époux que lance Vanbost à son hôte parasite. Il entérine dès lors sa totale aliénation, momentanément du moins, car aux yeux de Sand, il n'est rien de définitif et d'irréversible s'agissant des âmes.

Le Dalès contient en germe une idée que formulera plus clairement, sinon plus didactiquement, un drame fantastique destiné à la lecture, plus tardif : *Lupo Liverani*²⁶ (1869). Faisant suite à son article « Théosophie et philosophie » de 1863²⁷, l'œuvre se présente comme le « testament théosophique²⁸ » de George Sand. La romancière entendra alors faire de son drame la démonstration qu'« en nous envoyant en ce monde, on nous a pourvus de la *grâce suffisante*²⁹ » : elle mettra en pièces les théories jansénistes et molinistes. À ses yeux, l'homme est le fruit de ses œuvres, y compris après la mort. Fondamentalement libre, il a toujours la possibilité de faire le choix du Bien, ce qu'exprime avec force le dénouement du *Dalès*. Alors qu'Aldini

24 George SAND, *Le Dalès*, II, 9.

25 *Idem*. Nous soulignons.

26 *Lupo Liverani* est édité en 1869 dans la *Revue des Deux Mondes*, puis recueilli en 1876 dans *La Coupe*, publiée chez Calmann Lévy.

27 Voir *La Presse*, 1^{er} août 1863.

28 Catherine MASSON, « *Lupo Liverani*, adaptation du *Damné pour doute* de Tirso de Molina et testament théosophique de George Sand », *Women in French studies*, vol. 5, 2014, p. 117-130.

29 George SAND, préface de *Lupo Liverani*, dans *La Coupe*, Paris, Calmann Lévy, 1873, p. 120-121, l'auteur souligne.

a incité Vanbost et son serviteur Wolf à tuer le jeune Abraham qui revient avec une cassette pleine d'or en leur faisant croire qu'il est un espion, ceux-ci trouvent en eux la force et la capacité de dire « non » :

ABRAHAM. Oui, c'est [la cassette] un don de l'ami que vous avez chassé, il m'avait chargé de vous la remettre le jour où vous ouvririez votre porte à un ami véritable ! Quant à toi, infâme, tu vas sortir d'ici !

LE COMTE. Essaie !

ABRAHAM. Qu'est-ce donc ? Faut-il croire à la magie ? Mes bras retombent !

LE COMTE. Tu vois bien que je serai toujours le maître !

VANBOST. Non, non, sortez d'ici ! Nous voyons maintenant qui vous êtes ! Sortez !

LE COMTE. Sache, mon pauvre fou, que l'on ne me chasse pas d'une maison que le destin m'a donnée tant qu'il y reste un être vivant !

MME VANBOST. Mon Dieu ! Nous sommes perdus !

ABRAHAM. Attendez ! La formule ! Peut-être cèdera-t-il à la formule de maître Abraham !

LE COMTE. On ne me chassera point ! Tout m'appartient ici. Ces âmes souillées sont à moi !

VANBOST. Non ! Non ! Nous étions fous !

LE COMTE. Cette fille m'aime, elle me suivra !

MARGUERITE. Non !

LE COMTE. Tu me regretteras, toi, tu me rappelleras !

VANBOST. Jamais !

LE COMTE. Celui-ci est à moi, il a versé le sang !

M. ET MME VANBOST. Sauvez-le ! Sauvez-le !

THÉODORE. Abraham ! Sauve-moi³⁰ !

Peu importe finalement la nature du Mal – l'on ne saura exactement si Dalès et Daïtès sont des forces surnaturelles, s'il est une part de magie toute fantastique dans leurs actions respectives, ou si Aldini et le jeune Abraham sont seulement des hommes dotés de qualités remarquables antagoniques –, pourvu que le libre arbitre soit conservé et que les consciences puissent se voir désaliénées. Certes, cette libération ne semble possible qu'une fois le fameux champignon maléfique réputé indestructible écrasé par le jeune Abraham. Néanmoins, Abraham insiste sur le caractère non surnaturel de son pouvoir :

30 George SAND, *Le Dalès*, III, 20.

ABRAHAM. Vous comptez enfermer mon âme dans un champignon, comme vous avez cru faire de celle de votre hôte ?

LE COMTE. Vous avez un esprit délicieux ! Mais essayez donc de vous lever de votre chaise et d'aller briser ce champignon dont vous vous moquez si agréablement !

ABRAHAM. Ce n'est pas difficile ! (*Il se lève et va briser le champignon. Le comte se lève aussi et reste pétrifié de surprise.*)

LE COMTE. Qui donc êtes-vous ?

ABRAHAM. Je suis un homme qui ne vous craint pas et qui vous chassera de cette maison.

LE COMTE. Vous croyez le pouvoir ?

ABRAHAM. Oui, sans aucun maléfice³¹...

Si Aldini entend poursuivre malgré tout son œuvre de fascination et d'aliénation (« Cet imbécile [...] a détruit l'emblème de mon pouvoir ! Mais ce n'était qu'un emblème, et aucun homme ne peut rien sur moi³² ! »), le dénouement démentira avec éclat ses certitudes trop vite assénées. Tout se passe comme si le Bien était cette force toute humaine dont font finalement preuve les Vanbost et leurs serviteurs pour faire front à Aldini, au Dalès, au Mal. À cet égard, la leçon des *Sept Cordes de la lyre* a évolué : alors que selon le modèle faustien³³ Albertus était sauvé grâce au sacrifice d'Hélène – on y verrait volontiers une forme laïque du dogme de la « communion des saints » –, dans *Le Dalès*, les protagonistes œuvrent à leur propre salut. La puissance lumineuse est en eux, parce qu'ils sont fondamentalement libres. Sand refuse tout déterminisme dans la génération du Mal : Dieu, quoiqu'ici non nommé, ne saurait être sourd à celui qui le choisit, implore son pardon et en appelle sincèrement à être sauvé. Même Théodore, pourtant criminel, sera rédimé. Et ses souffrances n'auront pas été vaines car, dans la perspective sandienne, l'expérience du Mal est formatrice : elle permet une purification des âmes ouvrant la voie à une amélioration de la société.

31 *Ibid.*, III, 14.

32 *Ibid.*, III, 15.

33 L'on remarquera que la servante des Vanbost dans *Le Dalès* porte le nom de l'héroïne de Goethe, Marguerite.

Le Dais
19 novembre 1857



Marguerite
(No^{elle} Marie Pailaud.)

- ... j'me repose.

Une question sociale : éradiquer le mal par le mal ?

Si l'on en croit maître Abraham, au fil de ses réincarnations successives, l'homme, jouant individuellement le destin du Christ, travaille à sa réhabilitation :

ABRAHAM. [...] N'as-tu pas ouï dire, mon enfant, que certains hommes étaient maudits dès leur naissance pour des crimes commis dans une vie antérieure ?

THÉODORE. Vous me l'avez dit souvent. Dois-je le croire ? Parlez-vous sérieusement ?

ABRAHAM. Je parlais sérieusement. Quand tu vois un homme vertueux et doux souffrir tous les maux que la nature et la société peuvent lui infliger, ne plains pas cet homme ! Sache qu'il expie ses fautes, qu'il se purifie, qu'il se réhabilite, et que c'est Dieu qui lui envoie la douleur et le courage pour lui faire une meilleure vie après celle qu'il supporte ; mais quand tu vois le vice audacieux et triomphant, plains l'âme qui se réjouit dans la douleur des autres. C'est une âme qui recommence la série de ses vertiges, c'est une âme qui descend encore un échelon vers l'abîme.

THÉODORE. Pourtant, maître, si la vôtre souffre, où est la récompense ? Et si le vice triomphe, où est le châtement ?

ABRAHAM. La vertu qui souffre est aidée du ciel. Le vice qui triomphe est abandonné de lui³⁴.

Sand opère un syncrétisme entre le schéma christique de l'expiation par la souffrance et la théorie de la réincarnation des âmes, tout en souscrivant à un régime de rétribution des bonnes et mauvaises actions. Il en résulte que, paradoxalement, le Mal subi est nécessaire pour faire advenir le Bien et déraciner le Mal prodigué : souffrir rend meilleur. Vanbost exprime cette idée dans un langage plus trivial, lorsqu'il est question d'accueillir le jeune Abraham, alors même que la famille n'a plus de quoi s'acheter à manger :

34 *Ibid.*, II, 13. Les propos d'Abraham doivent s'entendre à la lumière de la « philosophie religieuse » de Jean Reynaud, selon laquelle les âmes cherchent leur perfectionnement suivant les lois de la transmigratio stellare : de vie en vie et de monde en monde, elles accomplissent les phases d'un perfectionnement infini.

VANBOST. Ma femme, écoutez-moi. Je ne crois pas aux Dalès et aux vampires, moi. Les mauvais esprits, c'est nous quand nous sommes sots. Or, j'ai été sot quand j'ai reçu... qui vous savez !... Je ne l'ai point fait par bonté, mais par vanité, parce que c'était un grand seigneur. Ça m'a porté guignon. J'ai été puni de ma sottise. À présent, voilà un étudiant qui ne fera point bruit de ma générosité, car ce n'est qu'un étudiant et personne ne s'occupe plus de nous, si ce n'est pour mépriser et blâmer tout ce que nous pouvons faire ! Eh bien, je veux obliger ce garçon pour lui-même, sa figure me revient, et j'ai dans l'idée que cette fois-ci, ce que je fais là me portera bonheur³⁵.

L'épreuve du Mal à travers sa soumission absolue au Dalès a conduit Vanbost sur la voie de l'amélioration morale : il y a un avant et un après à son expérience. Dans le thème du double s'enracine le fondement idéologique de la pièce : Dalès et Daïtès, Aldini et Abraham, les deux Abraham, les deux arrivées d'un inconnu dans la maisonnée, les deux fermetures de la grille du portail... Sand construit progressivement et subtilement sa pensée dans un jeu vertigineux de miroitements et de faux-reflets amenant les spectateurs à revoir partiellement leurs certitudes et à tirer des conclusions de ce qu'ils peuvent observer. Vanbost désormais charitable, purgé de toute vanité, redevenu le maître d'une conscience qu'il a épurée et bonifiée, est à présent altruiste. Sa purification morale rend dès lors légitime la jouissance de biens terrestres : il n'est en effet pas anodin que la famille recouvre au dénouement, grâce à la cassette d'Abraham, sa richesse ; ni que le Dalès soit apparu au moment même où Vanbost prévoyait de se retirer des affaires pour se délecter de l'oisiveté. Le champignon, Aldini et le Dalès avaient en effet fait leur apparition dans la maisonnée au moment même où celle-ci s'apprêtait à devenir néfaste socialement – orgueilleuse, égoïste, inutile.

George Sand ne se contente ainsi pas d'une appréhension individuelle du Mal : le renouveau particulier des âmes dans la souffrance est une étape nécessaire à une « palingénésie sociale » digne de Ballanche : la régénération collective se fait en vertu de l'accumulation des rédemptions individuelles. En devenant meilleur, chacun pourvoit au bien de tous, et ce n'est que dans cet effort commun que le Mal pourra, « un jour », être éradiqué :

35 *Ibid.*, III, 10.

ABRAHAM, *ferme la grille*. Maudit ! Ton règne finira !

LE COMTE. Non ! Stupide honnête homme ! Je suis celui qui ne meurt pas, celui qui se rit de vous tous, celui qui durera autant que le monde, je suis la famine et le désespoir. Je suis le *Dalès*.

Scène 21

Les mêmes, moins le comte

ABRAHAM. Mes amis, n'écoutez pas ce blasphème ! Et voyez ! La protection du ciel vous est revenue ! La foi, le travail et la charité chasseront un jour le *Dalès* de ce monde !

La pièce se referme sur une confiance toute optimiste en l'avènement d'un Bien qui, toutefois, ne se fera pas instantanément en vertu d'une théomachie entre Dieu et Diable : il doit se concevoir ici-bas, dans la confiance et la persévérance d'un travail de longue haleine, dans un effort toujours renouvelé de l'humanité dans ses bienfaits pour elle-même et vis-à-vis d'elle-même. En attendant, patience, constance et « travail³⁶ » sont les maîtres-mots pour faire front à ce Mal que *Le Dalès* a exploré sous tous ses aspects.

Fantastique sans spectaculaire, intérieur mais appelant à être incarné, idéologique mais non théorique, *Le Dalès* se présente comme l'unique « drame fantastique » pleinement accompli, tel, du moins, que l'« Essai » de 1839 le rêvait. Instaurant un dialogue continu avec le reste de la création sandienne, il atteste que la question du Mal n'a cessé d'agiter l'écrivain sa vie durant. En 1857, elle le pense *par* son drame et invite son lecteur à la penser, dans les méandres d'une pièce idéale mais non idéale, témoignant que le secret de l'alchimie entre matière et idée fut, le temps d'une soirée à Nohant, éphémèrement pénétré.

AMÉLIE CALDERONE
CNRS
UMR 5317 IHRIM

36 L'on ne saurait oublier que l'ultime réplique des *Sept cordes de la lyre* est « Allons travailler ! » (George SAND, *Les Sept cordes de la lyre*, éd. cit., p. 169).

pas. nous n'avons pas le moyen de payer
le médecin: vous me trouvez donc
malade? = Un peu. mais ce ne sera
rien. ne vous en tourmentez pas. que
lisez-vous là, avec tant d'attention? -
Je ne surs pas le dieu! - Je sais ce que
c'est: j'ai reconnu l'épître de Maître
Abraham! = Ah? vous sachiez peut-être
bien ce que je ne puis pas déchiffrer?
C'est probable. = vous m'en le rendez! - Oui.
Médou lui donne le papier taché de sang.
Abraham à part, ces taches noires... c'est le

sang du pauvre vieillard! Il le baise. Médou
ou vient! tenez, gardez le moi, car le d'alis me le
prendrait... - qu'est-ce que le d'alis? le comte
aldini n'est-ce pas? = Ah! je ne sais plus! ~~je~~
je croyais l'avoir tué, et pourtant il y a des jours
où je crois le voir! Ah! fin à bien peut-être = Me
craignez rien, le d'alis s'en va quelquefois à
des conjurations bien simples ^{ou à Maître}
Abraham s'il peut-être avisé. ^{au quel d'avisé} que savez-vous?
Et c'est votre père? - Oui avec Maman. - Laissez
moi seul avec eux. théodore rentre dans la maison.

M. Vanboort / Stiville! que demandez-vous?
~~Abraham~~ Abraham: Monsieur, je suis
étranger en cette ville. ^{34 ans}
~~je suis venu à Paris~~
Je cherche à me loger dans le faubourg.
et je viens vous demander aide. - Mme
Vanboort. = à vous? nous avons à peine
de quoi nous loger nous mêmes! = ou
ma di que la maison leur appartenait



Le mal ou l'ombre de l'ignorance :

les Contes d'une grand'mère, manifeste d'éducation de George Sand

J'ai cherché un moyen d'idéaliser la réalité autour de moi et de la transformer en une sorte d'oasis fictive, où les méchants et les oisifs ne seraient pas tentés d'entrer ou de rester. Un songe d'âge d'or, un mirage d'innocence champêtre, artiste ou poétique, m'a prise dès l'enfance et m'a suivie dans l'âge mûr.

George Sand, *Histoire de ma vie*¹

La vision du monde portée par le prisme optimiste de l'enfance qu'exprime cette réflexion dans *Histoire de ma vie* est particulièrement prégnante dans les *Contes d'une grand'mère*² de George Sand. Un manichéisme complexe s'en dégage, à travers la dynamique du rapport de force qui se joue entre « méchants » et « gentils », entre l'ombre de l'ignorance et la lumière de la connaissance. George Sand est hantée par le « mal », par la question du mal, qu'elle évoque de manière récurrente, à la fois dans ses essais, son œuvre autobiographique et sa correspondance. Mais cette notion s'avère protéiforme : elle peut faire référence à l'ignorance innocente³, mais aussi représenter le « vice⁴ » et la décadence, voire l'égoïsme, même – et surtout –

1 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1971, p. 41.

2 George SAND, *Contes d'une grand'mère*, Paris, Michel-Lévy frères, t. I, 1874 et t. II, 1876.

3 George SAND, « Lettre à Louis Ullbach [26 novembre 1869] », dans *Lettres d'une vie*, éd. Thierry Bodin, Paris, Gallimard, 2004, p. 1131 : « Je ne crois pas au mal, mais à l'ignorance. »

4 George SAND, « À Maurice Dudevant [17 mai 1836] », *ibid.*, p. 251-252 : « Tu vois que tes camarades ont déjà perdu l'innocence de leur âge, et que sans un joug sévère, ils se

de la part des gens instruits. Le mal apparaît comme le signe d'une nature corrompue et d'une défaillance des valeurs morales. George Sand développe donc une pensée du mal composite, bien plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, centrée sur la question de l'éducation :

Notre liberté est en raison de notre connaissance, c'est-à-dire de notre développement intellectuel. Libre arbitre signifie libre choix entre le bien et le mal. Mais, pour choisir, il faut très bien savoir ce qui est mal et ce qui est bien. Les individus privés de saines notions morales par une mauvaise éducation ne savent guère ce que c'est que la conscience. D'autres le savent, mais vaguement, et laissent facilement fausser leurs notions par des influences fâcheuses. Il faut donc que notre jugement soit développé par l'éducation, afin que nous échappions à cette sorte de fatalité qui pèse sur la vie de l'ignorant⁵.

À cette lumière, les *Contes d'une grand'mère* poussent à la réflexion : dans quelle mesure la pensée du mal, en apparence incorporée dans un discours manichéen, participe-t-elle de la philosophie éducative de l'auteur ? Si l'on interroge les représentations du mal auxquelles les personnages et les lecteurs sont confrontés, une perspective contrastée émerge en effet de la trame du recueil, et révèle une pensée du mal déconstruite par l'optimisme, comme une ignorance terrassée par la connaissance ; cela semble suggérer un regard critique sur les normes, notamment pédagogiques, de l'époque. La littérature enfantine sandienne apparaît comme un espace d'apprentissage et de divertissement, mais également comme un lieu de réalisation du beau, idéal romanesque qui se trouve au cœur des tensions artistiques et idéologiques de l'œuvre de George Sand, et est particulièrement perceptible dans les *Contes*.

« *Que les erreurs de l'ignorant lui soient pardonnées⁶ !* »

Les *Contes d'une grand'mère* sont peuplés de personnages antinomiques, bons et méchants, savants et ignorants, réalistes et rêveurs. Pourtant, face à ce manichéisme apparent, aucun schéma ne semble tracé : les bons ne sont pas forcément les plus savants, ni les méchants ignorants ; les rêveurs

livreraient à des vices honteux. »

5 George SAND, *Impressions et Souvenirs*, Paris, Michel-Lévy frères, 1873, p. 45-46.

6 *Ibid.*, p. 125.

ne sont pas pour autant dépourvus de connaissances scientifiques solides et les réalistes ne sont pas non plus tous totalement hermétiques à la magie, notamment la magie de la nature. En revanche, l'ignorance est commune à différents types de personnages : elle représente un des traits de caractère des protagonistes, dont les lecteurs suivent l'acquisition de connaissances ; elle touche également les mauvais personnages, qui sont mauvais justement parce qu'ils sont ignorants et n'ont pas eu l'occasion ou le loisir de s'amender en s'instruisant, ni de combler leurs lacunes, qu'elles soient d'ordre moral ou comportemental. Il est important de souligner une constante : les personnages négatifs sont immanquablement pardonnés malgré leur méchanceté ou leur inaptitude. Cette idée est chère à George Sand, qui affirme dans ses *Impressions et souvenirs* : « Que les erreurs de l'ignorant lui soient pardonnées ! On n'a pas le droit de punir l'ignorance, mais il faut l'éclairer, car si l'on ne se hâte, elle nous perdra avec elle et ce sera notre faute encore plus que la sienne⁷. » Ainsi, non seulement l'ignorant doit être pardonné, mais il doit aussi être initié, « éclairé » par la connaissance.

C'est ainsi que dans « L'Orgue du Titan », Angelin, au nom prédestiné, pardonne bien volontiers les défauts de son premier maître, M. Jansiré, mauvais éducateur par excellence puisqu'il n'a pas su déceler le don pour la musique de son élève qu'il traite comme un domestique. Angelin sort de l'ignorance dans laquelle Maître Jean le tenait grâce au grand vicaire, « qui était un mélomane très érudit en musique sacrée⁸ » et qui prend son éducation en main :

Le professeur me retira donc de la cuisine et de l'écurie, me traita avec plus de douceur et, en peu d'années, m'enseignait tout ce qu'il savait. Mon protecteur vit bien alors que je pouvais aller plus loin et que le petit âne était plus laborieux et mieux doué que son maître⁹.

Angelin explique à son auditoire que sa faculté miraculeuse pour la musique, cultivée par son second éducateur, avait été « refoulée par la rudesse et le dédain du maître qui eût dû la développer¹⁰ ». Il n'éprouve cependant aucune rancune pour ce guide inapte : « Je n'en bénis pas moins son souvenir. Sans

7 *Ibid.*

8 George SAND, *Contes d'une grand'mère*, éd. citée, t. II, p. 177.

9 *Ibid.*, p. 180.

10 *Ibid.*

sa vanité et son ivrognerie, qui exposèrent ma raison et ma vie à la roche Sanadoire, ce qui couvait en moi n'en fût peut-être jamais sorti¹¹ ». Le vocabulaire choisi pour évoquer chaque éducateur est significatif : le premier était un « maître », « vaniteux » et « ivrogne », le second, un « protecteur », « érudit » et « doux ». Le premier maltraitait le jeune orphelin, le second en a fait un prodige. Le manifeste d'éducation sous-jacent apparaît explicitement à travers les catégories clairement définies du bon et du mauvais guide, mais contrairement à ce que l'on pourrait attendre, le mauvais guide n'en est pas condamné pour autant – ce qui est plutôt original si l'on compare ce choix narratif aux représentations traditionnelles transmises dans les œuvres pour enfants.

Le même pardon est accordé à l'éducatrice inapte dans « Le Château de Pictordu », conte dans lequel différentes conceptions de l'éducation s'entremêlent et se répondent. Diane, enfant à la santé fragile, est choyée par son père qui l'empêche de trop s'instruire par crainte qu'elle ne se fatigue. Veuf, il est remarié à Madame Laure, personnage frivole et superficiel, pour qui l'éducation se résume à la capacité à savoir s'habiller et se coiffer selon la mode. Ainsi, elle considère Diane comme une enfant « niaise, distraite, et [...] un peu idiote » ; preuve en est : elle « ne sait même pas s'attacher un ruban ni mettre une fleur dans ses cheveux¹² ». Elle incarne le type même de personnage contre qui George Sand met en garde son fils¹³ :

elle n'avait été qu'égoïste et légère, elle devint envieuse et méchante. Elle disait du mal de tout le monde, calomniait au besoin, dénigrait toutes choses et troublait la famille par ses récriminations, ses plaintes, ses susceptibilités et l'aigreur de son caractère¹⁴.

Diane se trouve évidemment aux premières loges pour subir le mépris de sa belle-mère. Grâce au docteur Féron, qui la prend sous sa protection et se charge de son instruction, elle acquiert une solide culture, notamment en histoire de l'art, et sa vocation pour le dessin se dévoile alors, comme pour Angelin

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, t. I, p. 54.

13 George SAND, « À Maurice Dudevant [17 mai 1836] », dans *Lettres d'une vie*, *op. cit.*, p. 253 : alors que Maurice est en pension, elle lui écrit pour le mettre en garde contre les « mauvais sujets » sans vertu ni humanité.

14 George SAND, *Contes d'une grand'mère*, éd. citée, t. I, p. 95.

dans « L'Orgue du Titan ». Et comme Angelin, elle fait preuve d'indulgence envers Madame Laure, « qu'elle était arrivée à aimer pour lui avoir beaucoup pardonné¹⁵ ». Même la voix narrative la gracie, puisque finalement, « [e]lle n'était que vaine, et elle n'accusait Diane d'être sottie que parce qu'elle était sottie elle-même¹⁶ ». Le recours aux tournures restrictives amoindrit les défauts, et rend l'amnistie cohérente : « car c'est une loi des bonnes natures : on s'attache à ce qu'on a supporté, on tient à ce qui vous a coûté beaucoup. Les grands cœurs aiment le sacrifice, cela est bien heureux pour les cœurs étroits¹⁷. »

Pardonner l'ignorance et le mal apparaît comme la réaction de ceux qui sont foncièrement bons et ont accompli l'éducation non seulement de leur esprit, mais aussi de leur cœur. Les enfants ignorants sont pris en main par des éducateurs érudits qui encouragent leurs progrès au lieu de blâmer leurs lacunes ; ces enfants devenus adultes peuvent à leur tour pardonner l'incompétence de leurs premiers éducateurs. George Sand établit une distinction très nette entre ceux qui sont dotés d'une bonne nature et ceux dont « l'éducation première [...] chez leurs parents a été mauvaise, ou [dont la] propre nature est brutale et incorrigible ». Les premiers sont « en lutte éternelle contre les méchants, et les méchants sont en nombre, mais ils n'ont pas la force morale, et c'est celle-là qui triomphe¹⁸ ». Cette « force morale », arme absolue qui permet de terrasser le mal dans cette guerre aux accents manichéens, est inculquée dès les prémices de l'enfance et doit être cultivée pour pouvoir triompher et atteindre un état de liberté dans une société où l'égoïsme règne en maître sur un régiment d'esclaves : « Tu vois quel est l'avantage et la nécessité de l'éducation, puisque sans elle, on vit dans une espèce d'esclavage¹⁹. » Cependant, l'éducation ne fait pas tout : celle dispensée dans les collèges ne forme que des égoïstes appelés à exploiter les plus faibles qu'eux²⁰. Le discours manichéen est donc plus complexe qu'il n'y paraît. Certes, le mal ne peut être terrassé que par le bien, et les « méchants »

15 *Ibid.*, p. 114.

16 *Ibid.*, p. 62.

17 *Ibid.*

18 George SAND, « À Maurice Dudevant [17 mai 1836] », dans *Lettres d'une vie, op. cit.*, p. 252.

19 George SAND, « À Maurice Dudevant [6 novembre 1835] », *ibid.*, p. 228.

20 *Ibid.*, p. 229 : « “Tout est bien, la société est très bien organisée, il est juste que je sois riche et qu'il y ait des pauvres.” [...] Voilà le raisonnement de l'égoïste [...]. [C]'est chez la plupart le résultat d'une éducation antilibérale. »

ne peuvent être vaincus que par les « bons » dont la « force morale » est irréprochable. L'éducation joue un rôle-clé dans le combat, mais n'apportera la liberté qu'à ceux qui la mettent au service des autres, dans un dépassement de soi pour servir la communauté. À cette lumière, l'amnistie prend un sens non seulement moral, mais social et citoyen. La notion d'ignorance apparaît sur le mode polysémique et recouvre tout autant le sens général du terme que sa dimension sociale et son aspect théologique. L'éducation porte elle aussi différents masques et seule une éducation morale permettra à l'enfant de « discerner le bien d'avec le mal²¹ », afin de lui apprendre à s'en détourner.

« Apprenez-lui à détester le mal qu'il voit²². »

George Sand insiste d'ailleurs sur ce point, dans ses essais et dans sa correspondance : une des étapes essentielles de l'éducation des enfants est de leur apprendre à reconnaître le mal. Elle en fournit plusieurs définitions : le mal a autant trait au langage qu'aux mœurs. Elle explique en effet à Maurice que si elle lui a confié sa jeune sœur Solange, c'est parce qu'elle le sait « *incorruptible*²³ » : le « mal » est explicitement tenu en « horreur » par les « personnes raisonnables », dont l'attitude est irréprochable et s'affiche en totale opposition avec celles dont la nature est corrompue, c'est-à-dire dénaturée, dégradée. George Sand constate avec amertume cette corruption grandissante des âmes dans une société industrielle qui favorise et valorise la domination égoïste des riches sur les pauvres, des instruits sur les ignorants. Elle s'insurge d'ailleurs contre les collèges où la violence, verbale comme physique, est omniprésente²⁴. Ce précepte se retrouve dans ses contes. « Le chien et la fleur sacrée », par exemple, met en évidence la triple association entre « éducation morale », « dignité » et « véritable intelligence » :

La première personne qui s'occupa de mon éducation morale fut une vieille dame qui avait ses idées. Elle ne tenait pas à ce que je fusse ce qu'on appelle dressé. [...] Elle disait qu'un chien n'apprenait pas ces choses sans

21 George SAND, « À Maurice Dudevant [17 mai 1836] », dans *Lettres d'une vie*, *op. cit.*, p. 253.

22 George SAND, *Impressions et Souvenirs*, *op. cit.*, p. 223.

23 George SAND, « À Maurice Dudevant [17 mai 1836] », dans *Lettres d'une vie*, *op. cit.*, p. 252.

24 *Ibid.*, p. 251.

être battu. [...] 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 et qu'on ne l'a pas dégradé par les coups et les injures.

J'acquis donc ainsi très jeune le sentiment de la dignité, sans lequel la véritable intelligence ne se révèle ni à l'animal, ni à l'homme. Celui qui n'obéit qu'à la crainte ne saura jamais se commander à lui-même²⁵.

Ce passage apparaît comme une version en miroir du manifeste d'éducation développé quelques années auparavant par George Sand dans ses « idées d'un Maître d'école », où elle insiste sur la nécessité de faire preuve d'« une patience systématique à toute épreuve²⁶ » : « Non seulement ne frappez jamais, mais n'élevez jamais la voix ; n'ayez ni parole ni mouvements brusques, faites ce que vous feriez pour apprivoiser un oiseau²⁷. » L'oiseau est ici remplacé par le chien, la métaphore crée un pont explicite avec le monde de l'enfance et vient souligner une théorie éducative fondée sur la confiance et l'affection, afin d'inculquer à l'élève une attitude morale digne et généreuse – à l'opposé du traitement infligé aux pensionnaires des collèges.

Face à l'omniprésence du mal, George Sand insiste sur une éducation qui privilégie « le bon et le beau », pour contrebalancer les rapports de force antagonistes entre le bien et le mal, et place son espoir dans la jeune génération :

apprenez-lui à détester le mal qu'il voit. [...] Je voudrais qu'il fût possible de laisser l'enfant grandir sans savoir que le mal existe. Il n'y faut pas songer, le mal est partout [...] ; raison de plus pour lui faire aimer le bon et le beau, et pour cultiver en lui la sainte fleur de l'espérance²⁸.

Cet idéal se donne à lire à travers l'œuvre de George Sand, et souligne son attachement aux valeurs du romantisme : « le bon et le beau » sont mis en exergue par une nature toute puissante et merveilleuse, et jouent un rôle-clé dans la découverte de la beauté fondamentale du monde, loin de la corruption des hommes qui feraient mieux d'écouter les leçons de cette nature dont ils

25 George SAND, *Contes d'une grand'mère*, éd. citée, t. 1, p. 73-75.

26 George SAND, « Les idées d'un Maître d'école », dans *Impressions et Souvenirs*, op. cit., p. 185.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, p. 223.

ont tant à apprendre. On peut avancer l'idée que Sand fournit ici la clé de toute sa pensée éducative : la recherche du beau est la condition du bonheur. Ainsi, inculquer à l'enfant « un appétit du beau idéal²⁹ », pour qu'il rejette systématiquement le mal au profit du bien, est fondamental pour qu'il puisse vivre avec dignité.

Pour assister l'éducateur dans sa mission d'instruction de l'enfant, George Sand compte sur l'appui du merveilleux : le terme revient très souvent dans ses *Contes*, et notamment dans ses dédicaces à ses petites filles. L'importance accordée au « beau » passe souvent par une vision merveilleuse du monde. Le personnage de Miquel par exemple, dans « Le Géant Yéous », est révélateur de l'importance de ce pan de l'éducation, malheureusement bien souvent négligé³⁰ dans les collèges :

Mon père était un *poète* ; [...] et, comme il avait l'esprit tourné aux choses merveilleuses, il m'avait élevé dans ces idées-là³¹.

[...]

Il m'enseignait à sa manière tout en causant avec moi, et il me faisait voir toutes choses en grand ou en beau, si bien que, quand je vis le mal passer à côté de moi, je le trouvai laid et petit et je lui tournai le dos. Il est vrai pourtant que mon père eût pu m'apprendre à lire et qu'il n'y songeait pas³².

L'éducation reçue par Miquel est représentative d'une orientation délibérée vers le merveilleux, qui prend une double dimension dans le conte : Miquel a appris à « voir toutes choses en grand ou en beau », c'est-à-dire à retenir leur aspect extraordinaire et surprenant et donc à développer sa curiosité ; la référence constante aux superstitions des montagnards fait également appel au côté surnaturel attribué à la puissance de la nature – et cette double dimension est récurrente dans les différents contes qui composent le recueil. Être initié à cette vision fondamentalement positive, être habitué à voir le beau en tout, permet de se détourner du mal, en le trouvant par contraste, « petit et laid ». L'opposition binaire entre le « grand » et le « beau », et le « petit » et le « laid »

29 George SAND, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. I, p. 445.

30 George SAND, « À Maurice Dudevant [6 novembre 1835] », dans *Lettres d'une vie, op. cit.*, p. 230.

31 George SAND, *Contes d'une grand'mère*, éd. citée, t. I, p. 326.

32 *Ibid.*, p. 330-331.

vient renforcer la frontière infranchissable qui sépare le bien du mal, tant ces notions sont symboliquement éloignées l'une de l'autre. Cet apprentissage n'est pas scolaire, – nous voyons d'ailleurs que ce père « poète » n'a pas appris à lire à ses enfants – et ne peut se faire que dans la nature, puisqu'il tient surtout de l'éducation du cœur.

Les deux versants de l'éducation de l'enfant ne sont pas pour autant contradictoires, au contraire : ils sont présentés comme fondamentalement complémentaires. L'équilibre entre cœur et esprit est nécessaire pour atteindre l'idéal moral. Savoir lire, écrire et compter sont trois enjeux essentiels dans la réflexion éducative que mène George Sand. Elle mettra d'ailleurs au point une méthode d'apprentissage rapide de la lecture³³, et forme elle-même des paysans et domestiques pour leur permettre de sortir de leur condition et d'accéder à une progression sociale. Si cet apprentissage est complété par un regard ouvert aux merveilles de la nature, l'enfant se fera poète et détiendra l'arme la plus puissante contre le mal. C'est ainsi qu'Emmi, dans « Le Chêne parlant », apprend « à lire et à compter » grâce au Père Vincent, et s'avère être d'une intelligence supérieure : « On faisait cas de son esprit, [...] car il était de bon conseil et paraissait s'entendre à tout³⁴. » Mais il éprouve tout de même le plus grand plaisir à se retrouver seul dans les bois, car il « en était venu à y voir, à y entendre des choses que n'entendaient ni ne voyaient les autres ». Le paysage hivernal devient ainsi le territoire privilégié des fées, l'observation de la nature vient nourrir tout un imaginaire merveilleux. Tout comme Diane, Clopinet, ou encore Miquel, Emmi sait conserver son « esprit romanesque » malgré l'instruction, et c'est cet équilibre qui en fait un personnage foncièrement bon et généreux. Le merveilleux, s'il sert de prisme pour appréhender³⁵ et comprendre³⁶ le monde, est également révélateur de la grandeur d'âme de quiconque arrive à voir le monde ainsi coloré.

33 George SAND, « À Charles Duvernet [16 février 1858] », dans *Lettres d'une vie*, op. cit., p. 894 : « Quand tu auras des petits-enfants, je te communiquerai cette méthode [« l'admirable méthode *Laffore* », p. 983], que j'ai encore simplifiée et qu'on comprend en un quart d'heure. »

34 George SAND, *Contes d'une grand'mère*, éd. citée, t. II, p. 49.

35 Voir Philippe CHAVASSE, « George Sand, entre rêve et raison », *Dalhousie French Studies*, vol. 39/40, 1997, p. 101-109.

36 Voir Noémie BUDIN, « Comment le petit peuple féerique subvertit les adolescents », dans *Civiliser la jeunesse*, Christian CHELEBOURG et Francis MARCOIN (dir.), Arras, Artois Presses Université, « Cahiers Robinson », n° 38, 2015, p. 145.

« *Le maître d'école, c'est moi*³⁷. »

Si le merveilleux est une façon poétique de lire le monde, George Sand y voit aussi un véhicule pédagogique privilégié et elle s'en sert volontiers à des fins didactiques. Elle donne à lire les merveilles de la nature, pour transmettre une leçon tantôt de géologie, d'ornithologie, de botanique ou encore d'entomologie, suivant la ligne de conduite qu'elle s'est imposée : transmettre des connaissances à ses jeunes lectrices – ses petites-filles – en les divertissant³⁸. C'est ainsi que dans « La Fée aux gros yeux », l'observation d'insectes nocturnes se transforme en bal extraordinaire, sous les yeux émerveillés de la petite Elsie – et des lecteurs. Miss Barbara présente en effet ses fabuleux invités avec une virtuosité éblouissante. George Sand n'hésite pas à insérer les noms scientifiques de ces insectes : la sonorité du latin leur confère une dimension pittoresque et alimente l'imaginaire. À travers le merveilleux, la nature se donne à voir sur un mode féérique et la science devient poésie. Béatrice Didier souligne d'ailleurs le plaisir évident de « nommer » pour George Sand : « dans cette passion de la nomenclature le savant et le poète ne font qu'un, et l'énumération de catalogue devient poème³⁹ ». Peindre ainsi l'infiniment petit, de manière aussi détaillée, n'est pas anodin et présente une visée morale : Elsie, contrairement à sa gouvernante, ne distingue pas ce petit monde et ne parvient à apercevoir « la réelle et surprenante beauté d'un de ces petits êtres » que par le truchement d'une « forte loupe » : « l'or, la pourpre, l'améthyste, le grenat, l'orange, les perles et les roses se condensaient en ornements symétriques sur les manteaux et les robes de ces imperceptibles personnages ». Le merveilleux fournit ici le filtre nécessaire pour voir véritablement la nature, et peut se lire comme la loupe dont Elsie doit faire usage pour en apercevoir la « réelle et surprenante beauté ». Cependant, elle ne comprend pas « pourquoi tant de richesse et de beauté étaient prodiguées à des êtres qui vivent tout au plus quelques jours et qui volent la nuit, à peine saisissables, au regard de l'homme. » Ceci, pour Miss Barbara, est le comble

37 George SAND, « Les idées d'un Maître d'école », dans *Impressions et Souvenirs*, *op. cit.*, p. 179.

38 George SAND, « À Ivan Tourgueniev [17 août 1875] », dans *Lettres d'une vie*, *op. cit.*, p. 1203 : « Je me soutiens aussi malgré mon grand âge, je vis entre la rivière où je barbotte avec mes petites filles [*sic*], et mon encrier d'où je tire des petits contes pour les amuser en les instruisant un peu. »

39 Béatrice DIDIER, « Le génie narratif des *Contes* », *Littérature*, n° 134, 2004, p. 120.

de l'ignorance, qui consiste à croire que « tout a été créé pour l'homme et que ce qu'il ne voit pas ou ne comprend pas, ne devrait pas exister ». La gouvernante invite son élève, et les lecteurs, à observer et apprécier « ce qui est simplement beau⁴⁰ ».

La nature se révèle à quiconque sait déceler la beauté dans l'ordinaire. Elsie apprend ainsi à admirer la richesse esthétique de l'infiniment petit, de même que la narratrice de « Ce que disent les fleurs », qui entend l'inaudible : quand elle était enfant, à force de patience et d'application, elle a réussi à comprendre le langage des fleurs et à surprendre l'histoire de leur reine, la Rose, racontée par le Zéphir. La leçon de botanique est contée sur le mode onirique alors que l'enfant est transportée dans le temps, aux origines de la vie végétale sur Terre. Seule la petite fille est douée de cette capacité : son précepteur est dénué de toute sensibilité auditive et même olfactive ; quant à la grand-mère, elle a perdu ce don d'entendre parler les fleurs en vieillissant et le déplore : « Je vous plains si vous n'avez jamais entendu ce que disent les roses. Quant à moi, je regrette le temps où je l'entendais. C'est une faculté de l'enfance⁴¹. » Cette « faculté de l'enfance » ne doit pas être annihilée à coups de vulgaires raisonnements, qui seraient faussement logiques, mais au contraire entretenue, car elle seule permet d'accéder à la vérité qu'est la beauté élémentaire de la nature.

Déstabiliser le communément admis, questionner les évidences, proposer une vision onirique et foncièrement optimiste du monde, voilà la mission que George Sand s'est assignée : « Faire douter du mensonge auquel on croit, crier après la vérité qu'on oublie, c'est assez pour ma part, et ma mission n'est pas plus haute que cela⁴². » À travers ses *Contes*, elle fait voyager ses lecteurs dans l'espace et le temps, et laisse la parole à la fée nature pour délivrer ses leçons de choses. Elle se positionne résolument dans une perspective positiviste, pour proposer une pensée du mal foncièrement idéaliste ; en refusant catégoriquement de se laisser entraîner par le pessimisme, elle préfère croire en un avenir fondamentalement meilleur :

40 George SAND, *Contes d'une grand'mère*, éd. citée, t. II, p. 281-283 (toutes les citations concernant « La Fée aux gros yeux » dans ce paragraphe).

41 *Ibid.*, p. 201.

42 George SAND, « À Henriette de la Bigottière [décembre 1842] », dans *Lettres d'une vie*, *op. cit.*, p. 400.

En somme, le siècle est grand, bien qu'il soit malade, et les hommes d'aujourd'hui, s'ils ne font pas les grandes choses de la fin du siècle dernier, en conçoivent, en rêvent et peuvent en préparer de plus grandes encore. Ils sentent déjà profondément qu'ils le doivent⁴³.

Auteur à contre-courant, elle établit une mission pour l'artiste de ce siècle de toutes les révolutions : elle en fait non seulement la figure prophétique chère aux romantiques, mais lui confère aussi le rôle de garant d'une pensée du bien qui seule apportera le progrès. Elle en rend compte dans la deuxième préface de *La Petite Fadette*, rédigée après le coup d'État de décembre 1851, et faisant suite à une première version écrite dans le contexte de la révolution de 1848. L'Histoire, on le voit, est inséparable des histoires que la romancière invente, et qui sont autant de douces échappatoires face à une sombre réalité :

De nos jours, plus faible et plus sensible, l'artiste, qui n'est que le reflet et l'écho d'une génération assez semblable à lui, éprouve le besoin impérieux de détourner la vue et de distraire l'imagination, en se reportant vers un idéal de calme, d'innocence et de rêverie. C'est son infirmité qui le fait agir ainsi, mais il n'en doit point rougir, car c'est aussi son devoir. Dans les temps où le mal vient de ce que les hommes se méconnaissent et se détestent, la mission de l'artiste est de célébrer la douceur, la confiance, l'amitié, et de rappeler ainsi aux hommes endurcis ou découragés, que les mœurs pures, les sentiments tendres et l'équité primitive, sont ou peuvent être encore de ce monde. Les allusions directes aux malheurs présents, l'appel aux passions qui fermentent, ce n'est point là le chemin du salut : mieux vaut une douce chanson, un son de pipeau rustique, un conte pour endormir les petits enfants sans frayeur et sans souffrance, que le spectacle des maux réels renforcés et rembrunis encore par les couleurs de la fiction⁴⁴.

Le conte tient une place d'honneur pour montrer la voie et c'est ainsi que, outre sa dimension éducative, il prend une tonalité spirituelle et politique. Il apparaît en effet comme une forme privilégiée pour véhiculer une pensée subversive, pour ébranler l'édifice des normes communément admises et

43 George SAND, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 457.

44 George SAND, « Préface II », dans *La Petite Fadette*, Paris, Calman-Lévy, 1926, p. XIII.

forcer la réflexion⁴⁵. En effet, nous pouvons affirmer avec Denise Escarpit que « si le conte se définit comme un récit où sont intriquées les trois composantes du merveilleux, de l'oralité et de la moralité – cette dernière plus ou moins explicite –, s'il permet de rêver, mais aussi de réfléchir aux grandes questions qui agitent l'homme, s'il est sous-tendu par des valeurs universelles, le conte présente alors une forme privilégiée de fiction⁴⁶ ». La mission de l'artiste-maître d'école est accomplie : tout y est, le rêve qui pousse à la réflexion sur la question mythique de l'origine de la vie et de la mort, sur le monde, et sur le bien et le mal. Il s'agit d'opposer un reflet obstinément inversé, bon et beau, à une réalité funeste et affligeante.

« Vous voyez, mes amis, que tout est symbolique dans mon histoire⁴⁷. »

L'ombre du mal a ainsi, pour George Sand, plusieurs visages, dont celui de l'ignorance, qu'il faut, autant que possible, corriger par la connaissance pour que l'ombre disparaisse au profit de la lumière et que la liberté vienne détrôner l'esclavage. L'instruction joue un rôle fondamental dans ce processus, et elle aussi se présente sous plusieurs facettes : l'apprentissage nécessaire des connaissances techniques et scientifiques se voit complété par une éducation morale, celle du cœur, qui doit armer l'enfant contre les vices du mal en lui fournissant non seulement une ligne de conduite vis-à-vis d'eux, mais aussi en cultivant sa capacité naturelle à voir le beau en tout, au lieu de la détruire par une éducation bornée et mercenaire. La mission de l'artiste s'inscrit dans cette dynamique, et consiste à délivrer sa propre vérité à travers une vision embellie de la réalité maussade d'un siècle décadent, en instruisant tout en divertissant, de manière fine et subtile. Le merveilleux vient à son secours pour transmettre des leçons de science naturelle, dans lesquelles se glisse une morale universelle du bien. Une leçon morale affleure donc, tissée partout dans la trame du texte, enseignant qu'il faut apprendre à voir « toutes choses

45 Jack ZIPES, *Happily Ever After : Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*, London, Routledge, 1997, p. 135 : « the genuine storyteller is by necessity subversive. Wisdom in a world of lies is subversive ». Pour Jack Zipes, le véritable conteur est nécessairement subversif, parce que la sagesse dans un monde de mensonges est subversive.

46 Denise ESCARPIT, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 362.

47 George SAND, *Contes d'une grand'mère*, éd. citée, t. II, p. 181.

en grand ou en beau⁴⁸ », même ce qui est invisible⁴⁹ ou inaudible⁵⁰ pour l'homme, afin de devenir « un vrai savant, c'est-à-dire un véritable élève, de la nature⁵¹ ». Cette nature cristallise l'idéal de George Sand, puisque « [l]a nature seule sait parler à l'intelligence une langue impérissable, toujours la même, parce qu'elle ne sort pas du vrai éternel, du beau absolu⁵² ».

Il est cependant important de noter que George Sand ne se contente pas de diffuser une pensée morale dans ses contes. Son militantisme politique en faveur d'une émancipation des femmes s'exprime aussi : Sand dénonce comme inappropriée une éducation qui maintient les femmes dans une position subalterne⁵³. Elle semble avoir inscrit cette revendication au cœur même de la matrice de son recueil de contes : la répartition des sexes des protagonistes est révélatrice d'une pensée éducative et idéologique de l'égalité. Ces contes mettent en œuvre une parité exemplaire : six sur treize sont centrés sur une fille et six sur un garçon – le treizième racontant la vie d'un caillou. Cette répartition peut être lue comme la mise en texte de la conviction de l'auteur qu'il faut réformer la société : le nombre impair des contes introduit un déséquilibre qui se voit rétabli par l'exacte répartition des protagonistes féminins et masculins. Le thème de l'éducation, prépondérant dans les contes *au féminin*⁵⁴, suggère l'effort nécessaire qui doit être fait pour l'instruction des femmes, et ce quelques années avant les lois Ferry qui offriront l'éducation aux filles aussi bien qu'aux garçons. D'ailleurs, pour Bénédicte Monicat s'exprimant sur le conte en général, celui-ci « fait figure de laboratoire expérimental sur la place littéraire occupée par les femmes au XIX^e siècle⁵⁵ ». George Sand

48 *Ibid.*, t. I, p. 330.

49 *Ibid.*, t. II, « La Fée aux gros yeux ».

50 *Ibid.*, « Ce que disent les fleurs ».

51 *Ibid.*, t. I, p. 308.

52 George SAND, « À Gustave Flaubert [6 juillet 1874] », dans *Lettres d'une vie*, op. cit., p. 1188.

53 *Ibid.*, « À Félicité de Lamennais [7 juin 1841] », p. 345 : « j'attribue cette infériorité de fait qui est réelle en général, à l'infériorité qu'on veut consacrer perpétuellement en principe pour abuser de la faiblesse, de l'ignorance, de la vanité, en un mot, de tous les travers que l'éducation nous donne ».

54 En effet, l'éducation et l'instruction sont au cœur des cinq contes qui ont une fille pour narratrice ou protagoniste, et des trois qui passent par une focalisation masculine.

55 Bénédicte MONICAT, *Devoirs d'écriture. Modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 156.

dépasse les conventions pour imposer sa propre « place littéraire » à travers des représentations délibérément idéalisées – et idéalistes –, où la lumière terrasse l'ombre, où la poésie et le merveilleux balayent « l'épouvante et les désastres⁵⁶ », où enfin le bien triomphe du mal :

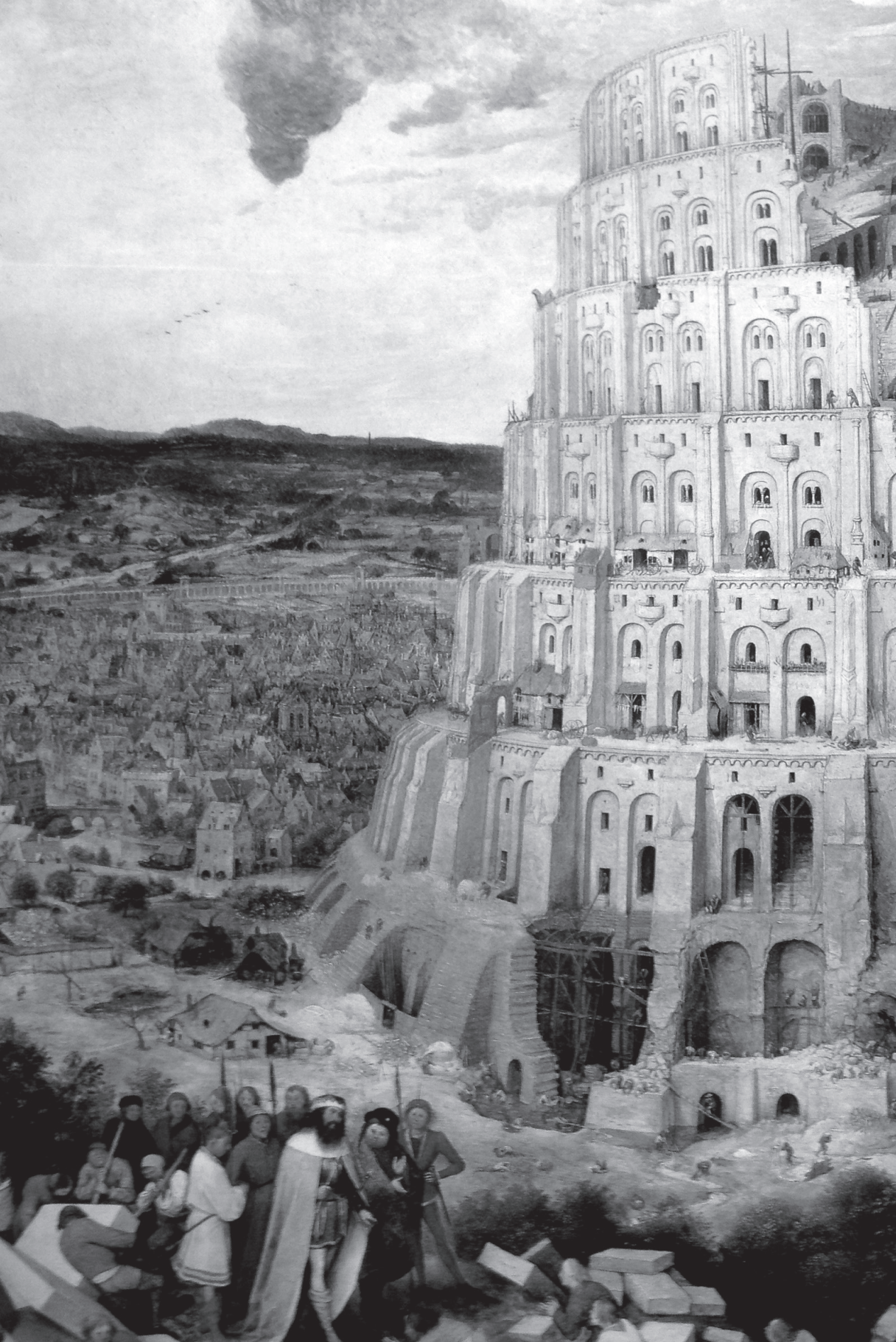
Quand l'univers entier est là pour remplir de couleurs et de parfums les yeux et l'âme de l'enfant, quel besoin éprouve-t-on de le nourrir d'images grotesques ou de rapprochements fantasques ? Toute lecture jette cette jeune tête dans un rêve que vous pouvez rendre agréable, tout au moins inoffensif⁵⁷.

Il semble que les *Contes d'une grand'mère* apparaissent non seulement comme l'aboutissement d'une longue réflexion éducative, mais aussi comme l'ultime forteresse symbolique contre le mal. Dans la mise en texte qu'ils opèrent d'une philosophie du beau et du bien, ils constituent bien, selon les mots rencontrés dans *Histoire de ma vie*, une « sorte d'oasis fictive ».

HÉLÈNE CHARDERON
DEPARTMENT OF FRENCH STUDIES,
MARY IMMACULATE COLLEGE, UNIVERSITY OF LIMERICK

56 George SAND, *Impressions et Souvenirs*, *op. cit.*, p. 223.

57 *Ibid.*, p. 222-223.





Sand épistolière ou l'épreuve du démon :

les mots et les maux

Je n'ai jamais pu me débarrasser de cet envoûtement magique du langage. Lorsqu'un camarade me dit : « Que tu crèves ! » j'ai froid à la nuque et je ressens l'horreur de la mort. Lorsqu'on me dit : « Que la maladie te prenne ! » je me sens défaillir déjà. Comme si, loin d'être un outil transparent, le langage participait directement aux choses, en avait la densité.

Albert Memmi, *La Statue de sel*

Le troisième chapitre des *Désarçonnés* de Pascal Quignard est consacré à George Sand et s'intitule « L'absence », en référence à la chambre où la romancière se retirait pour écrire. C'est dans la même chambre qu'on vint annoncer à l'enfant de quatre ans, qui dormait, que son père était mort, désarçonné. « Ce n'est pas le besoin qu'éprouvait George Sand de s'écarter le plus possible des siens, des domestiques, du groupe, de se réfugier dans un coin de l'espace qui me paraît constituer une aspiration extraordinaire, c'est le nom qu'elle donnait à ce refuge : "l'absence"¹ », note Quignard. Il s'agit de montrer, après l'essayiste, que ce biographème reflète et résume la représentation que Sand se fait du monde et du langage. Placée sous le signe de la rupture, cette représentation s'origine dans la pensée rousseauiste et l'imaginaire chrétien fondé sur la figure du démon et celle de son corollaire, l'ange. Il est à noter que le mot « démon », issu du grec « *daimon* », a signifié « puissance » divine ou humaine, « impulsion de volonté » disait le penseur libertin Gabriel Naudé en l'appliquant à Socrate², avant d'acquérir, dans la tradition chrétienne (mais aussi juive et musulmane), le sens d'esprit maléfique, d'ange déchu que Dieu créa puis chassa du Paradis à cause de sa désobéissance et de sa rébellion³.

1 Pascal QUIGNARD, *Les Désarçonnés*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012, p. 15

2 Gabriel NAUDÉ, « Apologie pour tous les grands personnages qui ont été fausement soupçonnés de magie », dans *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 260.

3 Dans l'imaginaire chrétien, (et aussi musulman) nourri par l'enseignement de l'Église, l'ange déchu cité dans la Bible (Livre d'Isaïe, et Livre d'Ezéchiel), a été assimilé au Diable, et également à Satan (Livre de Job) qui est le roi des démons, le mot s'emploie donc au pluriel.

Cet imaginaire linguistique travaille en profondeur l'esthétique de George Sand et confère à ses écrits de fiction et de réflexion une note de méfiance, voire de scepticisme vis-à-vis du langage. Cette méfiance est perceptible même dans ses textes les plus idéalistes (comme ses romans champêtres) et ses périodes les plus engagées politiquement. L'hypothèse ici soutenue est que, pour Sand, le langage, comme le monde social, est mauvais, car il est chargé d'une histoire lourde et injuste. L'écriture, elle, est un autre jeu, un jeu où le sujet s'exprime et légitime sa parole tout en maintenant une distance qui lui évite de s'immerger dans le mal et de l'endosser.

Pour le montrer et afin de cerner au plus près l'objet d'étude, il convient d'interroger la *Correspondance*, d'en parcourir le déroulement chronologique et thématique en considérant aussi bien les dialogues noués par George Sand avec les figures majeures de son temps qu'avec des amis et des personnes ordinaires (les « tête-à-tête prestigieux » aussi bien que « les petites musiques modulées en mineur », selon la distinction opérée par Brigitte Diaz⁴). Il faudra commencer par relever le rapport de Sand à la littérature et le regard qu'elle jette sur ses contemporains et sur elle-même ; puis, avant de s'aventurer dans le croisement entre certaines lectures et certains jugements qu'elle adresse à ses correspondants, on examinera les principales références sandiennes en matière de « philosophie » du langage pour tenter de situer Sand par rapport aux représentations dominantes à l'époque et aux travaux modernes sur la linguistique.

Disjonction

Le lecteur des premiers tomes de la *Correspondance* générale de George Sand est frappé par l'omniprésence de la mise en relation entre le bien et le mal d'une part, la fréquentation du monde (social et littéraire) et le repli chez soi, d'autre part. Le lieu du repli est exprimé au moyen d'images connotant la petitesse, la sécurité et l'intimité, autant d'attributs qui rappellent les lieux bachelardiens, avatars et symboles du giron maternel. « Si vous n'êtes pas *comme moi*, écrit-elle à Émile Regnault, [...] vous ne concevez pas le plaisir

4 Brigitte DIAZ, « Portrait de l'artiste en maçon, la correspondance entre George Sand et Charles Poncy (1842-1876) » dans David A. POWELL (dir.), *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « Faux titre », 1998, p. 309.

qu'il y a quelquefois à s'ennuyer tout seul dans un coin⁵. » Le « petit coin » note, à juste titre, Pascal Quignard, est le mot privilégié par Sand, qui « ne disait pas otium, cabinet de travail, chambre à soi, solitude ».

La plume penche du côté du bien lorsque l'épistolière relate à ses proches (amis, enfants, précepteurs) ses activités, ses sorties, son travail perçu essentiellement en termes d'énergie et de dynamisme. En revanche, le mal guette la jeune femme qui rêve de faire carrière dans la littérature ou le journalisme, présentés le plus souvent comme un « gagne-pain », et qui essaie de se positionner dans un champ occupé par des hommes jaloux de leurs territoires. Affronter les regards hostiles, les articles malveillants et les jugements décourageants et pervers sont des questions qui reviennent sans cesse dans les lettres de la débutante. D'une manière littérale ou imagée, grave ou ludique, l'épistolière décrit les méchantes voix qui, telle une meute de loups, la déchirent, violent sa vie privée, la livrent en pâture sur la scène publique, minorant ses écrits, rétrécissant son périmètre de liberté et aigrissant son caractère. « Plus on dit du mal de moi, plus je deviens hautaine et concentrée » (*Corr.*, t. II, p. 435). À Paris, capitale des lettres et des arts, et aussi des tensions, des impitoyables lois du marché et des révolutions, Sand découvre la « société vaine et sottie » (*Corr.*, t. I, p. 903) qui accroît son « esprit antisocial » (*Corr.*, t. I, p. 903) et, en même temps, aiguise son esprit critique. Les lettres de jeunesse se distinguent par l'acuité du regard de la femme, de la romancière et de la citoyenne. Elle observe le monde et s'observe dans un incessant va et vient entre le politique et le social, le collectif et l'individuel, l'Histoire et l'histoire.

Voici ce qu'elle écrit à propos de l'insurrection du 6 juin 1832 :

J'ai vu le combat sous ma fenêtre, j'ai vu la Seine teinte de sang, j'ai vu la Morgue encombrée de cadavres, j'ai vu d'aussi horribles choses que tout sentiment de patriotisme ou de philanthropie est mort dans mon cœur. Je voue donc les hommes au diable, au principe du mal qui les a engendrés. Je hais les rois et les héros non moins sanguinaires qui veulent proclamer la liberté à tout prix. Je vais tâcher d'oublier les uns et les autres à Nohant. Mais où finit la politique ? (*Corr.*, t. II, p. 112)

5 George SAND, *Correspondance*, éd. Georges LUBIN, Paris, Classiques Garnier, t. I, 1964, p. 860 (mots soulignés par l'épistolière). Toutes les autres références renvoient à cette édition (désormais indiquées dans le corps du texte).



Ce témoignage montre, lit-on dans la note de l'éditeur, que « le contact direct et pénible avec la face sanglante des révolutions a refroidi pour un temps [l'] ardeur républicaine » de l'épistolière. Il montre également une individualité et une conscience en train de se construire à partir de l'expérience du mal, perçu comme consubstantiel à la nature humaine et principe commun à toutes les créatures de Dieu.

« Dans la tradition chrétienne », note Thierry Roger, « le démon constitue une puissance de disjonction. Le *diabolique* s'oppose au *symbolique* comme la séparation s'oppose à l'union. Le diable est *séparateur* et *diviseur*. La possession démoniaque équivaut à une dépossession de soi, de telle sorte que le moi s'éprouve comme scindé. Faire l'épreuve du démon revient ainsi à faire l'épreuve d'un dédoublement intérieur⁶ ». George Sand vit cette épreuve dans son être et la ressent dans sa chair. Comme ses contemporaines, elle se voit attribuer l'étiquette avilissante de « femme auteur », une étiquette qui découle en droit fil de la tradition religieuse fondée sur la malédiction du corps de la femme, cet être-sexe naturellement tentateur et assimilé au diable. Selon, le psychanalyste Fethi Benslama, le diable (*Ibliss* en arabe), cet être de feu, aime pénétrer dans les endroits profonds et les orifices concaves du corps humain, bouche, nez, oreilles, et notamment le sexe de la femme appelé (en arabe) « *fajr* » (littéralement « trou »)⁷. Cette vieille image, réactivée et surmédiatisée par le « discours social global » (verbal et iconique, comme le souligne Marc Angenot) est intériorisée par la jeune romancière qui la reproduit à son tour. Elle est « hommasse, *femme auteur* comme tous les diables » (*Corr.*, t. II, p. 291), écrit-elle à propos d'Hortense Allart, sa rivale et sa consœur, son double rejeté. Le soulignement de « *femme auteur* » montre que l'expression n'est pas de l'épistolière, qui s'en fait la locutrice et non l'énonciatrice pour reprendre une distinction bien établie en linguistique quand il s'agit de dire que les paroles d'autrui sont convoquées mais mises à distance.

6 Thierry ROGER, « Mallarmé et la transcendance du langage », *Littérature* n° 143, 2006, p. 10.

7 Fethi BENSLAMA cite ce commentaire de Ibn Ayyas Al-Hanafti : « Lorsque Dieu créa l'homme d'argile en attendant qu'il lui insuffle une âme, Iblis se moquait de lui en jouant à pénétrer par sa bouche, à sortir par son anus et l'inverse. Il empruntait de la même manière d'autres orifices : oreille, nez, tout en disant à Dieu : "Vous voyez ce que je fais de la créature que vous m'avez préférée devant laquelle vous me demandez de me prosterner" », *La Guerre des subjectivités en Islam*, Tunis, Cérès éditions, 2014, p. 155.

Les lettres sont saturées de passages où le sujet se dédouble et se regarde « soi-même comme un autre », peut-on dire avec les mots de Paul Ricoeur. En véritable psycho-sociologue (avant la lettre) George Sand procède à une auto-analyse rehaussée d'une réflexion générale sur la situation de l'écrivain, sur les rapports qu'il peut avoir à son environnement, au langage et à lui-même. À mesure que l'étau de la société se resserre autour de lui, il prend conscience de sa singularité et développe des stratégies de protection. Dans une lettre à Alfred Tattet, Sand s'exprime et s'explique :

Je sais que je suis entachée de la désignation de *femme de lettres*, et plutôt que d'avoir l'air de consommer ma marchandise littéraire par économie, dans la vie réelle, je tâche de dépenser et de soulager mon cœur dans les fictions de mes romans ; mais il m'en reste encore trop, et je n'ai pas le droit de le montrer sans qu'on en rie. C'est pourquoi je le cache ; c'est pourquoi je me consume et mourrai comme j'ai vécu. C'est pourquoi j'espère qu'il y a un Dieu qui me voit et qui me sait, car nul homme ne m'a comprise, et Dieu ne peut pas avoir mis en moi un feu si intense pour ne produire qu'un peu de cendres. (*Corr.*, t. II, p. 547, l'épistolière soulignée)

Notons au passage le ton volontaire, et argumenté, produisant un enchaînement des motifs, des moyens et des objectifs visés. Les stratégies qu'envisage la « femme de lettres », portent sur deux niveaux différents et concomitants, le littéraire et l'extra-littéraire, l'écriture et la vie, et pivotent autour du même paradigme : l'évitement, l'absence au monde et à l'image démoniaque qui la poursuit comme son ombre, l'habite comme une maladie honteuse. Dans un geste qui rappelle Mme de Sévigné convaincue qu'il faut « faire diversion » pour apprendre à vivre au cœur de l'inévitable malheur, Sand adopte des postures et des comportements (sociaux et langagiers) au moyen desquels elle s'emploie à équilibrer la balance : faire société et être elle-même. À « oublier » et à « se cacher » (possibilités mentionnées dans les passages cités), s'ajoutent celles de fuir, de feindre, de jouer, de railler, de se moquer du monde et de soi-même⁸, actes privilégiés et (seuls) traits distinctifs des artistes. Sand écrit à Eugène Delacroix, le 7 septembre 1838 :

Le bien l'emporte donc sur le mal, sinon dans la quantité du moins dans la qualité. Nous sommes faits comme cela, nous autres artistes bohémiens,

⁸ « On raille pour oublier », écrit Mikhaïl BAKHTINE dans *Esthétiques et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 458.

bilieux et nerveux. Nous bondissons comme vous dites à la manière des volants et des balles élastiques. C'est-à-dire que nous touchons la Terre un instant pour remonter plus haut dans le ciel, et parce que nous avons des plumes pour nos volants, nous nous imaginons que nous avons des ailes et que nous volons comme des oiseaux, et nous sommes plus heureux que les oiseaux, bien qu'ils volent tout de bon. [...] C'est la supériorité que nous avons sur les épiciers, et comme nous avons en nous-mêmes des facultés immenses pour jouir de l'idéal, nous pouvons nous moquer de leur *réel*, de leurs équipages, de leurs salons, de leurs titres et de leur *popularité* ! (Corr., t. IV, p. 483)

Le motif de l'oiseau (si cher à la romancière) sert à déconstruire le clivage entre rêve et réalité, et à construire la catégorie des artistes que l'épistolière fonde à partir d'une vague réflexion sur le mal envisagé d'un point de vue qualitatif et quantitatif. Les « épiciers » restent embourbés dans l'hideuse réalité tandis que les artistes à l'âme pure s'envolent dans le ciel de l'idéal, selon une division conforme à l'imaginaire chrétien, et en même temps rendue différente par sa souplesse et son élasticité, souplesse dont la moquerie et l'autodérision sont le garant et le moteur. Rien n'échappe au regard de l'épistolière cherchant à se soustraire au monde et se plaisant dans la distanciation ironique : les autoportraits (physiques et moraux), le maigre savoir de la romancière, ses idées, son écriture, ses publications, les livres, ceux qui sont mal ou bien reçus par la critique. À propos des nombreux lecteurs venus la féliciter pour le grand succès d'*Indiana*, elle écrit à son amie Laure Decerfz : « Il y a trois jours que cette lettre est commencée et je n'ai pas trouvé cinq minutes de solitude et de repos depuis ce temps-là, pour la reprendre. *La littérature est sur mon escalier comme les anges sur l'échelle de Jacob* » (Corr., t. II, p. 118, l'épistolière souligne). Avec le même détachement ironique, elle révèle à Sosthènes de La Rochefoucauld, l'envers du décor, qu'on peut dire sa vie côté cour : « Il y a deux mois que je suis sur le grabat forcée de travailler malgré cela, et donnant au diable *l'art divin d'exprimer sa pensée par des mots*. » (Corr., t. IV, p. 249, l'épistolière souligne⁹).

9 La tendance à minimiser ses productions et à railler ses succès traverse toute la *Correspondance*, mais avant de devenir une posture d'écrivain structurée, réfléchie et expliquée par des arguments ayant trait à ce qu'on attend de la femme (naturel, négligence, manque de théories, de patience, et de temps pour « soigner et polir » comme elle le répètera à Flaubert), l'auto-ironie des premières lettres, plus spontanée et

La tour de Babel

C'est par cette incessante danse avec les diables, où le comique n'est jamais loin du tragique, que George Sand se taille une place parmi ses contemporains et s'invente comme écrivain, c'est à-dire « une personne animée par le langage », selon Novalis (cité par Thierry Roger). La critique a montré que la Révolution française a eu un effet immédiat sur le langage (ses usagers, ses théoriciens et ses historiens), et qu'un grand débat socio-politico-culturel a eu lieu, dans la première moitié du XIX^e siècle, opposant les puristes (défenseurs de la norme) et les innovateurs qui cherchaient à adapter la langue aux valeurs et aspirations nouvelles. Les ouvrages, manuels, dictionnaires, encyclopédies proliférèrent alors. Jacques-Philippe Saint-Gérard relève deux points communs dans ces écrits : leur caractère hétéroclite (« la grammaire au sens large » incluant la syntaxe, le lexique, l'étymologie, l'orthographe, la prononciation...) et leur aspect normatif, descriptif et prescriptif. L'omniprésence des jugements, des corrections et du rappel du bon usage crée une véritable « police du langage » qui vise à « policer les citoyens » en prétendant polir la langue nationale et les discours de ses utilisateurs¹⁰. Sand a connu cette « tourmente¹¹ » linguistique, elle a vécu, comme ses pairs, la crise du discours littéraire et, comme eux, a « m[is] la langue en chantier¹² ». Elle a publié des articles sur le parler, les mœurs et légendes du Berry, projeté de rassembler une série de romans

plus virulente, cible la République des Lettres dont Sand dénonce l'arbitraire, la rigidité et l'académisme. Elle stigmatise les lois, les normes, les critiques, les éditeurs (« les commerçants » comme elle les appelle), qui sont insensibles à la créativité et briment les efforts de la débutante (déterminée à vivre de sa plume). À Buloz, elle écrit : « J'espère que vous serez content de l'effet *Simon*, c'est un succès certain et dont je fais cas comme de mes sabots, moins que de mes sabots. Car mes sabots sont bien dans leur genre et l'artiste qui les a mis au jour y a fait de son mieux... Je travaille autant que les forces humaines le permettent. » (*Corr.*, t. III, p. 193)

10 Jacques-Philippe SAINT-GÉRARD, « Entre (t)erreur et faute, trémulations de la langue et police du langage (1794-1870) », *Romantisme*, « Polices du langage », 2009, n° 146, p. 24.

11 L'expression est de Ferdinand Brunot, citée par Jacques-Philippe Saint-Gérard, *ibid.*, p. 12.

12 François VANOOSTHUYSE, « Le bon usage des romantiques », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 26.

sous le titre *Soirées du chanvreux*¹³ et composé un glossaire à son usage. Éric Bordas a noté que les formes (syntaxiques, discursives et lexicales) qu'elle a recensées manquent d'exactitude (puisqu'y sont mêlés berrichon, normand, picard, breton et langue vieillie, de moyen ou ancien français) et conclut que « le Berry sandien est [...] une disponibilité spatiale et linguistique qui permet le décentrement, l'interrogation de l'identité, par l'inscription d'une altérité dans les références, et, en l'occurrence aussi dans la langue, qui est bien ce qu'une nation a de plus fondateur et de plus centralisant¹⁴ ». François Vanoosthuyse précise qu'en valorisant « la marge rurale et provinciale » et « plus généralement la langue du peuple », Sand élargit le socle du parler de l'élite, selon un « mouvement caractéristique du libéralisme postrévolutionnaire de gauche¹⁵ ». Nous avons tenté d'étudier les dispositifs et les mécanismes (discursifs, narratifs et énonciatifs) qu'emploie la romancière pour plier la langue à ses idées progressistes, et la mettre au diapason de l'histoire¹⁶. L'abondance du métadiscours, la longueur des dialogues, l'incommunicabilité entre les personnages, la fréquence des actes de langage connus pour être menaçants (pour les « faces » du locuteur et de l'interlocuteur, comme la promesse, le serment, la question, l'ordre¹⁷...) montrent l'écart entre l'intention et la réalisation, entre l'imaginaire et la pratique scripturale. Sand se heurte à ce qu'Oswald Ducrot appelle « le juridisme linguistique¹⁸ » qui est

13 Le projet s'est limité au triptyque *La Mare au diable* (1846), *François le Champi* (1847) et *La Petite Fadette* (1848).

14 ÉRIC BORDAS, « Les histoires du terroir, à propos des *Légendes rustiques* de George Sand », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier 2006, n° 106, p. 78.

15 François VANOOSTHUYSE, « Le bon usage des romantiques », art. cité, p. 28.

16 Monia KALLEL, « Sand et “la mémoire des mots” », dans *Le Texte littéraire entre mémoire et devenir*, textes réunis par Salah DEGANI avec la collaboration de Salah OUESLATI et Hassen SLIMANE, Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis et Bibliothèque Nationale de Tunisie, janvier 2015 (p. 123-133) ; « L'idéal sandien, entre imaginaire et pratiques scripturales », dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 255-264 ; « La légitimation de la parole dans les romans de George Sand : le cas de *La Petite Fadette* » (en cours de publication dans les Actes du colloque « Conversations et dialogue à la croisée des approches », Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, 16-18 novembre 2017).

17 L'analyse s'appuie sur la théorie des faces de Brown et Levinson qui se sont inspirés du concept de Goffman « face work ».

18 Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1998, p. 305.

à la base de ses questionnements et ses rapports problématiques à la langue, notamment le lexique, la sclérosante « mémoire des mots » dont se plaint Patience, le personnage de *Mauprat*. Ce « diabolique petit vieillard [qui] passait pour *meneur de loups* » et qui fut dénoncé par les juges, à cause de son « récit scandaleux », a été baptisé, à son tour, « *le grand juge*¹⁹ ».

George Sand est donc bien consciente de la dimension arbitraire du langage qui porte en lui des (pré)jugements, des catégories et des idéologies castratrices, ou du moins réductrices de la liberté individuelle. La *Correspondance*, où le sujet écrivant se montre en « déshabillé » (José Luiz Diaz), permet de remonter aux sources, de repérer les références (savantes ou populaires) qui fondent l'imaginaire linguistique de la romancière, et d'en suivre les implications, les manifestations et les transformations. Le maître des maîtres est sans conteste Rousseau, le plus fréquemment cité dans les lettres. L'épistolière connaît aussi bien l'œuvre romanesque que philosophique qu'elle présente, discute, évalue, comme dans ce passage (adressé à Émile Paultre le 3 septembre 1832) : « [L]ongtemps ç'a été ma monomanie. J'ai quasi appris l'*Émile* par cœur. Mais j'ai fini par abjurer tout système et par conformer entièrement le mien au caractère que j'avais à développer et à réduire » (*Corr.*, t. II, p. 156). *Mauprat*, publié cinq ans plus tard (1837), le reflète. « Imbue de l'*Émile* », Edmée n'arrive pas à « mett[re] en pratique les idées systématiques de son cher philosophe²⁰ » (notons l'accent discrètement ironique de l'instance narratrice). Martine Reid note, à juste titre, qu'Edmée n'est pas la Julie de la *Nouvelle Héloïse*²¹. En effet les deux personnages n'ont ni la même posture, ni la même allure – Edmée, l'orgueilleuse amazone, semble bien différente de la douce et tendre amoureuse de Rousseau – et les deux romans véhiculent deux visions du langage, à la fois proches et divergentes. Même si l'*Essai sur l'origine des langues* n'est pas (à notre connaissance) explicitement mentionné ou commenté dans la *Correspondance*, Sand semble s'en être inspirée pour configurer autrement le discours amoureux. Dans l'univers rousseauiste, les mots semblent couler de source, ils cristallisent les rapports intersubjectifs, conformément à la thèse de l'auteur de l'*Essai*, pour qui le langage est dicté par les mouvements de la passion. Chez Sand, la parole est constamment court-circuitée par « la

19 George SAND, *Mauprat*, dans *Romans 1830*, Paris, Omnibus, 1991, p. 50 (la romancière souligne).

20 *Ibid.*, p. 119

21 Martine REID, « *Mauprat* : mariage et maternité chez George Sand », *Romantisme*, n° 76, 1992, p. 43.

volonté performative » dont parle Martine Reid. Quant à l'idée rousseauiste du souffle intérieur, elle est souvent mise en corrélation ou en conflit avec une représentation plus ancienne du langage. Selon les rhéteurs classiques et les grammairiens de Port-Royal, les signes servent à donner forme à des idées, ou à une réalité qui leur préexistent. Voici comment l'épistolière commente une théorie linguistique dans une lettre écrite en octobre 1844 :

J'ai entendu dire par certains savants que la diversité des langues venait de la différence des climats. Ils soutiennent aussi que, si le norvégien est rude et guttural, et le toscan musical et doux, cela provient de ce que, en Norvège, les eaux et les vents grondent et mugissent, tandis qu'en Italie, ils font entendre un murmure mélodieux. Cette théorie sur la diversité des langues, basée sur l'onomatopée, ne me va pas. Je m'en tiens à la tour de Babel. (*Corr.*, t. vi, p. 677)

Commentant ce passage dans une note de bas de page, Georges Lubin reconnaît n'avoir pas pu identifier les « savants en question », et précise que Sand « ne connaît pas encore », au moment d'écrire cela, Ernest Renan, et encore moins son ouvrage de 1848, *De l'origine du langage*. Rappelons que les réflexions sur les langues et les peuples primitifs étaient en vogue bien avant que Renan ne les développe et ne leur confère un aspect scientifique teinté de coloration politique²². Dans la critique qu'elle oppose à cette « théorie », Sand mobilise deux références différentes mais ayant en commun l'idée du mal et celle de la rupture : le mythe biblique (qui stipule que la destruction de la Tour de Babel est une punition infligée par Dieu aux hommes tentés de concurrencer sa puissance) et le « système » de Rousseau. « Plus les sociétés vieillissent, moins les hommes s'entendent, moins ils se comprennent. N'a-t-on pas remarqué qu'une foule de dialectes naissent d'une même langue, au sein d'une même nation ! », s'exclame l'épistolière dans la même lettre. La réflexion rappelle, dans son fond, sa forme et sa tonalité, l'auteur de l'*Essai sur l'origine des langues*, qui, à la différence des philosophes des Lumières, présente la sortie de l'état de nature comme une rupture, une catastrophe salutaire.

22 Ces théories se fondent sur le vieux *topos* des climats qui remonte à l'Antiquité et que Montesquieu réactive avant qu'il ne soit remis à jour au XIX^e siècle. De la division des langues, des climats et des peuples à leur hiérarchisation et à la discrimination, il n'y a qu'un pas que les contemporains de Sand ont franchi : « la diversité des langues » devient, dès le premier quart du XIX^e siècle, l'argument essentiel en faveur de la colonisation.

Arrachés à l'équilibre premier, les hommes vont de l'avant dans le sens de la civilisation corruptrice, et de la dépendance à l'histoire, mais aussi dans le sens du progrès de leurs facultés mentales ; ils inventent le langage, des signes conventionnels et autonomes puisqu'aucun lien n'existe entre la chose et le mot qui la nomme.

Qu'elle soit une donnée d'origine divine ou anthropologique, un fait surnaturel ou naturel, la séparation entre mots et choses s'oppose à « l'onomatopée » et à ses avatars (l'alliance, l'homologie, l'analogie) ; celle-là est synonyme de fécondité et de richesses, celle-ci signifie le fixisme, l'immutabilité, ce que Paul Ricœur appelle la « mêmété ». Écrire, être soi-même, c'est s'écarter du sens commun et accomplir un acte de disjonction radicale, démoniaque, selon la logique religieuse. Le démon, précise Thierry Roger, « pousse à accomplir non pas le mal pour l'amour du mal mais *le même pour l'amour du même*. Dès lors, dans une perspective chrétienne, nous sommes en présence d'un démon paradoxal par excellence, à la fois démon et anti-démon, démon et ange, puissance diabolique et force symbolique, instance séparatrice et entité unificatrice²³ ». Si elle reconnaît que le « moi » (un mot qui traverse de bout en bout la *Correspondance*) est le théâtre de ces deux forces antagonistes, George Sand réfléchit peu à leur matérialité : elle s'investit rarement dans le travail de réflexion sur les artefacts du discours et sur les moyens techniques qui réalisent la médiation entre le vécu et l'écrit, l'idée et sa mise en forme. Son aspiration au progrès et son désir de changer le monde se heurtent à sa propension à négliger, voire à minorer le style et les formes de l'expression jugées secondaires, artificiels et trompeurs. Dans les lettres à ses proches, comme dans les commentaires qu'elle livre sur ses pairs – qu'ils soient jeunes amateurs ou auteurs confirmés –, cette minoration va de pair avec une survalorisation de l'inspiration ou de l'élan premier qui puise sa symbolique dans le registre chrétien et néoplatonicien, et qui s'exprime en termes de feu, de souffle, de voix, ou d'objets aériens ayant tous les attributs du Verbe divin : fulgurance, intermittence et puissance.

Chez George Sand, l'épistolière et la romancière, l'acte de l'écriture est donc sous-tendu par deux filiations et deux imaginaires linguistiques différents, l'un logique et l'autre théologique, qui se superposent, se croisent et se repoussent. D'où les hésitations et les apories qu'on peut relever dans certains jugements et lectures critiques comme ceux qu'elle adresse à Poncey,

23 Thierry ROGER, « Mallarmé et la transcendance du langage », art. cité, p. 10 (souligné dans le texte).

le poète populaire dont elle se fait la conseillère, le mentor et l'éditrice. D'un côté il est l'ange, le « rayon », le « reflet de la bonté de Dieu », qui « parle par [sa] voix » (*Corr.*, t. VI, p. 329), et d'un autre côté, elle le corrige, le recadre. En « mère grondeuse », elle le met en garde contre les mauvais choix (dans la vie et dans l'écriture), lui fait des remarques grammaticales précises portant essentiellement sur l'orthographe et le lexique (« âpretés du langage », « métaphores exagérées », « goût proscrit ») (*Corr.*, t. VI, p. 326). Et, tout en le saluant comme l'homme « nouveau », l'« éclairer véritable », elle lui conseille de s'abreuver au Panthéon classique, Racine, Corneille, Bossuet, Boileau, Rousseau. Par ses corrections, ses inlassables conseils, ses reproches, Sand entend amener le poète à s'auto-réviser. Brigitte Diaz compare à juste titre l'échange épistolaire de Sand avec Poncy à une « maïeutique » socratique, tant Sand est persuadée, à la suite de Rousseau, que le langage premier s'enracine dans la couche profonde du sujet. C'est plus cette conviction qui la pousse à solliciter son protégé de rester ce qu'il est (poète et maçon), que l'enjeu idéologique ou l'effet de mode de la « catégorie poète-prolétaire » étudiés par Brigitte Diaz. En témoigne le caractère intermittent, formel et hésitant de cette éducation (théorique et pratique) que Sand dispense d'une main et retient de l'autre. À propos d'une « idée » qu'elle a lancée à son interlocuteur sans lui donner suite, elle écrit : « Voilà pourquoi j'hésitais à vous en parler, et j'hésite encore me demandant si les conseils sont bons pour l'inspiration », et plus loin, elle s'explique : « [c]e que l'air poétique de l'inspiration souffle dans votre poitrine ne doit-il pas valoir mille fois mieux que tout ce que je vous soufflerais de loin, et si mal ? » (*Corr.*, t. VI, p. 591-592). Chacun a son « souffle », son démon dit Socrate : une force puissante et fragile, capable du meilleur et du pire, qui ne se lègue pas, ni ne se procure. L'artiste est celui qui sait entretenir cette force, la laisser s'épanouir.

L'écriture du bien

« Laissez donc le vent courir dans vos cordes²⁴ », conseille-t-elle à Flaubert, chez qui le travail de style est une priorité. Entre ces deux écrivains que tout sépare, la description de l'acte scriptural (son fonctionnement, ses fonctions, ses risques et ses implications) et le rapport au langage deviennent, presque naturellement, l'axe central de l'échange épistolaire. Chacun reste campé sur

24 George SAND, lettre du 29 novembre 1866, dans Gustave FLAUBERT / George SAND, *Correspondance*, éd. Alphonse JACOBS, Paris, Flammarion, 1981, p. 102-103.

ses idées, attaché à ses maîtres. Le contenu des premières lettres est presque identique aux propos développés dans les dernières. Mais au-delà de ce jeu de rôles aux apparents clivages entre les « deux vieilles *troubadoureries* qui sont deux antinomies²⁵ » (rationalité et savoir de Flaubert, douceur et simplicité de Sand qui fait semblant d'apprécier l'étiquette du « bon maître », tendre comme le « pain »), la *Correspondance* donne à voir la complexité de la question morale et des notions du bien et du mal, tant au niveau du comportement des correspondants (que dire, ou ne dire pas, et comment le dire) qu'au niveau de la représentation et de la pratique de l'écriture. Ainsi dans ce conseil donné par Sand :

Nourris-toi des idées et des sentiments amassés dans ta tête et dans ton cœur, les mots et les phrases, la *forme* dont tu fais tant de cas, sortira toute seule de ta digestion. Tu la considères comme un but, elle n'est qu'un effet²⁶.

Notons la similarité, dans le fond et dans la forme, entre les premiers énoncés de l'échange (« Laissez-donc le vent courir un peu dans vos cordes [...] vous devriez laisser faire *l'autre* plus souvent », écrit-elle en novembre 1866) et celui-ci figurant vers la fin de la *Correspondance*. En séparant l'idée et la « forme » (mot souligné dans la lettre), et en plaçant celle-ci du côté de « l'effet », socle de la vieille rhétorique, l'épistolière semble reconduire la pensée des grammairiens classiques dont elle retrace les trois composantes, et les étapes : d'abord vient l'idée ou le sentiment, puis la syntaxe qui en organise les éléments et enfin le lexique qui l'habille, et la maquette. Mais, la lectrice de Rousseau, renégocie cette théorie et va plus loin que son maître. Sous la plume de l'épistolière, la subjectivité acquiert une matérialité et une épaisseur qu'elle n'a pas dans l'*Essai*. Le corps, « tête », « cœur » deviennent source et moteur des mots, et l'écriture une expérience charnelle. Rien n'est plus significatif que le mot « digestion » mis en valeur en fin de phrase. Certes la « digestion » dont « sortira toute seule » la « forme » (mot souligné par l'épistolière) minimise voire annule l'effort du créateur, et on imagine l'indignation de Flaubert qui se « tue » au travail (comme elle le lui écrit souvent), mais Sand coupe avec l'intellectualisme, l'académisme et libère la voix du corps, seul bien vivace et indivisible. Ce corps décrié, diabolisé par la tradition chrétienne et par ses

25 George SAND, lettre du 19 juillet 1872, *ibid.*, p. 393.

26 George SAND, lettre du 12 janvier 1876, *ibid.*, p. 517.

contemporains, va ré-émerger et s'imposer avec les mêmes armes par lesquelles il a été mis au ban. Au commencement, il y a le corps et son irrépressible pouvoir, maléfique et bénéfique. Les mots qui en « sortent » traduisent la pensée et aussi la créent. En disant le mal (ou le bien), on le fait advenir dans une opération quasi-magique qui transforme les choses immédiatement. Aussi la jeune épistolière débutante s'invente-t-elle des règles d'autocontrôle : ne pas écrire à ses correspondants quand elle est fatiguée, contrariée ou coléreuse. Mais cette stratégie (à la Mme de Sévigné) n'est pas suffisante dans la mesure où, chez Sand, la parole agit aussi bien sur le récepteur que sur l'émetteur et sur le monde environnant. Le silence et l'évitement sont préférables aux méchants propos.

Ses lettres à Marie d'Agoult, qui s'inscrivent dans le cadre de ce qu'on pourrait tenir pour une brouille anodine entre deux femmes, peuvent ainsi être lues comme une leçon de rhétorique en acte et un exposé sur l'écriture du mal :

Je vous dis des choses fort dures qui me font mal à écrire. Je puis être violente et brutale avec ceux dont j'espère retrouver l'affection mais ordinairement je me tais avec ceux dont je n'espère plus rien. J'avais donc résolu d'éviter toute explication avec vous. (*Corr.*, t. IV, p. 801)

Est ici remarquable « la surconscience linguistique » (Lise Gauvin) de l'épistolière qui écrit, s'observe et observe son écriture, convaincue que le mal (comme le bien) est accroché au bout de sa plume :

Je ne veux pas vous écrire une lettre de reproches, car vous savez bien que j'ai de graves reproches à vous faire. Mais je trouve que l'encre et le papier ont été inventés pour poétiser la vie, et non pour la disséquer. » (*Corr.*, t. IV, p. 804)

Si « disséquer », « expliquer » et « détailler » provoquent le mal qu'on veut montrer, autant « éviter » de tels actes de langage et les bien enserrer dans le « Moi » profond, afin de continuer à espérer, c'est-à-dire à vivre en conformité avec les termes du « contrat social » dans lesquels entrent les conventions langagières et les règles du bon usage mondain²⁷.

27 Dans la même lettre, elle ajoute : « si l'excès de bienveillance mène comme je l'ai souvent éprouvé à se trouver un beau jour fort mal entouré, l'excès de clairvoyance mène à

Ce comportement, George Sand se l'impose même avec ses intimes. « Bien des gens pensent que le principal privilège de l'amitié est d'épancher toutes ses souffrances dans le sein de l'autre. Je ne le pense pas moi », écrit-elle à Laure Decerfz. Suit un passage sur la différence entre les souffrances « reposant sur des faits », et « les souffrances purement intellectuelles ». Les premières peuvent être partagées avec l'ami, pas les secondes :

dans le spleen, dans la fatigue ou l'effroi produit par la réflexion, dans l'étude, dans l'examen philosophique de la vie en général, je trouve que toute âme courageuse et délicate doit porter son fardeau à elle seule et n'en rien faire peser sur les épaules des êtres qui lui sont chers. Ceux-là comprendraient sans doute, ils vous plaindraient, mais ils souffriraient de vos maux sans les adoucir. (*Corr.*, t. II, p. 288)

Dans l'amitié et dans l'adversité, dans la vie et dans la fiction, éviter de « disséquer » la sordide « vie réelle » (intérieure et extérieure), se garder de maudire le monde (c'est-à-dire de mal dire et de mal faire) sont des choix, éthiques et esthétiques.

« J'aime voir le beau côté des choses, et c'est un travers dont je m'enorgueilliss », écrit-elle encore à Marie d'Agoult (*Corr.*, t. IV, p. 800). Elle ne dira pas autre chose à Flaubert, l'auteur de *L'Éducation sentimentale* dont elle a suivi la gestation, la publication et la réception. Dans ses lettres privées à Flaubert, elle insiste sur deux points essentiels : d'une part, l'inutilité du labeur, parce que les signes à la fois étriqués et saturés de sens ne peuvent jamais représenter, « rendre » (comme elle dit) la réalité extérieure, et encore moins les variations de l'âme ; d'autre part, la nécessité d'avoir des activités et une vie sociale animée (jardinage, vie de famille, rencontre avec des amis), qui aideraient « l'ours de Croisset » à s'épanouir et sa plume à conserver sa jeunesse, car la souffrance vieillit celui qui l'écrit, de même que l'écriture du bien rajeunit le scripteur. « Mes tristesses se sont dissipées en écrivant *Cadio*. À présent je n'ai plus que 15 ans... ce sont des accès d'innocence, où l'oubli du mal équivaut à l'inexpérience de l'âge d'or²⁸. » Le registre rousseauiste est

l'isolement et à la solitude. Et puisque nous sommes forcés d'être sur cette terre avec l'humanité, autant vaut peut-être vivre en guerre et en raccommodement perpétuel, que de se brouiller sans retour avec elle » (*Corr.*, t. IV, p. 801).

28 George SAND, lettre du 30 mai 1867, dans Gustave FLAUBERT / George SAND, *Correspondance, op. cit.*, p. 139.

moins explicite dans l'article sur *L'Éducation sentimentale* (paru dans *La Liberté* le 21 décembre 1869), mais il irrigue la démonstration critique de Sand. Après l'éloge du romancier (nommé souvent poète) et de son génie créateur, et une brève évocation de *Madame Bovary* (« terrible et magnifique poème ») et de *Salammbô* (« œuvre d'une puissance énorme, effrayante »), Sand introduit et évalue *L'Éducation sentimentale* en ces termes :

[i]l y a un mal inconnu, qui pèse de diverses manières sur toutes les existences, ce qui détériore les aptitudes et fait tourner au mal ce qui eût pu être le bien ; qui fait avorter les grandes comme les petites ambitions, qui use, trahit, fait tout dévier, et finit par anéantir les moins mauvais dans l'égoïsme inoffensif. C'est la fin de l'aspiration romantique de 1840²⁹.

Focalisé sur le manque d'énergie des personnages, sur l'absence d'une moralité claire, sur la responsabilité historique des écrivains qui peuvent agir sur la réalité en bien ou en mal, l'article n'a visiblement pas plu à Flaubert mais, paradoxalement, il a consolidé la relation des deux correspondants et libéré leur parole, contrairement à ce qui s'est passé avec Amélie Bosquet suite à l'article de celle-ci sur le même roman. Sa vieille amie rouennaise développait pourtant les mêmes idées et formulait les mêmes reproches que sa consœur en recourant à une argumentation logique et à une « dissection » du texte menées dans le pur style de Flaubert lorsqu'il se donne la peine de produire des discours critiques sur les œuvres de ses contemporains³⁰. La conservation de l'amitié entre Sand et Flaubert, malgré ce qui aurait pu la menacer, est-elle le signe de la victoire de celle qui a choisi d'appivoiser ses démons et de ne montrer à ses amis et à ses lecteurs que le « bon côté des choses », sur celui qui a préféré se consacrer au travail des mots et à l'arrondissement des phrases, et qui « ne reconnaît aucune compensation d'ordre magique (c'est-à-dire aléatoire) », comme l'écrit Roland Barthes à propos de Flaubert³¹ ?

29 George SAND, « *L'Éducation sentimentale* », dans *George Sand critique*, éd. Christine PLANTÉ, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 710.

30 C'est ce que nous avons tenté de montrer dans « George Sand et Amélie Bosquet, lectrices de Flaubert » (en cours de publication dans les actes du colloque « Sand et ses consœurs » organisé par Laura Colombo à Vérone en juillet 2015).

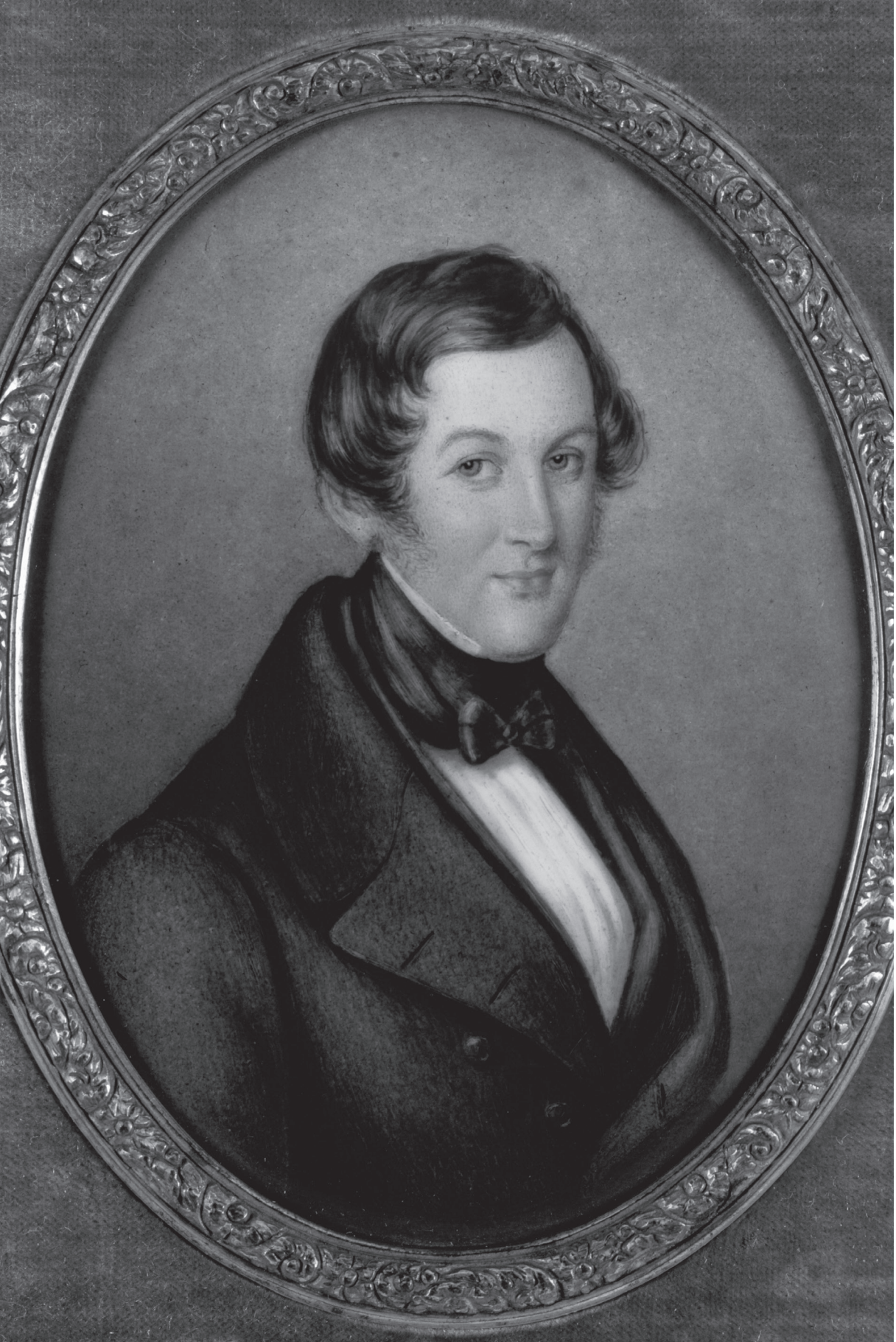
31 Roland BARTHES, « Flaubert et la phrase », dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 78.

Cette traversée de la *Correspondance* a permis de voir que chez George Sand l'évitement du mal est un choix esthétique et éthique, lié à une expérience, à un parcours de vie. « L'absence » évoquée par Quignard, « petit coin » de la douleur et de l'exclusion que l'enfant, et la femme ont vécue dans leur chair, au plus profond de leur être, est transmuée dans l'acte de l'écriture. Face à la misère et à la laideur qu'elle découvre à Paris, « ville de boue et de vice », face aux manœuvres qu'elle observe dans le milieu littéraire, aux violentes critiques et aux regards hostiles que lui lancent ses pairs, la jeune débutante réfléchit longuement à la posture et aux comportements (sociaux et langagiers) qu'elle doit adopter pour pouvoir poser sa fragile voix. « La littérature est dans le même chaos que la politique. On veut faire du neuf et, pour en faire, on fait du hideux », écrit-elle à Jules Boucoiran le 7 mars 1831 (*Corr.*, t. I, p. 825). Nourrie de la philosophie rousseauiste fondée sur la bonté de la nature et la corruption de la civilisation humaine, Sand s'inscrit en faux contre ce qui lui semble « hideux », accomplissant ainsi un acte de « rupture » : avec ses contemporains, mais aussi avec elle-même, avec ses propres démons. Le « souffle » dont jouit l'artiste, mot qui renvoie davantage à l'élan premier qu'à sa médiation et aux signes institués, a le pouvoir d'étouffer le mal et, conjointement, d'exprimer les possibles et les richesses de toutes sortes dont dispose l'Homme, cet « animal politique » (au dire de Platon) fait pour aspirer à un monde meilleur, et à une société égalitaire.

Étouffer le mal, sous la plume de George Sand, ne signifie ni l'ignorer ni le sous-estimer, mais le contourner et le retourner vers le lieu d'où il a jailli : le corps, seul lieu capable d'une telle alchimie. L'opération est aussi fascinante que douloureuse, d'une douleur que le monde ne comprend pas et ne soupçonne même pas. « Vous ne savez pas ce que c'est, mon vieux, que de distiller les poisons du cœur humain pour gagner sa vie. À force de les broyer, on les aspire, et on s'empoisonne avec le même remède qu'on prépare aux autres » (*Corr.*, t. III, p. 773), écrit la jeune épistolière, le 6 avril 1837.

MONIA KALLEL
UNIVERSITÉ DE TUNIS EL-MANAR

Varia



La vérité et l'idéal : Astolphe de Custine, lecteur de George Sand¹

« Je ne sais pas si vous pensez autrement que moi, ou si je pense autrement que vous. Je crois, du moins, que toutes les âmes droites et dévouées sentent de même². »

George SAND à Astolphe de Custine, 1846.

Les liens qui ont uni George Sand et Astolphe de Custine ont souvent été réduits à leur fréquentation commune des salons littéraires et artistiques de leur temps. Ils se sont surtout cristallisés autour de la figure de Chopin, amant de l'une, ami de l'autre, celui-ci reprochant à celle-là d'accaparer « le Sylphe du piano³ » et de le détourner du repos nécessaire à son art⁴. Chopin devint ainsi sujet de désaccord et objet de discorde entre eux. Si Custine est sévère envers la femme pour des raisons personnelles mais aussi politiques, il ne peut se départir d'une sincère estime et d'une profonde admiration pour l'écrivain. Quant à George Sand, elle se dit curieuse de mieux connaître l'auteur de la tragédie *Beatrice Cenci*, qu'elle avait appréciée aux côtés de

1 Cet article repose en grande partie sur l'exploitation de copies de lettres inédites d'Astolphe de Custine, réunies dans le Fonds d'archives de J.-F. Tarn (collection particulière). Je rends ici hommage au chercheur Jean Sola, *alias* Julien-Frédéric Tarn (1947-2012), qui avait rassemblé ces lettres en vue d'une édition de la correspondance de Custine. Les lettres citées ici et relevant de cet ensemble sont notées Fonds Tarn.

2 George SAND à Astolphe de Custine, [Nohant, fin mai ou début juin 1846], *Lettres retrouvées*, éd. Thierry BODIN, Paris, Gallimard, 2004, p. 62.

3 Surnom donné par Custine à Chopin dans une lettre d'Astolphe de CUSTINE à Frédéric Chopin, [Paris, février 1848]. (CHOPIN, *Correspondance*, éd. Bronislav-Édouard SYDOW, Paris, Richard-Masse, 1960, vol. III, p. 321).

4 « Vous n'avez pas d'idée de ce que M^{me} Sand a trouvé le moyen d'en faire en un été ! [...] Le malheureux ne voit pas que cette femme a l'amour d'un vampire ; il la suit en Espagne où elle le devance, il n'en sortira plus. Il n'a pas osé me dire qu'elle y allait, il parlait seulement du besoin d'un beau climat et de repos ! du repos, avec une goule pour Corinne ! » Astolphe de CUSTINE à Sophie Gay, 15 octobre 1838, Fonds Tarn.

Hugo, Sainte-Beuve et Delphine de Girardin, lors de la première donnée le 21 mai 1833, au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Elle fait partie des invités du marquis de Custine lors des concerts donnés en son hôtel particulier, rue de La Rochefoucauld à Paris, mais aussi dans sa propriété à Saint-Gratien, où elle séjourne accompagnée de Chopin et Delacroix.

Les quelques lettres qui nous sont restées de leur correspondance attestent bien d'une réelle « sympathie littéraire⁵ » entre les deux auteurs, quoique Sand n'évoque que fort peu les œuvres de Custine⁶, et ne donne jamais son avis sur l'écrivain. Custine, pour sa part, est un grand lecteur de Sand, très réprobateur à l'endroit d'*Un hiver à Majorque* (1842) et du *Compagnon du Tour de France* (1840), mais fort enthousiaste pour *Consuelo* (1843) et *La Mare au diable* (1846). Dans sa correspondance avec des amis tels que Karl August Varnhagen von Ense, Sophie Gay, M^{me} de Courbonne ou encore la comtesse Merlin, il rend compte de ses lectures, commente, analyse, interprète, et juge l'écrivain et son œuvre. On étudiera donc, à travers ces écrits épistolaires, Astolphe de Custine lecteur de George Sand, en pointant les questions littéraires, politiques et philosophiques qui les opposent : celui-ci voulant peindre, dit-il, le « monde comme il est⁷ », et celle-ci, comme « il devrait être » ; l'un vouant un culte passionné à la vérité « jusqu'à la superstition⁸ », et l'autre éprouvant « le désir inextinguible du beau idéal⁹ ». Témoignages contemporains des questions agitant la littérature du XIX^e siècle, ses comptes rendus de lecture de l'œuvre de Sand entre 1840 et 1846 dessinent aussi les postures auctoriales que Custine a choisi d'adopter.

5 « Merci encore de votre sympathie littéraire, j'espère que je puis y ajouter quelque chose de bien plus précieux, un peu d'amitié personnelle. » George SAND à Astolphe de Custine, [Nohant, fin mai ou début juin 1846], *Lettres retrouvées, op. cit.*, p. 63.

6 « Ce que j'en vois me paraît charmant et plein d'intérêt sérieux en même temps. Mais je n'aime pas à lire mal, et je veux lire tranquillement à la campagne, où j'emporte vos précieux volumes. Tout le monde m'en parle, et je vois que votre succès répond au mérite de votre travail. » George SAND à Astolphe de Custine, [Paris, avant le 18 mai 1843], *Corr.*, t. VI, p. 138.

7 C'est le titre du roman le plus connu d'Astolphe de CUSTINE : *Le Monde comme il est*, Paris, Renduel, 1835.

8 Astolphe de CUSTINE, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Ladvoat, 1838, t. I, p. 69.

9 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges LUBIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, vol. I, p. 807.

La sympathie littéraire de Custine pour Sand

« J'admire ses écrits plus que personne¹⁰. »

Astolphe de Custine à Karl August Varnhagen von Ense, 23 mai 1846.

De la race des enthousiastes sincères, Astolphe de Custine n'a jamais caché son admiration pour les écrivains de son temps : il rend hommage à Victor Hugo dans son roman *Le Monde comme il est* ; il encourage les débuts poétiques de Delphine de Girardin ; il assiste aux succès dramatiques d'Alexandre Dumas ; il voit en *Cinq-Mars* la preuve du grand talent d'Alfred de Vigny ; il aime Lamartine ; il félicite Barbey d'Aurevilly de ses audaces, et prend fait et cause pour Baudelaire lors de la condamnation des *Fleurs du Mal* (1857)... Loin de toute velléité de concurrence littéraire, Custine admire, non sans parfois déceler des défauts, et juge, sans jamais faire preuve d'aucune malveillance. En dépit des préventions que Custine peut avoir contre celle qu'il assimile à « la folie libre¹¹ », George Sand bénéficie de sa bienveillance dans les commentaires qui la concernent dans sa correspondance. Il y témoigne de son profond intérêt pour ses œuvres : il s'enquiert des prochaines parutions ; il commente les romans en cours de lecture, partage ses impressions avec ses amis. À l'endroit du style, il est particulièrement élogieux et se plaît à retrouver les « nobles sentiments » et les « expressions heureuses » de son amie la comtesse Merlin dans le roman *Consuelo*¹²... S'il se montre assez critique envers le talent d'invention de George Sand dans *Le Compagnon du Tour de France*, il n'oublie jamais « le prestige du style », ni les sentiments qu'elle sait peindre avec « nuances¹³ ». Quant à *La Mare au diable*, il y voit un véritable « diamant¹⁴ » et confesse l'avoir lu « les larmes aux yeux¹⁵ », touché par la poésie

10 *Lettres du Marquis A. de Custine à Varnhagen d'Ense et Rahel Varnhagen d'Ense*, éd. Ludmilla ASSING, Bruxelles, Merzbach, 1870, p. 499.

11 Astolphe de CUSTINE à Karl August Varnhagen von Ense, Évian, 31 juillet 1841, *ibid.*, p. 424.

12 Astolphe de CUSTINE à la comtesse Merlin, s.l., [20 décembre 1842], Fonds Tarn.

13 Astolphe de CUSTINE à Karl August Varnhagen von Ense, Saint-Gratien, 10 décembre 1840, *Lettres du Marquis A. de Custine à Varnhagen d'Ense et Rahel Varnhagen d'Ense*, *op. cit.*, p. 391.

14 Astolphe de CUSTINE à Karl August Varnhagen von Ense, Paris, 23 mai 1846, *ibid.*, p. 500.

15 *Ibid.*

champêtre aux accents virgiliens qui émane du roman. Astolphe de Custine et George Sand partagent une même sensibilité à la poésie du monde, quand bien même leur philosophie diffère. Sand ne s'y était pas trompée au moment de remercier Custine pour son éloge de *La Mare au diable*, ainsi que pour la « sympathie¹⁶ » qu'il manifestait pour une œuvre, qui, disait-elle alors, devait avoir un nombre d'amateurs « fort restreint¹⁷ ».

Souvent en désaccord avec certains aspects de l'œuvre de Sand, Custine s'applique toujours à en relever les qualités avec cette « espèce d'objectivité passionnée¹⁸ » qui le caractérise. Tout en désapprouvant les théories socialistes développées dans *Le Compagnon du Tour de France*, il n'en reconnaît pas moins « un talent d'expression merveilleux, et un intérêt romanesque très vif, puisqu'il triomphe des digressions les plus longues et les plus invraisemblables¹⁹ ». Il apprécie le sens du romanesque de Sand et voit en elle une admirable conteuse. Il est cependant beaucoup plus sévère à l'endroit des récits viatiques d'inspiration autobiographique, comme *Un hiver au midi de l'Europe*²⁰ qui laisse trop entendre les critiques sociales et religieuses avec lesquelles il est en total désaccord. Mais Custine n'en sait pas moins faire la part des choses, en louant l'art de la description chez Sand :

J'ai lu un petit voyage de M^{me} Sand intitulé : *Un hiver au midi de l'Europe* ; dix pages de descriptions admirables, une demi-page de réflexions, quelques peintures gracieuses, voilà tout ce qui m'a paru digne de l'auteur dans ce livre ; il y a une demi-page sur les enfants qui est un diamant ; le reste est une diatribe contre l'Église catholique²¹.

16 « Je suis bien touchée, Monsieur, de votre bon souvenir, et reconnaissante de votre sympathie pour *La Mare au diable*. Je vous en remercie d'autant plus que le nombre des amateurs de cette petite fantaisie doit être fort restreint : mais, s'il continue à être aussi choisi, j'en serai plus fière que de ce qu'on appelle un succès. » George SAND à Astolphe de Custine, [Nohant, fin mai ou début juin 1846], *Lettres retrouvées, op. cit.*, p. 62.

17 *Ibid.*

18 Julien-Frédéric TARN, *Le Marquis de Custine ou les Malheurs de l'exactitude*, Paris, Fayard, 1985, p. 234.

19 *Ibid.*

20 C'est le titre sous lequel parut, dans la *Revue des Deux Mondes*, *Un hiver à Majorque*.

21 Astolphe de CUSTINE à Sophie GAY, Milan, 2 octobre [1841], Fonds Tarn.

Si le style et la sensibilité rassemblent Custine et Sand dans l'écriture, c'est sur le plan des idées qu'ils se séparent. Leurs divergences suivent les grands courants de pensée qui s'opposent tout au long du XIX^e siècle.

Le sacrilège fouriériste : divergences philosophiques

Les origines sociales des deux auteurs expliquent leurs convictions et leurs engagements politiques. Fils d'Armand de Custine et de Delphine de Sabran, Astolphe, marquis de Custine est de la plus noble ascendance. Aurore Dupin, future George Sand, est, on le sait, d'ascendance aristocratique par son père, Maurice Dupin de Francueil, petit-fils du maréchal de France, Maurice de Saxe, mais fille du peuple, par sa mère Sophie-Victoire Delaborde. Très éloigné idéologiquement de la pensée socialiste à laquelle Sand adhère dans les années 1840, Custine souligne la part qu'elle prend dans la création littéraire sandienne. À propos du *Compagnon du Tour de France*, il écrit : « Enfin, voici un livre fait avec des espérances ! Fourier, Leroux, Lamennais et Saint-Simon en sont pour les frais de pensée, M^{me} Sand pour la rédaction²². » Il n'a pas échappé à Custine qu'à l'époque où paraissent les « romans socialistes », Pierre Leroux est devenu une référence essentielle dans la pensée de George Sand. Non sans raillerie, il rapporte, dans une lettre à la comtesse Merlin, l'anecdote supposée d'une conversation entre George Sand et son fils : « M^{me} Sand disait dernièrement à son fils [...] que l'avenir n'aurait plus d'autre prophète et d'autre dieu que Pierre Leroux : voilà qu'au milieu de sa prédication, elle s'interrompt pour éternuer, car il n'est si grand génie qui ne tienne à la nature par quelque côté. Le jeune homme, qui jusque-là avait écouté fort convenablement, profite de ce moment de silence pour dire : "Maman, que Pierre Leroux vous bénisse !" La harangue en est restée là²³. »

Si Custine et Sand sont tous deux mus par des croyances, ils n'obéissent certes pas à la même religion et ne prient pas le même Dieu. L'un est un fervent catholique, l'autre a depuis longtemps abandonné la foi catholique orthodoxe et verse du côté de l'humanitarisme socialiste. Plutôt que de crier au blasphème, Custine raille : « Le corps de l'Église est debout, et si la vertu de ses chefs rend l'âme à ses membres, le monde verra de nouveaux miracles

22 Astolphe de CUSTINE à Karl Varnhagen von Ense, Saint-Gratien, 10 décembre 1840, *Lettres du Marquis A. de Custine à Varnhagen d'Ense et Rahel Varnhagen d'Ense, op. cit.*, p. 387.

23 Astolphe de CUSTINE à la comtesse Merlin, s. l., [20 décembre 1842], Fonds Tarn.

qui surprendront M^{me} Sand, cette nouvelle mère d'une Église qui n'est pas née²⁴. » Il cherche à dessiner les contours de la doctrine de cette *Église* reposant sur le principe de l'égalité et de la fraternité : « la Terre appartient à tous et n'appartient à personne, elle est embellie et cultivée par un pouvoir qui craint les divisions comme l'impiété. Le paradis descend du Ciel, et le monde visible est divinisé, ce qui veut dire que l'invisible est anéanti²⁵ ». Selon lui, Sand se servirait alors de l'espace romanesque pour faire triompher l'égalité, « sa pensée dominante », et accomplir « ce beau plan », explique-t-il avec ironie à Varnhagen²⁶. C'est à cet effet qu'elle choisit ses héros parmi les gens du peuple, et les fait aimer par de « grandes dames ». Partant d'une critique du *Compagnon du Tour de France* (1840), Custine, dans cette lettre, finit par dénoncer l'idéalisation – voire la sanctification – des personnages dans le roman :

Cette saturnale philanthropique prend un caractère religieux par la pédanterie des personnages qui en profitent ; ils se posent en saints, en apôtres et, n'ayant d'autre but que l'égalité, ils se servent de la débauche comme d'un culte, car rien ne rapproche les hommes autant que le libertinage en commun ; aussi, lorsqu'une marquise parvenue va céder à son amour pour un garçon menuisier, la nuit, dans sa voiture, elle rompt avec lui un morceau de pain de seigle, et cette communion, dit l'auteur, explique et justifie tout le reste. La chair sanctifiée par la chair se révolte saintement contre l'esprit, dont la suprématie lui paraît une inégalité indigne des desseins équitables du nouveau vrai dieu, qui n'est autre que le genre humain revenu de ses erreurs et corrigé de son égoïsme²⁷.

24 Astolphe de CUSTINE à Sophie Gay, Milan, 2 octobre [1841], Fonds Tarn.

25 Astolphe de CUSTINE à Karl August Varnhagen von Ense, Saint-Gratien, 10 décembre 1840, *Lettres du Marquis A. de Custine à Varnhagen d'Ense et Rahel Varnhagen d'Ense*, *op. cit.*, p. 387.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 387-388.

Les personnages issus du peuple conçus par Sand se poseraient donc en saints, et le désir d'égalité remplacerait la foi, tandis que la communion se réduirait à l'étreinte charnelle et l'homme, exorcisé du mal, s'avancerait alors comme un nouveau Dieu. Tël est le constat qu'il tire de sa lecture et qui le scandalise. Il reste persuadé que « le christianisme, avec sa spiritualité, ira plus loin que le fouriérisme, avec son matérialisme sanctifié par l'amour de l'humanité²⁸ ». Custine s'inquiète tout particulièrement de l'esprit de prosélytisme qui marque l'œuvre romanesque de Sand. Selon lui, elle ne cache ni sa volonté, ni ses efforts au service d'une « conversion » de ses lecteurs à la nouvelle doctrine socialiste qu'elle promet. En diffusant la philosophie de Pierre Leroux, en proposant d'appliquer son idéalisme politique au réel, et en proclamant son amour de l'égalité, Sand écrit des romans à vocation didactique, remarque Custine qui a surnommé avec sarcasme *Le Compagnon du Tour de France*, le « *Télémaque* des garçons menuisiers²⁹ ». Il se préoccupe cependant bien davantage des propos qu'elle tient à l'encontre de l'Église catholique dans *Un hiver au midi de l'Europe*, l'accusant d'avoir écrit « une diatribe³⁰ » et envisageant même de lui répondre. George Sand mêlant à ses impressions de voyage le mauvais souvenir de l'accueil que l'on avait fait à Chopin malade³¹, chercherait dans l'Église catholique un bouc émissaire, explique Custine. Il songe même à ouvrir un débat public avec elle : « Je voudrais répondre à M^{me} Sand par un voyage aux États-Unis : menez-y un mulâtre malade, et vous verrez comme l'athéisme, la philosophie, l'industrie rendent les peuples humains³². » Nul besoin, selon Custine, de chercher le mal dans l'Église catholique : les hommes – d'autant plus s'ils sont athées et matérialistes – suffisent selon lui à expliquer le rejet du musicien malade.

28 *Ibid.*, p. 390.

29 *Ibid.*, p. 388.

30 Astolphe de CUSTINE à Sophie Gay, Milan, 2 octobre [1841], Fonds Tarn.

31 George Sand rend l'Église « responsable de toutes les inhumanités des Maillorquins contre notre cher Chopin, accusé de phtisie et dès lors repoussé par ce peuple craintif ».

Astolphe de CUSTINE à Sophie Gay, Milan, 2 octobre [1841], Fonds Tarn.

32 Astolphe de CUSTINE à Sophie Gay, Milan, 2 octobre [1841], Fonds Tarn.

Révolutionnaire ou révolutionné³³ ?

Devant de telles divergences philosophiques, les visions politique et historique de George Sand et d'Astolphe de Custine ne pouvaient que différer. Tandis que Sand a foi dans le progrès social, et en l'héritage de la Révolution³⁴, Custine croit sans doute lui aussi au progrès mais, précise-t-il dans une lettre à Stendhal, « hors de [son] mode actuel d'existence³⁵ », et il se méfie des révolutions par crainte des violences et des malheurs qui les accompagnent, et dont il a lui-même été victime dans son enfance. C'est à l'aune de ces jugements sur la révolution qu'il entreprend de discuter les croyances de son ami Varnhagen, assez proches de celles qui meuvent Sand à l'époque :

Vous croyez à un mouvement universel, produit du besoin unanime des peuples : nos révolutions ne me paraissent pas remonter si haut ; je suis un peu trop près de la cuisine révolutionnaire pour y voir autre chose que l'envie en ébullition. Ce n'est pas la modification de la propriété qu'on veut, c'est son déplacement : de là bouleversement sans profit³⁶.

Il ne faudrait pas pour autant caricaturer Custine en réactionnaire et penser que ses propos sont l'expression d'un désir de retour à l'Ancien Régime. Il est simplement convaincu que les révolutions ne changeront pas les hommes et il accuse Sand de faire de la Révolution une religion. La cause en reviendrait, selon lui, à sa tendance à l'idéalisation, voire à la sacralisation du peuple. On ne peut contredire Custine sur ce point du moins qui renvoie à une réalité chez la Sand des années 1840, jusqu'à la désillusion de juin 1848. Leurs oppositions idéologiques illustrent leurs façons de vivre et penser le monde contemporain en tant qu'écrivain : l'un dans le retrait critique, l'autre dans l'engagement social et politique.

33 « Certes, je ne suis rien moins que révolutionnaire, mais je suis révolutionné » Astolphe de CUSTINE, *La Russie en 1839*, Paris, Amyot, 1843, t. II, p. 145.

34 Yves CHASTAGNERET, « George Sand et la Révolution française », *Dix-huitième Siècle*, n°20, 1988, p. 432.

35 Astolphe de CUSTINE à Stendhal, s. l., 6 novembre [1830], Fonds Tarn.

36 Astolphe de CUSTINE à Karl August Varnhagen von Ense, Paris, 25 août 1848, *Lettres du Marquis A. de Custine à Varnhagen d'Ense et Rahel Varnhagen d'Ense, op. cit.*, p. 502.

De la vérité ou de l'idéal : réflexions sur l'art

« Son plus grand défaut, sous le rapport poétique et littéraire, est le manque de vérité qui résulte nécessairement d'un style à la Rousseau³⁷ » : accuser George Sand de préférer l'idéal à la vérité pour représenter le monde n'a rien de contradictoire avec les visions politiques et les réflexions philosophiques qu'Astolphe de Custine lui impute. Pour Custine, cette recherche tourmentée de l'idéal qui hante Sand – « j'ai besoin d'idéal³⁸ » confiait-elle dans *Histoire de ma vie* – se manifeste à trois niveaux dans ses fictions : l'idéalisation des personnages, la poétisation des sentiments mis en scène et le « style à la Rousseau ». Les commentaires de lecture de Custine visent d'abord cette volonté d'incarner l'idéal dans ses personnages. S'il l'admet chez Consuelo, cette « fiancée de l'idéal sacré³⁹ », il est plus sévère envers les personnages du *Compagnon du Tour de France* pour des raisons idéologiques : « Elle prend ses héros dans le peuple, source de toute puissance, elle idéalise les ouvriers afin de les piquer d'honneur, et elle leur fait faire l'amour avec les grandes dames⁴⁰. » Il reproche à Sand de travestir le réel pour promouvoir ses idéaux politiques et de ne pas peindre l'homme tel qu'il est : « Il y a bien des manières d'être faux, il n'y en a qu'une d'être vrai ; les ouvriers de M^{me} Sand sont aussi faux dans leur genre que l'étaient les bergers de Florian dans le leur⁴¹. » Sand ne contredirait pas une telle accusation, défendant sa démarche de romancière et le principe de l'idéalisation de certains personnages issus du peuple, comme elle le fait dans la notice du *Compagnon du Tour de France* :

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 trop idéalisé, n'aurais-je

37 Astolphe de CUSTINE à Karl August Varnhagen von Ense, 10 décembre 1840, *ibid.*, p. 388.

38 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, *op. cit.*, vol. II, p. 130.

39 George SAND, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Damien ZANONE, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 139.

40 Astolphe de CUSTINE à Karl August Varnhagen von Ense, Saint-Gratien, 10 décembre 1840, *Lettres du Marquis A. de Custine à Varnhagen d'Ense et Rabel Varnhagen d'Ense*, *op. cit.*, p. 387.

41 *Ibid.*, p. 391.

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 ressembler ? Depuis quand le roman est-il forcément la peinture de ce qui est, la dure et froide réalité des hommes et des choses contemporaines⁴² ?

Le procédé de Sand reste le même, que ses personnages viennent de l'aristocratie, de la bourgeoisie ou du peuple : elle leur confère des qualités idéales capables de susciter l'admiration et de provoquer le désir d'identification. Custine prétend de son côté n'avoir jamais voulu suivre d'autre voie que celle du « vrai », même dans le roman qui est pourtant, par nature, le « genre qui considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal⁴³ », et où l'on est donc plus autorisé à prendre ses libertés avec le vrai. Aussi se revendique-t-il plus historien que romancier. À la lecture de *La Russie en 1839*⁴⁴, George Sand n'avait pas manqué de reconnaître à Custine ce désir d'atteindre le vrai par fidélité à sa conscience et à son cœur. Tous deux illustrent un débat à l'œuvre tout au long du siècle opposant réalisme et idéalisme : l'un soucieux de peindre l'homme tel qu'il est, et l'autre plus volontiers portée à le peindre tel qu'elle souhaiterait qu'il soit. C'est la même antithèse qui opposa Balzac à Sand, qu'elle rappelle dans la notice de l'édition de 1851 du *Compagnon du Tour de France*⁴⁵. On peut regretter que la rareté des échanges épistolaires entre Custine et Sand ait laissé ce débat inachevé.

42 George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, Notice de 1851, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 35.

43 Thomas PAVEL, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 47.

44 « Vous avez voulu écrire pour être vrai, utile, pour satisfaire votre conscience et votre cœur, et, quand même vous n'auriez pas le succès de la foule, vous n'en auriez pas moins atteint votre but. » George SAND à Astolphe de Custine, [Paris, avant le 18 mai 1843], *Corr.*, t. VI, p. 138.

45 « 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 souhaiterais qu'il soit, tel que je crois qu'il doit être ». Et comme nous ne nous faisons pas concurrence, nous eûmes bientôt reconnu notre droit mutuel. » George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, Notice de 1851, *op. cit.*, p. 31-32.

Pour George Sand, le vrai et l'idéal sont, on le sait, loin d'être incompatibles dans l'art : « l'art n'est pas une étude de la réalité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale⁴⁶ », écrit-elle dans le préambule à *La Mare au diable*. Cette vérité que l'art recherche, comme elle l'affirme, plus tard, dans une lettre à Flaubert⁴⁷, ne saurait se réduire à « la peinture du mal » : elle est « la peinture du mal et du bien ». C'est peut-être ici que s'éclaire le parallèle entre Custine et Sand : tous deux veulent traduire la vérité du monde, mais Custine obéit à une conception plus tragique, quand Sand conserve encore l'espérance dans la bonté et le progrès humains. N'a-t-on pas reproché à Custine d'avoir peint trop noir « le monde comme il est » dans son roman du même titre : tentation pessimiste ou expression d'un caractère misanthrope ?

Dans la correspondance de Custine, l'idéal sandien est donc principalement étudié à travers l'invention des personnages. Custine n'aborde que très peu la poétisation des sentiments chez Sand, qu'il décèle dans le soin qu'elle met à donner des « nuances » au sentiment, quitte parfois à demander à la poésie « autre chose que la poésie elle-même⁴⁸ ». Il impute le manque de vérité littéraire chez Sand à son « style à la Rousseau appliqué à des dialogues dont nous connaissons trop les interlocuteurs pour nous laisser aller aux illusions que le poète veut nous faire⁴⁹ ! » Custine suggère ce qu'il entend par là dans son roman, *Le Monde comme il est* :

Pauvre Edmond !... Pauvre madame de Staël, pauvre Rousseau, pauvres poètes, pauvres sauvages aux paroles magiques, mais au cœur primitif ; insensés qui profitent de la civilisation pour l'injurier ; où donc est leur place, s'ils ne peuvent vivre ni dans les bois, ni dans le monde ?... Ils pourraient vivre partout !... partout où l'on aimerait comme eux !... c'est-à-dire qu'ils ne peuvent subsister nulle part, parce qu'ils sont partout une exception⁵⁰.

46 George SAND, *La Mare au diable*, Paris, Gallimard, 1995, p. 33.

47 George SAND à Flaubert, 25 mars 1876, *Correspondance de Flaubert*, éd. Jean BRUNEAU, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. v, p. 29.

48 Astolphe de CUSTINE à Karl August Varnhagen von Ense, Saint-Gratien, 10 décembre 1840, *Lettres du Marquis A. de Custine à Varnhagen d'Ense et Rahel Varnhagen d'Ense*, *op. cit.*, p. 391.

49 *Ibid.*, p. 388.

50 Astolphe de CUSTINE, *Le Monde comme il est*, *op. cit.*, t. II, p. 7.

Le style à la Rousseau relèverait pour Custine d'une construction poétique, suscitant tout à la fois chez le lecteur enchantement et nostalgie envers un âge d'or perdu accompagné du sentiment d'un exil infini. Un style qui s'accorderait tout particulièrement avec le cadre champêtre de certains romans de Sand tels que *La Mare au diable*. Dans *Histoire de ma vie*, Sand évoque ainsi l'idéal qu'elle a poursuivi dans certaines de ses fictions :

J'ai cherché un moyen d'idéaliser la réalité autour de moi et de la transformer en une sorte d'oasis fictive, où les méchants et les oisifs ne seraient pas tentés d'entrer ou de rester. Un songe d'âge d'or, un mirage d'innocence champêtre, artiste ou poétique, m'a prise dès l'enfance et m'a suivie dans l'âge mûr⁵¹.

Custine lui-même est-il donc si éloigné de ce rêve ? Peut-il autant aimer *La Mare au diable* sans être séduit par ce rêve rousseauiste ? Ne ressemble-t-il pas un peu au protagoniste du *Monde comme il est*, Edmond, cet être au cœur primitif cherchant sa place dans un monde qui ne peut le reconnaître ? C'est là tout le paradoxe de Custine critique, qui rêve toujours de cet idéal sandien qu'il chérissait dans l'enfance, mais auquel il a dû renoncer : « Oui, il y avait en moi un idéal de bien et de beau moral qu'il m'était donné d'atteindre mais que j'ai perdu⁵². »

Lélia et le chanoine de Consuelo

La sympathie littéraire entre Astolphe de Custine et George Sand n'avait donc rien d'une évidence. Celle que Custine surnomme tantôt la « Corinne de l'abbé de Lamennais⁵³ », tantôt « la femme libre⁵⁴ », ne lui a d'ailleurs pas fait belle impression, lors de leur rencontre du 13 décembre 1836⁵⁵. Elle croit au fouriérisme, il croit au christianisme. Elle prie Pierre Leroux, il ne

51 George SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., t. II, p. 41.

52 Astolphe de CUSTINE à Rahel de Varnhagen, Fervaques, 20 juillet 1817, *Lettres du Marquis A. de Custine à Varnhagen d'Ense et Rahel Varnhagen d'Ense*, op. cit., p. 207.

53 Astolphe de CUSTINE à Metternich (cité par Jean-René DERRÉ, « Astolphe de Custine, correspondance de Metternich », dans *Approches des lumières, Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 143).

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*

songe qu'au Dieu des chrétiens. Elle croit aux bienfaits des révolutions pour instaurer l'égalité universelle, il n'est qu'un triste *révolutionné*. Cependant, il rend hommage à son talent de conteuse, au prestige de son style et à son art de la description. Loin de proposer de nouvelles analyses et d'éclairer des aspects originaux méconnus de l'œuvre de Sand, ses comptes rendus illustrent plutôt les polémiques littéraires et politiques qui ont animé leur époque et qui les ont opposés. Cela étant, en parlant de Sand, Custine parle aussi un peu de lui, et pour lui : « je me trouve beaucoup de rapport avec ce chanoine de M^{me} Sand dans *Consuelo*, lequel vivait sur le livre qu'il promettait toujours et ne finissait jamais⁵⁶ », confiait-il à la comtesse Merlin. On a souvent associé Custine à l'Olivier de la duchesse de Duras ou à l'Octave de Malivert de Stendhal pour des raisons biographiques, il serait intéressant de suivre la piste du chanoine de George Sand pour essayer d'élucider un peu plus le mystère Custine. Cette identification avouée, bien qu'elle vise essentiellement le rapport du chanoine à l'écriture, n'est pas sans plaider en faveur d'une sympathie irrésistible, malgré tout ce qui les oppose, entre Custine et Sand : dans le roman, le chanoine ne finit-il pas par aimer Consuelo ?

SAMANTHA CARETTI
NORMANDIE UNIVERSITÉ - LASLAR

56 Astolphe de CUSTINE à la comtesse Merlin, Rome, 15 mars 1847, Fonds Tarn.



George Sand et Eugène Sue : une correspondance

Les sandiens le savent : à la différence des relations que George Sand a entretenues avec Honoré de Balzac, celles qui la lièrent à Eugène Sue furent peu nourries et peu approfondies. Mais elles peuvent néanmoins offrir quelques enseignements.

Déjà lancé dans le petit monde littéraire parisien, Eugène Sue entendit parler, très probablement dès décembre 1831, d'un certain Jules Sand, l'auteur assez mystérieux de *Rose et Blanche*. Peut-être a-t-il même côtoyé M^{me} Dudevant : mais de cela nulle trace et le quai Saint-Michel où elle habitait n'était pas du tout le quartier de ce mondain. Bien que sa correspondance ne s'en fasse pas l'écho (mais, en ces années, Balzac, qui connaît bien Sand, cite fort peu ses œuvres dans sa correspondance¹), il n'a pas ignoré le succès et la valeur d'*Indiana*, par exemple, comme le révèle une lettre de sa maîtresse Louise O'Donnell. En 1832, Sand et Sue n'œuvrent pas tout à fait pour les mêmes revues. Lui travaille avant tout pour *La Mode*, organe légitimiste, et ne donne que des comptes rendus à la *Revue de Paris*, où George Sand publie *Melchior* en juillet 1832 et *La Marquise* en décembre de la même année. Elle passe en 1833 à la *Revue des Deux Mondes*, à laquelle Sue donne désormais quelques nouvelles. En juillet 1834, il conclut avec Buloz un contrat pour l'édition de l'*Histoire de la Marine* et il demande alors à ce dernier de lui faire rencontrer Sand, mais sans donner d'explication. Peut-être était-il avant tout intrigué, car il a pour Marie d'Agoult cette phrase un peu étrange, comme s'il allait observer une excentrique, ou même un pesant bas-bleu : « je vous dirai comment parle et cause madame Sand² ». Cette entrevue tenue pour imminente n'eut cependant pas lieu. En fait, Sue et Sand ne furent en présence

1 Voir Honoré DE BALZAC, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, t. III, « Index », p. 1324.

2 *Correspondance générale d'Eugène Sue*, éd. J.-P. Galvan, Paris, Honoré Champion, 2010, t. I, lettre 34-60, début d'octobre 1834, p. 394.

l'un de l'autre pour la première fois que deux ans plus tard, en décembre 1836, à une soirée chez Chopin, où se trouvaient maints invités³.

Lectures croisées

« Adieu madame », écrit Eugène Sue au début d'octobre 1834 à Marie d'Agoult qu'il fréquente alors beaucoup, « et ah ... mon Dieu j'oubliais de vous promettre que je ne lirai pas *Jacques*⁴ ». Le roman était en effet sorti à la fin de septembre, le sujet en était connu (le sacrifice, l'insoupçonnable suicide d'un mari quasi sans reproche pour favoriser les amours de sa femme, qu'il aime, avec un autre...) : il n'enchantait peut-être pas Marie d'Agoult, mariée et maîtresse avouée de Franz Liszt depuis 1833. Sue a-t-il réellement tenu sa promesse ? En tout cas, huit ans plus tard, dans *Les Mystères de Paris*, M. d'Harville déguise à la perfection son suicide en accident, car il veut délivrer sa femme du malheur dans lequel elle est plongée⁵. Il ne paraît pas, cependant, qu'il y ait dans ces années d'autres exemples d'une telle conduite en dehors de *Jacques*. Il semble également que Sue ait lu *Leone Leoni*, paru en avril 1834 et s'en soit souvenu. Apparait en effet dans *Les Mystères de Paris* un personnage fort singulier dans le roman de ce premier XIX^e siècle, et même relativement nouveau par rapport à celui du XVIII^e⁶, l'abbé Polidori, précepteur et corrupteur du prince Rodolphe, le protagoniste de l'œuvre. D'un savoir

3 À ce sujet voir la lettre de George Sand à Henri Heine [Paris, 13 décembre 1836], *Corr.*, t. III, p. 596 et note 1. Mais qu'avait-elle vraiment pensé de lui car elle écrit à Marie d'Agoult le 6 avril 1837 : « je veux les *fellows*, je les veux [...] le plus longtemps possible. [...] Je veux même Sue, si vous le voulez. Que ne voudrais-je pas encore si c'était votre fantaisie », *ibid.*, p. 769.

4 *Correspondance d'Eugène Sue*, J.-P. Galvan éd., Paris, Honoré Champion, 2010, t. 1, lettre 32-34, 18 août 1832, p. 253.

5 Des haines familiales ont imposé à Clémence le mariage avec M. d'Harville que l'on savait épileptique. Depuis sa nuit de noces elle vit un enfer. Il finit par s'éveiller au remords, et découvre que Clémence et le Prince Rodolphe s'aiment d'un amour chaste et sans espoir (Cinquième partie, chapitre III).

6 Les romans de Sade regorgent certes d'abbés et de prélats scandaleux mais ils sont rarement précepteurs. On peut citer par exemple le père Jérôme dans *La Nouvelle Justine*. Ou dans une veine plus légère et plus drôle, l'abbé du Parquet « l'instituteur philosophe » dans les *Contes étran­ges* (Paris, Gallimard, « Folio », 2014). Et Jean Leduc, dans son article, « Le Clergé dans le roman érotique du XVIII^e siècle » (*Roman Lumières au XVIII^e*

éminent, brillant et dangereux médecin, ce prêtre catholique, « impie, fourbe, hypocrite, [...] dissimulant la plus dangereuse immoralité, le plus effrayant scepticisme, sous une écorce austère ; [...] connaissant profondément les hommes, ou plutôt n'ayant expérimenté [...] que les honteuses passions de l'humanité », se mobilisa tout entier pour séduire Rodolphe, lui donner le goût de la débauche et le convaincre de la souveraineté absolue de son bon plaisir : « Jouir de tout et toujours, c'était glorifier Dieu⁷ ». Or Sand avait peint ainsi l'abbé Zanini, le précepteur de Leoni, un italien lui aussi :

homme d'une imagination vive, d'une finesse incroyable [...]. Il avait naturellement dépravé la conscience de son élève et avait remplacé en lui les notions du juste et de l'injuste par une prétendue science de la vie qui consistait à faire toutes les folies amusantes, toutes les fautes profitables, toutes les bonnes et mauvaises actions qui pouvaient tenter le cœur humain⁸.

Il est vrai qu'en ce même mois d'avril 1834, Balzac campait dans *La Fille aux yeux d'or* l'abbé de Maronis, le mentor d'Henri de Marsay, ce « vrai prêtre », « taillé pour devenir cardinal[1] en France ». Il « acheva l'éducation de son élève en lui faisant étudier la civilisation sous toutes ses faces : il le [...] traîna fort peu dans les églises, alors fermées, le promena [...] le plus souvent chez les courtisanes, lui démontra les sentiments humains pièce à pièce ; lui enseigna la politique, [...] il lui numérotait les machines du gouvernement », ces derniers points n'étant pas absolument négatifs⁹. Peut-être Sue s'est-il rappelé les deux auteurs, mais on ne perçoit chez lui rien de l'ironique indulgence balzacienne, tout au contraire, plutôt l'implacable condamnation sandienne.

Dès ses premiers romans, en 1832, et elle continuera à peu près ainsi, George Sand met l'accent, avec quelle force, sur les misères et les douleurs de la femme dans le mariage. Balzac on le sait débuta en 1829 par la *Physiologie du mariage* et publia en 1830 les *Scènes de la vie privée*. Jusqu'en 1837 à peu

siècle, Paris, Éditions sociales, 1970), ne signale pas de précepteurs proprement dits. Ces renseignements m'ont été donnés par M. Michel Delon, que je remercie.

7 Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*, Paris, Albin Michel-Hallier, 1977, t. 1, p. 222, puis 224.

8 George SAND, *Leone Leoni*, Paris, Omnibus, 1991, p. 777.

9 Honoré DE BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, t. v, p. 1055-1056.

près, Sue, peintre d'aventures maritimes, romancier et dandy légitimiste, ne croit pas vraiment que le mariage soit, puisse, ou doive être autre chose qu'une union d'intérêts mondains. Mais, pour des raisons décidément obscures, ses positions changent à partir d'*Arthur* (1838), et *Mathilde ou Mémoires d'une jeune femme* (1841) est un véritable coup de tonnerre : c'est une charge d'une virulence extrême contre le mariage comme il est, sans l'amour qui devrait être son fondement, où les jeunes filles sont des pions sur le damier des intérêts et où s'exerce sans vergogne la tyrannie maritale, le *Code civil* à l'appui. Ces idées ne sont pas toutes balzacienne, mais elles sont assurément sandiennes, et Sue les reprendra sans trêve jusqu'en 1850 et au-delà. Dans *Mathilde* et dans les œuvres ultérieures, Sue défend le divorce, dont parlent fort peu les romanciers contemporains, que refuse Balzac et que prône Sand sans réserve. Certes, il le fait à petites touches, sans provocation, mais clairement et fermement.

On sait qu'à la fin de *La Comtesse de Rudolstadt*, quand Albert et Consuelo ont été unis devant les Invisibles¹⁰, Wanda, la sibylle et la mère d'Albert, lance un projet extraordinaire mais qui restera dans l'œuvre de la romancière une somptueuse efflorescence sans lendemain : elle invite les Invisibles à fonder un sacrement saint par lequel l'amour pourrait se développer dans la liberté, se laissant guider par la raison et le rapport à Dieu : « Vantez et démontrez la gloire de la fidélité sans laquelle il n'est point de force morale ni d'amour sublime. Mais n'intervenez pas comme des prêtres catholiques ou des magistrats. » Mais ce sacrement, conféré après des épreuves probatoires, devra être « une permission religieuse, [...] un encouragement et une exhortation à la perpétuité de l'engagement », non pas une « obligation¹¹ ». La publication de *La Comtesse de Rudolstadt* s'est achevée dans la *Revue indépendante* le 10 février 1844. Sand a envoyé cette « suite de *Consuelo* » à Sue et qui l'a lue¹². *Le Constitutionnel* publie *Le Juif errant* du 25 juin 1844 au 26 août 1845 ; or, vers la fin de l'ouvrage, dans le chapitre « L'Épreuve », la belle, riche et rebelle Adrienne de Cardoville fait au Prince Djalma, qu'elle aime passionnément et retrouve après maintes péripéties, la proposition de travailler à inventer un nouveau sacrement du mariage. À leur amour il manque, dit-elle, « une

10 Selon Wanda, leur mariage au Château des Géants, « valide devant les hommes, n'était pas valide devant Dieu » (George SAND, *Consuelo La Comtesse de Rudolstadt*, Grenoble, Les Éditions de l'Aurore, 1991, t. III, p. 404).

11 *Ibid.*, p. 407 et 408.

12 *Correspondance générale d'Eugène Sue*, éd. citée, 2013, t. II, lettre 44-42 (février 1844) de George Sand à Eugène Sue, lettre 44-43 d'Eugène Sue à George Sand.

consécration [...] aux yeux du monde [...] il n'en est qu'une seule, le mariage, et il enchaîne la vie entière », ce qu'elle refuse, tout en ayant la volonté de faire tout ce qui est possible pour qu'ils restent unis. Cependant elle note : « Un amour comme le nôtre enfin est si noble, si grand qu'il ne saurait se passer de consécration divine [...] Je n'ai pas la religion de la messe, mais j'ai la religion de Dieu¹³. » Néanmoins, elle ne veut pas « froisser les susceptibilités apparentes de ce monde » et désire une union malgré tout consacrée (par l'abbé Gabriel). La proposition de Sand et celle de Sue sont, semble-t-il, uniques dans le roman de ces années-là, et bien que Sand opte résolument pour l'idéal et que le regard de Sue sur le projet d'Adrienne soit peut-être un peu plus réaliste, il ne paraît pas infondé de penser qu'il y a sur cette question une filiation réelle entre *Le Juif errant* et *La Comtesse de Rudolstadt*. Sue adresse à Sand ce commentaire sur sa lecture de *La Comtesse de Rudolstadt* : « Je ne puis vous dire avec quel bonheur, quel intérêt, j'ai lu [...]. C'est grand, c'est calme, c'est grave, c'est imposant comme l'antiquité, et tout d'énergie, de fraîcheur¹⁴ ! »

Pour sa part, George Sand eut entre les mains l'*Histoire de la Marine* dans l'édition originale de 1837-1838¹⁵, mais on ne trouvera aucune mention dans sa correspondance des autres productions d'Eugène Sue. Elle découvre *Les Mystères de Paris* dans *La Presse* dès juillet 1842 (le premier feuillet est daté du 19 juin). En témoigne une lettre à Delacroix : « Je lis le Chourineur », qui, de fait, apparaît dès les chapitres d'ouverture et dont elle imite plaisamment le langage, et « malgré l'horreur du sujet et des détails, c'est jusqu'à présent fort intéressant et fabriqué avec beaucoup de talent¹⁶ ». On ignore s'il y eut échange de lettres entre les deux écrivains, mais peut-être y eut-il échange direct puisque Sue lui écrit vers le 20 avril 1843 : « Vous avez bien voulu, madame, me dire de si bonnes et encourageantes paroles à propos des *Mystères de Paris* que je prends la liberté de vous envoyer cet ouvrage¹⁷. » De son côté, elle lui répond, comme si elle allait vraiment découvrir l'œuvre : « Certainement je

13 Eugène SUE, *Le Juif errant*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1983, p. 1047.

14 *Correspondance générale d'Eugène Sue*, éd. citée, 2013, t. II, lettre 44-43 d'Eugène Sue à George Sand, février 1844, p. 546.

15 *Catalogue de la bibliothèque de Mme G. Sand et M. Maurice Sand*, Paris, A. Ferroud, 1890 (n° 844).

16 Lettre de George Sand à Eugène Delacroix [Nohant, 7 juillet 1842], *Corr.*, t. v, p. 714.

17 Il s'agit des cinq premiers volumes alors parus ; ils sont référencés, avec mention d'un envoi autographe, dans le *Catalogue de la bibliothèque de Mme G. Sand et M. Maurice Sand*, *op. cit.*, n° 845.

lirai avec beaucoup d'intérêt » ces volumes. « Ces chapitres que j'ai lus, où *Fleur de Marie* pleure son rosier » m'ont charmée, ajoute-t-elle : or il s'agit du chapitre VIII de la Première partie : est-elle allée au-delà à cette date¹⁸ ? Il faut dire que du 1^{er} février 1842 au 25 mars 1843, elle a été absorbée par la rédaction harassante de *Consuelo*. Elle écrit à Sue en février 1844 : « Vous me devez les derniers volumes des *Mystères* que j'ai lus et suivis dans les *Débats*, mais que je veux joindre à ma collection¹⁹. » Et elle note fin mars 1844 : « Sue a dit hardiment que la société était pourrie, infâme et détestable dans son roman²⁰. »

Divergences esthétiques

Dans sa lettre d'avril annonçant l'envoi des *Mystères de Paris*, Eugène Sue, sincère on n'en peut douter, s'excuse de son manque de qualités littéraires. George Sand lui répond avec une élégante bienveillance : elle a trouvé, dit-elle, son « style clair, naturel, et coloré là où il le fallait », mais elle esquisse des considérations sur l'art du roman où pointe une mise en garde :

Il m'a paru que vous avez une bonne et belle idée en commençant *Les Mystères de Paris* [...]. Je crois qu'un roman estimable doit être un plaidoyer en faveur d'un généreux sentiment, mais que pour faire un bon roman, il faut que le plaidoyer y soit tout au long sans que personne s'en aperçoive. [...] Tout l'art [...] consisterait, je le sens, à incarner un monde idéal dans un monde réel. [...] Il m'a semblé que vous aviez touché le but.

Et elle ajoute : « J'ai tout bonnement pleuré en lisant cette histoire à la fois triviale et sublime parce que vous y avez fait entrer le mystère du cœur dans le mystère de la rue²¹. »

La publication, triomphale, des *Mystères de Paris* s'achève le 15 octobre 1843. Balzac est brillamment actif en cette année, mais Sue est l'homme du moment. On sait qu'il prépare *Le Juiferrant*. On apprend que *Le Constitutionnel*

18 La phrase d'Eugène Sue (lettre 43-27, vers le 20 avril 1843) se trouve dans sa *Correspondance générale*, éd. citée, 2013, t. II, p. 186 ; la phrase de George Sand (43-28, vers le 20 avril 1843) est p. 187 (*ibid.*).

19 *Ibid.*, (lettre 44-42, février 1842), p. 545.

20 Lettre de George Sand à Charles Duvernet [Paris, fin mars 1843], *Corr.*, t. VI, p. 502.

21 Lettre de George Sand à Eugène Sue [Paris, vers le 20 mois ? 1843], *Corr.*, t. VI, p. 108.

lui en a offert l'incroyable somme de 100 000 francs, et Sand lui écrit pour lui demander la faveur de lui communiquer son contrat, sous le sceau du secret, afin qu'elle puisse négocier le sien à son tour (il s'agit de *Jeanne*, à paraître aussi dans *Le Constitutionnel*). Elle va même jusqu'à une forme de *captatio benevolentiae*, ajoutant qu'elle voudrait le voir pour le « remercier de toutes les belles et bonnes choses²² » qu'il lui a fait lire. Elle n'évoque plus les œuvres de Sue avant septembre 1844, et seulement par des allusions indirectes. Rédigeant une préface²³ pour la nouvelle traduction de *Werther* par Pierre Leroux, elle écrit à Hetzel, qui édite l'ouvrage : « Quand j'ai fait cette diatribe contre les complications de notre invention moderne²⁴, je ne pensais à aucune œuvre en particulier, je critiquais en masse [...]. Mais lorsque je lus mon article à un ami, il me dit que je faisais la critique du *Juif Errant*, etc. Cela m'a donné quelque souci. » Aussi refuse-t-elle à Hetzel la publication de son texte dans *Le Diable à Paris* : « N'aurais-je pas l'air de tenter une diatribe *ad hoc* contre Eugène Sue ? Cela me serait fort pénible. J'aime beaucoup M. Sue personnellement, ses romans m'amuse et m'intéressent prodigieusement. J'y vois de grands défauts rachetés par des qualités qui ôtent l'envie d'être sévère²⁵. » Toujours vigilante sur les questions matérielles, elle écrit à Véron, enivré du succès de « son » romancier : « Je serai toujours flattée d'écrire au côté d'Eugène Sue²⁶. » Sand nous apparaît ainsi en tacticienne du champ littéraire.

22 Lettre de George Sand à Eugène Sue [Paris, décembre 1843], *Corr.*, t. VI, p. 340.

23 Sur ce texte, voir la « Présentation » d'Olivier BARA, dans *Sand critique. Textes de G. Sand sur la littérature* présentés, édités et annotés sous la direction de Chirstine PLANTÉ, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 291-293.

24 George Sand écrit notamment : « Cette action compliquée que nous cherchons avidement dans les compositions nouvelles, ce besoin insatiable d'émotions factices, de situations embrouillées, d'événements imprévus, précipités, accumulés les uns sur les autres, par lesquels nous voulons, public éteint et gâté que nous sommes, être toujours tenus en haleine, est-ce là véritablement de l'art ? » (*Werther* par Goethe, Paris, J. Hetzel, 1844, « Préface », p. VII).

25 Lettre de George Sand à Pierre-Jules Hetzel [Nohant, septembre 1844], *Corr.*, t. VI, p. 641.

26 Lettre de George Sand au Docteur Louis Véron [Nohant, octobre 1844], *Corr.*, t. VI, p. 673.

Lectrice intéressée (elle demande à Véron de poursuivre l'envoi du journal : « Il m'a manqué un seul numéro du *Juif errant*²⁷ »), elle se montre néanmoins fort critique sur la production de Sue. À la mi-août 1845, Hetzel lui demande un roman. Elle refuse car elle souhaite prendre un temps de repos : « J'essaie de lire. Je ne peux pas lire, entre nous soit dit *Le Juif Errant*. J'y [...] porte toute la sympathie et la bienveillance dont je suis capable. Mais cela me tombe des mains. Je suis venue à croire très sérieusement que ce n'est pas Eugène Sue mais Mr Véron qui a fait ces derniers chapitres²⁸. » On constate que même dans une lettre privée où elle s'exprime librement elle essaie toujours de ménager Sue. De fait, elle parle bien, on en est sûr²⁹, des chapitres publiés à partir du 2 août (le premier est le n° XLVII, « Le Bonheur »), marqués plus que jamais par l'excès et l'hyperbole. Elle ne parle sans doute pas du chapitre « L'Épreuve » (XLIII), qui nous paraissait si « sandien » : il avait été publié le 11 juillet. Sand écrit encore à Hetzel : chez « mes compatriotes-confères, je ne trouve qu'un ennui ou un dégoût insurmontables³⁰ ». Un mois plus tard, elle confie à Delacroix que voulant « se remettre au courant », croyant que ses confrères avaient fait « de grands progrès puisqu'on les payait si cher et qu'on les lisait tant », elle s'était mise à lire

du Gautier, du Dumas, du Méry, du Sue, du Soulié, etc... Ah ! mon ami, quelles savates ! J'en suis consternée, et plus que cela, affligée, peinée, attristée à un point que [...] que je ne saurais dire. Quel style, quelle grossièreté, quelle emphase ridicule, quelle langue, quels caractères faux, quelle boursouffure de froide passion, quelle littérature de fanfarons et de casseurs d'assiettes ! [...] *O sancta simplicitas*, où t'es-tu réfugiée³¹ ?

De fait, son idéal romanesque (comme le montre le premier chapitre : « L'auteur au lecteur », de *La Mare au Diable*, publié le 6 février 1846), est tout opposé aux pratiques et aux visées des auteurs du jour. Dans ce « Prologue »,

27 *Ibid.*

28 Lettre de George Sand à Pierre-Jules Hetzel [Nohant, mi-août 1845], *Corr.*, t. VII, p. 61.

29 Elle écrit aussi dans cette lettre qu'elle lit en même temps un roman de Cooper, publié à partir du 4 août, qui, naïf et bon enfant, lui plaît infiniment.

30 Lettre de George Sand à Pierre-Jules Hetzel [Nohant, mi-août 1845], *Corr.*, t. VII, p. 61.

31 Lettre de George Sand à Eugène Delacroix [Nohant, 28 septembre 1845], *Corr.*, t. VI, p. 99.

ample méditation sur une gravure d'Holbein, *Les Simulachres de la mort*, on lit notamment :

Certains artistes de notre temps [...] s'attachent à peindre la douleur, l'abjection de la misère, le fumier de Lazare. [...] mais en peignant la misère si laide, si avide, parfois si vicieuse et criminelle, leur but est-il atteint et l'effet en est-il salutaire, comme ils le voudraient ? [...] Nous [...] ne comprenons pas trop comment on réconciliera [le riche] avec l'humanité qu'il méprise, comment on le rendra sensible aux douleurs du pauvre qu'il redoute, en lui montrant ce pauvre sous la forme du forçat évadé et du rôdeur de nuit³².

Or cette volonté d'éclairer les riches et les puissants, de les pousser à se réformer, n'est-elle pas au cœur même de l'entreprise de Sue ? Cette indéniable volonté a sans doute pris un mauvais chemin, comme le suggèrent les critiques de Sand, qui réprouvent, par exemple, les représentations des paysans dans *Martin l'enfant trouvé*, où ils sont vraiment trop « hideux³³ ».

Deux écrivains progressistes

Ces relatifs ménagements tiennent sans doute au fait que les deux romanciers appartiennent clairement au camp des progressistes et que, s'ils divergent sur les solutions, ils ne sont ni l'un ni l'autre des idéologues sectaires.

Dans sa première lettre personnelle à George Sand, celle de l'envoi des *Mystères de Paris*, en avril 1843, Eugène Sue se posait en fervent et respectueux disciple : « Mon plus grand triomphe », écrit-il, « a été de lire dans un journal que (de bien loin sans doute) je suivais Madame Sand dans une voie sociale qu'elle avait si glorieusement ouverte³⁴. Votre approbation consacrerait ce triomphe³⁵ ». Sand avait rencontré Agricol Perdiguier, incarnation du

32 George SAND, *La Mare au Diable*, éd. Léon CELLIER, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, chap. I, p. 36.

33 Lettre de George Sand à Édouard Bourdet [Nohant, vers le 21 juin 1846], *Corr.*, t. VII, p. 397.

34 George Sand avait publié *Le Compagnon du Tour de France* en décembre 1840 et *Horace* dans la *Revue indépendante* en avril 1841.

35 *Correspondance générale d'Eugène Sue*, éd. citée, 2013, t. II, lettre 43-27, vers le 20 avril 1843, p. 186.

compagnonnage, il l'avait grandement intéressée et il avait été, à sa manière, le modèle idéalisé de Pierre Huguenin, le héros du *Compagnon du Tour de France*. Sue, à son tour, se lia à Perdiguier durant l'été 1843, alors que s'achevait la publication des *Mystères de Paris*, et il fit de lui le modèle d'Agricol Baudoin, le compagnon du devoir, ouvrier de M. Hardy dans *Le Juif errant*. Ainsi se mettait-il dans les pas de Sand, et il reprenait, sur un mode quasi épique, le tableau de la lutte implacable et mortelle entre les familles du compagnonnage.

Comme Sand, Sue refuse le « à chacun selon ses capacités » des saint-simoniens, source inévitable d'exclusion pour les moins doués ; et lui aussi choisit le « à chacun selon ses besoins ». Sand, Leroux et Sue montrent ainsi leur adhésion aux thèses de Louis Blanc, développées dans *L'Organisation du travail* (1840). Ils se retrouvent dans un même refus de la concurrence effrénée qui, dans ce monde libéral, opprime l'ouvrier et s'opposent aux théories de Malthus, l'économiste et le démographe³⁶. Sue avait rencontré Leroux et avait pour lui une immense admiration, qui ne se démentit pas. En le citant si élogieusement il veut sans doute montrer à Sand qu'il est proche d'elle, malgré tout. Néanmoins, nulle réaction de sa part : on sait en effet qu'elle s'est éloignée de Leroux après la publication du *Péché de Monsieur Antoine*, tout en gardant pour lui son admiration intellectuelle. Il y avait sans doute communauté d'idéal entre le philosophe, la romancière et Sue : tous trois prônaient un communisme (en ces années le mot a un sens différent de celui qu'imposera bientôt le *Manifeste* de Marx) inspiré des préceptes évangéliques, et tous trois prétendaient que la forme d'association et de partage qu'ils visaient réaliserait le message de Jésus. Sue écrit dans *Le Juif errant* (dans les feuilletons parus en octobre-novembre 1844) que l'avidité pécuniaire des ordres monastiques est absolument contraire au véritable « esprit évangélique, esprit si essentiellement, si religieusement communiste³⁷ ». Sand en arrive au communisme parce qu'elle refuse à la fois le saint-simonisme et le fouriérisme, comme elle l'explique au printemps 1844 à son ami Charles Duvernet³⁸ ; et M. de Boisguilbault dans *Le Péché de Monsieur Antoine* (publié à l'automne 1845)

36 Eugène Sue cite expressément la *Revue sociale* de Pierre Leroux et certain article lumineux sur le théoricien anglais dans une note du chapitre III de la Deuxième partie de l'Introduction de *Martin l'enfant trouvé* publié dans *Le Constitutionnel* du 23 juillet 1846. L'article de la *Revue* avait paru dans le numéro de mai 1846.

37 Eugène SUE, *Le Juif errant*, éd. citée, Dixième partie, « Le Couvent », p. 389.

38 Voir les lettres de George Sand à Charles Duvernet datées des 18, 19 et 20 février 1844, *Corr.*, t. VI, p. 443-455.

met clairement en regard les deux doctrines, concluant à leur incomplétude et leur confusion. Sand écrit à Hetzel le 20 août 1845, précisément lorsqu'elle rédige son roman : « Je suis [donc] communiste³⁹. » Elle dira clairement à Sue en 1850 : « Le fouriérisme [n'est] pas ma conclusion⁴⁰. » Voilà qui les sépare, réellement. Tout laisserait penser en effet que pour Sue le fouriérisme est la solution. En fait, bien qu'il semble reprendre maintes propositions de Fourier, bien que sa quête religieuse soit plutôt celle des néo saint-simoniens, que l'ensemble de ses références soit assez éclectique⁴¹, il n'en reste pas moins qu'il offre une remarquable caisse de résonance aux théories du maître, et ses disciples se sont hâtés d'en faire leur héraut. Sue se laisse porter par l'air du temps, il est séduit par les possibilités narratives qu'offre l'imaginaire des constructions fouriéristes, et de fait, dans *Le Juif errant*, à travers l'organisation et l'architecture même de la fabrique de M. Hardy, et plus encore dans *Martin l'enfant trouvé*, il met en scène des sortes de phalanstères. Sand reprochait à la doctrine l'intellectualité de son organisation ainsi que sa froideur. Notons-le par exemple : Fourier tenait le mariage pour un pis-aller nocif, quasiment réservé à la vieillesse. Il avait la résolution de briser absolument l'intimité des couples et des familles ; or Sue accorde dans le « phalanstère » toute sa place au mariage et à l'intimité.

On n'a pas trace – cela ne dit pas qu'ils s'ignorèrent – de contacts entre George Sand et Eugène Sue de juillet 1846 à décembre 1848, mais en décembre Sue rédige une brochure électorale pour son pays solognot, *Le Berger de Kravan*, qu'il communique à Sand, intimidé : elle connaît si bien la campagne ! *La Petite Fadette* l'a touché et impressionné. C'est sans doute ainsi qu'il faudrait parler aux paysans et parler d'eux. Mais elle fait l'éloge de ses opuscules, et elle l'approuve de proposer des solutions sans trop privilégier l'une d'entre elles (par exemple ce fouriérisme qui lui est si cher, à lui). Ils s'inquiètent à l'approche des élections, craignant les mensonges bonapartistes. Il faudrait le temps d'éclairer les campagnes, de l'argent pour y répandre, et non de manière ponctuelle, des vérités salutaires. Il lui envoie, avec beaucoup de respect, les premières livraisons des *Mystères du peuple*, mais on n'a pas trace

39 Lettre de George Sand à Pierre-Jules Hetzel [Nohant, (20 ?) août 1845], *Corr.*, t. VII, p. 66.

40 *Correspondance générale d'Eugène Sue*, éd. citée, t. III, lettre 49-20, 16 mars 1849, p. 599.

41 Voir Alex LASCAR, « Eugène Sue romancier : une relation complexe au fouriérisme », *Le Rocambole*, n° 28-29, « Relectures d'Eugène Sue », Automne-Hiver 2004, p. 145-162.

de sa réaction. On saura qu'elle lui a écrit pour le féliciter de son élection ; manifestement la lettre ne lui est pas parvenue.

Après le 2 décembre et durant l'exil, les rapports entre George Sand et Eugène Sue continuent, mais espacés. Il lui dit son absolue admiration pour *Histoire de ma vie*, dont il parle très souvent avec leur ami Arago. Elle lui manifeste une constante estime et veut même le défendre contre les attaques d'un Armand Baschet, en réhabilitant *Mathilde*⁴². Cependant il y a désaccord entre eux à propos du livre de souvenirs de Sue⁴³. Elle le croit, il aurait fallu, par décence, ne pas publier certaines lettres qui ne font pas honneur au caractère de Lamennais : à ses yeux, un homme – ou une femme publique – ne doit pas accepter d'être exposé à l'indiscrétion. Elle regrette sa fin prématurée, en 1857 : ils avaient le même âge.

Oui, Eugène Sue a lu George Sand et a sans doute découvert chez elle deux ou trois personnages et situations marquants de ses romans : on ne les rencontre que dans leurs deux œuvres. Son « féminisme », à partir de 1840, sa défense résolue du divorce lui viennent probablement d'elle aussi. Et toujours il manifesta une grande admiration à l'égard de l'écrivain. Elle, en revanche, ne lui a, semble-t-il, pas beaucoup emprunté. Sans doute *Melchior*, la nouvelle qu'elle publie en 1832, a-t-elle quelque chose du roman maritime, mais c'est un pastiche un peu amusé. Cependant, malgré ses réticences face à la vision si sombre des paysans que donne Sue dans *Martin l'enfant trouvé*, elle se souvient sans doute de son personnage de Bruyère, l'enfant trouvée, en quête de sa mère, de Bruyère la « charmée », douée d'un pouvoir divinatoire, lorsqu'elle crée à la fois la Fadette et le Champi⁴⁴. Pour le reste, elle ne lui doit rien semble-t-il, et leurs imaginaires sont très différents. Sand est avant tout une artiste d'une grande exigence envers elle-même, envers les autres, et, malgré

42 Dans *Sand critique, op. cit.*, Claire BAREL-MOISAN note une variante dans l'article « Honoré de Balzac » (1853), relevée sur le manuscrit A 311 de la Bibliothèque Lovenjoul. Le texte définitif est : « Je trouve [chez A. Baschet] quelques duretés inutiles ou injustes pour les contemporains et la supposition d'intentions que Balzac eût désavouées. » George Sand avait écrit d'abord : je « note une boutade sur l'auteur de *Mathilde* contre laquelle je proteste. *Mathilde* est un livre que Balzac n'eût pas désavoué » (p. 437, note 38. Voir note 20).

43 Eugène SUE, *Une page de mes livres. Mme de Solms dans l'exil*, Turin, 1857.

44 Cette dernière idée appartient à José-Luis Diaz. Il la développera dans l'édition des *Œuvres romanesques* de George Sand à paraître dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

sa sympathie pour les thèses défendues par Sue, affleure à chaque instant dans ses appréciations, malgré des éloges ponctuels, sa gêne. Sue ne cultivait guère cette *sancta simplicitas* qu'elle prisait de plus en plus. Mais hors une lettre à la franchise assez brutale moins contre Sue d'ailleurs, qu'à l'encontre de ses confrères en général, sa critique du romancier des *Mystères de Paris* est plutôt allusive. Voulait-elle ménager l'homme du jour ? Peut-être. Mais il y avait aussi en elle une réelle noblesse, qui se refusait à attaquer, à blesser, à donner des leçons, contrairement à Balzac, qui était, lui, un censeur plutôt rude : dans sa *Revue Parisienne* en 1840, quelles volées de bois vert, quelles remarques assassines contre Sue⁴⁵ ! Il faut dire qu'à la différence de son ami Honoré, Sand ne voyait pas Sue comme un rival commercialement dangereux, attendant à sa souveraineté littéraire. À partir de 1840, leurs convictions humanitaires, leur affection pour Agricol Perdiguier, leur admiration pour Pierre Leroux et pour Jean Reynaud⁴⁶, lient Sue et Sand malgré leurs divergences et même si le fouriérisme les sépare. Leur engagement politique – elle travaille avec le gouvernement au printemps 1848, il est élu député républicain en 1850 – leur désir sincère, ardent, d'éclairer le peuple des campagnes, les rapprochent, ainsi que leur refus de la violence. Elle écrit au comte Alfred d'Orsay le 22 mai 1852, et cela vaut comme appréciation d'ensemble : « Je n'ai jamais beaucoup connu E. Sue. Mais il m'a toujours été très sympathique, et il a beaucoup, beaucoup de talent, cela est certain⁴⁷. »

ALEX LASCAR

45 Voir Alex LASCAR, « Balzac critique littéraire de la *Revue Parisienne*. À propos de *Jean Cavalier* d'Eugène Sue (1840) », *L'Année balzacienne 2008*, Paris, PUF, 2008, p. 43-62.

46 On sait l'admiration de George Sand pour Jean Reynaud. Le souvenir de *Terre et Ciel* (1854) est encore bien présent par exemple dans *La Daniella* (1857). À la parution de l'ouvrage de Reynaud, Sue, brûlant la politesse à P. Limayrac, intervint auprès d'Émile de Girardin pour être chargé du compte rendu de l'ouvrage « d'un de [ses] meilleurs amis » (*Correspondance générale d'Eugène Sue*, éd. citée, t. IV, p. 552, 22 juillet 1854). Il note à la fin de son article, paru dans *La Presse* le 19 octobre 1854 : c'est « l'une des œuvres les plus capitales, les plus puissantes des temps modernes ».

47 Lettre de George Sand au comte Alfred d'Orsay [Nohant, le 22 mai 1852], *Corr.*, t. XI, p. 169.



« *Un beau rêve de république fraternelle...* » George Sand et la *Jeune Italie* : du mythe romantique à l'engagement politique¹

Les Italies de George Sand

Les liens entre les écrivains français du XIX^e siècle et l'Italie ont été particulièrement riches et plus encore chez les écrivains de la première partie du siècle, qui ont prôné la fraternité et l'internationalisme des arts. Consacrée comme « pays du beau », l'Italie, incontournable destination pour l'artiste romantique, a été pour nombre d'entre eux le lieu d'une révélation esthétique, et le voyage en terres italiennes une étape initiatique dans leur parcours de création. Pour quelques-uns, l'Italie fut bien plus encore : une seconde patrie, peut-être même la seule. Stendhal est de ceux-là, qui, dès 1821, avait décidé de son épitaphe : « *Arrigo Beyle Milanese Scrisse Amò Visse* ».

Disséminée, plurielle, imaginaire, l'Italie de George Sand² irrigue toute son œuvre, même si aucun de ses nombreux romans « italiens » n'offre une saisie globale de l'Italie qui se ferait à travers la figure d'un héros, ou d'une héroïne, incarnant – selon la formule de Germaine de Staël – « le mystère de cette nation [et] de ce pays qu'il faut comprendre par l'imagination plutôt que par

1 Cet article a fait l'objet d'une conférence au séminaire doctoral de M^{me} Agnese Silvestri (Université de Salerne) : « S'engager dans l'histoire d'autrui : formes littéraires et pratiques militantes de l'implication (France-Italie, XIX^e-XX^e siècles) ».

2 Annarosa POLI a analysé cette présence italienne dans l'œuvre de George Sand. Sa thèse, *L'Italie dans l'œuvre et la vie de George Sand*, parue en 1960, a été rééditée dans la « Bibliothèque du voyage en Italie », n° 17, CIRVI, 2000.

[l']esprit de jugement³». Il n'y a pas d'équivalent chez George Sand à *Corinne ou l'Italie* : pas de roman où s'emblématisent dans le prisme d'un personnage allégorique les diverses images d'un pays envisagé dans sa nature comme dans sa civilisation et son histoire politique, et qui permettrait de « penser l'Italie ». Il n'y a pas non plus de figure charismatique, telle la Sanseverina, pour immortaliser cette quintessence d'*italianité* que Stendhal a cherchée dans ce qu'il appelle « le cœur italien », subtil alliage d'énergie, de passion et de sensibilité vive. Les plus grandes héroïnes sandiennes de l'*italianité* ne sont italiennes que par accident et par adoption, comme Consuelo, qui cache sous ses oripeaux de pauvre Vénitienne un curieux mélange de bohémianisme et d'espagnolisme. Tout comme Stendhal cependant, qu'elle rencontre sur la route d'Italie lors de son premier voyage avec Musset, Sand n'a pas échappé à l'attraction italienne. Dans *Histoire de ma vie*, elle évoque la découverte précoce de la musique et de la peinture italiennes grâce à sa grand-mère, Marie-Aurore Dupin de Francueil, ainsi que la lecture de Dante, Pétrarque et Ovide, dans la bibliothèque de Nohant. À cette époque déjà, c'est aussi par son histoire politique que l'Italie l'intéresse : dès les années 1820 elle prend conscience des pressions qui pèsent sur le peuple d'Italie, où politique et religion se trouvent constamment intriquées⁴. Aussi, dès que ses premiers succès littéraires et sa liberté fraîchement acquise le lui ont permis, elle a accompli le voyage en Italie : « Je désirai voir l'Italie, dont j'avais soif comme tous les artistes et qui me satisfait dans un sens opposé à celui que j'attendais. Je fus vite fatiguée de voir des tableaux et des monuments⁵. » Au circuit obligé du tourisme romantique, elle a préféré les chemins de traverse, et la nature aux prestiges de l'art, même si la splendeur de certaines villes – Venise avant

3 · Germaine DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 47.

4 « Les idées étaient en grande fermentation à cette époque. L'Italie et la Grèce combattaient pour leur liberté nationale. L'Église et la monarchie se prononçaient contre ces généreuses tentatives. Les journaux royalistes de ma grand-mère tonnaient contre l'insurrection [...]. Cette monstrueuse inconséquence, ce sacrifice de la religion à l'intérêt politique me révoltaient étrangement. L'esprit libéral devenait pour moi synonyme de sentiment religieux. Je n'oublierai jamais, je ne peux jamais oublier que l'élan chrétien me poussa résolument, pour la première fois, dans le camp du progrès, dont je ne devais plus sortir. » GEORGE SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Ceuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 1053 (toutes les références à *Histoire de ma vie* se font dans cette édition, notée à présent *HMV*).

5 *Ibid.*, t. II, p. 203.

toute autre – l’enchanta : « Venise m’eût enchaînée là longtemps si j’avais eu mes enfants avec moi⁶. » On sait combien a été fécond ce premier contact avec l’Italie qui va occuper une place privilégiée dans ses fictions durant la décennie 1830, et bien au-delà.

L’enthousiasme de ce premier voyage s’est cependant inversé lors du second⁷, qu’elle fit au printemps 1855 à Rome et dans ses environs. À l’émerveillement vénitien de 1833 succède le désenchantement romain. La correspondance, l’Agenda, et le roman qu’elle tirera de son expérience romaine, *La Daniella*, expriment la quasi aversion de George Sand à l’égard de la ville éternelle. Les paysages romains n’ont pas trouvé grâce à ses yeux : « Le premier jour ici nous a fort désenchantés. La route depuis la mer jusqu’à la porte de Rome est un affreux désert⁸. » Quant à la ville elle-même, elle la juge « immonde de laideur et de saleté », comme elle l’écrit à Eugène Lambert, osant une comparaison un peu excessive : « c’est la Châtre centuplée en grandeur ; car c’est immense et orné de monuments anciens et nouveaux qui vous cassent le nez et les yeux à chaque pas, sans vous réjouir, parce qu’ils sont étouffés et gâtés par des amas de bâtisses informes et misérables⁹ ». Sa répugnance ne tient pas tant à la physionomie de la ville qu’au système politique qui la régit. À Étienne Arago, elle écrit sur la route du retour : « J’ai eu des moments de grand spleen à Rome [...] à cause de la situation de *l’humanité* dans ce malheureux pays, et j’avais un regret affreux d’y être venue¹⁰. » Comme l’écrit Annarosa Poli, « la Rome de 1855 c’est, pour la démocrate inconsciemment sectaire, la ville laide et vulgaire, depuis les mendiants qui vous assaillent à tous les coins de rue, jusqu’au postillon qui rançonne les voyageurs¹¹ ». Au misérabilisme des habitants, Sand oppose les fastes de l’Église : « les stériles richesses du couvent nourrissent une race de pauvres, également stériles qui ne savent que prier ou faire semblant¹² », écrit-elle dans la conclusion de *La Daniella*. Très critique à l’égard des institutions romaines, ce roman a suscité de violentes réactions. En France, Sand a subi les attaques d’Anatole de La

6 *Ibid.*

7 Elle fit en outre un bref séjour à Gênes en revenant de Majorque les 5 et 6 mai 1839.

8 Lettre à Émile Aucante, [Rome, 19-21 mars 1855], *Corr.*, t. XIII, p. 110.

9 Lettre à Eugène Lambert, [Frascati, 2 avril 1855], *Corr.*, t. XIII, p. 117.

10 Lettre à Étienne Arago, [La Spezia, 8 mai 1855], *Corr.*, t. XIII, p. 137.

11 A. POLI, *L’Italie dans l’œuvre et la vie de George Sand*, *op. cit.*, p. 271.

12 *La Presse*, 25 mars 1857. Cette conclusion a été supprimée dans la publication du feuillet en volume (Paris, Librairie nouvelle, 1857).

Forge, journaliste prétendant parler au nom de Manin et du général Ulloa, qui l'accuse dans *Le Siècle* d'insulter « l'infortune d'un peuple opprimé », tandis que les feuilletons de *La Daniella* parus dans *La Presse* s'attirent les foudres de la censure impériale pour cause d'anticléricalisme. Du côté italien, la réception, on l'imagine, n'a pas été plus favorable. De part et d'autre de la frontière, on colle à Sand une étiquette qui ne lui convient guère : celle d'une « ennemie de l'Italie ». Elle rapporte ainsi ces attaques dans une lettre à Charles-Edmond :

Vous voyez qu'on m'attaque beaucoup parce que je me suis permis de dire la vérité sur l'état de la population romaine, et que l'on veut sottement me faire un crime de ce dont on devrait me faire un remerciement. J'ai eu le courage de dire ce que l'Église fait des hommes qu'elle gouverne spirituellement et politiquement, et de protester contre les touristes sans entrailles qui pardonnent à l'abaissement de la race humaine, à cause de la beauté de l'air et des pierres, du pittoresque des haillons et de la mise en scène pontificale (ces deux dernières choses souillées ou *ratées* bien réellement)¹³.

Sans s'attarder sur ces deux expériences italiennes contradictoires, qui prennent place à des moments fort différents de la carrière de Sand, on retiendra la double posture de George Sand à l'égard de l'Italie : enthousiasme esthétique d'un côté et critique politique de l'autre. En réalité, ces deux expériences interagissent l'une avec l'autre et la vision romantique de l'Italie est restée latente dans les relations complexes que Sand va entretenir avec les militants de l'unité italienne à partir de 1848.

13 Lettre à Charles-Edmond, [Nohant, 14 mars 1857], *Corr.*, t. xiv, p. 262. Dans une lettre contemporaine à Joseph Havin, directeur politique du *Siècle*, elle demande l'insertion d'un droit de réponse à la suite de la publication de la lettre d'Anatole de La Forge parue dans *Le Siècle*, qui contenait le passage suivant : « Les amis de l'Italie, étonnés et affligés comme moi de vous rencontrer dans les rangs de ses adversaires. » Dans le feuilleton qui fut la cause de cette critique, Sand écrivait le jugement suivant : « Un peuple a toujours le gouvernement qu'il mérite. » (Lettre du 14 mars 1857, *Corr.*, t. xiv, p. 260).

Sand et Mazzini : une amitié épistolaire

Entre 1840 et 1850, Sand manifeste beaucoup d'intérêt pour la cause nationaliste italienne, ce dont témoignent les rapports qu'elle entretient avec des intellectuels et des militants italiens engagés dans la lutte pour l'indépendance de l'Italie. Si c'est avec Giuseppe Mazzini qu'elle noue la relation la plus étroite, son intérêt pour la cause italienne ne s'arrête pas à la fin de leur amitié. En 1859, alors qu'elle n'a pratiquement plus de lien avec Mazzini depuis plusieurs années, c'est à Garibaldi qu'elle manifeste son soutien en publiant une brochure en son honneur, à laquelle elle donne d'ailleurs une extension quelques mois plus tard, l'ensemble étant conçu comme une adresse au peuple Italien¹⁴ : « C'est à publier *tout de suite* ou *pas du tout*. Je voudrais bien en voir non pas un exemplaire, mais une douzaine, et qu'il en en soit envoyé en Italie, car c'est surtout à l'Italie que ce que je dis peut être utile¹⁵ », écrit-elle à Aucante. Comment a-t-elle été « utile à l'Italie » ? Pour suivre les formes prises par son engagement à distance dans la cause italienne, c'est d'abord à la correspondance échangée avec Mazzini qu'il faut revenir, et au débat qu'ils y menèrent de 1843 à 1853, durant ces dix années qui ont vu d'intenses bouleversements politiques de part et d'autre de la frontière.

En 1843, au moment où Mazzini s'adresse à George Sand pour la première fois, elle est déjà une figure aussi importante que dérangeante dans le paysage littéraire français. Les critiques bien-pensants fustigent en elle un écrivain « démoralisateur » et les plus réactionnaires d'entre eux lui reprochent de « réhabiliter l'adultère » et de travailler à « la ruine des maris¹⁶ », en appelant « la femme à l'indépendance, à la satisfaction sans limite de ses appétits sensuels¹⁷ ». Si jusqu'à *Lélia*, la critique avait été relativement clémente pour elle, tout change après la publication de ce que certains appellent une « œuvre de dévergondage et de cynisme¹⁸ ». La *Lélia* de 1839 sera d'ailleurs mise à

14 Les deux brochures ont paru en 1859 et 1860 (Paris, Librairie Nouvelle et A. Bourdilliat et C^{ie}). Elles sont reprises dans George SAND, *Questions politiques et sociales*, Paris, Calmann Lévy, 1879.

15 Lettre à Émile Aucante, [Nohant, 26 mai 1860], *Corr.*, t. xv, p. 812.

16 C'est l'accusation de Nisard, à laquelle Sand a répondu dans la dernière *Lettre d'un voyageur*.

17 « Jacques », article non signé, *Le Progrès social*, octobre 1834, p. 1-15.

18 *Le Petit Poucet*, 1^{er} septembre 1833.

l'index par un décret de la Sainte Congrégation du 17 décembre 1840¹⁹. De leur côté, les critiques italiens ne sont guère mieux disposés à son égard, comme le suggèrent ces propos ironiques de Francesco Domenico Guerrazzi :

George Sand est vraiment une femme superbe : voilà qu'elle compose une trilogie magnifique où elle s'efforce de démontrer que la femme adultère a toujours raison : Indiana est poussée au mal par son mari soldat, Valentine par la tyrannie de son mari banquier ; Lélia par le despotisme de son mari, une intelligence supérieure. George Sand a raison ou non ? Je ne pense pas qu'on élève l'âme avec l'apologie de la faute, mais plutôt avec l'exemple de la vertu²⁰.

Mazzini fait partie de ceux qui, en Italie, plaident pour une autre lecture de son œuvre. Dès 1836, il a manifesté un vif intérêt à l'égard de Sand, dont il suit de très près la production romanesque. En juillet 1839, il publie dans le *Monthly Chronicle* un article où il fait l'apologie de Sand et la défend contre les calomnies qui l'accablent²¹ :

Madame Aurore Dupin appartient aux apôtres de la foi démocratique ; ses œuvres expriment l'amour envers le peuple et le mépris des aristocraties grandes et petites ; elle est liée par les liens de l'estime et de l'amitié à Lamennais et aux hommes les plus remarquables de la foi renaissante²².

Cette vision religieuse du rôle de l'écrivain est encore renforcée par sa lecture de *Consuelo*, qui paraît de 1842 à 1843 dans la *Revue Indépendante* que Sand vient de fonder avec Leroux et Viardot. À sa mère, Mazzini exprime ainsi ses émotions : « Peu de livres m'ont fait un effet semblable... la vie de cette femme est aujourd'hui exceptionnelle et sainte : elle pratique toutes les idées

19 Annarosi Poli a publié ce décret dans *Les Amis de George Sand*, n° 22, 2000.

20 Cité par Elena MUSANI, « Entre romantisme et politique : un itinéraire italien de George Sand », dans *George Sand, Terroir et Histoire*, sous la dir. de Noëlle DAUPHIN, Rennes, PUR, 2006, p. 236.

21 Il signe un second article en 1847 dans un autre journal anglais le *Peoples Journal*, qui touchera beaucoup Sand, comme on peut le voir dans la lettre qu'elle lui écrit en retour (lettre du 22 novembre 1848, *Corr.*, t. VIII, p. 714-716).

22 *Monthly Chronicle*, juillet 1839. L'article est reproduit dans Giuseppe MAZZINI, *Scritti editi et inediti* (Edizione Nazionale), vol. XXI, 1906, p. 33-36.

d'égalité, d'amour qu'elle prêche dans ses livres, et je connais des morceaux qui honorerait un prêtre... comme les prêtres devraient être et comme ils ne sont pas aujourd'hui²³. » Avant même de la connaître, c'est en grande prêtresse de la religion du peuple que Mazzini considère Sand, tandis que de son côté, elle construit, comme bien d'autres à l'époque, l'image mythique d'un Mazzini prophète et martyr de la cause italienne, ce qui est sensible dès la première lettre qu'elle lui adresse en février 1843 :

J'ai été bien touchée de vos articles dans *l'Apostolat populaire*²⁴. Vous avez dit à *vos enfants* des paroles bien belles, bien pures, et bien profondes. Au milieu de cette lutte de toute votre vie contre *l'ennemi du genre humain*, vous devez être heureux malgré tout ; car vous devez être content de vous-même : et la foi, l'espérance doivent récompenser en vous le martyre de la charité²⁵.

C'est à travers ce halo de religiosité que chacun voit l'autre et que s'engage une relation complexe où l'affectif et le politique se croisent constamment. De leur liaison épistolaire il reste une vingtaine de lettres de Sand à Mazzini, publiées par Georges Lubin. La première, attestée mais non retrouvée, a sans doute été écrite en avril 1842, en réponse à une demande de recommandation auprès de M. Puzzi, directeur de l'Opéra-Italien, que Mazzini lui avait adressée de Londres²⁶. La dernière date de 1853 et le ton en est amer : Sand, manifestement blessée, répond à l'accusation de résignation que lui lançait assez cruellement Mazzini, exprimant son regret de la voir « tranquille, applaudie pour de beaux et utiles travaux » et acceptant, en apparence du moins, « un état de choses athée et immoral », alors que son désir profond était de la voir, après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, « proscrire,

23 Lettre du 19 janvier 1844 citée par A. POLI dans *L'Italie dans l'œuvre et la vie de George Sand, op. cit.*, p. 235.

24 C'est le journal que publiait alors Mazzini à Londres.

25 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Paris, 10 février 1843], *Corr.*, t. VI, p. 35.

26 La lettre de Mazzini est conservée au fonds George Sand de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP) sous la cote G 4623. Mazzini voulait lever des fonds en organisant un concert à l'Opéra-Italien de Londres pour une école destinée aux Italiens illettrés. On sait que Sand a répondu à cette demande.

persécutée, malheureuse, mais protestant du sein de l'orage²⁷ ». En formulant ces reproches, Mazzini avait sans doute en tête l'exemple de Victor Hugo, qui, lui, s'était exilé presque immédiatement après le coup d'État, frappé de bannissement par le décret du 9 janvier 1852. Les lettres de Mazzini à Sand sont plus nombreuses – une quarantaine – et elles ont été publiées dans l'édition complète de sa correspondance²⁸. Une des causes de la disparité du corpus tient sans doute à la vie mouvementée de Mazzini, peu propice à la conservation de ses archives²⁹. Après 1853 le lien se rompt entre les deux amis et leur correspondance cesse, avec manifestement beaucoup de regrets de la part de Mazzini, si l'on en croit ses déclarations à des tiers : « Elle est perdue pour moi. Je ne peux pourtant renoncer à elle. Elle a fait trop de bien par ses écrits précédents³⁰. » L'essentiel de leur échange se situe entre 1847 et 1850, et il est particulièrement riche durant ces trois années³¹. C'est une relation à la fois franche, ouverte, mais aussi ambivalente, en ce sens où la rationalité de l'analyse politique se mêle chez Sand à son enthousiasme idéaliste.

L'artiste et le militant

La relation entre George Sand et Giuseppe Mazzini se fonde sur la convergence de leurs crédos politiques mais aussi sur une sublimation réciproque du personnage de l'autre. Leur premier échange, aussi substantiel que déterminant, pose les fondations de leur amitié : communauté intellectuelle, connivence idéologique et sentiment de reconnaissance entre

27 Lettre de Mazzini à George Sand, 3 décembre 1853, BHVP, Fonds Sand, G 4625. Des fragments de cette lettre sont cités par Georges Lubin (*Corr.*, t. XII, p. 202).

28 Voir *Epistolario di Giuseppe Mazzini, Edizione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Mazzini, op. cit.*, vol. XXXVII, 1933.

29 Ce que suggère la lettre que Mazzini écrit de Londres à Sand le 28 février 1843, citée par Georges Lubin (*Corr.*, t. VI, p. 45).

30 Lettre à Émilie Hawkes, 28 mars 1855 (citée par A. POLI, *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 247).

31 Sur la relation entre Giuseppe Mazzini et George Sand d'un point de vue italien, voir : G. E. CURATULO, « Giuseppe Mazzini e George Sand », dans *Scritti e figure del Risorgimento italiano*, Turin, Fratelli Bocca editori, 1926 ; F. LUZZATTO, *Giuseppe Mazzini e George Sand. La relazione e la corrispondenza*, Milan, Fratelli Bocca editori, 1947 ; B. GRELLA, *Giuseppe Mazzini e George Sand*, Vérone, Edizioni di vita veronese, n° 60, 1961.

« âmes-sœurs ». Leur histoire commence par une sollicitation de Mazzini, qui suggère à Sand l'apport qui pourrait être le sien dans la cause qu'il défend :

Bien des fois de jeunes Italiens de passage à Londres venant me voir, m'ont dit « Êtes-vous en relation avec Mad. Sand ? Pourquoi n'écrirait-elle pas une Italie souterraine qui serait non l'épithète de la vieille et réactionnaire Italie, telle que Didier nous l'a faite, mais l'hymne de la nouvelle, l'hymne du rajeunissement ? Nos martyrs de 1833 ont-ils été moins grands de dévouement, moins poétiques d'aspirations que ceux de 1821 ou 31 idéalisés, inventés par Didier ? J'ai toujours répondu ce qui était : que je n'avais pas l'honneur d'être en relation avec vous ; mais que lors même que j'aurais été votre ami, je ne vous aurais pas proposé un tel travail, car l'apothéose de nos martyrs aurait été notre condamnation à nous tous³².

Belle prétérition de sa part, puisque dans la suite de sa lettre, il l'invite à soutenir la *Jeune Italie*, lui demandant presque un engagement public. Son allusion à la rédaction d'une *Italie souterraine* renvoie à l'ouvrage de Charles Didier, *Rome souterraine*, parue en 1833, qui sera l'objet d'une condamnation par la Congrégation de l'Index en 1835. Dans ce roman, Didier mettait en scène une double conspiration romaine, opposant les *carbonari* à une société secrète du clan idéologique adverse : l'aristocratique société des *sanfédistes*³³, aspirant à une Italie des princes, fédérés sous l'autorité d'un pape acquis à leur cause. Le roman s'achevait par l'échec des deux conspirations, sous l'action de la police secrète autrichienne. La critique de Mazzini à l'encontre de ce roman porte essentiellement sur le tableau qui y est fait de la vieille Italie réactionnaire, véritable cliché, selon lui, de la littérature française et européenne³⁴. Si sa dimension documentaire manquait de fiabilité, le roman de Charles Didier³⁵ participait néanmoins à la construction en France d'un imaginaire républicain et révolutionnaire italien mais aussi transnational. Cette fiction d'une « Rome

32 10 décembre 1842. Ce fragment de la lettre de Mazzini est cité par George Lubin (*Corr.*, t. VI, p. 34, note 1).

33 Le *sanfédisme* (de l'italien *Santa Fede*, Sainte Foi) est un mouvement populaire anti-républicain organisé au début du XIX^e siècle par le cardinal Fabrizio Dionigi Ruffo, qui travaillait à la restauration du royaume Bourbon de Naples.

34 A. POLI, *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 233.

35 Cet ami de Sand – qui devint son amant en 1836 – gravitait dans un réseau politique et intellectuel ayant George Sand et Pierre Leroux comme centre.

souterraine » proposait une vision de l'Histoire comme produit de luttes occultes³⁶, partagée alors par de nombreux écrivains européens, dont Sand elle-même, comme en témoigne *La Comtesse de Rudolstadt*, où les sociétés secrètes tiennent un rôle essentiel. C'est pour l'inciter à dépasser cette mise en scène simpliste de la légende carbonariste que Mazzini sollicite Sand ; celle-ci incarne à ses yeux la figure idéalisée d'un écrivain qui a mis la création littéraire au service de l'engagement politique. Pour comprendre l'enthousiasme de Mazzini à l'égard de Sand, il faut rappeler qu'il a vécu trois ans en France de 1831 à 1833, période durant laquelle il a élaboré la doctrine philosophico-politique qui donnera corps et âme à son mouvement, la *Jeune Italie*³⁷. Dans ce processus d'élaboration théorique il s'est nourri de la pensée de Lamennais, que Sand fréquente de très près à partir de 1835 et qu'elle considère, elle aussi, à ce moment-là comme le prophète d'une nouvelle religion humaine. Il est aussi fortement influencé par les thèses de Pierre Leroux, sensible à son utopie d'une « cité future », bâtie sur l'égalité et la fraternité³⁸. S'il a quelques réticences avec le catholicisme de l'un et le socialisme de l'autre, il se trouve bien plus en phase avec celle qui représente à ses yeux la synthèse littéraire et humaine de ces deux courants de pensée : George Sand.

Sand répond à la requête de Mazzini dans une lettre datée du 10 février 1843. Elle décline sa demande d'intervention partisane dans le débat italien et elle lui en explique la cause. La conception qu'elle se fait de son rôle et de son travail d'écrivain l'empêche de mettre sa plume au service d'une cause qu'elle ne connaît ni ne vit directement. Elle admet avoir des « sentiments politiques », mais ne se veut ni politicienne, ni militante. Son refus est en cohérence avec sa poétique du roman qui exige une motivation personnelle avec les sujets qu'elle traite : que le thème abordé inspire sa sensibilité d'artiste ou qu'il exploite une connaissance directe qu'elle a du sujet. Ce n'est donc

36 Voir l'analyse de Jean-Noël TARDY dans « Charles Didier, *Rome souterraine*, édition critique par Sophie Guermès », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 37/2008, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 12 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/3529>.

37 Exilé en France en 1831, Mazzini fonde à Marseille le mouvement *Giovine Italia* (*Jeune Italie*), qui entend œuvrer à l'unification de l'Italie. Il dissout ce mouvement et fonde en 1848 l'*Associazione Nazionale Italiana*. Il s'agit de faire de l'Italie non seulement un pays uni, mais aussi une république démocratique.

38 Mazzini a lu l'essai de Pierre LEROUX, *De l'humanité, de son principe et de son avenir* [...], Paris, Perrotin, 1840.

pas avec les documents que Mazzini se propose de lui fournir, dit-elle, qu'elle serait en mesure de faire le roman de la *Jeune Italie*, comme il le lui demande : « De loin, et quand même vous me procureriez par écrit les notions les plus complètes, les plus colorées, je n'aurais qu'un aspect vague des choses, et, au lieu d'un roman, je ferais une histoire ou une prédication³⁹. » Ce refus posé, elle propose d'autres modalités d'intervention, notamment celle de faire de la *Revue indépendante* le porte-voix des combats politiques de Mazzini.

Elle ne semble pas avoir répondu plus favorablement à une autre demande que l'Italien lui adresse quatre ans plus tard. Il est alors à Londres et collabore à un journal intitulé le *People's Journal*, destiné, dit-il, à « répandre les idées démocratiques en Angleterre ». Il compte, comme il lui explique, faire de ce journal l'organe d'une association qu'il est en train de créer avec ses camarades de lutte, « *The People's International League* ». Il demande à Sand de collaborer à travers des articles qui, précise-t-il, lui seraient rétribués 31F. la page. Ce sont le symbole et la force de frappe idéologique que représente pour lui le nom de Sand, dont il aimerait tirer parti, comme le dit la métaphore qu'il utilise : « Vous êtes pour nous un drapeau ; et il me paraît assez important de l'arborer ici où la guerre contre le privilège se fait de plus en plus vive⁴⁰. » La réponse de Sand à cette lettre n'a pas été conservée, mais manifestement elle n'a pas voulu être ce « drapeau » et on ne trouve aucun texte signé de son nom dans le *People's Journal*. En revanche, c'est dans ce même journal que Mazzini fait paraître en mars 1847 un article consacré à Sand et à son œuvre, le deuxième donc qu'il signe sur elle. Sand l'en remercie chaleureusement : « Laissez-moi vous dire, à vous, que depuis 15 ans que les journaux s'occupent de moi, aucun article ne m'a fait ni peine ni plaisir, et que pour la première fois de ma vie, le vôtre m'a pénétrée d'un sentiment de bonheur. C'est qu'il part de votre cœur. » Au-delà de la louange à laquelle elle est sensible, c'est comme un geste « d'amour » qu'elle reçoit cet article. Évoquant de secrètes affinités entre leurs âmes, elle remercie Mazzini de l'avoir honorée du nom de *sœur*, et signe en retour : « Votre sœur, George Sand⁴¹ ».

Leur relation va alors s'exprimer dans des registres qui relèvent souvent plus de la confession intime que du débat politique. Un bref séjour que

39 À Giuseppe Mazzini, [Paris, le 10 février 1845], *Corr.*, t. VI, p. 35.

40 Lettre du 16 janvier 1847, citée dans *Corr.*, t. VII, p. 603.

41 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 22 mai 1847], *Corr.*, t. VII, p. 717.

Mazzini fait à Nohant en octobre 1847 consolide cette amitié, qui n'était jusqu'alors qu'épistolaire. À partir de cette date, et jusqu'en 1849, Sand s'adresse à Mazzini comme à un confident privilégié à qui elle peut faire part de ses interrogations politiques mais aussi de ses tourments personnels, qui sont intenses en cette période de sa vie : violente dispute avec le couple Clésinger, rupture avec Solange, fin de la relation avec Chopin... Le don d'une bague, que Mazzini tenait de sa mère et qu'il avait oubliée à Nohant, scelle symboliquement leur attachement : « Oui, mon ami, je la reçois avec reconnaissance et avec bonheur, cette chère bague dont je n'ai pas besoin pour penser à vous tous les jours de ma vie, mais qui sera pour moi une relique sacrée dont mon fils héritera. Il en est digne ; car il a la religion des souvenirs, comme nous. En disant que je pense à vous tous les jours de ma vie, je ne me sers pas d'une formule vaine⁴² », écrit-elle solennellement. Durant cette période où leur relation s'intensifie, Mazzini aura écrit plusieurs articles sur Sand et donné une préface à la traduction anglaise des *Lettres d'un voyageur*, réalisée par une de ses amies, Eliza Ashurst⁴³. Qu'en est-il du côté de Sand ?

George Sand au service de la cause italienne

Si elle n'a pas écrit le roman de la *Jeune Italie*, George Sand a peut-être fait mieux en intervenant dans le débat public français à travers la presse, pour faire connaître et défendre les idées de Mazzini. À deux reprises, elle entreprend la traduction de ses écrits polémiques et politiques, et travaille activement à leur diffusion. En 1847, Mazzini avait adressé une lettre au pape Pie IX, où il plaidait pour l'unification de l'Italie et le conviait à y œuvrer⁴⁴. À la réception de ce texte, Sand lui avait répondu : « J'ai reçu votre lettre au pape, elle est fort belle. Mais votre voix sera-t-elle écoutée⁴⁵ ? » C'est pour lui donner plus d'écho, en France tout du moins, qu'elle entreprend de la traduire et de la publier dans la presse. Sa correspondance témoigne des tractations laborieuses qu'elle a menées avec les rédactions des quelques

42 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 25 janvier 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 255.

43 Eliza Ashurst (1813-1850) fut mise en relation avec Sand par l'intermédiaire de Mazzini.

Elles échangèrent quelques lettres et Eliza se rendit à Nohant en 1848. Elle traduira également *Spiridion*, *Les Maîtres mosaïstes*, et *L'Orco*.

44 *A Pio IX, pontifice massilo, lettera di Mazzini* (Paris, E. J. Bailly, 1847, in-8°, 16 p.).

45 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 24 décembre 1847], *Corr.*, t. VIII, p. 208-210.

journaux susceptibles de publier cet écrit, comme en témoignent ces questions posées à Louis Blanc :

Je ne reçois pas le *Siècle*, je ne sais quelle est sa couleur. Pensez-vous qu'il publierait une lettre de Mazzini au pape, lettre fort belle et fort sensée, que je viens de traduire et à laquelle j'ai ajouté quelques réflexions ? Si les idées de cette lettre et les miennes paraissaient trop osées, ne pourrait-on m'en laisser la responsabilité et publier *quand même*⁴⁶ ?

Le directeur du *Siècle* refusera de publier le texte de Mazzini, prétextant, selon Louis Blanc, « que dans le moment actuel il n'était pas utile *de critiquer trop vivement la conduite du Pape*⁴⁷ ». D'autres journaux vont également refuser, comme Sand l'explique à Mazzini, indignée par cet excès de prudence de la presse française à l'égard de la cause italienne :

Il faut que je vous dise maintenant que, depuis trois semaines, je suis fort tourmentée et indignée à cause de vous. Imaginez-vous que j'ai traduit en français votre lettre au pape et que je l'ai accompagnée de réflexions que je ne crois ni violentes ni subversives, mais chrétiennes et vraies. J'ai envoyé tout cela à Paris pour que mes amis le fissent publier dans un journal. Je crois que la *Réforme*, qui est dans nos idées plus que les autres, l'aurait accepté sans objection. Mais la *Réforme* n'est lue que d'un petit nombre de lecteurs et je tenais à ce que votre lettre eût un certain retentissement en France [...] Eh bien, le *Siècle* a gardé mon manuscrit 15 jours et a fini par le rendre, en disant qu'il manquait de place pour le publier, ce qui n'est qu'un prétexte pour éviter de se compromettre dans l'esprit des bourgeois voltairiens. On a porté votre lettre et mes réflexions au *Constitutionnel* qui a promis de les insérer, mais qui les tient depuis plusieurs jours sans en rien faire. De sorte que j'ignore si, comme le *Siècle*, il ne se raviserait pas⁴⁸.

46 Lettre à Louis Blanc, [Nohant, 29 décembre 1847], *Corr.*, t. VIII, p. 215.

47 Selon une lettre inédite de Louis Blanc à Sand. Citée par A. POLI, *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand*, *op. cit.*, p. 236.

48 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 25 janvier 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 255-256.

Finalement, c'est bien *Le Constitutionnel* qui publiera la *Lettre au Pape* de Mazzini le 7 février 1848, accompagnée d'un commentaire de Sand. Elle en avertit son ami le lendemain même, se réjouissant d'avoir déjà reçu de nombreux témoignages de soutien à son action⁴⁹. En ce début d'année 1848, leurs échanges sont concentrés sur l'imminence d'une intervention de l'Autriche en Italie, que Mazzini en vient à « souhaiter ardemment », y voyant le seul moyen « pour canaliser toutes les questions locales vers une grande Idée nationale⁵⁰ ». Mais c'est la révolution parisienne de février 1848 qui va les réunir. À Paris, Mazzini retrouve Sand, Lamennais, Louis Blanc et d'autres socialistes français. Déjà, cependant, s'amorcent entre eux des conflits latents à propos des politiques européennes, mais générés en réalité par des rivalités autour de la prééminence de la France ou de l'Italie dans la lutte politique pour la démocratie. Sand, alors très proche des hommes du gouvernement provisoire – Ledru-Rollin et plus encore Louis Blanc – plaide en faveur de Mazzini, pour lui obtenir la liberté de circulation en France. Le ton et l'argumentaire de la lettre qu'elle adresse à Jules Bastide, en charge des Affaires étrangères, disent assez la fermeté de son engagement auprès de son ami :

La France ne refusera pas à Mazzini, à notre ami naturel, à un des plus respectables martyrs et à un des plus intelligents apôtres de notre croyance, le droit de libre circulation sur son territoire. Expulsé par la lâche politique de Louis-Philippe, c'est encore sous un faux nom et avec un passeport emprunté qu'il peut venir nous apporter le concours de sa foi et de son génie. Vous veillerez, j'en suis sûre, à ce que pleine liberté lui soit rendue, et vous aurez à cœur, autant que moi-même, de faire cesser la proscription qui nous priverait du plus utile et du meilleur de nos frères d'Italie⁵¹.

Mais l'histoire ne va pas tourner dans le sens que Sand et Mazzini souhaitaient. À Paris, le 15 mai, la foule envahit le Palais-Bourbon où siège l'Assemblée nationale et proclame sa dissolution. Ce semblant de coup d'État va entraîner l'arrestation de chefs républicains : Barbès, Blanqui et Raspail.

49 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 8 février 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 281.

50 Lettre de Giuseppe Mazzini du 22 Janvier 1847 (citée par Elena MUSIANI, art. cité, p. 240).

51 Lettre à Jules Bastide, [Paris, 5 mars 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 320-321.

Sand est désespérée : « La journée d'hier, écrit-elle à Étienne Arago, nous remet en arrière de 10 ans. Quelle déplorable folie ! Quel chaos ! [...] Barbès au cachot ! » Désignée comme une des instigatrices de la manifestation et craignant d'être inquiétée, voire arrêtée, Sand repart à Nohant, tandis qu'en Italie les mouvements d'insurrection sont tous réprimés. Dans une lettre adressée début septembre 1848 à un autre ami Italien, le graveur Luigi Calamatta, elle fait le bilan amer des événements calamiteux du printemps, s'affligeant qu'un « pareil dénouement » vienne mettre fin à leur « beau rêve de république fraternelle⁵² » : « Oui, ce sont des temps bien tristes. L'Italie et la France, qui ont si vaillamment combattu pour la même cause dans ces derniers temps, sauront-elles se sauver l'une l'autre comme elles le devraient⁵³ ? » C'est à la lumière des événements italiens que Sand reconsidère la scène française et c'est vers Mazzini qu'elle se tourne pour exprimer son profond désenchantement de la lutte républicaine en France en l'opposant au combat fédératif des républicains italiens :

Ce qui s'est passé à Milan⁵⁴ est mortel à mon âme, comme ce qui s'est passé à Paris doit être déchirant pour la vôtre. Quand les peuples combattent pour la liberté, le monde devient la patrie de ceux qui servent cette cause. Mais votre situation est plus logique et plus claire que la nôtre, quoiqu'il y ait au fond les mêmes éléments. Vous avez l'étranger devant vous et les crimes de l'étranger s'expliquent comme la lutte du faux et du vrai. Mais nous qui avons tout recouvré en février, et qui laissons tout perdre, nous qui nous égorgeons les uns les autres sans aller au secours de personne, nous présentons au monde un spectacle inouï⁵⁵.

52 Lettre à Augustine de Bertholdi, [Nohant, 29 juin 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 527.

53 Lettre à Luigi Calamatta, [Nohant, 6 septembre 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 613.

54 En mars 1848, une insurrection populaire contre l'autorité de l'Empire d'Autriche a lieu à Milan. À l'issue de plusieurs jours de combat un gouvernement provisoire est instauré. Mazzini gagne Milan où il est acclamé par la population. Après la défaite italienne de Custoza, il quitte à nouveau l'Italie et part en Suisse puis en France, et rejoint un groupe de volontaires garibaldiens.

55 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 30 septembre 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 638.

En cet automne 1848, où vont se jouer les élections présidentielles, Sand va de désillusion en désillusion. Non seulement elle « réalise la faiblesse des assises populaires d'une telle République⁵⁶ », comme l'écrit Michelle Perrot, mais elle est aussi déçue par certains de ses frères d'armes, qu'elle juge hommes du passé plus que d'avenir. Le parallèle qu'elle établit entre la France et l'Italie ne fait qu'accentuer son découragement, car elle oppose aux combats solidaires du peuple italien pour son autonomie le caractère fratricide des luttes qui opposent, en France, des forces politiques qui étaient théoriquement alliées. Dans la longue analyse de « l'anarchie morale » qui règne selon elle dans les rangs républicains, destinée à Mazzini, Sand renvoie dos à dos dans une même nullité les différents courants politiques qui s'affrontent : « Il faut à ceux-ci un empereur, à ceux-là des rois, à d'autres des révélateurs bouffis et des théocrates. » Son découragement politique suscite chez elle une véritable dépression, qui point au détour de ses aperçus politiques, comme dans cet aveu à Mazzini : « J'ai dix fois par jour l'envie très sérieuse de n'en pas voir davantage et de me brûler la cervelle⁵⁷. » Son retrait de l'arène politique est la conséquence directe de cette désillusion : la voilà rendue à la littérature, comme elle s'en explique dans la préface de *La Petite Fadette*, publiée en 1849 où elle dit pourquoi elle « revient à ses moutons⁵⁸ ».

Clivages et dissensions

À ce désenchantement Giuseppe Mazzini oppose une réaction toute différente, où s'ébauche l'écart qui se creusera entre eux : pour la première fois leur conception de la lutte politique diverge véritablement. Alors que George Sand fait le constat de leur mutuelle impuissance (« Mon ami, je crois que nous tournons vous et moi dans un cercle vicieux, quand nous disons, vous, qu'il faut commencer par agir, pour s'entendre, moi qu'il faudrait s'entendre avant d'agir⁵⁹ »), Mazzini lui répond « Ce n'est que par l'action et

56 Michelle PERROT, *George Sand. Politiques et polémiques*, « Présentation », Paris, Belin, 2004, p. 35.

57 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 10 octobre 1849], *Corr.*, t. IX, p. 283.

58 Cette préface de *La Petite Fadette* (Paris, Michel Lévy, 1849) a été annoncée dans *Le Spectateur républicain* (organe éphémère créé par Hetzel), sous le titre « Pourquoi nous revenons à nos moutons ».

59 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Nohant, 10 octobre 1849], *Corr.*, t. IX, p. 282.

dans l'action que nous pourrions nous entendre⁶⁰. » La question de l'action directe était déjà un point de désaccord entre eux en février 1848, Mazzini plaidant pour les vertus de l'insurrection contre l'impuissance des « faiseurs de système », en l'occurrence les théoriciens français du socialisme, qui, au lieu d'œuvrer à l'unité des forces de progrès, n'ont fait selon lui que le diviser :

J'ai, contre Leroux, comme contre tous les penseurs systématiques de notre temps, une fin de non-recevoir. C'est que tandis qu'ils prêchent, le monde se meurt. Ils se tiennent au chevet du mourant, et lui disent de bien belles choses sur la manière de *comprendre* la vie ; c'est de vivre que le malade a besoin. Et vivre, c'est, non pas *penser*, mais agir. [...] C'est pourquoi je cherche l'insurrection tandis que Leroux n'espère que dans l'apostolat individuel⁶¹.

La dissension entre Mazzini et Sand ainsi qu'avec les socialistes français ne va cesser de s'accroître, surtout après l'échec de la République romaine (février-juillet 1849) qui condamne à nouveau Mazzini à s'exiler. Si des fêlures se dessinent dans leur relation, leur dialogue se poursuit, presque tout entier occupé par le débat politique, et Sand continue à travailler à la diffusion de ses idées en France. En 1849, elle traduit son ouvrage, *République et Royauté en Italie*, qui paraît en 1850 avec une importante préface signée de sa main⁶², où elle fait tout à la fois un éloge de Mazzini, et une profession de foi en les valeurs humaines qu'il incarne. C'est aussi l'occasion pour elle d'expliquer son retrait relatif de la scène politique, qui a pu apparaître comme une lâcheté en regard des « sacrifices » consentis par Mazzini à la cause de l'Italie : « J'ai senti, écrit-elle, ma parole étouffée non pas par la crainte mais par le dégoût⁶³. » Dans cette préface, elle affiche encore son adhésion aux idées de Mazzini et célèbre sa grandeur morale. Elle livre un portrait de l'homme en penseur de la chose publique : non seulement « grand homme », mais « un des plus grands », et, nécessairement, un des « plus calomniés, insultés

60 20 octobre 1849 (cité par A. POLI, *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand*, *op. cit.*, p. 239).

61 Lettre de Mazzini à George Sand, 16 février 1848, dans *Scritti...*, *op. cit.*, volume xxxiv, p. 346 (citée par George Lubin, *Corr.*, t. VIII, p. 258).

62 *République et Royauté en Italie* par J. MAZZINI, traduction et préface de George SAND, Paris, Au bureau du nouveau monde, 1850.

63 *Ibid.*, p. v.

par l'esprit réactionnaire ». Le portrait tourne à l'hagiographie célébrant en Mazzini le « croyant de l'avenir⁶⁴ » et le martyr du présent.

De son action, elle tire deux leçons, qui ne sont pas nécessairement les thèses les plus défendues par Mazzini lui-même, du moins après 1850. Elle postule d'abord que l'Italie, pour conquérir son émancipation, doit se rallier au principe républicain ; elle affirme ensuite que les nations ne peuvent agir isolément et que « la politique étroite et impassible du *chacun pour soi* mène droit à la tombe ». C'est à ses compatriotes qu'elle s'adresse en réalité et l'on perçoit dans ses propos toute son amertume à l'égard de l'expédition française de 1849 qui a restitué le pape dans son pouvoir absolu. Elle a vécu cette opération militaire comme une indignité, dont les socialistes ne sont certes pas responsables, mais qui reste quand même le fait de la République française. Mazzini a exprimé sa reconnaissance à Sand pour cette préface, tout en jugeant qu'elle ne changera rien à l'opinion générale en France sur la question italienne : « Les meilleurs esprits sont obsédés par une foule d'erreurs et de préjugés sur les affaires d'Italie. Votre nom fera lire un travail qui peut rectifier quelques-unes de ces erreurs et qu'on n'aurait remarqué s'il n'avait porté que mon nom⁶⁵ ». C'est là le dernier grand échange de leur correspondance politique.

Les dissensions entre Mazzini et les socialistes français, dont certains sont alors comme lui en exil à Londres, vont finir par retentir sur leur relation et la briser. En janvier 1852, Mazzini publie à Londres une brochure virulente contre les socialistes français⁶⁶, leur imputant la responsabilité du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte et indirectement la victoire de la réaction en Europe. Il leur reproche leurs luttes intestines, leur matérialisme, qui a corrompu le peuple et rendu possible l'immense défaite que représente, pour la démocratie européenne, le coup d'État du 2 décembre. Il en conclut que la France ne peut plus se poser comme le modèle de la lutte démocratique en Europe et que c'est à l'Italie à présent de tenir ce rôle. Louis Blanc et les socialistes français ainsi vilipendés répondent par un article polémique,

64 *Ibid.*, p. II et III.

65 Lettre du 16 mai 1850, citée par A. POLI, *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand*, *op. cit.*, p. 241.

66 Sur cette question voir Anne-Claire IGNACE, « Giuseppe Mazzini et les démocrates français : débats et reclassements au lendemain du "printemps des peuples" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2008/36, p. 133-146.

intitulé *Des socialistes français à M. Mazzini*⁶⁷. Pour George Sand, dont il est très proche, Louis Blanc analysait ainsi la position de Mazzini bien avant qu'il ne lance son brulot : « Joseph considère le socialisme comme un embarras. [...] Joseph n'aime pas la France et, en sa qualité d'Italien, il la jalouse. Il la regarde comme une nation vaniteuse qui, avec la prétention de sauver les peuples, les a toujours perdus⁶⁸. » Ce sentiment de prééminence nationale heurte Sand dans l'idéal transnational qui est la base même, à ce moment-là, de ses choix et de ses engagements politiques. Dans une lettre à Mazzini de 1852, elle critique fermement sa position : « Vous poursuivez votre rêve d'une initiative en Italie, rêve patriotique dont la solution ne me paraît pas bien importante aujourd'hui. En présence de l'humanité humiliée et brisée dans un de ses membres aussi importants que l'est la France, on n'est plus italien [...] on se dit que le réveil sera, non une vaine gloire, mais un acte de foi⁶⁹... » Deux mois plus tard, après avoir pris connaissance de la diatribe lancée par Mazzini contre les socialistes français, sa critique se fait plus radicale encore. Si elle l'assure de son indéfectible amitié, elle fait le procès de son pamphlet et la démonstration de son manque de jugement politique. C'est la plus longue lettre qu'elle lui ait écrite, et sans doute une des plus longues aussi de toute sa correspondance. Elle y répond point par point au pamphlet de Mazzini, le mettant face à son ignorance de la situation en France. Elle stigmatise la naïveté même qu'il y a à évoquer *un* socialisme alors qu'il y a en réalité une diversité de doctrines qui se rassemblent sous ce terme étendard. Pour la première fois, dit-elle, elle a à lui reprocher quelque chose de grave : son manque de lucidité, de solidarité et surtout de fraternité. Elle l'accuse, lui qu'elle appelle – et ce n'est pas un sarcasme – le « saint italien », d'avoir agi comme un despote, alors qu'il avait voulu destituer le pape :

vous avez commis le péché d'orgueil le jour où vous avez rompu ouvertement avec le socialisme. Vous ne l'avez pas assez étudié dans ses manifestations diverses, il semble même que vous ne l'avez pas connu. Vous l'avez jugé en aveugle, et prenant les défauts et les travers de certains hommes pour le résultat des doctrines, vous avez frappé sur les doctrines,

67 L'opuscule portait les signatures suivantes : « A. Bianchi, Louis Blanc, Cabet, Landolphe, Jules Leroux, Pierre Leroux, Malarmet, Nadaud, L. Vasbenter, *tous proscrits*. » (Bruxelles, Librairie de J. B. Tarride, éditeur, 1852, 32 p.).

68 Lettre de Louis Blanc à George Sand du 14 octobre 1850, BHVP, G. 177.

69 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Paris, 14 mars 1852], *Corr.*, t. x, p. 796.

sur toutes, quelles qu'elles fussent, avec l'orgueil d'un pape qui s'écrie :
*Hors de mon Église, point de salut*⁷⁰!

Il semble que rien aux yeux de Sand ne puisse justifier la vindicte de celui qu'elle appelle encore son ami, mais avec lequel, on le sent bien, le divorce est à présent consommé.

L'artiste, le prêtre, le guerrier

Cette lettre, qui entérine leur divorce politique, n'est pas en réalité la dernière. La conclusion définitive se fera l'année suivante, dans une lettre datée du 15 décembre 1853, qui fait un écho intéressant à celle qui inaugurerait leur échange. George Sand y répond à l'accusation assez rude que venait de lui adresser Giuseppe Mazzini :

Trop vieux pour changer, trop croyant pour me décourager, trop obstiné pour céder au milieu qui pèse sur nous, j'ai pu voir avec une douleur profonde la résignation avec laquelle vous supprimez, je ne dirai pas le cri d'indignation qui doit surgir en votre âme en voyant tout ce qui se passe, mais la moindre allusion à nos saintes idées, à nos saintes croyances⁷¹.

Estimant qu'elle n'a pas mérité ce jugement, et encore moins de la part d'un ami qu'elle n'a jamais cessé de « chérir et de respecter », Sand rappelle les conditions politiques de la France et l'absence de liberté d'expression qui y règne, ainsi que son choix de se tenir à l'écart de la scène publique, consciente, dit-elle, que « l'humanité n'est pas encore digne de résoudre des questions qui ont divisé jusqu'à la haine les plus grands, les meilleurs esprits de ce temps-ci ». Mais elle entend aussi poser la question de l'engagement de l'écrivain et des pouvoirs de la littérature. Elle reformule à grands traits sa conception de l'artiste, légitimant son droit de se tenir à distance des combats, contrairement au guerrier ou au prêtre, qui obéissent à d'autres logiques d'action : si l'artiste rencontre le réel, il ne s'y enferme pas ; s'il milite pour des idéaux politiques, c'est sans haine et sans dogmatisme ; s'il revendique une origine, une généalogie, ou encore un territoire, il n'en

70 Lettre à Giuseppe Mazzini, [Paris, 23 mai 1852], *Corr.*, t. XI, p. 177.

71 Lettre de Giuseppe Mazzini à George Sand, 3 décembre 1853 (citée dans *Corr.*, t. XII, p. 201).

fait pas une limite identitaire exclusive de l'*autre*, car « l'art est de tous les pays et de tous les temps ». L'artiste ainsi conçu ne peut que susciter, dit-elle, le mépris des « hommes purement politiques » : et l'on sent poindre la condamnation à l'égard de Mazzini, qui ne serait finalement qu'un de ces hommes *purement* politiques. Jugement qu'elle atténue, en concédant : « Mais vous, mon ami, vous savez qu'un véritable artiste est aussi utile que le *prêtre* ou le *guerrier*⁷². » Un peu prêtre, un peu guerrier, l'artiste selon Sand est aussi un rêveur, qui prend de la distance avec la brutalité des faits pour inventer de nouvelles parades. Le seul terrain politique véritable de l'artiste est celui de son œuvre : « Que ferais-je donc si j'abandonnais mon humble tâche ? Des conspirations ? ce n'est pas ma vocation⁷³. »

Dernière illustration de l'engagement de George Sand pour la cause italienne, le texte qu'elle rédige en 1859, intitulé *La Guerre*⁷⁴. Elle y déploie un grand hymne à l'Italie, à travers une prosopopée de la Guerre elle-même, qui dialogue avec le narrateur, figure hybride de poète-soldat. Celui-ci chante la guerre, une guerre véritablement « sainte », parce que lancée « contre la spoliation de la terre où fleurit l'oranger », au nom des valeurs universelles que sont la liberté, la fraternité et l'égalité. Justifiant cette sanctification paradoxale de la guerre, le poète disqualifie tout calcul stratégique d'un parti ou d'un autre pour assurer des dominations futures :

Il ne s'agit pas de régler ses futures convenances, d'entraîner les formes de son développement ; il s'agit de ne pas souffrir qu'on l'égorge ; il s'agit de la rendre à elle-même, et quiconque parle politique à cette heure, quiconque a un système, un projet, un parti pris, une arrière-pensée en dehors de la croisade, est un impie ou un mauvais frère : n'est-ce-pas Garibaldi ?

72 Pour cette citation et les précédentes, lettre à Giuseppe Mazzini, 15 décembre 1853, *Corr.*, t. XII, p. 201-203.

73 *Ibid.*, p. 202.

74 George SAND, *La Guerre*, Paris, Librairie Nouvelle & A. Bourdilliat et C^{ie}, 1859.

C'est désormais à Garibaldi que Sand s'adresse, plus en accord avec l'action qu'il mène dans cette deuxième guerre d'indépendance italienne, qui voit s'affronter l'armée franco-piémontaise et celle de l'empire d'Autriche. Elle écrit deux brochures sur lui, où elle s'engage à nouveau dans la cause italienne, auprès de celui en qui elle voit l'« initiateur de la foi nouvelle⁷⁵ », et même, l'« âme d'une nation ». L'ajout de 1860 est commandé par son œcuménisme politique. Évoquant une sorte d'épopée italienne des temps modernes, elle salue, après la paix de Villafranca, le rôle conjugué des trois « preux » qui incarnent pour elle le passé, le présent et le futur de l'Italie : « Si le roi Victor-Emmanuel et Garibaldi sont le bras et l'épée de l'Italie, M. de Cavour est le bouclier sans lequel ces preux ne seraient point préservés des flèches de l'embuscade. » Elle termine sa réflexion par un vœu auquel aurait sûrement adhéré son ami Mazzini, que, curieusement, elle ne mentionne plus jamais :

Espérons que le miracle commencé s'accomplira, que la révolution patriotique de l'Italie ne périra pas comme toutes les révolutions ont péri pour avoir trop vite usé leurs hommes, et que celle-ci comprendra le nouveau et grand exemple qu'elle est invitée par Dieu même à donner au monde⁷⁶.

Le poète chantant les guerriers et les prêtres d'une nouvelle religion transnationale, c'est peut-être avec cette image que l'on peut résumer et illustrer l'engagement de George Sand dans l'histoire politique italienne : « l'histoire d'autrui », certes, mais qui fut aussi à ses yeux un peu sa propre histoire.

BRIGITTE DIAZ
NORMANDIE UNIVERSITÉ, LASLAR

⁷⁵ *Garibaldi*, dans George SAND, *Questions politiques et sociales*, éd. citée, p. 325.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 346.



George Sand et Eugène Fromentin : « un rendez-vous manqué¹ » ?

Sa correspondance en témoigne, George Sand entretint tout au long de sa carrière des relations plus qu'épistolaires avec un nombre considérable d'artistes de son temps, écrivains, musiciens, comédiens, peintres, graveurs. À ses débuts, en collaboration avec Jules Sandeau, c'est au sein du groupe des amis berrichons, puis des auteurs de la *Revue des Deux Mondes* qu'elle s'inscrit dans une société d'artistes. Avec le temps – et le succès d'abord d'*Indiana*, puis de *Lélia* – elle occupe une position tout à fait singulière dans le monde des lettres sans que jamais son goût pour le groupe ou les individus, et les échanges, le partage d'idées et de sentiments qu'ils permettent, disparaisse. De ces multiples rencontres artistiques, certaines ont nourri des amitiés durables – avec Marie Dorval, Franz Liszt, Pauline Viardot, Eugène Delacroix, Gustave Flaubert –, et des amours – pour Chopin, mais aussi Bocage ou Alexandre Manceau. Les changements de régime politique n'affectent guère cet appétit particulier de George Sand pour le « compagnonnage » artistique qu'elle recherche tant à Paris qu'à Nohant, la demeure berrichonne étant appelée à devenir « une colonie d'artistes, refuge et avant-garde² », « le lieu de l'utopie réalisée³ ».

1 Nous empruntons la formule au sous-titre de l'édition croisée de la correspondance de George Sand et Eugène Delacroix (*Sand Delacroix. Correspondance. Le rendez-vous manqué ?*, éd. Françoise Alexandre, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005), reprise par Michelle PERROT dans son récent ouvrage *George Sand à Nohant* (Paris, Seuil, 2018, p. 121) à propos à nouveau de Delacroix, hôte de Nohant, mais aussi à propos de Théodore Rousseau, « gendre manqué ».

2 Michelle PERROT, *George Sand à Nohant*, *op. cit.*, p. 21.

3 Mariette DELAMAIRE, *George Sand et la vie littéraire dans les premières années du Second Empire*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2012, p. 338.

Après l'échec de la révolution de 1848, les premières années du Second Empire marquent un tournant dans la carrière de George Sand – sans renoncer à l'écriture romanesque, elle entame une carrière d'auteur dramatique qui exige d'elle une présence parisienne régulière – et un renouvellement partiel de ses relations artistiques : une première génération s'est éteinte (Chopin, Marie Dorval, Balzac), éloignée (Liszt) ou exilée (Pauline Viardot) ; une autre, dont l'âge est plus proche de celui de ses enfants⁴ que de celui de Sand elle-même, débute dans la carrière artistique et entre en relation avec elle, qui est toujours à l'affût de la nouveauté : entrent ainsi en « scène » Alexandre Dumas fils, Ivan Tourgueniev, Gustave Flaubert, Eugène Fromentin. Les circonstances qui président aux rencontres peuvent varier – Dumas et Tourgueniev sont amenés par des amis, Dumas père et Pauline Viardot, Flaubert et Fromentin se font connaître par leurs premières œuvres publiées, *Madame Bovary* et *Un été dans le Sahara* –, les relations évoluer selon des rythmes et avec un degré d'intimité⁵ différent, mais toujours marquées par une volonté de la part de George Sand d'inscrire ses amitiés artistiques dans une sphère à la fois publique et privée, exprimées tour à tour dans la correspondance – souvent lieu du premier contact, et à l'initiative de Sand –, les articles de presse, ou lors de rencontres, à Paris, aux dîners Magny, à Nohant.

La permanence de cette sociabilité artistique ne doit pas en masquer les changements, dus au statut qu'occupe George Sand dans le monde littéraire durant les années du Second Empire : Balzac, Chateaubriand disparus, Hugo en exil, la romancière, en dépit de sa semi-retraite à Nohant, reste (avec Dumas père) la seule représentante de la génération romantique en activité en France et devient, malgré ou à cause de son engagement politique, une figure d'autorité. Sa notoriété fait que ses interventions et sa signature sont recherchées tant par les directeurs de journaux, Émile de Girardin, directeur de *La Presse*, en tête, que par les auteurs en quête de reconnaissance, voire de publicité. Très sollicitée, elle se livre plus fréquemment à l'écriture critique, qui lui permet de partager ses découvertes, ses impressions de lecture et parfois de faire retour sur son propre travail de création⁶.

4 Ce qui était déjà le cas de Pauline Garcia Viardot, née en 1821.

5 Les adresses utilisées dans la correspondance témoignent de ces degrés d'intimité : George Sand est « Maman » pour Dumas fils, « Ma chère Maître » pour Flaubert, qu'elle nomme en retour « Mon cher troubadour ».

6 Voir à ce sujet les articles réunis dans l'anthologie *George Sand critique 1833-1876*, sous la direction de Christine PLANTÉ, Tusson, du Lérot, 2006.

C'est dans ce contexte que les relations de George Sand avec Eugène Fromentin vont se nouer, s'épanouir puis décliner. Contrairement à Dumas, Tourgueniev et Flaubert, tous trois hommes de plume, qui accompagneront Sand jusqu'à sa dernière demeure, Fromentin interrompt en effet sa correspondance et ses visites une dizaine d'années après les premiers contacts. Les raisons de cet éloignement sont multiples et complexes, relevant peut-être de la sphère privée – c'est du moins ce qu'imagine Sand – mais plus certainement, nous y reviendrons, du mode de fonctionnement différent de la sociabilité littéraire et de celle qui régit le monde des peintres auquel Eugène Fromentin choisit d'appartenir exclusivement⁷ dans la dernière partie de sa vie.

Découverte d'un jeune auteur

George Sand fait connaissance avec Eugène Fromentin, plus jeune qu'elle de seize ans⁸ en lisant les premières pages de son récit de voyage *Un été dans le Sahara* dans la *Revue de Paris* à laquelle elle est abonnée⁹. Enthousiasmée, elle adresse à l'auteur, dont elle ignore qu'il est déjà un peintre de quelque notoriété¹⁰, une première lettre, datée du 18 mars, où elle s'exprime en ces termes :

7 La publication par Eugène FROMENTIN des *Maîtres d'autrefois* en 1876, année de sa mort, tout comme de celle de George Sand, ne contredit pas cette orientation définitive : l'ouvrage, plus encore qu'un récit de voyage dans la continuité d'*Un été dans le Sahara* et d'*Une année dans le Sahel*, constitue un véritable traité d'esthétique, qui, s'il confirme les qualités littéraires de Fromentin, n'en donne pas moins la priorité à la peinture, cette fois comme sujet même de l'œuvre : il ne s'agit plus d'écrire comme on peint, mais d'écrire comment on peint.

8 Fromentin est né en 1820 et appartient à la même génération que Maurice (né en 1823) et Manceau (né en 1817). Cette proximité d'âge et leurs talents multiples (Maurice et Alexandre partagent avec lui leurs dispositions à la fois plastiques et littéraires) les rapprocheront. Fromentin avait donc bien des atouts pour entrer dans le cercle sandien.

9 Lecture notée dans l'Agenda à la date du samedi 14 mars 1857 de la main de Manceau, avec l'appréciation « très intéressant ». Voir GEORGE SAND, *Agendas II - 1857-1861*, textes transcrits et annotés par Anne CHEVEREAU, Paris, Jean Touzot, s.d., p. 16.

10 S'il est en 1857 un jeune auteur, Fromentin, âgé de 37 ans, a déjà exposé aux salons de 1847, 1848-49 et 1850-51.

Je n'ai jamais rien lu de plus artiste et de plus maître. C'est de la grande peinture, un coup d'œil supérieurement net et riche, avec l'expression simple, juste et grande. Rien pour l'effet ni pour la fantaisie, et toujours la langue au service de l'idée et du fait, sans vouloir faire étalage de ses ressources. Vous êtes heureux, vous sentez la nature par tous vos pores, et vous la faites voir et sentir comme si on l'avait devant les yeux. [...] Votre voyage est une chose excellente où l'on respire et où l'on se retrempe¹¹.

À mi-chemin de la critique littéraire et de la critique d'art, George Sand se montre sensible à la qualité particulière de l'écriture du voyageur toute imprégnée de l'expérience picturale, tout en reconnaissant à l'auteur une maîtrise de l'outil linguistique qui authentifie son talent littéraire, indépendamment de sa qualité de peintre. Analysant sa propre réception, elle attribue les effets ressentis à la mise en œuvre d'une esthétique qui écarte tout exotisme facile et privilégie les sensations.

Dès cette première missive elle encourage le destinataire à poursuivre en littérature et l'invite à lui rendre visite à Nohant¹², signe d'une sympathie immédiate pour l'auteur et d'une certaine forme d'adoubement. C'est le début d'un échange épistolaire, riche de 54 lettres (retrouvées) échangées entre les deux écrivains. Dès sa réponse, datée du 23 mars, Fromentin insiste pourtant sur la prééminence de la peinture dans sa pratique artistique, en dépit des qualités d'écrivain que George Sand lui reconnaît : « malheureusement, je suis peintre¹³ » écrit-il, se montrant toutefois résolu à passer d'un mode d'expression à l'autre. Alors que Sand avait d'emblée perçu l'originalité de l'écriture de Fromentin, due à sa perméabilité à l'expérience plastique, Fromentin considère de son côté que ses deux activités sont distinctes et d'une certaine façon sans rapport l'une avec l'autre, voire antinomiques, en dépit de leur sujet commun, l'Algérie : « On dirait que mon esprit contient

11 « De George Sand à Eugène Fromentin, [Nohant, 18 mars 1857] », *Correspondance d'Eugène Fromentin*, textes réunis, classés et annotés par Barbara WRIGHT, Paris, CNRS éditions et Universitas, 1995, t. 1 (1839-1858), 436, p. 1049.

12 « L'invitation à Nohant constitue, après 1836, un leitmotiv de la correspondance amicale. » souligne Michelle PERROT dans *George Sand à Nohant, op. cit.*, p. 99.

13 « D'Eugène Fromentin à George Sand, [Saint-Maurice, 23 mars 1857] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, 439, p. 1053.

deux casiers parfaitement distincts, celui des mots, celui des formes ; – et qu'ils s'ouvrent et se ferment successivement, et jamais ensemble¹⁴. »

Quelques jours après ce premier échange, poursuivant sa lecture d'*Un été dans le Sahara*, George Sand reprend la plume, poursuivant son compte rendu de lecture :

La rencontre de la tribu est un chef-d'œuvre. C'est de la peinture de maître, et bien qu'il n'y ait aucun événement dans ce voyage, on le fait avec vous, avec la passion d'artiste que vous y mettez ; – et une passion sage, toujours dans le vrai, dans le goût, dans le simple et sincère. [...] Je ne sais pas si votre peinture est à la hauteur de votre littérature. Dans ce cas, vous seriez une organisation bien privilégiée et bien extraordinaire. [...] Je serais bien curieuse de voir votre peinture. Mais ça ne fait rien. Vous tenez un grand art de peindre, soit avec les couleurs et les formes, soit avec les mots et les idées. La grandeur dans la sobriété. [...] Ce n'est pas que le pays me tente. Je vous réponds bien de n'y aller jamais. À quoi bon ? Je l'ai vu, je le connais, je le sais, depuis que je vous ai lu. C'est un tableau de Delacroix, et j'y sens plus de certitude encore¹⁵.

Les propos de Sand, toujours marqués par le syncrétisme qu'elle a identifié dans *Un été dans le Sahara* entre littérature et peinture, réjouissent son correspondant, dont l'un des principaux traits est le sens critique et le doute qu'il cultive à l'égard de son propre travail : « Quant à ma peinture, je ne suis point pressé de vous la faire connaître. Assurément, elle vous désenchantera. Non pas qu'elle soit mauvaise : elle vaut ni plus ni moins que la plupart des petites œuvres de notre temps¹⁶. »

Les deux correspondants laissent donc entrevoir des postures très différentes : en position de surplomb, que lui confèrent à la fois son expérience et sa notoriété, George Sand appréhende l'œuvre de Fromentin dans sa globalité, considérant la double nature de peintre et d'écrivain

14 « D'Eugène Fromentin à Hortense Howland [Saint-Maurice] Samedi [20 septembre 1873], 4 h[eures] ½ », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 2 (1859-1876), 1160, p. 1792.

15 « De George Sand à Eugène Fromentin [Nohant, 27 mars 1857] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 1, 440, p. 1054.

16 « D'Eugène Fromentin à George Sand, [Saint-Maurice, 1^{er} avril 1857] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 1, 444, p. 1062.

de l'artiste comme une richesse et une originalité qui le distinguent, et l'évaluant à l'aune de celui qui est et restera toujours sa référence en matière de peinture, Delacroix. Son enthousiasme tout romantique contraste avec la réserve de Fromentin, nourrie des tensions internes qui l'animent et de ses doutes, légitimes à ses yeux compte tenu de ce qu'il ressent comme une formation incomplète aussi bien en peinture qu'en littérature. Le contraste entre les deux discours est accusé par le point de vue défendu par chacun des correspondants : lectrice-lue¹⁷, George Sand ne se défend pas d'être d'abord sous le charme de la prose du voyageur, et n'énonce que dans un second temps des conseils¹⁸, précisément en matière de formation, qui montrent aussi sa capacité à être une lectrice informée du processus de création, plan sur lequel se situe Fromentin.

Comme elle le fait souvent pour les jeunes auteurs qu'elle a envie de faire connaître, George Sand rédige de sa propre initiative un article, qui paraît dans *La Presse* le 8 mai 1857¹⁹. Appuyé sur de larges citations du récit de Fromentin, son texte souligne les caractéristiques de cet ouvrage, qui n'ont pu que séduire l'auteur d'*Un hiver à Majorque*, auquel Fromentin semble avoir emprunté la forme de son titre : rédigé sous la forme d'une correspondance avec son ami Armand Du Mesnil, *Un été dans le Sahara*, bien qu'autobiographique, ne s'appesantit pas sur la figure du voyageur et privilégie la description à la narration : peu d'événements, de déplacements, tout pour le regard, l'installation. Tenant compte de la double identité de Fromentin, écrivain et peintre, George Sand appréhende le récit comme un tableau, qui cherche à montrer plus qu'à décrire, distinction qui met l'accent sur l'effet produit plus que sur la technique de production. Sa sensibilité au dialogue qui s'instaure dans l'écriture de Fromentin entre le pinceau et la plume déjà exprimée dans sa correspondance avec l'auteur trouve ainsi un écho dans la position publique qu'elle affiche dans la presse et devient l'une des clés de lecture de l'ouvrage de Fromentin pour les lecteurs :

17 Voir Michel PICARD, *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Paris, Les éditions de Minuit, 1986.

18 George Sand invite, dans cette même lettre, le jeune auteur à développer ses connaissances en géologie et minéralogie, l'exactitude de l'information garantissant à ses yeux la possibilité de susciter des émotions justes.

19 Article repris dans le recueil *Autour de la table*, paru chez Michel Lévy en 1876, et réédité dans l'anthologie *George Sand critique, op. cit.*, p. 531- 539.

C'est un livre d'observation au point de vue pittoresque, et on sent que l'auteur n'a pas visé autre chose. Il ne raconte pas sa vie privée. Il ne faut chercher là ni récit, ni anecdotes, ni aventures. Rien pour l'effet, rien pour le succès. Il s'est satisfait lui-même en prenant des notes sur un de ses albums, pendant qu'il faisait sur l'autre des croquis. Études de dessin et de couleur, soit avec la palette, soit avec les mots²⁰.

La lecture d'*Une année dans le Sahel*²¹ – second récit de voyage de Fromentin paru cette fois dans la *Revue des Deux Mondes*, et qui raconte le troisième séjour du peintre en Algérie, effectué de novembre 1852 à octobre 1853 (mais se souvient aussi des deux premiers voyages de 1846 et 1847-48) – que George Sand effectue en novembre-décembre 1858, suscite chez elle le même enthousiasme et lui donne envie d'écrire un second article sur ce qu'elle considère comme « un chef-d'œuvre ». Elle s'en ouvre à Fromentin²² qui se montre ravi de sa proposition. Ce second article paraît toujours dans *La Presse* le 10 mars 1859²³, quelques jours avant la parution de l'ouvrage en volume. Renonçant cette fois aux citations, George Sand, faisant davantage abstraction du statut de peintre de l'auteur, se livre à une véritable analyse littéraire centrée sur l'évolution du genre du récit de voyage dont témoigne l'ouvrage, répondant à une double finalité : informer le lecteur, aussi précisément que possible, mais aussi lui permettre de comprendre l'état d'un pays dont la colonisation s'est accentuée au cours des dernières années, en recourant si nécessaire à l'invention. La lecture de Sand entre ainsi en résonnance avec sa propre conception de la littérature, œuvre d'art en prise directe avec la réalité du monde. Bien qu'il ait souhaité l'article, Fromentin s'en interdit l'utilisation en guise de préface : ouvrir sur les louanges que ne lui a pas ménagées George Sand, et qui le placent plus en écrivain qu'en peintre, alors que lui-même cherche à asseoir sa réputation de peintre grâce à ses récits de voyage, lui semble-t-il inapproprié ? Est-ce scrupules, excès de modestie, désir de ne pas être outre mesure inféodé à une telle lecture non dépourvue

20 George SAND, « Un été dans le Sahara », *George Sand critique*, op. cit., p. 538.

21 Lecture mentionnée dans l'Agenda aux dates des 4, 5 et 7 décembre 1858. Voir George SAND, *Agendas II - 1857-1861*, op. cit., p. 159 et 165.

22 Voir « De George Sand à Eugène Fromentin, [Nohant, 12 décembre 1858] », *Correspondance d'Eugène Fromentin*, op. cit., t. 1, 488, p. 1116.

23 Article repris également dans le recueil *Autour de la table*, op. cit., et réédité dans *George Sand critique 1833-1876*, op. cit., p. 551- 561.

d'ancrage idéologique ? Les comportements de Fromentin à l'égard de George Sand interrogent souvent, nous le reverrons lors de la publication de son roman *Dominique*. De son côté, la romancière sans chercher à peser sur le peintre affiche sincérité et franchise dans le dialogue qu'ils poursuivent par courrier : la distinction entre personne privée et personnage public à laquelle Fromentin semble tenir lui est étrangère.

La première rencontre effective entre les deux écrivains a finalement lieu à Paris le 28 avril 1859²⁴. Elle sera suivie d'une vingtaine²⁵ d'autres au fil des années selon une fréquence très variable, quasi quotidiennes notamment lors du séjour de George Sand à Paris de l'hiver 1864²⁶, ou, beaucoup plus espacées, sans que la correspondance vienne toujours en combler les écarts. De retour à Nohant après son voyage en Auvergne effectué au cours de l'été 1859, la romancière reprend sa correspondance interrompue avec l'écrivain-peintre en lui affirmant que son dernier séjour à Paris lui a procuré trois joies : avoir fait sa connaissance, avoir vu sa peinture²⁷ (« aussi belle que vos livres²⁸ »), avoir vu combien Delacroix l'apprécie. Ce séjour parisien a ainsi largement contribué à renforcer les liens entre les deux artistes, au moment où la carrière de Fromentin prend un nouvel essor auquel l'intervention de Sand n'est peut-être pas tout à fait étrangère, même si elle se défend de pouvoir exercer une quelconque influence dans le milieu des beaux-arts : « Quant à mon influence du côté de la peinture elle est absolument nulle et je n'ai même pas essayé de vous recommander à l'attention. Dieu merci, c'était bien inutile. Votre œuvre était là, plaidant toute seule et bien haut²⁹. »

24 Visite notée dans George SAND, *Agendas II - 1857-1861*, op. cit., p. 196.

25 Vingt-trois rencontres exactement entre ce 28 avril 1859 et le 11 avril 1866 (dont l'une pour les obsèques de Manceau à Palaiseau le 23 août 1865), auxquelles il faut ajouter le séjour de Fromentin à Nohant du 11 au 17 juin 1862.

26 Visites mentionnées dans l'Agenda aux dates des 11, 14, 17, 20, 23, 26 janvier ; 4, 5, 11, 18, 24, 25 février, 1^{er} et 4 mars 1864. Voir George SAND, *Agendas III - 1862-1866*, op. cit., p. 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 168, 170, 173.

27 Notamment « Une Rue à El Aghouat », exposé au salon de 1859, dont Baudelaire fit l'éloge. Voir James THOMPSON et Barbara WRIGHT, *Eugène Fromentin*, Paris, ACR Édition, Les Éditions de l'Amateur, 1987, p. 172.

28 « De George Sand à Eugène Fromentin, [Nohant, 22 juillet 1859] », *Correspondance d'Eugène Fromentin*, op. cit., t. 2, 544, p. 1164.

29 *Ibid.*

Une nouvelle visite d'Eugène Fromentin à George Sand à Paris au printemps 1860, et quelques billets clôturent cette première période des relations entre les deux écrivains, liée à la publication d'*Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel*. Grâce au soutien de son aînée, qui a su faire partager son plaisir de lecture, Fromentin s'est acquis une réputation de littérateur, qui, comme il l'escomptait, a en retour bénéficié à son renom de peintre. Pourtant, même si ces deux vocations se complètent, se nourrissent mutuellement³⁰, Fromentin se considère toujours d'abord comme un peintre et voue l'essentiel de son temps, de son travail et de ses aspirations à la peinture : un choix qui ne manquera pas d'influer sur les relations ultérieures des deux artistes.

Magistère romanesque

Au printemps 1862, Eugène Fromentin profite du séjour de George Sand à Paris pour lui rendre plusieurs visites assez rapprochées³¹, au cours desquelles il l'informe de la prochaine parution de son roman *Dominique*. Le succès de ses récits de voyage, et notamment d'*Une année dans le Sahel* où il avait davantage eu recours à la fiction, l'a encouragé à poursuivre son expérience d'écriture, en transposant cette fois un épisode de sa jeunesse sous une forme romanesque. Dix jours plus tard, de retour à Nohant, Sand fait part à Fromentin de ses premières impressions de lecture après avoir pris connaissance de la première livraison de *Dominique* parue dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 avril. Le cadre provincial du récit, son sujet – l'amour éprouvé par un jeune homme pour une femme mariée plus âgée que lui – avait de quoi séduire George Sand :

C'est si bien peint et si bien posé ! ; Tout ce qui est peinture de lieux, de personnes, de situations et d'impressions est exquis. Tout ce qui est analyse est très fouillé, très profond, encore mystérieux à beaucoup d'égards et bien ménagé. [...] Je ne juge que par l'impression qui m'est laissée, et comme votre Dominique – avec qui d'ailleurs je me suis trouvée

30 Voir à ce sujet mon article « Les années d'apprentissage d'Eugène Fromentin : naissance d'une double vocation », dans *De la palette et l'écrivoire*, sous la dir. de Monique CHEFDOR, Paris, Joca Seria, 1997, t. 2, p. 131-139.

31 Les 25, 30 mars, 8 avril 1862. Voir George SAND, *Agendas III - 1862-1866*, op. cit., p. 16, 17, 21.

en contact étonnant dans mes souvenirs d'enfance, je sens beaucoup plus que je ne sais. Avec vous, je vis et j'existe, et le goût d'écrire me revient³².

Elle en profite pour renouveler son invitation à venir séjourner à Nohant. Dès le lendemain, son correspondant lui répond, inscrivant son roman en marge de la peinture : « Je ne sais pas moi-même ce qu'il y a dans mon livre. [...] j'ai voulu [...] exprimer sous forme de livre une bonne partie de moi, la meilleure, qui ne trouvera jamais place dans des tableaux³³. » L'écriture semble donc venir combler pour Fromentin un déficit de la peinture, qui tient à sa spécificité en termes de mode de représentation (elle rend plus difficile l'accès à la profondeur et à la durée) et aux conventions qu'elle impose, pour peu que l'on se soit, comme c'est le cas de Fromentin, enfermé dans un genre et un sujet : ses tentatives pour renouer avec le genre du portrait et les paysages charentais de sa jeunesse ne rencontrent guère la faveur du public des salons.

Conscient de son inexpérience en matière de roman, l'écrivain accepte l'invitation de George Sand et sollicite son aide : « Le livre, en tant que livre, est un embryon, je le sens très bien. [...] Je me crois très capable de m'améliorer, et j'en ai un si grand désir ! [...] je le remanierai très profondément s'il le faut. [...] Très certainement j'irai à Nohant, si vous le voulez bien, et le plus tôt possible, dès que je serai libre et que vous pourrez me recevoir³⁴. » Forte de cette sollicitation, la romancière lui adresse immédiatement quelques conseils, notamment de composition, reçus avec gratitude. Eugène Fromentin arrive seul à Nohant le 11 juin 1862 et reste jusqu'au 17. Il a déjà sympathisé avec Manceau à Paris, il fait la connaissance de Maurice et de son épouse Lina, et s'intègre, semble-t-il sans difficultés, aux activités familiales : jeux, promenades, marionnettes qui le séduisent beaucoup, et surtout causeries chaque jour avec Sand et souvent Manceau³⁵. De part et d'autre, on se dit enchanté de ce séjour : « Il y a des amitiés que le cœur n'a pas choisies, mais que les circonstances et les habitudes consacrent. [...] Il y en a d'autres qui viennent tard dans la vie, et qui prennent tout de suite la place qu'elles doivent prendre parce qu'elles sont toutes de choix et de

32 « De George Sand à Eugène Fromentin, [Nohant, 18 avril 1862] », *Correspondance d'Eugène Fromentin*, op. cit., t. 2, 627, p. 1231.

33 « D'Eugène Fromentin à George Sand, [Paris] 19 avril 1862, samedi », *Correspondance d'Eugène Fromentin*, op. cit., t. 2, 628, p. 1232-1233.

34 *Ibid.*

35 Voir George SAND, *Agendas III - 1862-1866*, op. cit., p. 37-39.

convenance réciproque. Il faut donc les pousser vite à leur état normal pour réparer le temps perdu³⁶. »

Le séjour à Nohant a été l'occasion pour le peintre et romancier débutant de découvrir en Maurice un double, qui partage son temps lui aussi entre littérature et peinture : « Il y a des années que nous devrions nous connaître. Je ne regrette presque pas que nos relations se soient formées si tard. Ces quelques jours, si je ne me trompe, ont fait plus que dix années de contact ou de demi-sympathie dans la vie confuse, absurde et sans confiance de Paris³⁷. »

Nohant a donc provoqué, comme avec bien d'autres visiteurs, une forme d'acmé de l'amitié, qui dépasse la simple relation artistique et la seule personne de George Sand. Mais cet effet est de courte durée et dès juillet, Fromentin annonce au même Maurice qu'il est à nouveau rivé à son chevalet : « Il n'est plus question de littérature. Il y a en moi comme en vous, deux hommes que j'ai bien de la peine à mettre d'accord³⁸. » En novembre, sans nouvelles depuis des mois, George Sand reprend contact et la réponse qu'elle reçoit explique le silence de Fromentin qui avoue, en dépit de sa bonne volonté initiale, avoir été dans l'incapacité de modifier son roman pour sa publication en volume : « Je n'ai jamais pu y faire les changements convenus. Après je ne sais combien de luttes, d'efforts inutiles et de gémissements, j'ai pris le parti de l'envoyer à l'imprimerie tel quel, ou à peu près. Vous l'offrir dans cet état me paraissait absurde après ce que vous m'aviez conseillé et ce que j'avais promis³⁹. » L'impuissance de Fromentin tient sans doute à plusieurs raisons : écrivain occasionnel, il ne considère pas l'écriture comme un métier au même titre que Sand, et se trouve donc peu familier de la réécriture et des corrections qui sont le lot de tout écrivain désireux de trouver sa place dans le cercle des auteurs, au fait des débats littéraires et des attentes du public. L'écriture relève chez lui de la pulsion n'excluant pas pourtant l'espérance d'une rentabilité immédiate offerte par la publication : elle répond à des exigences personnelles qui se sont forgées au fil d'une pratique autodidacte.

36 « De George Sand à Eugène Fromentin, [Nohant, 18 juin 1862] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 2, 644, p. 1246-1247.

37 « D'Eugène Fromentin à Maurice Sand, [Paris, 20 juin 1862] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 2, 646, p. 1250.

38 « D'Eugène Fromentin à Maurice Sand, [Paris], Lundi soir, 7 juillet [1862] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 2, 649, p. 1252.

39 « Extrait d'une lettre d'Eugène Fromentin à George Sand, [Saint-Maurice, 9 novembre 1862] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 2, 668, p. 1271.

Dans ce contexte, le magistère de Sand⁴⁰, souhaité, ne peut pourtant qu'être refusé. S'il a d'abord souscrit à la conception du roman de son mentor – le roman vise une moralité qui en régit la composition – il s'en écarte bien vite, préférant laisser libre cours à son premier mouvement. Ces réticences, voire cette résistance, peuvent aussi s'expliquer par un conflit de personnalités, qui ne s'exprime pas ouvertement chez Fromentin, mais le conduit à adopter des stratégies de repli : peint comme « constamment déchiré par les conflits internes⁴¹ », « timide et refoulé⁴² » par sa biographe Barbara Wright, Fromentin ferait montre d'une forme de féminité qui se heurterait à la virilité de Sand⁴³. Indépendamment de cette identification genrée, Fromentin semble éprouver à la fois attirance et répulsion pour celle qui représente à ses yeux une autorité. Loin de s'en offusquer, Sand, à qui Fromentin a dédié son roman, s'emploie en toute amitié à le rassurer : « J'attends *Dominique* pour me pavaner de ma dédicace et pour relire l'ouvrage qui, avec ou sans les petites modifications que je croyais utiles n'en est pas moins un beau et bon livre⁴⁴. »

40 Le magistère de Sand auprès de Fromentin ne diffère pas de celui qu'elle a pratiqué auprès de très nombreux apprentis écrivains qui se sont adressés à elle : « elle ne marchande ni son temps, ni son attention, elle n'est avare ni d'une préface, ni d'une lettre de recommandation. Cette bonté active [...] révèle aussi [...] une véritable simplicité [...] un art du dialogue : répondre à l'attente, encourager, guider sans flatterie, conduire vers un progrès, proposer un idéal élevé sur la mission de l'art et de l'artiste ». M. DELAMAIRE, *George Sand et la vie littéraire dans les premières années du Second Empire*, op. cit., p. 485.

41 Barbara WRIGHT, *La Vie d'Eugène Fromentin - Beaux Arts et Belles Lettres*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2006, p. 266.

42 Barbara WRIGHT, « Eugène Fromentin et George Sand : Elle et Lui ? », dans *George Sand : Intertextualité et Polyphonie*, sous la dir. de Nigel HARKNESS et Jacinta WRIGHT, Berne, Peter Lang, « French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », 2011, t. 2, « Voix, Image, Texte », p. 299.

43 *Ibid.*, p. 289-299.

44 « De George Sand à Eugène Fromentin, [Nohant, 14 janvier 1863], *Correspondance d'Eugène Fromentin*, op. cit., t. 2, 678, p. 1279.

Deux artistes au travail

Le renoncement de Fromentin à la littérature après la publication de *Dominique* a pour effet de rééquilibrer les relations entre les deux artistes : l'amitié prend le pas sur la relation maître/élève dans laquelle s'était d'abord placé Fromentin. En mettant un terme à sa carrière littéraire⁴⁵, il affirme davantage sa qualité de peintre et évoque plus librement son travail : « J'ai peinturluré tout l'hiver. Il y a un petit progrès, je crois, avec des qualités de moins. Est-ce donc une nécessité du progrès de marcher en laissant toujours un pied qui traîne⁴⁶ ? » De son côté, George Sand évoque aussi son travail – elle est en train d'écrire *Mademoiselle La Quintinie* – et sa famille qui l'absorbe : elle renonce à venir à Paris, en raison de la grossesse de Lina. Les deux amis se revoient fréquemment à Paris au début de l'année 1864⁴⁷ : Eugène assiste, accompagné de son épouse et avec tout ce que Sand compte d'amis à Paris, à la première du *Marquis de Villemer*, et l'accueille pour la première fois dans son atelier le 25 juin. L'année suivante, Sand dédie son nouveau roman, *Monsieur Sylvestre*, à Fromentin qui rejoint ainsi une longue liste de dédicataires, toujours choisis avec soin par la romancière en vertu des relations privilégiées qu'ils entretiennent non seulement avec elle, mais avec ses héros de fiction. En juin, le peintre rend visite à Sand et Manceau à Palaiseau⁴⁸, mais l'état de santé du graveur, atteint de phthisie, se dégrade et il s'éteint le 21 août. Fromentin qui appréciait beaucoup le compagnon de Sand est présent aux obsèques, aux côtés de Dumas, Borie, Marchal. Après la disparition de Manceau, les relations entre Sand et Fromentin s'espacent, se raréfient, aussi bien pour ce qui est des rencontres que de la correspondance. Sand n'a bientôt plus d'autres contacts avec Fromentin qu'à travers ses œuvres, qu'elle vient découvrir aux Salons de 1866 et 1868 et qui semblent la décevoir, en dépit d'un charme persistant. Fromentin, absorbé par son travail, sa carrière, sa famille, de santé précaire, a pris ses distances en dépit de son attachement pour Sand dont le souvenir lui revient dans la lettre qu'il adresse à Maurice après la mort de la romancière : « Je l'aimais tendrement. Elle

45 « La littérature est au fond du puits : en sortira-t-elle ? Et quand ? » « D'Eugène Fromentin à George Sand, [Paris, 11 avril 1863] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 2, 700, p. 1297- 1298.

46 *Ibid.*

47 Voir ci-dessus note 26.

48 Voir George SAND, *Agendas III - 1862-1866, op. cit.*, p. 279 et sq.

avait eu pour moi des bontés dont le souvenir me suivra jusqu'à mes derniers jours⁴⁹. » Faut-il alors comprendre le titre que Fromentin donne à son dernier ouvrage, *Les Maîtres d'autrefois*, comme un hommage posthume à l'auteur des *Maîtres sonneurs* et des *Maîtres mosaïstes* qui a toujours soutenu et encouragé ses essais littéraires ?

L'ambivalence de Fromentin, tour à tour peintre et écrivain, est sans doute à l'origine de la séduction qu'il exerce en tant qu'artiste sur George Sand, mais aussi de sa position fautive vis à vis d'elle : la hiérarchie qu'il établit entre peinture et littérature fait qu'il ne sera jamais l'écrivain qu'elle aimerait qu'il devienne. L'écriture reste pour lui en marge de la peinture, n'interagissant avec elle que pour en combler les lacunes ou lui offrir une chambre d'écho. En matière de littérature, Fromentin conserve un statut d'amateur, se refusant à une pratique professionnelle incluant révision et prise de conscience des enjeux de l'écriture pour le public. Sans doute, cette démarche, longue, ouverte, ne lui est-elle pas familière au regard du processus de création et de diffusion de la peinture : là, ni éditeurs ni lecteurs qui peuvent s'offrir votre œuvre pour quelques francs, mais des commanditaires officiels, des mécènes, des collectionneurs. Même si les œuvres exposées au Salon circulent aussi en province et si la gravure, en attendant la photographie, peut donner un accès direct aux œuvres pour les particuliers, la peinture apparaît comme un milieu restreint et fortement régi par une esthétique obligée. Dans ce contexte, il est tout à fait compréhensible que Fromentin ait considéré la littérature comme un espace de liberté et se soit affranchi de ses codes.

George Sand, qui privilégie pour sa part le dialogue entre les arts, notamment dans sa pratique conjointe de l'écriture romanesque et de l'écriture dramatique dans ces années où elle fréquente Fromentin, qui la rend si sensible aux échanges entre littérature et peinture dans l'écriture de ce dernier, ne peut que s'étonner et déplorer le cloisonnement qu'il ne parvient pas à surmonter. Quant au peintre, elle ne peut l'approcher qu'à l'aune de ses récits et ne le mettra jamais au même rang que Delacroix, maître incontesté, y compris dans le domaine orientaliste qu'explore aussi Fromentin. Bien que

49 « D'Eugène Fromentin à Maurice Sand, [Paris, 19 juin 1876] », *Correspondance d'Eugène Fromentin, op. cit.*, t. 2, 1445, p. 2093.

familière de l'univers de la peinture⁵⁰, fréquentant de nombreux peintres⁵¹, l'exercice critique, surtout public, reste pour elle exceptionnel, un « territoire marginal⁵² » : « J'ai été plusieurs fois tentée d'écrire sur *des peintures* qui m'étaient sympathiques, mais je n'ai jamais osé parce qu'il fallait par la même occasion parler de *la peinture* et je ne me sens pas compétente⁵³. » C'est sans doute dans les fictions, *Elle et Lui* (1858) et *Antonia* (1863), deux romans mettant en scène des peintres, tous deux écrits à l'époque où George Sand fréquente Eugène Fromentin, qu'il faut chercher une forme de discours sur la peinture : là se lit l'intérêt de Sand pour les arts mineurs, les arts décoratifs, loin des fastes des Salons.

Le caractère introverti, l'absence de confiance en soi, les doutes artistiques qui caractérisent Fromentin, Sand est à même de les comprendre, mais ses conseils et ses discours rassurants semblent sans effet sur le peintre, et pas davantage sur l'écrivain. L'intérêt que Sand lui porte restera toujours inexpliqué à ce dernier. Cela ne l'a pas empêché cependant d'avoir éprouvé le désir, au moins pendant un temps, de faire partie de la société de Sand, mais surtout à Paris, où il retrouvait d'autres artistes dont elle aimait s'entourer. La reconnaissance et la réussite auxquelles Fromentin aspirait passaient par la fréquentation de ces lieux de sociabilité artistique que sont les soirées, les dîners Magny, les premières de théâtre, à la fois lieux de discussion et de représentation entre pairs. Là, en compagnie, Fromentin pouvait enfin concilier ses aspirations et ses talents contradictoires, être compris, apprécié, reconnu et stimulé.

CLAUDINE GROSSIR

ESPE – PARIS-SORBONNE UNIVERSITÉ

UMR 5317 IHRIM

50 Voir à ce sujet l'article de François KERLOUEGAN, « *Un grand effet obtenu par les moyens les plus simples : George Sand critique d'art* », dans *George Sand journaliste*, sous la dir. de Marie-Ève THÉRENTY, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2011, p. 159-173.

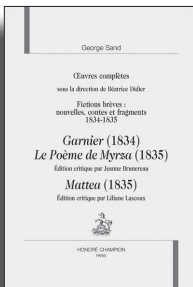
51 Outre Delacroix bien sûr, on peut citer parmi les familiers, Maurice, fils de George, Eugène Lambert, Charles Marchal, Théodore Rousseau.

52 Marie-Hélène GIRARD, « Critique d'art/George Sand au cœur de la mêlée », dans *George Sand journaliste, op. cit.*, p.139.

53 Lettre de George Sand à Delacroix (1844) citée par Claude MOINS, « George Sand et Delacroix », dans *George Sand et les arts*, sous la dir. de Marielle CAORS, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, 2005, p. 224.

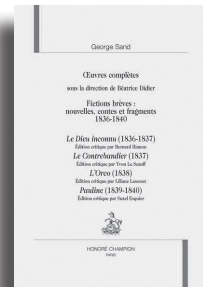
Recessions

Éditions



George Sand, *Fictions brèves : nouvelles, contes et fragments, 1834-1835* (*Garnier* [1834] et *Le Poème de Myrza* [1835]), éditions de Jeanne Brunereau ; *Mattea* [1835], édition de Liliane Lascoux), *Œuvres complètes* (sous la direction de Béatrice Didier), Paris, Honoré Champion, 2018, 238 p., 35 €.

George Sand, *Fictions brèves : nouvelles, contes et fragments, 1836-1840* (*Le Dieu inconnu* [1836-1837], édition de Bernard Hamon ; *Le Contrebandier* [1837], édition de Yvon Le Scanff ; *L'Orco* [1838], édition de Liliane Lascoux ; *Pauline* [1839-1840], édition de Suzel Esquier), *Œuvres complètes* (sous la direction de Béatrice Didier), Paris, Honoré Champion, 2018, 244 p., 35 €.



L'édition des *Œuvres complètes* de George Sand aux éditions Honoré Champion se poursuit avec la publication de deux volumes de *Fictions brèves* qui réunissent sept nouvelles parues entre 1834 et 1840, période particulièrement féconde de la création sandienne.

On s'interrogera d'emblée sur l'emploi du terme de « fictions brèves », plutôt que de celui, plus habituel, de « nouvelles ». Est-ce une manière d'introduire en français les *short stories* anglaises ? Ou plutôt le moyen de faire entrer dans une catégorie large des genres disparates, qui les distingue du roman par leur brièveté et les sépare de ce qui relève du journalisme ou

des écrits politiques ? Ces deux volumes regroupent, de surcroît, des textes différents par leur mode de publication (recueil collectif ou revue), par leur longueur (de onze pages pour *Le Dieu inconnu* à 87 pages pour *Pauline*) et par leur sujet. Les thèmes s'entrelacent, très justement rapprochés, par chacun des cinq présentateurs, des œuvres qui leur sont contemporaines. Ces récits brefs présentent avec une plus grande clarté que les romans, qui distribuent intrigue et personnages de manière plus complexe, les thèmes romantiques de l'amour, de la passion et de l'artiste, ainsi qu'une inquiétude métaphysique associée au « mal du siècle », voisinant avec une veine fantaisiste.

La passion amoureuse apparaît dans les recueils sous deux aspects opposés. D'un côté, à Venise, dans *L'Orco*, l'amour de la femme masquée pour l'officier autrichien, amour interdit qui voue à la mort, ou l'amour absolu recherché en vain par Léa, l'héroïne du *Dieu inconnu*, proche de Lélia non seulement par le nom mais par la souffrance et les révoltes. De l'autre, à l'opposé de la passion dangereuse, l'amour heureux, brossé dans une couleur plus claire : celui de Timothée et Mattea, tout empreint d'une « amitié sage et vraie », ou, encore moins passionné, l'amour conçu par Garnier pour « la dame orange », peut-être sincère mais surtout moyen d'entrer dans « le monde » (on a là une caricature de l'amour de tête et de vanité). Garnier, garçon rangé « point fanfaron, point querelleur », « petit et joufflu », adopte la posture du dandy byronien. La satire du dandy pleine de légèreté fantaisiste et d'ironie est d'ailleurs rapprochée par Jeanne Brunereau, qui y décèle l'influence de Musset, des *Lettres de Dupuis et Cotonet* ou des *Confessions d'un enfant du siècle* (on peut regretter, au passage, que la présentatrice n'ait pas corrigé l'erreur de Sand p. 37 : ce n'est pas Caton l'Ancien qui a déchiré « l'appareil sanglant », mais son arrière-petit-fils, Caton d'Utique, qui s'est suicidé en 46 av. J.-C.).

L'artiste romantique, c'est le Contrebandier dans la nouvelle qui porte ce nom. Yvon Le Scanff explique la genèse très particulière de cette « histoire lyrique », paraphrase littéraire d'une paraphrase musicale de Liszt à partir d'une chanson espagnole de Manuel Garcia, père de la Malibran et de Pauline Viardot, témoignant d'une sorte de gémellité entre la musique et la poésie. Il analyse cette œuvre inclassable comme une « allégorie de la vie d'artiste » qui s'inscrit « dans une longue lignée de héros romantiques par définition marginaux et marginalisés » (p. 54), énumérés par le contrebandier dans son refus de dévoiler son identité. Mais l'artiste, c'est aussi l'actrice Laurence dans *Pauline*, qui, grâce à son talent, parvient à l'aisance matérielle et à la respectabilité à l'intérieur d'une société choisie.

Dans ces nouvelles, une poétique des lieux est à l'œuvre. Venise est le décor de deux d'entre elles, *Mattea et L'Orco*, toutes deux écrites à Nohant - même si la première fut conçue à Venise. Liliane Lascoux souligne combien cette ville aimée tient de place dans l'inspiration sandienne entre 1834 et 1842, des *Lettres d'un voyageur* à *Consuelo*. L'une sur le mode lumineux, l'autre sur le mode nocturne, tragique et fantastique, les deux nouvelles évoquent une Venise revisitée par la mémoire : avec les héros, nous parcourons les lieux célèbres ou secrets d'une ville jadis puissante qui ouvre sur l'Orient, un Orient imaginaire et heureux, l'exotisme de l'Espagne, celui des îles lointaines, incarné par Timothée le Grec, Abul le Turc et Mattea dans son costume oriental. Par contraste avec la magie vénitienne, *Pauline* se situe dans l'opposition coutumière entre Paris et la province. Saint-Front, « petite ville fort laide » où nous reconnaissons sans peine les vieux pavés, « les maisons déjetées » et « les rues tortueuses » de La Châtre, Saint-Front et sa population s'offrent comme le condensé caricatural d'une province où dominent « l'ennui et ses corollaires : une curiosité sans borne, des bavardages insensés et une intolérance absolue à tout ce qui est étranger » (Suzel Esquier, p. 128). Étouffement dont Laurence s'est affranchie et dont Pauline, par orgueil, ne saura se libérer. Même si Paris est le lieu où se déploie l'hypocrisie, où le brillant de l'éducation mondaine cache mal la sécheresse du cœur et de l'intelligence, où l'apparence est reine (« la dame orange » de *Garnier* est détrônée par la chute d'une dent), c'est aussi le lieu où l'on peut, comme Laurence, se constituer une petite société à la fois raffinée, élégante et au-dessus des préjugés.

Deux nouvelles, toutes deux placées dans les premiers siècles du christianisme, témoignent de l'inquiétude religieuse de George Sand : *Le Poème de Myrza* et *Le Dieu inconnu*. La seconde se présente comme une légende située à Rome dans une Antiquité rêvée, au temps d'un christianisme primitif empreint de charité évangélique qui vise en creux les déviances de l'Église catholique contemporaine, ce qu'a très bien perçu la critique, rassemblée par Bernard Hamon en annexe. D'ailleurs, *Mattea* et *Pauline* contiennent toutes deux une dénonciation de l'éducation féminine et de la religion. Mattea, très ignorante, contrainte par sa mère qui la maltraite « aux plus étroites pratiques du bigotisme » (p. 172), se révolte intérieurement et se forge une « religion personnelle pure, sincère, instinctive », tandis que Pauline, « caractère froid », « âme fière et jalouse de sa propre dignité », qui n'a reçu aucune instruction sérieuse, assujettie à la broderie, « ouvrage classique, ennuyeux, odieux à toute personne pensante » (p. 147), et qui n'est

pas réellement pieuse, trouve dans un catholicisme étroit la justification de son orgueil.

Beaucoup plus complexe est *Le Poème de Myrza*, qui est à la fois une réécriture de la Genèse, un récit de l'origine du monde et un poème en prose, genre en voie de constitution. La présentation de Jeanne Brunereau met en lumière, grâce à de longues notes, les débats religieux et sociaux sous-jacents à *Myrza*. Elle recherche les sources de ce poème et fait une grande part aux ouvrages issus de la bibliothèque de George Sand, en particulier au *Dictionnaire des Origines* d'Antoine d'Origny (p. 89) et à la traduction de la Bible de Samuel Cahen (p. 97), pour rappeler le climat philosophique et religieux dans lequel baigne l'époque où toutes les formes d'hérésies, de gnosticisme et d'ésotérisme rencontrent une grande faveur. On peut s'étonner cependant de lire que le premier chapitre de la Genèse est « une version qui sera réécrite et occultée au profit d'une autre *Genèse* » (p. 60), que la traduction de Samuel Cahen « exhumait » (p. 61). Occultée par qui ? Réécrite quand et par qui ? De même, la présentation du texte eût pu rappeler que les théories de Cuvier et celles de Geoffroy Saint-Hilaire sur l'histoire de la Terre s'affrontent alors et passionnent le public (voir, sur ce plan, les actes du colloque *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, à paraître). Les variantes relevées à partir du manuscrit conservé à Avignon témoignent d'un très important travail de remaniement en vue de la publication dans la *Revue des Deux Mondes*, qui est peut-être l'indice des doutes et des préoccupations religieuses de George Sand, des deux *Lélia* à *Spiridion*.

Le récent colloque de Lyon consacré à « George Sand comique » a exposé de manière convaincante son goût pour la fantaisie, le comique ou la satire, trop souvent ignoré. La nouvelliste s'amuse en effet en faisant de Veneranda (*Mattea*) une sorte de marionnette ridicule, quoique sympathique ; elle exerce sa verve satirique contre les notables de Saint-Front, pris entre curiosité et préventions ; elle déploie son talent d'ironiste dans le portrait du dandy pauvre, Garnier, qui tente de transformer la banalité de sa vie par des « prétentions byroniennes » (p. 33) et dans celui du dandy riche, Montgenays, personnage de *Pauline*, longuement décrit de manière dépréciative (« ni un grand esprit ni un grand cœur », p. 176), portrait plus approfondi et plus cruel que celui de Garnier.

Beaucoup de ces nouvelles empruntent à la comédie classique, celle de Molière principalement ou de Marivaux. Timothée et Lavallée tiennent de Scapin ou de Dubois, maîtres des intrigues et doués de talents multiples. Les dialogues entre Spada (*Mattea*) et Timothée, où la roublardise du premier

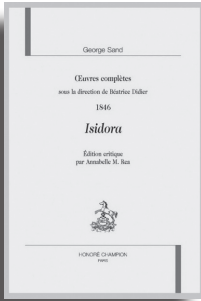
est mise en échec par l'habileté supérieure du second, et l'art consommé de Lavallée (*Pauline*) pour amener Montgenays à se trahir afin de le confondre sont de véritables scènes de théâtre. Dans *Pauline*, le monde de la scène lui-même apparaît en tous points opposé à la vie rétrécie de la province comme à la superficialité du milieu parisien. Le monde du théâtre dans lequel Laurence s'est constitué une vie à l'écart de la médisance et de la vanité est montré, grâce à l'art qui le sublime, comme plus sincère, plus moral, plus épris du bien que la « société ». La vie intime de Laurence entre sa mère et ses deux sœurs, « dans un joli petit hôtel au milieu de jardins » (p. 171), est un idéal de vie familiale harmonieuse, de travail ennoblissant, de relations amicales simples et confiantes. Suzel Esquier associe d'ailleurs le destin de Pauline et celui de Laurence aux autres héroïnes féminines des nouvelles et des romans contemporains pour montrer que *Pauline* « prend place parmi les *Vies d'artistes*. [...] Une vie d'artiste est une vie libre » (p. 139).

Ce qui peut en effet réunir tous ces textes, c'est la passion de la liberté. Liberté perdue, celle de Venise dans *L'Orco*, scandé par l'exclamation : « Ô servitude ! servitude ! ». Liberté introuvable de Pauline prisonnière de son manque d'éducation, de ses préjugés et de son orgueil. Liberté conquise au prix de la solitude dans une « thébaïde » par Myrza. Liberté active trouvée par Mattea et Timothée dans une vie aventureuse. Liberté acquise par le travail, le talent et la sagesse, celle de Laurence.

Comme pour chacun des volumes de cette édition, chaque nouvelle est précédée d'une présentation sur la genèse, les sources et les enjeux de l'œuvre et accompagnée d'un dossier critique, mince en général (sauf pour *Le Dieu inconnu*) ou même absent. Serait-ce par manque d'intérêt de la critique du temps pour des œuvres jugées secondaires ? La présentation est suivie du relevé des variantes, apport précieux, tout particulièrement pour *Myrza* et *Pauline*, ainsi que d'une bibliographie et d'index.

La publication de textes parfois très peu connus et rarement édités enrichit la connaissance de l'œuvre de George Sand, d'autant plus que la forme ramassée de la nouvelle permet d'observer les préoccupations de l'écrivaine, ses thèmes d'inspiration, son goût de la comédie et de la satire, ainsi que sa recherche de formes poétiques nouvelles. Il manque encore, pour découvrir cette partie ignorée de l'œuvre (il n'y a pas d'entrée spécifique « Nouvelle » dans le *Dictionnaire George Sand*), la publication attendue des autres « fictions brèves » écrites au cours de cette même période.

MARIETTE DELAMAIRE



George Sand, *Isidora*, édition d'Annabelle M. Rea, *Œuvres complètes*, 1846 (sous la direction de Béatrice Didier), Paris, Honoré Champion, 2018, 272 p., 45 €.

Lorsqu'on aborde *Isidora*, on ne manque jamais d'évoquer l'article de Pierre Reboul (« Avez-vous lu *Isidora* ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, juillet-août 1976), non sans l'accuser de misogynie et de dénigrer Sand. La séduction opérée sur le critique à la lecture du roman, selon lui assez médiocre, a même été qualifiée d'« étrange, pour ne pas dire coupable » et d'« un peu honteuse, aux confins de la culture des goûts pervers » (Nathalie Buchet Rogers, 2006). Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître à Pierre Reboul le mérite d'avoir rompu le silence et provoqué une polémique sur un roman devenu depuis l'objet de nombreuses études, auxquelles s'ajoute à présent l'édition richement documentée d'Annabelle M. Rea.

Le roman, publié en feuilleton en 1845, parut en librairie en 1846. À la demande de son éditeur, Sand accepte d'y ajouter quatre lettres, écrites par l'héroïne dix ans après les événements du début. Selon Annabelle M. Rea, ces quatre lettres, en modifiant le sens du roman, « "bouclent" parfaitement le parcours ». *Isidora* est l'histoire d'une belle jeune fille, Julie, qui, poussée par son ambition de sortir de la misère, entame une carrière de courtisane sous le nom d'Isidora. Après des années d'humiliation, elle finit par reconquérir sa liberté et son autonomie. Par ce qui s'apparente à une « maternité élective », elle connaît aussi le bonheur de devenir mère « de cœur et d'esprit » (comme le père Alexis dans *Spiridion* (1838) : « J'ai un fils, un enfant plus précieux qu'un fruit de mes entrailles ; j'ai un fils de mon intelligence. »). L'histoire, ainsi résumée, peut paraître idyllique. Il n'en est rien. Dans la réussite de l'héroïne – figure révoltée, intérieurement déchirée, à la fois ange et démon –, le désir de revanche joue aussi son rôle. Ce qui est neuf ici, c'est que la « régénération » de la courtisane ne se fait pas par l'amour d'un homme, comme dans les romans de l'époque, mais d'abord par une femme, Alice, belle-sœur d'Isidora, qui – elle-même victime du régime patriarcal – accepte l'ancienne courtisane. Mais l'héroïne avance vers la rédemption en se cultivant pour arriver à la connaissance de soi. Sur ce dernier point, la présentatrice ne partage pas l'opinion d'Ève Sourian qui, dans son édition du roman (*Des Femmes*, 1990), jugeait autrement la situation. Aux yeux d'Ève Sourian, *Isidora*, malgré son état de veuve et sa richesse, est récupérée par le système

patriarcal en raison des dernières volontés de son amant, le comte qui l'a épousée sur son lit de mort. C'est à la requête du comte, écrit-elle, qu'Alice « assume cette fonction de sœur, récupérant Isidora, la préservant, la gardant prisonnière pour ce frère jaloux au-delà de la mort ». Deux approches, deux optiques différentes : Ève Sourian prend avant tout en considération la réalité sociale de l'époque, alors qu'Annabelle M. Rea, – en parlant de « réalisations concrètes » de l'héroïne, mises en opposition avec le rêve utopique d'un jeune homme – reste, nous semble-t-il, logiquement, à l'intérieur de l'univers fictionnel.

Après la « genèse en plusieurs étapes » du roman, la présentatrice aborde la courtisane, figure « banale » au XIX^e siècle, en rappelant plusieurs relations d'intertextualité (certains personnages de Balzac, de Sue, de Zola, ainsi que d'autres personnages sandiens, comme Pulchérie). Mais, elle le constate, Sand donne dans ce roman une nouvelle perspective au sujet : ici, c'est la femme qui parle de la prostitution et, en même temps, de la condition féminine. C'est ce qui fait d'*Isidora* le roman sandien le plus féministe. Dans sa confession à sa belle-sœur, Isidora affirme en effet : « [...] la beauté et la misère forment un assemblage si monstrueux ! [...] [L]a beauté [...] est une puissance [...]. Elle ne veut pas servir, mais commander. [...] Et moi aussi, j'ai voulu régner, et j'ai trouvé l'esclavage et la honte. [...] Une courtisane intelligente, douée d'un esprit sérieux et d'un cœur aimant ! mais c'est une monstruosité ! » Ces propos peuvent rappeler au lecteur deux personnages de Balzac : dans *Béatrix*, Camille Maupin, *alias* Félicité des Touches, est pour un abbé une « monstrueuse créature », « une combinaison immorale de la femme et du philosophe ». De même, la Dinah de *La Muse du département* est, aux yeux des provinciales, « monstrueuse et dangereuse ». Sans vouloir suggérer aucune influence directe du texte balzacien, une parenté certaine nous semble évidente entre ces romans : même si les trois héroïnes et leurs histoires sont radicalement différentes, elles sont « monstrueuses » car elles sont *autres* et parce qu'elles dérogent aux normes de l'opinion publique. Rappelons ici l'introduction de Bernard Guyon au second roman de Balzac que nous avons évoqué (Classiques Garnier, 1970) : c'est « *une vie de femme* ; l'histoire d'un être ardent, noble, intelligent, courageux, intensément avide de vivre sa vie, qui se heurte [...] à la médiocrité, à la cruauté, à la lâcheté de l'homme et à la rigueur des lois et des mœurs [...] ». Ne pourrait-on pas dire presque la même chose du roman de Sand ?

Après les personnages féminins, Annabelle M. Rea passe en revue les hommes dont elle constate à juste titre qu'ils « intéressent davantage par leur

absence, leur disparition ou leur échec que par leur présence continue ». La présentatrice aborde ensuite la poétique des lieux de manière fort suggestive. À Paris, Isidora vit dans un jardin, « entouré de hauts murs » ; la serre, seul lieu décrit en détail, lieu clos où l'héroïne est protégée, telle une fleur exotique, mais prisonnière, est comme le symbole de la condition féminine. En Italie, en revanche, tous les éléments de l'espace – un espace d'élection – suggèrent la liberté, l'ouverture : les excursions, le vaste panorama qu'elle peut admirer de la terrasse de sa villa.

La complexité de la technique narrative est abordée dans la conclusion de la présentation. Pierre Reboul y avait vu une fragmentation, une discontinuité, alors que d'autres (David Powell, Nigel Harkness) considèrent que de la *polyvocalité* résulte une « unité heureuse et toute moderne », une progression conduisant vers la prise de la parole de la femme, en parfait accord avec son évolution. En effet, les voix masculines (le journal, les cahiers de Jacques, le narrateur anonyme) disparaissent : le dernier mot est *réservé à la femme*. La présentatrice, à quelques détails près, partage ces dernières opinions : les procédés multiples de la technique romanesque témoignent d'un travail créateur conscient permettant d'aboutir à un ensemble cohérent. Ce qui veut dire que l'analyse narratologique conduit à la même conclusion : *Isidora* est le roman le plus féministe de George Sand, car la femme y accède au statut de sujet, voire à celui d'*écrivaine*.

Les notes accompagnant la présentation (138 notes pour trente-huit pages !) abondent en informations socio-historiques, intertextuelles et références bibliographiques, qui témoignent du sérieux de l'appareil scientifique. En fin d'ouvrage, on trouve une note sur l'établissement du texte, le relevé des variantes, deux annexes et un choix de citations sur la réception du roman. Quant à la bibliographie, on se demande pourquoi elle ne comprend que les études publiées depuis 1990, alors que, dans les notes, on trouve des références à des études moins récentes. Les réunir dans une seule liste aurait été plus utile. Même si l'absence de fautes de frappe relève de l'utopie, un soin plus particulier porté à la rédaction du texte aurait été souhaitable pour éviter certaines erreurs comme celles où, à la place des pages de l'édition de référence, on lit celles de l'édition présente (p. 35, n. 126 ; p. 199, p. 200, p. 243-246). Par ailleurs, il aurait été utile de préciser la référence, p. 10, n. 10 : il s'agit de la notice de 1854 de *Consuelo*. Enfin, une dernière remarque : dès le début, les chiffres en caractères gras dans le texte du roman sautent aux yeux et le lecteur se demande à quoi ils correspondent. Ils indiquent les pages de l'édition de référence (Michel Lévy, 1875) qui ont aidé

la présentatrice dans son travail. Par oubli ou par malentendu, ils n'ont pas été supprimés. Ce n'est là qu'un défaut minime qui n'ôte rien à l'importance de cette édition, fruit du long travail assidu et approfondi d'Annabelle M. Rea - dix études publiées depuis 1993 sur ce roman pendant si longtemps oublié en témoignent.

ANNA SZABÓ

Ouvrages critiques

Simone Bernard-Griffiths, *Essais sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », n° 74, 2018, 616 p., 68 €.



Après avoir tant fait pour le développement de la recherche et notamment des études sandiennes en France et à l'étranger (nombreux colloques fondamentaux et novateurs et, bien sûr, le *Dictionnaire Sand* en deux volumes en 2015), Simone Bernard-Griffiths s'est décidée à recueillir la part de son œuvre critique sandienne qui relève de l'imaginaire et de ses transformations selon les catégories (« Poétique de l'espace »), les structures (« Représentations sociales et ethnographiques ») et les formes (« Traversée des genres littéraires et des modes d'écriture »). Cet ouvrage essentiel n'est pas un simple recueil de circonstance. D'abord, parce qu'il est le fruit d'un choix (et donc d'une élimination) – et, à ce propos, on pourrait regretter que l'auteur, sans doute par modestie, n'ait pas fait figurer en bibliographie une rubrique regroupant l'ensemble de ses contributions sandiennes ; ensuite, parce qu'il est l'objet d'une véritable composition qui, loin de la compilation paresseuse, montre, s'il était encore besoin de le prouver, la grande cohérence de l'approche critique de l'auteur ; enfin, parce que cet ensemble a un début et à une fin : il présente un parcours signifiant. En effet, les chapitres, issus d'articles scientifiques, sont non seulement regroupés en trois parties, mais également précédés d'une « Préface » inédite de près de soixante pages, qui est, de fait, autant une introduction programmatique qu'une réflexion critique sur le parcours proposé. Elle ne présente pas un

résumé, ni un synopsis panoramique du recueil, mais une synthèse critique avant l'analyse, laquelle met en évidence les grands concepts et propose des aperçus sur des œuvres parfois non représentées dans les études particulières du recueil.

Hormis son ancrage référentiel et son fonctionnalisme diégétique (« Les volcans d'Auvergne et du Velay dans l'écriture sandienne »), l'espace sandien est d'abord appréhendé comme le signe d'une certaine littérarité (toponominalisme : « L'espace sandien dans *Nanon* » et géo-poétique : « Autour de *Tamaris* et de la Provence varoise »), d'une manifestation en un sens paradoxale de l'art (artialisation : « Le paysage dans *La Mare au diable* ») et, plus généralement, comme un symbole qui construit la cohérence fictionnelle du personnage et du récit (comment la poétique sandienne, quand elle touche à l'esthétique générale et/ou généralisée, est méta-poétique : « Fleurs et jardins de l'écritoire dans *Antonia* »).

La représentation ethnographique concourt aux mêmes fins mais avec d'autres moyens. Conçu comme une sorte d'*illocutoire du paysage*, comme une terre, là où l'espace représenté ne fixe qu'un territoire – et dont l'auteur définit très clairement et simplement la méthode d'appréhension comme une « ethno-poétique » –, le substrat ethnographique est, là encore, subverti par la poétique fictionnelle. En premier lieu, la littérisation des données ethnographiques les transforme en un matériau au profit de la représentation, comme on le voit avec le traitement des coutumes (la danse, la gerbaude, le rituel des noces de campagne), où l'« euphémisation morale » et idéologique est compensée par la « survalorisation esthétique » (« L'ethnographie poétique sandienne, fabrique d'idéal »). L'analyse de la « coutume du baiser » montre combien cet « alibi prédateur » est ainsi requalifié et détourné vers la construction fictionnelle d'une autre histoire, celle de la « passion romanesque » (« Pavane pour un terroir »). Le personnage de roman (qui danse, par exemple) est qualifié comme protagoniste et valorisé comme tel en vertu même de son écart par rapport à la « norme ethnographique ». Il est également valorisé en raison de son attachement, non pas aux normes sociales qui ont en somme déterritorialisé les structures ethnographiques, mais bien davantage aux données « poétiques » que recèle le substrat ethnographique. La « poéticité des êtres champêtres » est relative à leur « primitivité », à leur naïveté, à leur rapport originnaire avec la vérité d'un espace vécu corps et âme et appréhendé par toutes les facultés natives (« Jeanne de George Sand, Jeanne d'Arc romantique ? »). C'est ainsi que s'explique la « merveilleosité » sandienne, sa « fantasticité », qui n'est donc pas un anti-rationalisme

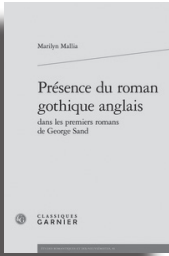
(« Ethnopoétique de la nuit »), même si elle contredit le principe de raison – ni toujours nécessaire, ni du reste suffisant – par la force de conviction d'un imaginaire littéraire et même linguistique (l'onomastique crée un effet de performativité) qui arraisonne à dessein et bien à propos les faits et données ethnographiques (« La *fabulosité* ou *merveilleosité* de l'imaginaire berrichon »).

Le dernier parcours au sein de l'imaginaire sandien, autour des genres fictionnels, est sans doute celui que l'auteur a le plus exploré et défriché. Tout son travail éditorial fondateur (en cours de publication) autour des « fictions brèves » dans le cadre des *Œuvres complètes* de Sand chez Honoré Champion montre à l'envi combien cette dimension de sa recherche est féconde et cohérente. Simone Bernard-Griffiths montre notamment comment Sand transforme de l'intérieur la forme et la leçon du conte, là encore par une attention aux feuilletés de significations des mots, aux brouillages énonciatifs qui rendent la représentation ambiguë. Mais c'est surtout par le « détour existentiel » (*Le Château de Pictordu*) et le « déplacement métapoétique » (« Fées marginales dans *Les Contes d'une grand'mère* ») que le conte sandien se fait « récit de formation » (*L'Orgue du Titan*) : « il affectionne de placer en son cœur l'aventure qui conduit à la naissance et à l'affirmation de soi par la médiation d'un éveil à l'art et à sa pratique ». Un peu contrainte en amont et en aval par le conte et le roman, la nouvelle semble être l'objet d'une poétique si ce n'est consciente du moins très cohérente, si l'on suit les analyses particulièrement éclairantes de l'auteur, qui défriche une matière trop souvent négligée en raison, sans doute, des précautions actoriales et des indécisions éditoriales sandiennes, dont la modestie ou la désinvolture cachent trop souvent, pour qui s'y laisse prendre, une pratique plus raisonnée qu'on le croit des genres fictionnels. Selon l'auteur, les nouvelles de Sand s'inscrivent pourtant parfaitement dans la tradition issue de la Renaissance en faisant porter leur sujet sur la révélation d'une « nouvelle » en relation avec la vie ordinaire des hommes. Sur le plan structural et énonciatif surtout, la nouvelle sandienne fait bien la part belle à la « subjectivité » (Schlegel), à la « fonction thétique », héritée sans doute de l'*exemplum*, et au « bicentrisme » (Antonia Fonyi), voire au binarisme et à la spécularité en général. On pourrait y ajouter la dramatisation (la concentration des effets, la construction de l'action), voire la théâtralité (la pointe finale et le coup de théâtre), rejoignant ici les analyses baudelairiennes sur Poe mais aussi les études de l'auteur sur *La Marquise* (« Théâtre, théâtralité et mythe de Don Juan dans *La Marquise* ») et *Mattea* (« Venise palimpseste »). C'est bien cette dominante structurale et formelle qui semble organiser la nouvelle sandienne,

comme le montre l'auteur, *Metella* à l'appui (« *Metella* ou la nouvelle comme laboratoire d'écriture »). En prenant appui sur une étude comparée des deux dénouements de *Metella* (1833 et 1852), Simone Bernard-Griffiths montre, par l'absurde, le bien-fondé des distinctions génériques, notamment entre nouvelle et roman (« Lecture croisée de *La Femme abandonnée* et de *Metella* »). Rappelant les analyses du *Narrateur* de Walter Benjamin ou même de Georg Lukács, l'auteur distingue la nouvelle du roman en opposant la fonction théatique à la « quête hasardeuse du sens d'une vie » et, surtout, la subjectivité à l'intériorisation. Plus encore, si l'analyse révèle dans le roman les figures de la dualité à différents niveaux, elles n'ont plus exactement les mêmes fonctions que dans la nouvelle, qui en fait des outils structurels de composition et de dramatisation au service de la « fonction théatique ». À l'inverse, le roman semble davantage utiliser ces configurations pour accroître les ambiguïtés et les ambivalences axiologiques (« Fiction romantique et dualité. Dialectique et jeu de miroir dans *Valentine* »).

Au-delà même de l'importance d'un tel ouvrage pour la critique sandienne, ce recueil critique dresse le portrait flatteur d'une recherche cohérente, qui donne à l'herméneutique les moyens de l'étude structurale. Pour Simone Bernard-Griffiths, de toute évidence, les formes (catégories, genres, thèmes, motifs, figures, mythes, *topoi*, etc.) existent – et la littérature leur donne une signification en termes de poétique ou de méta-poétique. Ce dernier aspect, particulièrement significatif de la recherche de l'auteur, montre combien le texte, autonome et majeur, n'est jamais prétexte. À l'inverse, pourrait-on dire, le matériau qu'il convoque ou que l'on sollicite pour lui en est le véritable pré-texte ; les études portant sur les « Représentations sociales et ethnographiques » le montrent à l'envi. Avec ces remarquables études à tiroirs qui feuilletent littéralement (et en tous sens) la fiction sandienne, on découvre également un écrivain fondamentalement *constructiviste*. Certaines écritures forgent leur littéarité dans la forme (le style, aut centré) ou dans la force (l'affect et l'effet, dirigés). À la lecture de ces études, il nous semble que Sand semble produire cette littéarité grâce à une parfaite maîtrise des fonctions et des rapports, dans un art remarquable de la combinaison des représentations et des significations : « dans le vrai, quelque beau qu'il soit, j'aime à bâtir encore » (*Lettres d'un voyageur*, cité p. 195).

YVON LE SCANFF



Marilyn Mallia, *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », n°81, 2018, 281 p., 36 €.

Marilyn Mallia est bien connue des sandiens pour les nombreux articles qu'elle a consacrés à George Sand et pour le prix 2015 de la George Sand Association, qui a récompensé sa thèse, dont voici la version publiée.

L'introduction de l'ouvrage, passionnante et d'une clarté bienvenue pour les non-spécialistes du gothique, commence par retracer les origines françaises du roman noir et celles, anglaises, du roman gothique, ainsi que leurs entrecroisements et enrichissements réciproques. Elle rappelle également les enjeux sociopolitiques portés par le roman gothique anglais (concernant notamment la condition féminine), ainsi que les caractéristiques et les auteurs les plus connus du roman gothique, avant d'évoquer le goût de Sand – quoique présenté comme mis à distance par Sand elle-même – pour les romans d'Ann Radcliffe. Marilyn Mallia situe le point de rencontre essentiel entre le roman gothique anglais et la pensée sandienne dans la combativité que les héroïnes gothiques et sandiennes déploient face à l'adversité. Elle justifie alors le choix de son corpus, abordé sous l'angle de la question féminine : l'ouvrage analyse sept romans parus entre 1832 et 1843 (*Indiana*, *Valentine*, les deux versions de *Lélia*, *Mauprat* et le diptyque formé par *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*), considérés ici comme les plus représentatifs du gothique sandien.

La première partie analyse le procédé narratif du dédoublement : Marilyn Mallia explique que le dédoublement gothique représente surtout l'opposition de la vertu et du vice, tandis que ce procédé, chez Sand, figure la dualité des héroïnes entre vulnérabilité et courage, le second aspect étant largement privilégié. Dans *Indiana*, le dédoublement de l'héroïne est confié aux personnages de Noun, Laura et Ralph. Noun et Indiana sont sœurs de lait, toutes deux créoles et toutes deux minorées parce que femmes, mais elles sont surtout dédoublées par l'insoumission qu'elles opposent à l'ordre social au nom de la passion amoureuse. Personnage apparemment repoussoir, Laura complète par sa lucidité et son pragmatisme la figure dessinée par chacun des personnages féminins du roman. Enfin, Ralph partage avec Indiana une difficulté à imposer sa parole et son être mais aussi l'expérience de la souffrance. Un dédoublement des figures masculines est également

présent, qui rapproche Ralph de Delmare et de Raymon : Ralph et Raymon ont en commun leur désir pour Indiana, tandis que Ralph éprouve, comme Delmare, une mélancolie infligée par la cruauté de diverses coutumes sociales. Dans *Valentine*, le destin malheureux de cette dernière semble se dédoubler dans ceux de sa demi-sœur Louise, personnage de fille-mère, et de sa sœur de lait Athénaïs, contaminée un temps par l'ambition sociale de ses parents. Mais le dénouement renverse ces dédoublements par la déchéance et la mort de Valentine, dont les efforts à la docilité et à la vertu n'ont pas résisté à la « tentation » de l'adultère, tandis que Louise et Athénaïs sont sauvées par leurs efforts pour apprendre de leurs erreurs. Le double le plus encourageant de Valentine est le jeune Valentin, symbole des bienfaits d'une « éducation idéale » (p. 96). Dans ce roman, Sand rejoint en effet l'intérêt du roman gothique pour la question de l'éducation féminine, reliée ici à une présence maternelle défaillante ou fautive. Dans la première *Lélia*, Marilyn Mallia remarque en l'héroïne une féminisation du héros romantique mélancolique, propice à l'expression de protestations spécifiquement féminines : à cette fin, Sand mobilise le motif gothique de l'excès qui lui permet, par le biais de l'*anormalité*, de représenter une intellectuelle – créature difficilement acceptable par la France contemporaine. Trouvant un double dans le poète Sténio, centré comme elle sur les choses de l'esprit, Lélia est surtout dédoublée par sa sœur Pulchérie, personnage aussi érotisé que Lélia est désincarnée : par le scandale de l'intelligence féminine ou celui de la prostitution choisie, toutes deux sont la double face du scandale suprême que constitue une femme non éprise d'un homme. La soif de savoir, présentée comme autotélique et desséchante, de la première Lélia est, chez la seconde Lélia devenue abbesse – autre emprunt au gothique anglais –, mise au service d'autrui, sur le modèle de certaines héroïnes gothiques instruites. Les doubles de cette nouvelle Lélia sont alors Claudia, animée elle aussi par la foi, et le personnage masculin de Trenmor, qui accompagne son action philanthropique et partage son expérience de la conversion. Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, encouragée dans sa conquête d'elle-même par son double principal qu'est Wanda, Consuelo, personnage plus accompli, allié à sa ténacité une bonté et un sens de l'altérité encouragés par sa sensibilité d'artiste, assumant en outre l'articulation de son être entre esprit et chair.

La deuxième partie de l'ouvrage s'intéresse à « l'itinéraire gothique » des héroïnes sandiennes mobilisées. Marilyn Mallia observe que les lieux sont chargés de suggérer à ces dernières la possibilité de leur propre évolution et, partant, de leur émancipation. Est d'abord étudiée la « claustration

involontaire » (p. 161) d'Indiana dans la demeure et sous la tyrannie paternelle, puis dans la demeure et sous la tyrannie maritale. Les épreuves développent et amoindrissent à la fois la combativité d'Indiana, aiguillonnée par la tyrannie mais sapée par son attente d'un secours masculin. Passivité dont est exempte Edmée dans *Mauprat* : Marilyn Mallia souligne les « mises à l'épreuve parallèles » (p. 166) de l'héroïne et de son cousin Bernard dans des situations d'enfermement (château, cave ou tour). L'enfermement de l'une, œuvre de l'autre, se révèle mise à l'épreuve pour chacun : tandis qu'Edmée déploie « ingéniosité », « intelligence » et « dignité » (p. 166) face aux obstacles, ces qualités constituent la mise à l'épreuve de Bernard, qui découvre un mode d'être féminin qui le mène à sa lente « transformation » (p. 170). À propos de la « claustration volontaire » (p. 181) de la première *Lélia*, Marilyn Mallia montre qu'elle répond à un désir de « maîtrise » (p. 182). Mais la claustration elle-même et l'isolement imposent des limites à ce désir, menant l'héroïne à constater l'impossible complétude de l'autosuffisance. La seconde *Lélia* fait de ce constat un enseignement, de sorte que son itinéraire s'étend désormais vers autrui plutôt que de se resserrer sur le seul champ aride de l'intellect ; son désir sera exaucé par cet autre lieu claustral, mais voué à l'action solidaire, qu'est le couvent des Camaldules. Dans *Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt*, l'élément gothique retravaillé par Sand réside dans le dédoublement des lieux et des moments d'épouvante, qui préparent Consuelo à son initiation par les Invisibles : confrontations qui, renforçant sa persévérance, favorisent son affranchissement personnel et affermissent ses convictions politiques.

Le troisième et dernier temps de l'ouvrage est consacré à la reconfiguration sandienne des deux issues du roman gothique : le bonheur conjugal – souvent domestique – pour l'héroïne méritante, ou la mort pour l'héroïne « fautive ». Sont analysées les composantes « utopiques » (p. 215) des dénouements d'*Indiana*, de *Mauprat* et de *La Comtesse de Rudolstadt*. Indiana, héroïne adultère, non seulement trouve le bonheur auprès de son amant, mais encore s'épanouit dans l'action anti-esclavagiste, bien que, comme le souligne Marilyn Mallia, ces victoires soient celles de deux personnages créoles et insulaires, c'est-à-dire doublement exclus de l'univers sociopolitique dominant. Dans *Mauprat*, les enthousiasmes suscités par la période prérévolutionnaire se diffusent au couple central, qui puise dans le cadre matrimonial ses raisons d'être et d'agir. L'ouverture à autrui s'élargit encore dans *La Comtesse de Rudolstadt* : le bonheur amoureux est enrichi par une action sociopolitique à dimension mondiale que soutient l'art musical. Les éléments « dystopiques » (p. 221) des dénouements d'*Indiana*, de *Valentine*

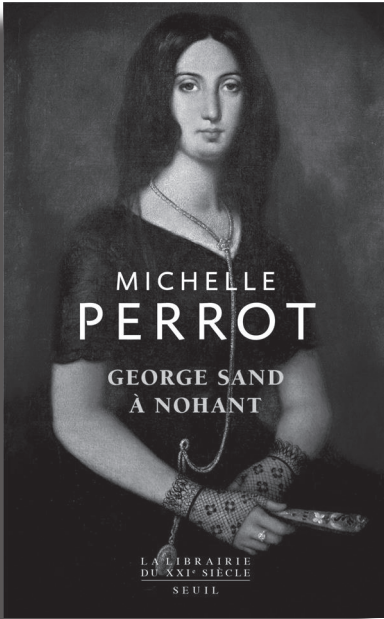
et des deux *Lélia* reconstruisent la mort « punitive » (p. 221) des héroïnes dans une visée dénonciatrice, mais un nouveau recours au dédoublement retourne la dystopie en utopie. Ainsi, le suicide de Noun est transfiguré par le saut à valeur de protestation sociopolitique effectué par Indiana et Ralph à Bernica, lui-même dédoublé dans une transformation en « baptême d'initiation » (p. 226). Dans *Valentine*, la mort de celle-ci est adoucie par le bonheur offert à Louise par celui de son neveu Valentin, et par l'évocation du destin prometteur de la fille de ce dernier, prénommée également Valentine. Marilyn Mallia montre ensuite que la mort de la seconde *Lélia* peut constituer le surpasement « métaphysique » (p. 227) de la première ; cette mort constitue d'autant moins un effacement que Tremmor et leurs idéaux communs lui survivent. Enfin, les infortunes qui s'abattent sur Consuelo et Albert cessent avec leur adoption d'un mode de vie bohème, gage d'une liberté illimitée. L'analyse de Marilyn Mallia s'achève sur les contradictions apparentes de ces dénouements, qu'elle explique par la conscience critique sandienne. Ainsi, l'existence d'Indiana et Ralph sur une île idéale, tout comme leur action anti-esclavagiste, sont désabusées par leurs relations sociales, que gâchent l'animosité et la mesquinerie. Même entreprise de désillusion avec l'anéantissement du pavillon de Valentine, de l'abbaye dans la seconde *Lélia* et de la société des Invisibles dans *Consuelo* : autant de manières de symboliser « les obstacles qui entravent la réalisation de l'utopie républicaine et égalitaire promise en 1789 » (p. 232). Dernière tension repérée par Marilyn Mallia dans ces dénouements : les fréquents silences de chacune des héroïnes, dont la voix est supplantée par celle des personnages masculins. Loin de nourrir une interprétation antiféministe applicable aux romans gothiques, ces silences traduisent les dysfonctionnements du réel contemporain. Marilyn Mallia envisage cette saturation de la parole masculine comme un « filtre narratif » (p. 240) chargé de dire « la difficulté d'une expression authentique de la voix féminine » (p. 239), ainsi que « la difficulté de l'expression authentique de la voix artistique féminine de Sand elle-même » (p. 240). Elle fait observer qu'en définitive la complexité de ces dénouements stimule la pensée sandienne – et celle de son lecteur – par un questionnement toujours régénéré.

La conclusion de l'ouvrage récapitule les apports majeurs de la rencontre entre Sand et le roman gothique. Trouvant dans le gothique anglais un espace de renouvellement pour sa réflexion sur la condition des femmes, George Sand montre aussi, par ce réinvestissement, la fertilité des échanges esthétiques et idéologiques européens, y compris pour son propre statut

de femme et de créatrice. Elle témoigne aussi de sa volonté d'inviter un lectorat « avisé » (p. 253) à exercer sa propre pensée et son propre jugement critiques. Marilyn Mallia invite à son tour à une (re)lecture aussi enthousiasmante que convaincante des sept romans rassemblés, au-delà même de la question féminine dont cet ouvrage a fait son objet d'étude.

MARJOLAINE FOREST

Michelle Perrot, *George Sand à Nohant. Une maison d'artiste, Paris, Le Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2018, 445 p., 24 €.*



Michelle Perrot nous fait pénétrer dans la maison de George Sand en commençant par une « Entrée » autobiographique, précédée d'une dédicace au compagnon de sa vie qui fit découvrir le Berry et Nohant à la fille de Beauvoir qu'elle était alors, et qui « participai[t] à la dépréciation collective dont Sand a été victime après sa mort » (p. 9-14). C'est par Nohant qu'elle a découvert qui était vraiment George Sand, et c'est par ce lieu qu'elle invite à son tour lecteurs et lectrices à faire, comme elle et avec elle, le pèlerinage qui l'amena à vraiment connaître la femme, la mère, la grand-mère, l'écrivaine, la femme politique, l'artiste que fut Sand. Tout en présentant « Nohant vu, voulu et vécu par Sand », l'historienne nous gratifie de moments empreints de poésie. À la façon

d'un oracle, elle évoque sa découverte de Nohant, « thébaïde, qui autorise une existence égalitaire, entre les membres de la famille élargie qui l'habite [...], lieu de pierre et de papier, témoin d'une histoire d'amour aux accents infinis » (p. 14).

Comme la vie à Nohant, la construction du livre est théâtrale. Dans une sorte de prologue antique, intitulé « Entrée en scène », une voix nous dit : « La scène se passe à la campagne, à Nohant, village du Berry [...]. Chez George Sand née Aurore Dupin » (p. 15). La voix nous présente ensuite

une longue liste de personnages (p. 15-17) : les « principaux » (ascendants et descendants), les « compagnons de Sand », les « amants passagers », les « résidents familiers », les « amis et voisins berrichons », les « hôtes de Nohant », les « domestiques » et, pour finir, la « jument Colette, les chiens Pistolet, Marquis, Fadet, des chats anonymes, et beaucoup d'oiseaux ». Chaque partie du livre est en quelque sorte un acte : le premier est intitulé « Les gens », le deuxième « Les lieux » et le dernier « Les temps ». Le livre est enrichi de repères chronologiques, de tableaux généalogiques et d'un cahier iconographique.

Dans le premier acte, « Les gens » (p. 19-186), Michelle Perrot insiste sur la dualité de Nohant, à la fois « foyer et atelier d'artiste », et sur la famille, qui en est le cœur, « fil conducteur d'une transmission assumée » (p. 21). Nohant est un univers avec, en son centre, les femmes, de Marie-Aurore de Saxe à Aurore Lauth-Sand, autour desquelles « gravitent des hommes, maris, fils ou amants, satellites de l'astre dominant, dans une hiérarchie contraire à l'ordre traditionnel des sexes » (p. 21). L'historienne souligne l'importance de la famille et du rôle des femmes à l'intérieur de celle-ci, non comme objet de culte mais comme outil nécessaire à la compréhension de soi, ainsi que Sand l'a expliqué dans *Histoire de ma vie*. La famille est « une famille élargie par les naissances et les couples illégitimes, par les adoptions hors normes, par des cohabitations multiples » (p. 25). Correspondances et journal intime à l'appui, Michelle Perrot souligne la grande liberté de l'amoureuse Sand et l'aspect charnel de ses relations, et rappelle que, dans une lettre à son fils, elle écrit : « le mariage sans amour, ce sont les galères à perpétuité » (p. 34). Elle consacre ensuite une partie aux « trois partenaires » qui ont retenu Sand un certain temps : le « mari chasseur et buveur : Casimir Dudevant » (p. 35-38) ; « Frédéric Chopin : “un embrasement céleste” » qui se termine par le désaccord autour de Solange (p. 38-51) ; « Alexandre Manceau, “un chat caressant et un chien fidèle” » (p. 52-60). L'exploration familiale se focalise sur Sand, la mère, dans « Concilier l'art et la maternité : Maurice et Solange », « Solange : “un terrible caractère” » (p. 60-75) et « Maurice qui ne fait qu'un avec moi », partie dans laquelle l'historienne rappelle que Lina Calamatta, la femme de Maurice, « avait épousé les valeurs de Sand et lui a été fidèle jusqu'au bout » (p. 75-87). Après la famille proche, elle choisit de parler d'« [u]n trio de familiers » composé de Lambert, Aucante et Planchut (p. 87-93). Après cette évocation de la famille, c'est au tour des amis.

L'amitié, « plus désintéressée, plus solide que l'amour », « [Sand] la trouve en la personne de Rollinat », « son La Boétie, son Pylade » (p. 95), nous

dit Michelle Perrot. Les amitiés féminines, ce sont celles avec ses camarades de pension, avec Charlotte Marliani, Laure Decerfz, avec l'actrice Marie Dorval, « que sans doute elle aima d'amour » (p. 97), et la cantatrice Pauline Viardot. Chez Sand, « le genre marque l'amitié » et « [l]es amitiés dessinent des cercles concentriques, dont Nohant constitue un point d'ancrage et de fixation. Les amis berrichons forment l'assise la plus durable, unis par les souvenirs de jeunesse, les engagements, une familiarité de proximité et de relation continuée, un voisinage en somme. Musiciens, peintres, gens de théâtre, écrivains alimentent d'autres cohortes plus instables. Pour tous, Nohant est lieu de rencontre, un adoubement, un sacrement. L'invite à Nohant vaut consécration. Y aller est un pèlerinage, une initiation, l'intronisation dans la société choisie que George Sand rêve de cristalliser, de cimenter autour de sa maison. » (p. 98) Sont alors évoqués Franz Liszt et Marie d'Agoult, Pauline Viardot, les peintres Delacroix et Théodore Rousseau. Michelle Perrot souligne que les écrivains furent relativement rares à Nohant : parmi ceux-ci, Balzac, Dumas fils, Gautier, Flaubert et Tourgueniev (p. 123-129). Mais les visiteurs que Sand aime entre tous, ce sont les comédiens et en particulier Bocage (p. 129-132). Sont présentés également les savants et les politiques. L'historienne conclut que « [t]ous n'étaient pas nécessairement des "amis", mais leur désir, leur complicité ou leur curiosité leur avaient fait accomplir le voyage » à Nohant (p. 134). Elle rappelle ce que Sand avait écrit à Pauline Viardot : « L'art se perdrait certainement, s'il ne se créait pas des sanctuaires pour se retremper », avant de conclure sur ces mots : « Une oasis, un sanctuaire : la vocation idéale de Nohant » (p. 134). Toute une partie est consacrée aux amis berrichons (p. 135-149) : « [ses] vieux camarades » (Fleury, Duvernet, Papet), « la bande de La Châtre » (Stéphane Ajasson de Grandsagne, Alexis Duteil, Jules Néraud, Gabriel Planet, Jules Sandeau). Dans « Le club berrichon de Paris » sont évoquées la séparation du couple, l'arrivée à Paris en 1830 avec Sandeau et la rencontre avec Henri de Latouche, « qui les recrute » comme journalistes. C'est l'époque de Sand en redingote qui fréquente les théâtres parisiens, les cénacles politiques, et de la rencontre avec Michel de Bourges, Pierre Leroux et Planet, qui l'encourage à quitter son mari. Elle publie *Indiana* et rencontre Musset. Ce groupe d'amis la soutiendra toujours et certains tombent amoureux d'elle (« Pour l'amour d'Aurore », p. 139-142). La politique les unit et les divise (p. 142-144). La place des femmes dans ce groupe berrichon est évoquée, plus particulièrement celle d'Ursule Josse, amie et couturière (p. 144-145), et d'Éliza Tourangin, à qui Sand conseillait d'écrire l'histoire d'une vieille fille (p. 146-149).

Michelle Perrot fait une place à part aux domestiques, qui sont « [d]es inconnus dans la maison », ont « [d]es emplois spécialisés » et sont recrutés localement. On les découvre « à travers les yeux de George Sand », mal à l'aise dans son rôle de maîtresse de maison (p. 151-152). Elle insiste sur la volonté de Sand de vouloir éduquer ses domestiques (p. 165-168), mais aussi sur l'« [a]litérité de la condition domestique », due à l'obstacle de la culture et du langage (p. 172-175). Sand sent qu'il faut établir avec les domestiques des relations nouvelles (p. 178).

Cet acte consacré aux « gens » se termine par une partie intitulée « Animaux familiers » parce que Sand « croyait à l'unité du vivant, à la proximité des humains, des plantes, et des animaux » (p. 179). Pour elle, l'oiseau est un être supérieur (p. 180-181), sa jument Colette est adroite et intelligente (p. 181-183) et elle préfère les chiens aux chats. « Par des liens mystérieux, conclut Michelle Perrot, cette histoire personnelle des animaux s'inscrit dans une nouvelle vision de la nature » (p. 186).

Dans le deuxième acte, « Les lieux » (p. 187-286), l'historienne voit Nohant comme « une trilogie de lieux emboîtés : une maison, un jardin, une terre, qui se complètent et se nourrissent » (p. 189). Sand est attachée à sa maison parce qu'elle y a des souvenirs d'enfance. Paradoxalement, elle en parle moins que de son jardin sans doute parce qu'elle n'y est pas née. Nohant, c'est à la fois la douceur de la grand-mère et « la violence et le chagrin » causées par la mort de son père, ainsi que les dissensions entre Marie-Aurore de Saxe et Sophie Delaborde, sa mère (p. 193). Michelle Perrot rappelle que Sand transforma cette maison, la fit agrandir, y ajoutant des chambres et la « cathédrale », atelier pour Maurice, le théâtre d'amateurs et celui de marionnettes, sans compter les autres modernisations progressives du lieu et la décoration (p. 195-222). C'est pour cette raison que Gargillesse et Palaiseau sont des contre-modèles de Nohant. L'ouvrage consacre ensuite plus de trente pages au jardin, au jardinage, aux fleurs, aux papillons et aux sciences naturelles qui permettent de [c]omprendre l'histoire de la Terre (p. 257). Il évoque ensuite la terre, propriété foncière (gérée par Casimir et Hippolyte) qui fait de Sand « une dame de château » (p. 270). Sand est présentée comme s'intéressant à l'agronomie, mais sans instinct de propriétaire. Après les dissensions entre Manceau et Maurice, c'est son fils et Lina qui prendront en main la gestion du domaine et de la ferme (p. 272-282). À la fin de cette partie, Michelle Perrot évoque Sand ethnologue et barde des paysans du Berry, dont la poésie est enracinée dans le réel (p. 286).

Dans le dernier acte, « Les temps » (p. 287-398), il s'agit du temps qu'il fait mais aussi de tout ce que le passage du temps affecte : les rythmes du corps (vieillesse, maladies), l'emploi du temps, mais aussi les activités auxquelles on passe le temps : « Lire et écrire à Nohant », « Théâtres », « La politique au village » (partie qui permet de présenter les engagements politiques de Sand et les effets de la guerre), et inévitablement, « Mourir à Nohant ». Et puis, c'est le baisser de rideau : « Et après ? » présente le lent naufrage de Nohant jusqu'à sa reprise par les Monuments nationaux (p. 399-404). L'historienne conclut ainsi sa mise en scène riche et émouvante : « Nohant fut le chemin et la quête d'une vie. Elle fut la nôtre en ce livre » (p. 404).

Dans son livre-quête, Michelle Perrot a su montrer que « Nohant est une oasis qui permet de se retrancher d'une mondanité dont [Sand] connaît les ravages, et de créer ». Le lieu combine la solitude nécessaire à la « pioche » et la présence d'une communauté par les soirées musicales, littéraires et, de plus en plus, théâtrales, le théâtre étant devenu au fil du temps le moyen privilégié de constitution d'un groupe. « Ascèse et plaisir sont indissolubles » (p. 13). L'historienne rappelle également, de façon élégante et remarquable, que « Nohant [fut] le creuset d'une utopie, spatialisée comme elles le sont toutes, pénétrée par l'ardent désir de changer le monde par son existence même » (p. 14). C'est bien « Nohant vu, voulu et vécu par Sand » que Michelle Perrot fera découvrir à ses lecteurs. Le livre a été bien promu, notamment à *La Grande Librairie*, émission de télévision d'une chaîne publique française, en présence de l'auteure, et c'est tant mieux car l'historienne n'invente rien. Tout ce qu'elle met en scène est fondé sur les écrits de Sand : correspondance, autobiographie, agendas, écrits politiques et quelques œuvres littéraires.

CATHERINE MASSON

Vie de l'association



Rapport d'activité de l'année 2018

L'assemblée générale annuelle de l'association s'est tenue le samedi 27 janvier 2018 à la Mairie du IX^e arrondissement de Paris. Catherine Masson, présidente de la *George Sand Association* (USA) et professeure de Littérature française à Wellesley College (USA), a prononcé une conférence portant sur le sujet suivant : « George Sand et ses sœurs américaines au XIX^e siècle ». L'assemblée était précédée, pour ceux qui l'avaient souhaité, par une visite du quartier de *La Nouvelle Athènes* sur les traces des adresses parisiennes de George Sand, proposée par Claire Le Guillou, suivie par un déjeuner au Café Drouot.

Rappel des activités de l'année

RÉUNION DE RENTRÉE

La réunion de rentrée s'est tenue le 6 octobre 2018 de 14h00 à 17h00, dans le grenier littéraire de Nohant. Le thème choisi pour les conférences portait sur « George Sand et les peintres ». Trois conférences se sont succédé, suivies par un échange avec le public présent : Annick Dussault : « Un familier de Nohant si méconnu : Eugène Lambert » ; Claudine Grossir : « Eugène Fromentin, le pinceau et la plume » ; Danielle Bahiaoui : « Présence de Delacroix à Nohant ».

La réunion a été suivie à 17h00 par le vernissage de l'exposition « Laissez verdure », installée dans la maison de George Sand, en présence de l'artiste plasticienne et photographe Anne-Lise Broyer. Cette exposition était organisée par le Domaine de George Sand (CMN) en partenariat avec le Musée de la vie romantique. Une dizaine d'œuvres étaient exposées (tirages argentiques, dessins et objets de petits formats), dessinant des liens avec la vie intime de George Sand.

Cette réunion de rentrée à Nohant marque le début d'un partenariat étroit entre notre association et le Domaine de George Sand (CMN), qui a été officialisé par une convention signée au cours de l'année 2018.

ATELIERS DE LECTURE

Les deux premières séances de l'année se sont déroulées au Musée de la Vie romantique, 16 rue Chaptal (75009), le lundi à 14h30. Les suivantes se sont tenues au café La Rotonde (2 place d'Estienne d'Orves, 75009), en raison de la fermeture du musée. Chaque séance a été consacrée à la présentation d'une œuvre de George Sand. Le programme était le suivant :

12 février : *Cadio*.

9 avril : *Laura, voyage dans le cristal*.

4 juin : *Jeanne*.

8 octobre 2018 : *Le Compagnon du Tour de France*.

10 décembre : *L'Uscoque*.

EXPOSITIONS

Samedi 9 juin : visite de l'exposition « Une lutte moderne, de Delacroix à nos jours » au Musée Delacroix (Place Fürstenberg). Commissaires de l'exposition : Dominique de Font-Réaulx, alors directrice du musée national Eugène-Delacroix, depuis nommée directrice de la médiation et de la programmation culturelle du musée du Louvre, et Marie Monfort, conservateur en chef à la DRAC Île-de-France.

Le Musée Eugène Delacroix proposait la première exposition, depuis leur achèvement en 1861, des peintures de la Chapelle des Saints-Anges à l'Église Saint-Sulpice : « La Lutte de Jacob avec l'ange » ; « Héliodore chassé du temple » ; « Saint Michel terrassant le démon ». Portée par les recherches accomplies lors de leur récente restauration conduite par la Ville de Paris, cette exposition rassemblait, grâce à des prêts exceptionnels des musées français et étrangers, des tableaux qui furent sources d'inspiration pour Delacroix : œuvres de Raphaël, Titien, Rubens, Le Lorrain, Solimena. On pouvait voir également les principales études et esquisses qu'il a réalisées pour la conception de ces trois chefs-d'œuvre. L'exposition réunissait en outre quelques créations inspirées par l'œuvre de Delacroix à des artistes du XIX^e et du XX^e siècle, tels Gustave Moreau, Odilon Redon, William Strang, Jacques Lipchitz, René Iché, Charles Camoin, Jean Bazaine, Marc Chagall. Chacun d'entre eux s'est nourri de l'art de Delacroix pour concevoir ses propres visions de la lutte.

WEEK-END EN BERRY

Ce rendez-vous convivial et annuel, qui associe plaisirs culturels et gastronomiques, s'est déroulé les 27 et 28 mai. Il était consacré au roman *Jeanne*. Celui-ci ayant pour cadre Boussac, Toulx-Sainte-Croix et les Pierres Jaumâtres, c'est une visite de ces différents lieux qui a été proposée aux adhérents durant la journée du dimanche : visite du château de Boussac et promenade sur les traces de Pierre Leroux ; belvédère de Toulx-Sainte-Croix et promenade aux Pierres Jaumâtres, après un déjeuner au Chalet des Pierres Jaumâtres. Le samedi après-midi fut consacré à une table ronde sur le roman dans le Grenier littéraire de la Maison de Nohant. Cet après-midi fut suivi d'un dîner à « La Petite Fadette ».

COLLOQUES ET CONFÉRENCES

27 février : conférence de Olivier Bara, « Portrait de George Sand » à la Médiathèque de Mâcon.

Colloque international « George Sand comique », organisé par Olivier Bara et François Kerlouégan (IHRIM) à l'Université Lyon II, mercredi 17, jeudi 18 et vendredi 19 octobre 2018.

29 octobre : conférence de Michelle Perrot, organisée en partenariat entre *Les Amis de George Sand* et le Domaine de George Sand (CMN), au Grenier littéraire de Nohant à propos de son dernier livre : *George Sand à Nohant. Une maison d'artiste* (Seuil, 2018).

17 novembre : conférence de Françoise Genevray sur « George Sand et Léon Tolstoï » au Domaine de Nohant, dans le cadre des *Rencontres des Maisons d'écrivains*.

5 décembre : conférence de Brigitte Diaz à l'Université de Salerne : « George Sand et la jeune Italie : du mythe romantique à l'engagement politique », au séminaire dirigé par Mme Agnese Silvestri, portant sur « S'engager dans l'Histoire d'autrui : formes littéraires et pratiques militantes de l'implication (France-Italie, XIX^e-XX^e siècles) ».

8 décembre (Veigné, Rue du Moulin, 37250) : conférence de G. et M. Miclon : « Les voyages de George Sand ».

CAHIERS GEORGE SAND

Le numéro 40 des *Cahiers George Sand* a paru en septembre 2018. Le dossier « George Sand et la fabrique du personnage » était dirigé par Brigitte Diaz. Ce numéro a obtenu une subvention du CNL de 2940 €. Le dossier du numéro suivant porte sur « George Sand et la pensée du mal » (septembre 2019).

SITE INTERNET

Il a été totalement reconçu. L'accès à l'ancien site est toujours possible pour les adhérents.

VIE DES ASSOCIATIONS

Dans le cadre de l'association Nohant-Vie, l'opération « L'Automne à Nohant » a été reconduite en 2018, avec trois « concerts gourmands » et un concert exceptionnel (hors festival), spécialement consacré à la sauvegarde des fresques de Vic. La manifestation « Noël à Nohant » a été également reconduite les samedi 16 et dimanche 17 décembre. Danielle Bahiaoui a participé comme « conteuse » et a pu lire des textes relatifs à Noël, extraits d'*Histoire de ma vie* et des *Agendas*, au rez-de-chaussée de la Maison de George Sand, qui était ouverte gratuitement au public pendant deux jours et a reçu 1800 visiteurs : une façon de faire connaître notre association.

Activités programmées pour 2019

22^e COLLOQUE INTERNATIONAL GEORGE SAND

« Mondes et sociabilité du spectacle autour de George Sand », Berne, 24-25 juin 2019 – Lausanne, 26-27 juin 2019. Le colloque est organisé par Corinne Fournier (Université de Berne) et Valentina Ponzetto (Université de Lausanne), toutes deux membres de l'association.

ATELIERS DE LECTURE

Les ateliers ont lieu au Musée de la vie romantique. Les dates et les œuvres retenues sont les suivantes :

11 février 2019, 14 h 30 : *Indiana*

8 avril 2019, 14 h 30 : *Marianne*

3 juin 2019, 14 h 30 : *Contes d'une grand-mère*

WEEK-END EN BERRY

Il aura lieu les 18 et 19 mai 2019 et portera sur *La Petite Fadette*. Une table ronde est prévue le samedi après-midi au Grenier littéraire de Nohant. Le dimanche sera consacré à une promenade sur les traces du roman.

RÉUNION DE RENTRÉE

Elle aura lieu le samedi 5 octobre 2019 au Grenier littéraire de Nohant. Seront présentées trois conférences sur le thème des visiteurs de Nohant.



RAPPORT FINANCIER EXERCICE du 01/01/2018 au 31/12/2018

Recettes		Dépenses	
Subventions & Dons	3 140,00	Fonctionnement & Secrétariat	1 540,69
Manifestations	4 172,00	Frais Postaux	418,07
Boussac & Pierres Jaumâtres 26/27 Mai	1 680,00	Assurances	694,23
Exposition DELACROIX	42,00	Manifestations	3 901,71
W.E. Rentrée Nohant 15/16 Septembre	2 450,00	Boussac & Pierres Jaumâtres 26/27 Mai	1 624,21
Ventes de revue	339,70	Exposition DELACROIX	00,00
Cotisations	8 937,90	W.E. Rentrée Nohant 15/16 Septembre	2 277,50
Divers	0,00	Divers	150,00
Produit de Trésorerie	94,96	Revue N°40	6 740,79
Total	16 684,56	Refonte site Internet	1 077,50
TOTAUX	16 684,56	Total	14 622,99
SOLDE TRESORERIE au 31/12/2017	11 288,97	Résultat de l'exercice	2 061,57
SOLDE TRESORERIE au 31/12/2018	13 385,54	TOTAUX	16 684,56

BUDGET PREVISIONNEL 2019

Recettes		Dépenses	
Ventes de revues	300,00	Fonctionnement & Secrétariat	2 000,00
Manifestations	4 000,00	Revue	7 000,00
Cotisations	9 000,00	Manifestations	4 000,00
Produit de Trésorerie	70,00	Frais Postaux	600,00
Subventions	2 830,00	Assurances	500,00
Don	300,00	Soutien Publications et Colloques	800,00
Divers	0,00	Maintenance du Site Internet	600,00
TOTAUX	16 500,00	Cotisation Association/Prix thèses	300,00
		Forfait déplacement	500,00
		Divers	200,00
		TOTAUX	16 500,00

Les Amis de George Sand

M. Mme Mlle (prénom & nom).....
.....

Faites-vous connaître !

À l'occasion de votre adhésion, n'hésitez pas à rentrer en contact avec les gestionnaires de l'Association.

Les lignes ci-dessous sont bien entendu trop courtes pour que vous puissiez vous exprimer, elles ne prétendent qu'à vous suggérer de nous écrire⁽¹⁾.

Sans que cela ne constitue en aucun cas une obligation pour vous, nous serions heureux que vous nous indiquiez :

- comment vous avez connu l'association :

.....

- votre profession, vos travaux :

.....

.....

.....

.....

- les raisons de l'intérêt que vous portez à George Sand :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

...
- ce que vous souhaitez que l'association vous apporte :

.....

.....

.....

- ce que vous pensez pouvoir apporter à l'association :

.....

.....

.....

.....

⁽¹⁾ Conformément aux dispositions de l'art. 27 de la loi du 6 janvier 1978 (Informatique et Libertés), nous vous rappelons que vous disposez d'un droit d'accès et de rectifications des données vous concernant. Sauf opposition de votre part, ces informations pourront être utilisées par des tiers.

Les Amis de George Sand

Association déclarée (J.O. 16-17 juin 1975)

Siège social: Musée de la vie romantique, 16, rue Chaptal 75 009 Paris

Siège administratif : Mairie de La Châtre, 36 400 La Châtre

Tel: 02 54 30 23 85 - courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Site Internet : www.amisdegeorgesand.info

Bulletin d'adhésion

à retourner au secrétariat de l'Association

Mairie de La Châtre, 36 400 La Châtre

M. Mme Mlle (prénom & nom).....

.....

Adresse :

Code Postal : Ville : Pays :

Tél : e-mail :

Je demande mon adhésion à l'Association **Les Amis de George Sand**

Je vous adresse ci-joint par chèque*

Je règle par virement bancaire

Je règle en ligne par virement bancaire ou compte Paypal

ma cotisation, pour la présente année civile, d'un montant de :€

J'ai bien noté que je recevrai en retour ma carte de membre de l'Association pour l'année en cours et que vous m'adresserez les prochaines circulaires destinées aux adhérents ainsi que la revue de cette année (numéro paru ou à paraître).

J'accepte de recevoir les circulaires par courriel

Je demande à recevoir les circulaires par envoi postal

À, le

(signature)

Cotisation 2019

Cotisation simple : 28€. Couple : 38€. Étudiant (sur justificatif) : 15€.

Membre de soutien : 40€. Membre bienfaiteur : 50€ et +.

Chèque joint à l'ordre de l'Association avec enveloppe timbrée. Ou par carte bancaire via notre site (Paypal : rubrique Association/Adhésion). *Chèque ou mandat en euro, compensable en France, et libellé à l'ordre de « Association Les Amis de George Sand ».*

Table des illustrations

Couverture et p. 10 : Caravaggio Merisi, *Medusa*, 1595-1598, Galerie des Offices, Florence, Italie, reproduction wikipedia.org.

p. 16 : Couverture de Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Amsterdam, 1710, reproduction wikipedia.org.

p. 34 : *Invidia*, gravure de Jacques Callot, 1620, reproduction wikipedia.org.

p. 52 : Photographie de André Adolphe Eugène Desideri, La Chanteuse Pauline Viardot dans le rôle d'Orphée de l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck, au Théâtre lyrique, à Paris, de l'album du capitaine Frederick Stevenson, novembre 1859, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, reproduction wikipedia.org.

p. 71 : Photographie de D. Philippe, Pauline Viardot dans *Orphée* de Gluck, 1860, reproduction wikipedia.org.

p. 72 : Reproduction de la première page du manuscrit inédit de George Sand, *Le Dalès*, drame fantastique en trois actes, 1857, photographie de l'auteur.

p. 85 : Maurice Sand, *Le Dalès*, aquarelle, 1857, reproduction www.moncarnet-georgesand.fr.

p. 89 : Reproduction de page du manuscrit inédit de George Sand, *Le Dalès*, drame fantastique en trois actes, 1857, photographie de l'auteur.

p. 90 : Maurice Sand, illustration pour *Lélia*, Michel Lévy frères, Paris, 1867, reproduction wikipedia.org.

p. 106 : Pieter Brueghel l'Ancien, *La Tour de Babel*, huile sur panneau de chêne, 1563, musée d'Histoire de l'art de Vienne, reproduction wikipedia.org.

p. 111 : Nicolas Dipre, *Le Songe de Jacob*, huile sur panneau de bois, xv^e siècle, museum site, reproduction wikipedia.org.

p. 128 : Miniature anonyme représentant Astolphe de Custine à l'époque de son voyage en Calabre (1812).

p. 142 : François-Gabriel Lépaulle, *Eugène Sue*, 1835, reproduction wikipedia.org.

p. 156 : Madame Venturi, *Giuseppe Mazzini*, 1847, New York Public Library Archives.

p. 180 : Eugène Fromentin, *Une rue à El-Aghouat*, 1859, Musée de la Chartreuse, Douai, reproduction RMN-Grand Palais.

Cahiers George Sand

GEORGE SAND ET LA PENSÉE DU MAL

Préparé par Damien Zanone

George Sand concède, dans un passage d'*Histoire de ma vie*, avoir peu volontiers représenté le mal dans son œuvre et elle convient que son peu de goût à le faire a pu susciter le soupçon d'une incapacité de sa part : « On a critiqué en moi cette bénignité d'imagination ». Ce grief de ses détracteurs, et ce presque aveu de la part de Sand, méritent d'être interrogés : une littérature soucieuse de soulever des questions morales peut-elle négliger de faire un sort au mal ? Une littérature qui montre si souvent des personnages en quête d'idéal peut-elle ignorer les obstacles se dressant devant eux ? Il importe de s'arrêter sur la question du mal chez Sand pour apprécier si elle est effectivement minimisée ou si, à travers des figurations et un discours inattendus, elle est traitée de manière à échapper à l'attention.

Les études réunies ici privilégient cette dernière hypothèse et relisent à partir d'elle différents pans de l'œuvre de Sand, aussi bien dans le domaine de la fiction (romans, contes, théâtre) qu'en dehors (autobiographie, lettres).



Association Les Amis de George Sand

Dépôt légal : septembre 2019 - ISSN : 2275-1939