

Cahiers George Sand  
**SAND ET FLAUBERT**  
**ÊTRE ÉCRIVAIN AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE**

*Préparé par Brigitte Diaz et Claudine Grossir*

La *doxa* scolaire les a statufiés, l'une en « bonne dame de Nohant » et l'autre en « ermite de Croisset ». L'histoire littéraire les a figés dans une opposition irréductible. Pourtant, malgré leur foi en des philosophies de la littérature très divergentes, ces deux écrivains emblématiques du XIX<sup>e</sup> siècle se sont souvent rencontrés, moins physiquement que par la médiation de leur correspondance. Certes, leur long dialogue épistolaire n'a guère fait bouger les positions, esthétiques et idéologiques, défendues par chacun : Sand ne saurait être la « conscience littéraire » de Flaubert, comme le fut Louis Bouilhet ; et Flaubert ne convertira jamais Sand au culte hautain de l'Art tel qu'il le pratique. De leur dialogue continu, ils ont fait cependant le terrain d'une réflexion ouverte sur leur travail d'écrivain et sur le devenir de la littérature en cette fin de siècle. Autant qu'aux discours qu'ils tiennent dans leur correspondance, c'est à leurs pratiques de la littérature que l'on a voulu revenir dans ce numéro des *Cahiers George Sand*. Le parcours proposé suit les points de jonction mais aussi les lignes de faille qui les rapprochent ou les séparent. Sans prétendre livrer une synthèse exhaustive, on s'est attaché à dégager quelques pans de leur histoire commune, qui forme aussi à sa manière une histoire de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.



**CNL**

CENTRE  
NATIONAL  
DU LIVRE

Association Les Amis de George Sand

Dépôt légal : septembre 2021 - ISSN : 2275-1939

43

Cahiers George Sand



SAND/FLAUBERT

2021

Les Amis de George Sand

Cahiers

GEORGE SAND

43 2021



## LES AMIS DE GEORGE SAND

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

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

Administration : Mairie de La Châtre, 36400 La Châtre.

### *Président d'honneur*

Georges Lubin †

### **Bureau**

#### *Présidente*

Brigitte Diaz

#### *Vice-Présidente*

Aline Alquier †

#### *Secrétaire générale*

Danielle Bahiaoui

#### *Trésorier*

Bernard Mercier

#### *Responsable Revue*

Olivier Bara

#### *Responsable Internet*

Martine Watrelot

### **Conseil d'administration**

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

## CAHIERS GEORGE SAND

### **Comité de rédaction**

#### *Rédacteur en chef*

Olivier Bara

#### *Rédactrice en chef adjointe*

Michèle Hecquet

#### *Responsable des Varia*

Brigitte Diaz

#### *Responsable des recensions*

François Kerlouégan

### **Comité de lecture**

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

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

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

**Adresse courriel :** [amisdegeorgesand1@orange.fr](mailto:amisdegeorgesand1@orange.fr)

**Prix de la revue N° 43 pour les non-adhérents : 20, 00 € (+ frais port).**

*Les chèques ou virements bancaires (IBAN : FR42 - 3000 - 2057 - 3400 - 0011 - 7093 - L26 BIC: CRLYFRPP)*

*doivent être payables en France, libellés au nom de l'Association Les Amis de George Sand, à l'adresse « Administration »*

*ci-dessus. Cartes bancaires : via Paypal (selon indications sur le site internet de l'Association).*

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

**Cahiers George Sand n°43**

**SAND ET FLAUBERT  
ÊTRE ÉCRIVAIN AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE**

*Préparé par Brigitte Diaz et Claudine Grossir*



# Éditorial

Olivier BARA (p. 7)

## Dossier

Brigitte DIAZ et Claudine GROSSIR : *Introduction. « Sand et Flaubert : être écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle »* (p. 11)

François VANOOSTHUYSE : « *Écrire je. Poétiques du sujet chez Sand et Flaubert* » (p. 21)

Olivier BARA : « *Sand et Flaubert dramaturges : débats esthétiques et partage d'expérience* » (p. 43)

Brigitte DIAZ : « *Sand et Flaubert : deux écrivains contre les critiques* » (p. 61)

Domitille RAILLON : « *Sand et Flaubert à la recherche de l'âme d'un éditeur* » (p. 81)

Pascale AURAIX-JONCHIÈRE : « *La forêt en régime romanesque. Du topos romantique au métadiscours crypté : George Sand, Gustave Flaubert* » (p. 99)

Thierry POYET : « *Sand vue par Flaubert. De l'impossible substitut maternel à la consœur en écriture* » (p. 119)

Olga KAFANOVA : « *Tourguéniev et Flaubert face à Sand : réflexions sur la sainteté* » (p. 135)

## Varia

Simone BERNARD-GRIFFITHS : « *L'écriture de la nouvelle dans Lavinia (1833) de George Sand. Spécificité générique, comédie et ironie* » (p. 155)

Annick DUSSAULT : « *Un faux portrait de George Sand* » (p. 169)

Yvon LE SCANFF : « *George Sand et la philosophie de la nature* » (p. 183)

Carole RIVIÈRE : « *La Commune de Paris vue par les correspondants de George Sand* » (p. 201)

## Recensions

ÉDITIONS : *George Sand, Laura, voyage dans le cristal* (p. 217), *George Sand, Francia* (p. 220), *George Sand, Narcisse* (p. 224)

OUVRAGES CRITIQUES : *Olivier Bara et François Kerlouégan (dir.), George Sand comique* (p. 228), *Martine Watrelot (dir.), George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre* (p. 231), *Pascal Casanova, George Sand, d'une confession l'autre. George Sand et la vallée de Dardennes* (p. 239)

BANDE DESSINÉE, ROMAN GRAPHIQUE : *Chantal van den Heuvel et Nina Jacqmin, George Sand : ma vie à Nohant, Séverine Vidal et Kim Consigny, George Sand, fille du siècle* (p. 240)

## Vie de l'association

*Rapport d'activité* (p. 247)

# Sommaire



# Editorial





# Éditorial

Le bicentenaire de la naissance de Gustave Flaubert (1821-1880) appelait un numéro des *Cahiers George Sand* en forme d'hommage au « cher vieux troubadour ». Ce n'est pourtant pas sous l'angle biographique et affectif que Brigitte Diaz et Claudine Grossir, responsables du dossier annuel, ont souhaité revenir sur la relation de Sand et Flaubert. Elles n'ont pas souhaité non plus mettre en avant la scénographie épistolaire dessinée par les deux amis, ni la pragmatique de leurs échanges, déjà largement étudiées. George Sand et Gustave Flaubert figurent ici comme deux écrivains exemplaires du XIX<sup>e</sup> siècle. Tous deux illustrent par leurs différences comme par leurs débats complices la nouvelle condition de l'artiste des Lettres à laquelle chacun réagit selon son tempérament, sa position sociale ou économique, son genre sexuel mais aussi ses choix esthétiques. Quelles relations entretenir avec les éditeurs, les critiques ou les directeurs de théâtre, selon quel rapport de force, et comment l'établir ? Quelle position adopter face au marché du livre ou à l'industrie théâtrale et au public contemporain ? Les réponses à ces questions se trouvent dans les déclarations, souvent colériques, parfois désabusées, échangées par les deux épistoliers. Elles se découvrent aussi dans les poétiques adoptées dans leurs œuvres, comme dans les thématiques explorées ou dans les postures auctoriales affichées. Derrière l'opposition tranchée, parfois simplifiée par les deux écrivains eux-mêmes, entre littérature de consolation (Sand) et littérature de désolation (Flaubert), entre écriture transitive et œuvre autotélique, entre le livre à portée immédiate et le Livre offert à la postérité, se révèlent les ambivalences de chacun, leur admiration réciproque, les proximités insoupçonnées entre ces deux inlassables créateurs de formes.

La rubrique des *Varia* mérite cette année pleinement son nom : la variété préside au rassemblement des quatre articles. L'on y découvre, grâce à l'enquête menée par Annick Dussault, que ni George Sand, ni son mari Casimir Dudevant ne figurent aux côtés de la reine Victoria sur la (trop) célèbre toile de François-Auguste Biard conservée à La Châtre. L'on y suit, avec Simone Bernard-Griffiths, « l'éclatante épiphanie de George Sand nouvelliste », mais aussi ironiste, dans *Lavinia*. Yvon Le Scanff offre une brillante synthèse sur la philosophie de la nature développée par Sand au fil des années 1860, à l'époque des désillusions politiques. Carole Rivière, enfin, révèle le rôle joué par les correspondants de Sand dans son appréciation à distance et sa sévère désapprobation de la Commune – ici encore, nos *Cahiers* fêtent en cette année 2021 un anniversaire.

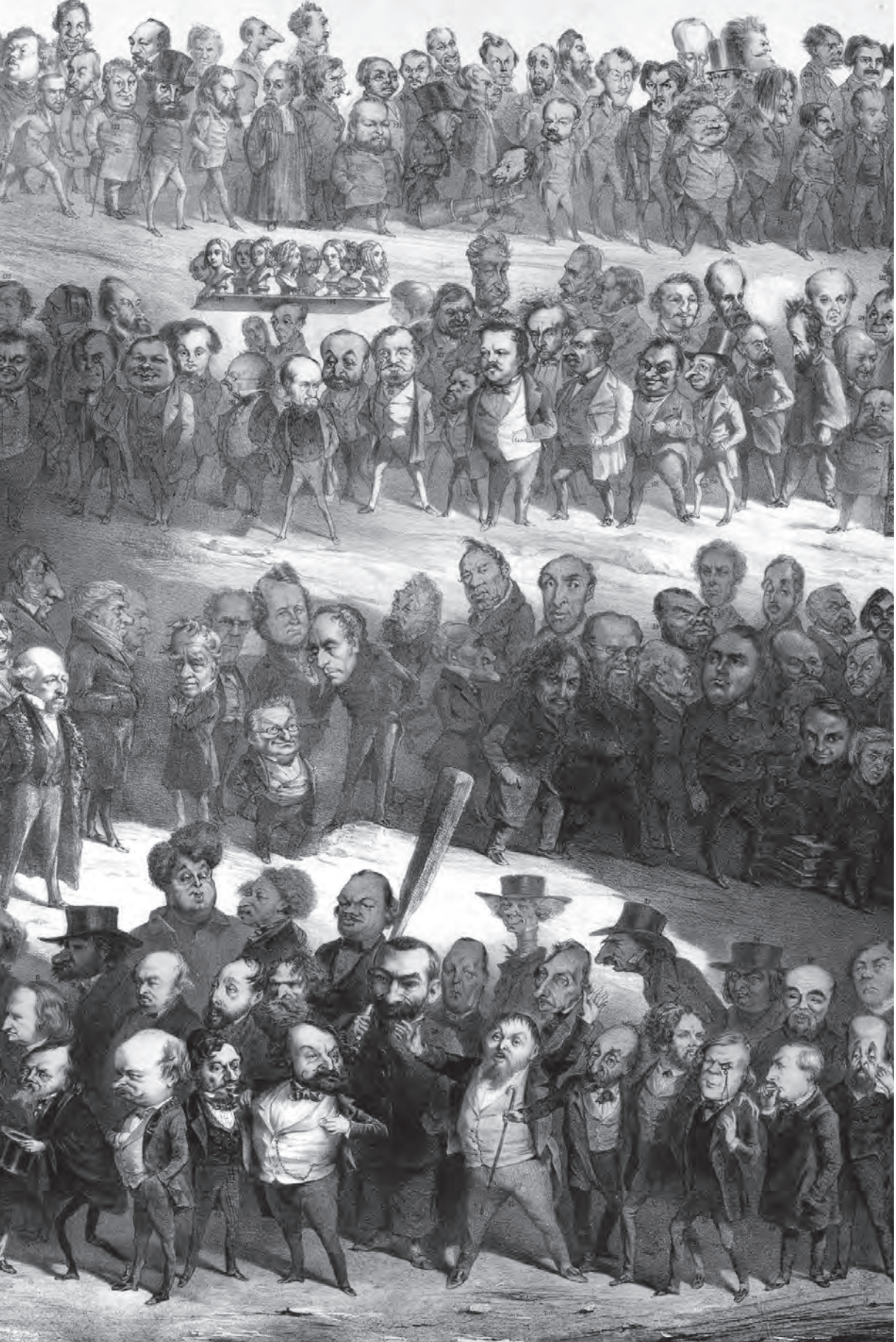
Les recensions annuelles témoignent une nouvelle fois de la vitalité des recherches sandiennes, que l'inscription de *Mauprat* au programme de l'agrégation de Lettres (reconnaissance académique attendue depuis longtemps) a encore dynamisées.

En 2022, une suite sera proposée au numéro qu'avait dirigé Agnese Silvestri autour des écrivains lecteurs de George Sand : après la réception par ses contemporains sera envisagée sa lecture par quelques auteurs et autrices des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles, de Virginia Woolf à Pierre Bergounioux.

OLIVIER BARA

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

# Dossier





# Sand et Flaubert : être écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle

## Introduction

« ... voici, je crois ce qui nous sépare essentiellement. Vous, du premier bond, en toutes choses, vous montez au ciel, et de là vous descendez sur la terre. [...] Moi, pauvre bougre, je suis collé sur la terre comme par des semelles de plomb... »

Lettre de Flaubert à Sand, 6 février 1876.

« Nous sommes, je crois, les deux travailleurs les plus différents qui existent. Mais puisqu'on s'aime comme ça, tout va bien<sup>1</sup> », déclare Sand à Flaubert en 1869, avec la conscience aiguë de tout ce qui les sépare dans l'exercice de leur art, mais l'assurance tranquille de la tendresse qui les unit. La formule résume emblématiquement la relation si particulière qu'ils ont entretenue l'un avec l'autre pendant une dizaine d'années, durant lesquelles le désaccord presque absolu sur leur façon de vivre le *métier* d'écrivain n'a jamais perturbé leur indéfectible amitié et l'a peut-être même stimulée. Leur compagnonnage au long cours se noue autour de ce paradoxe d'une amitié littéraire qui fait des antagonismes et des dissensions le terreau d'une connivence intellectuelle et affective, rare entre des écrivains d'une telle

---

1 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 17 janvier [18]69, *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, p. 213 (notée à présent CFS).

stature<sup>2</sup>. Entre eux, la différence n'induit pas l'exclusion, bien au contraire. S'il n'y a rien de commun – comme la *doxa* critique se plaît à le rappeler – dans leur conception de la littérature ni dans leur façon d'être écrivain, ils se sont néanmoins toujours montrés curieux de leurs pratiques respectives : chacun intrigué, parfois amusé, mais parfois aussi révolté par les postulats esthétiques de l'autre<sup>3</sup>. Effet de l'attraction des contraires, commente Sand, qui explique ainsi leurs affinités électives : « Puisqu'on pense l'un à l'autre à la même heure, c'est qu'on a besoin de son contraire. On se complète en s'identifiant par moments à ce qui n'est pas soi<sup>4</sup>. »

En 1866, quand commence véritablement leur relation, George Sand affiche un détachement souriant à l'égard de la création littéraire – ce qui ne correspond pas nécessairement à la réalité de sa pratique – et elle aime à dire qu'elle s'adonne à la littérature comme à un loisir qui aurait l'avantage d'être aussi un gagne-pain. Flaubert, lui, dans la désolation d'une solitude religieusement cultivée, vit sa rage de travail comme un « prurit », une éternelle démangeaison<sup>5</sup>. Il n'y a, proclame-t-il, que la « sacro-sainte littérature qui [l]'intéresse<sup>6</sup> », ce à quoi Sand rétorque que « la sacro-sainte littérature » a toujours été secondaire dans sa vie, passant loin derrière ceux qu'elle aime<sup>7</sup>. La ligne de faille qui sépare leurs univers est d'ordre esthétique et existentiel : Sand n'a jamais voulu « s'enterrer dans la littérature<sup>8</sup> » ; Flaubert ne sait pas vivre autrement que par sa médiation : « *vivre* [lui] semble un métier

2 Voir sur ce sujet Philippe BERTHIER, « *Concordia discors* : Sand et Flaubert », dans *Amitiés d'écrivains entre gens de métier*, Paris, Honoré Champion, 2021, p. 121-142.

3 Pour une évocation générale de leurs relations, voir : Catherine MARIETTE, « Gustave Flaubert », article du *Dictionnaire George Sand*, sous la dir. de Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, Paris, Honoré Champion, 2015, vol. I, p. 455-460 ; Monia KALLEL, *Flaubert et Sand : le roman d'une correspondance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012 ; Brigitte DIAZ, « Penser la littérature. La correspondance Sand-Flaubert », *Penser par lettre*, Université d'Orléans, mai 1997, Montréal, Éditions Fides, 1998, p. 359-375.

4 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 17 janvier [18]69, *CFS*, p. 213.

5 « Quant à ma rage de travail, je la comparerai à une dartre. Je me gratte en criant. C'est à la fois un plaisir et un supplice. » Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 1<sup>er</sup> janvier 1869], *CFS*, p. 209.

6 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 26 février 1872], *CFS*, p. 373.

7 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 28-29 février 1872], *CFS*, p. 375.

8 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 21 décembre [18]68, *CFS*, p. 205.

pour lequel [il] n'est pas fait<sup>9</sup> ». Et, pourtant, de si loin qu'ils se parlent, l'un et l'autre ont trouvé dans leurs entretiens épistolaires une modalité singulière de réflexion sur leur travail d'écrivain, sur la place qu'ils occupent, ou refusent d'occuper, dans le champ littéraire contemporain, sur le devenir de la littérature en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, chacun campe sur des positions esthétiques diamétralement opposées : Sand ne saurait être la « conscience littéraire » de Flaubert comme Bouilhet le fut pour lui, et Flaubert ne convertira jamais Sand au culte hautain de l'Art pour l'Art. L'un et l'autre, d'ailleurs, se plaisent à rappeler périodiquement leur irrémédiable différence, comme le fait Flaubert dans une des dernières lettres qu'il adresse à Sand : « Si je voulais prendre votre manière de voir l'ensemble du monde, je deviendrais risible. Voilà tout. Car vous avez beau me prêcher, je ne peux pas avoir un autre tempérament que le mien. Ni une autre esthétique que celle qui en est la conséquence<sup>10</sup>. » Ils n'en considèrent pas moins avec intérêt leurs crédos esthétiques respectifs.

Au centre de leurs échanges, la fabrique du roman : en artisans passionnés et virtuoses ils aiment à comparer leur manière de procéder. « Il me semble, dans mes moments de vanité, que je commence à entrevoir *ce que doit être un roman*<sup>11</sup> », avance Flaubert, qui soumet ses postulats poétiques à l'épreuve du dialogue avec sa glorieuse aînée, son « chère Maître ». Dans leur débat à épisodes sur l'art du roman, Flaubert décline avec constance son catéchisme d'impersonnalité, aberration selon Sand pour qui « la suprême impartialité est une chose anti-humaine », parce que le « roman doit être humain avant tout<sup>12</sup> ». Leurs conceptions du personnage, du point de vue, de la voix auctoriale, de la narration et plus généralement de toute la machinerie romanesque ne se rejoindront jamais. Elle, « suit sa vieille pente et [se] met dans la peau de ses bonshommes<sup>13</sup> », tandis que, lui, « éprouve une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de son cœur<sup>14</sup> ». L'un subit avec une sorte de délectation masochiste la lente et douloureuse gestation de chacun de ses romans, quand l'autre avoue avec une légèreté désarmante que la vraie difficulté à laquelle elle se confronte en commençant un roman,

9 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 1<sup>er</sup> janvier 1869], *CFS*, p. 210.

10 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 6 février 1876], *CFS*, p. 520.

11 *Ibid.*, p. 209 (souligné dans le texte).

12 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 12 janvier 1876, *CFS*, p. 519.

13 Lettre de SAND à Flaubert, Palaiseau, 29 novembre [1866], *CFS*, p. 102.

14 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 5-6 décembre 1866], *CFS*, p. 107.

c'est de « choisir entre les mille combinaisons de l'action scénique qui peut varier à l'infini<sup>15</sup> ». À presque soixante ans, elle s'amuse toujours autant au jeu du roman et prend un égal plaisir à éprouver la liberté euphorisante de la fiction : « Me voilà dans un nouveau roman qui m'amuse tout plein, écrit-elle à Alexandre Dumas fils. C'est toujours comme ça tout le temps que ça dure. Quand c'est fini je ne m'en soucie plus du tout. Mais le plaisir d'aller en avant, de pouvoir tourner à droite, de tenir dans ses mains la destinée des personnages que l'on connaît de toutes pièces<sup>16</sup> ! » D'où son regard parfois agacé sur les éternelles jérémiades de son ami : « Vous m'étonnez toujours avec votre travail pénible. Est-ce une coquetterie<sup>17</sup> ? » Quant aux « affres du style », sur lesquelles Flaubert se lamente abondamment, elle prétend ne pas s'en soucier et avoue : « Quant au style, j'en fais meilleur marché sur vous. Le vent joue de ma vieille harpe comme il lui plaît d'en jouer<sup>18</sup>. » Par un curieux renversement des rôles, la voilà qui fait la leçon à l'apôtre de l'impersonnalité, lui enjoignant de laisser parler « l'autre » en lui : « Laissez donc le vent courir un peu dans vos cordes [...] vous devriez laisser faire l'autre plus souvent. Ça irait tout de même et sans fatigue<sup>19</sup>. »

Avec des visions aussi différentes de ce que doit être un roman ils ne sauraient envisager d'un même œil le rapport au lecteur. Flaubert, on le sait, revendique farouchement le droit de n'écrire que pour une poignée d'élus. À la mort de Louis Bouilhet il sombre dans une asthénie mélancolique : « Je ne sens plus le *besoin* d'écrire parce que j'écrivais spécialement pour un seul être qui n'est plus. Voilà le vrai<sup>20</sup> ! » « Hérésie<sup>21</sup> » combattue par Sand, qui, en dépit de bien des désillusions à l'égard des lecteurs, continue à faire preuve d'un volontarisme œcuménique : « On écrit pour tout le monde, pour tout ce qui a besoin d'être initié. Quand on n'est pas compris, on se

15 Lettre de SAND à Flaubert, Palaiseau, 29 novembre [1866], *CFS*, p. 102.

16 Lettre de SAND à Alexandre Dumas fils, Nohant, 12 décembre [18]61, *Corr.*, t. XVI, p. 669.

17 Lettre de SAND à Flaubert, Palaiseau, 29 novembre [1866], *CFS*, p. 102.

18 *Ibid.*, p. 103.

19 *Ibid.*, p. 103.

20 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 21-22 mai 1870], *CFS*, p. 107.

21 « J'ai déjà combattu ton hérésie favorite, qui est que l'on écrit pour vingt personnes intelligentes et qu'on se fiche du reste », lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 12 janvier 1876, *CFS*, p. 518.



résigne et on recommence. Quand on l'est on se réjouit et on continue<sup>22</sup>. » Inutile de recenser plus longtemps les points de dissensions entre ces deux maîtres du roman : ils sont aussi invariables qu'inconciliables. À cet égard, leur correspondance fournit un extraordinaire document sur la pensée du roman au XIX<sup>e</sup> siècle : on y perçoit le passage disruptif d'une conception romantique, où « *l'homme-roman*<sup>23</sup> », comme dit Sand, est hypostasié en conscience universelle, à la vision d'une littérature du neutre et de l'absence, que les théoriciens littéraires du siècle suivant vont ériger en modèle absolu de la modernité littéraire. Sand, qui a bien saisi ce qu'une telle conception de la littérature entraînait d'anti-humanisme, ne peut qu'exprimer sa réprobation avec une sincère et presque naïve indignation : « Mais dès que tu manies la littérature, tu veux, je ne sais pourquoi, être un autre homme, celui qui doit disparaître, celui qui s'annihile, celui qui n'est pas ! Quelle drôle de manie ! quelle fausse règle de *bon goût*<sup>24</sup> ! » Les arguments qu'elle met en avant dans ses réponses à Flaubert constituent un vigoureux plaidoyer en faveur d'un roman de la parole et de l'échange, dont elle donne sa définition dans l'article qu'elle consacre à *L'Augusta*, roman de Maurice Sand qui paraît en 1862 : « Je regarde l'art du roman comme l'art libre par excellence, libre comme la parole humaine qui permet à quiconque sait s'en servir de raconter une fiction à sa manière, si toutefois il a une fiction intéressante dans l'esprit<sup>25</sup>. »

Sur le plan idéologique, le fossé qui les sépare est resté béant. À la fin du Second Empire, effondré devant ce qu'il appelle le « marasme » national, Flaubert, du fond de sa retraite normande, appelle de ses vœux le règne de l'Intellectuel, du « grand Lettré », seul susceptible à son sens de rétablir l'ordre de l'intelligence : « Les hommes purement intellectuels ont rendu plus de services au genre humain que tous les saint Vincent de Paul du monde<sup>26</sup> ! » déclare-t-il ; ce qui ne l'empêche pas de conspuer ceux qui se lancent dans la mêlée politique, comme le fait Renan, qui se présente à la députation en 1869. À son propos, il écrit : « Quand un homme de style s'abaisse à l'action,

22 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant] [1<sup>er</sup> octobre 1866], *CFS*, p. 84.

23 Lettre de SAND à Flaubert, Palaiseau, 29 novembre [1866], *CFS*, p. 102 (souligné dans le texte).

24 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 12 janvier 1876, *CFS*, p. 517 (souligné dans le texte).

25 George SAND, *Impressions et Souvenirs* [1863], Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 332.

26 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 5 juillet 1869], *CFS*, p. 236.

il déchoit et doit être puni<sup>27</sup>. » À partir de 1870, Flaubert ne cesse de vitupérer contre « l'abaissement universel » de la société, ne voyant d'échappatoire à la « démocrasserie » montante que dans une nouvelle donne politique, où le « mandarin » prendrait enfin les rênes du pouvoir<sup>28</sup>. Sand, elle, n'y croit guère, et elle continue à condamner toute forme de gouvernement qui se ferait sans le peuple et contre le peuple, même après l'expérience traumatisante de la Commune. Étrangère aux utopies élitistes de son ami, elle n'abandonne pas tout à fait l'idée, non pas d'une *mission* de l'écrivain – elle n'y croit plus guère à la fin de sa vie – mais de son influence possible sur les masses.

Toutes ces divergences sur le métier d'écrire et sur le rôle de l'écrivain dans l'espace social constituent le fonds même de leur commerce épistolaire, mais elles n'interdisent pas pour autant l'émergence de points de jonction. C'est cette entente que nous avons voulu privilégier et revisiter dans ce dossier. La radicalité des dissensions entre les deux écrivains – qu'elles soient d'ordre esthétique ou idéologique – tend d'ailleurs à s'estomper avec le temps, au profit d'une complicité amicale qui touche à tous les aspects de leur existence. L'affect y joue son rôle et la sollicitude maternelle que Sand, vieillissante, dispense à cet autre fils qu'est Flaubert, est un ferment puissant pour cette concorde nouvelle : « Tu es mon seul *point noir* dans ma vie du cœur, parce que tu es triste et ne veux plus regarder le soleil<sup>29</sup> », lui écrit-elle tendrement. Mais, le siècle avançant, c'est aussi l'impression partagée par l'un et l'autre de leur déshérence en tant qu'écrivains qui les réunit. À mesure que se transforme la scène littéraire, les oppositions naguère si tranchées entre leurs conceptions de la littérature semblent se dissoudre dans un égal et désolant constat que les écrivains qu'ils sont n'ont plus leur place et que leur littérature n'est plus en phase avec leur siècle. Sand semble l'accepter comme une fatalité et se résout à ne plus « agir sur ses contemporains », reconnaissant même qu'elle écrit de plus en plus « sans préoccupation du

27 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset], jeudi 24 [juin], *CFS*, p. 232-233.

28 « Croyez-vous que si la France, au lieu d'être gouvernée, en somme, par la foule était au pouvoir des *Mandarins*, nous en serions-là ? » demande-t-il à Sand peu après la déclaration de la guerre contre la Prusse. Lettre de FLAUBERT à Sand, Croisset [22 juillet 1870], *CFS*, p. 304 (souligné dans le texte).

29 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 22 novembre 18[72], *CFS*, p. 403 (souligné dans le texte).

public<sup>30</sup> ». Plus radical, Flaubert conclut à l'inanité de toute publication dans ce contexte : « Pourquoi donc publier ? Est-ce pour être compris, applaudi ? Mais vous-même, vous, grand George Sand, vous avouez votre solitude. Y a-t-il maintenant, je ne dis pas de l'admiration ou de la sympathie, mais l'apparence d'un peu d'attention pour les œuvres d'art<sup>31</sup> ? » Tous deux se sentent devenir des intrus dans un champ littéraire transformé en espace marchand. « La république des lettres n'est qu'une foire où on vend des livres<sup>32</sup> », déclare Sand, et dans ce nouveau commerce littéraire l'écrivain est le grand perdant, car sa cote s'évalue dorénavant en fonction de son chiffre de vente : « Du moment que la littérature est devenue une marchandise, le vendeur qui l'exploite n'apprécie que le client qui achète, et si le client déprécie l'objet, le vendeur déclare à l'auteur que sa marchandise ne plaît pas<sup>33</sup>. » Pour Flaubert, nulle conciliation avec les marchands n'est envisageable, aussi se dit-il déterminé à « ne plus imprimer quoi que ce soit, afin de n'avoir rien à démêler avec les Marchands de livres<sup>34</sup> ». Considérant que « la seule noblesse sociale » qui reste à présent à l'écrivain « consiste à être l'égal d'un Épicier<sup>35</sup> », une conclusion s'impose à lui : « Il n'y a plus de place dans ce monde pour les gens de goût. Il faut comme le rhinocéros se retirer dans la solitude, en attendant la crevasse<sup>36</sup>. » Sand, en écho, dresse le portrait de l'artiste en bouffon : « Nous sommes des Don Quichotte [...] il faut nous résigner à être bernés par les aubergistes<sup>37</sup>. » Plus gracieuse que l'image du rhinocéros et moins grinçante que celle de Don Quichotte, c'est la figure du troubadour, vestige poétique d'un temps suranné qu'ils vont retenir pour symboliser leur sentiment mutuel d'anachronisme. La « *troubadourerie* » c'est en quelque sorte le fond commun de leur expérience d'écrivain en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce poétique néologisme ils mettent pêle-mêle tout ce qui les réunit et les distingue des nouveaux professionnels des lettres : une révérence à l'égard

---

30 À propos de sa façon de travailler avec Maurice, elle écrit : « Nous écrivons sans préoccupation du public ; ce n'est peut-être pas mauvais, mais chez nous il y a excès. »

Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 29 novembre [18]72, *CFS*, p. 408.

31 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 4 décembre 1872], *CFS*, p. 410.

32 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 29 novembre [18]72, *CFS*, p. 409.

33 *Ibid.*

34 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris] 12 [mars 1873], *CFS*, p. 420-421.

35 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset] 12 décembre [1872], *CFS*, p. 414.

36 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris] 12 [mars 1873], *CFS*, p. 421.

37 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 19 juillet [18]72, *CFS*, p. 394.

de la figure de l'artiste ; un anti-matérialisme proclamé ; un goût de l'idéal, qu'il soit moral ou esthétique ; et, plus confusément, une nostalgie de « vieux romantiques ». Mais même dans ce fond commun de mythes et de regrets, chacun, ils le savent bien, perdure dans son être. Sand le dit d'ailleurs dans une belle formule définitive : « Décidément nos deux vieilles *troubadoureries* sont deux antinomies<sup>38</sup>. » Le fil conducteur de ce dossier a consisté à saisir le dynamisme et la fécondité de ces antinomies paradoxales qui se lovent au sein de cette amitié exemplaire mais qui, parfois, semblent se dissoudre pour laisser la place à une communauté de vues et de pratiques.

Le dossier s'ouvre avec la contribution de François Vanoosthuyse, qui à partir de la question de l'énonciation dans les romans – dire ou ne pas dire *je* – éclaire la portée philosophique et politique du projet littéraire de Flaubert. Fruit d'un constant travail de recherche et d'expérimentation d'écriture, sa conception innovante du personnage romanesque s'éclaire à la lumière de la lecture qu'en propose Sand dans leur correspondance. Elle-même y trouve l'occasion d'affiner ses propres options de romancière, fondées au contraire sur sa confiance dans le langage pour élucider le monde et sur une relation directe et explicite de l'auteur au lecteur. Poursuivant la réflexion sur les approches littéraires respectives des deux écrivains et leur méthode, Olivier Bara réunit Sand et Flaubert dans leur commun amour du théâtre. Spectateurs curieux, dramaturges – assidument pour l'une, plus sporadiquement pour l'autre –, les deux amis portent un regard critique sur le monde des théâtres, reflet d'une société plus intéressée par l'argent que par l'art, peu prête à encourager les œuvres non conventionnelles, dans leur sujet comme leur dramaturgie ; aussi ces dernières ne trouvent-elles refuge que dans les espaces privés : ceux de la lecture ou du théâtre de Nohant. L'entente intellectuelle des deux écrivains est plus sensible encore dans leurs rapports avec la critique, ou plus exactement les critiques, qu'ils accusent l'un comme l'autre d'être soumis aux diktats d'une presse conservatrice. Brigitte Diaz évoque les relations conflictuelles que les deux écrivains ont entretenues avec les aristarques de leur temps, en suivant le procès qu'ils ont tous deux intenté à « la critique », accusée de mille maux, entre autres de confondre l'homme et l'œuvre. Ce qui ne les empêche pas d'appeler de leurs vœux une critique constructive, qui ne saurait se réaliser pleinement qu'entre pairs : c'est ce qui rend leurs rencontres et leurs échanges épistolaires si précieux. Domitille Raillon clôt ce premier ensemble d'articles consacrés à la poétique

---

38 *Ibid.*, p. 393.

respective des deux écrivains et à leur posture dans le monde des lettres en évoquant leurs relations avec les éditeurs. Dans sa longue carrière, George Sand a traité avec un grand nombre d'entre eux, au contraire de Flaubert. Ce dernier, peu soucieux au départ d'être édité, s'est de plus en plus intéressé aux « affaires », en partie guidé par sa consœur, et a pris la mesure du rôle nouveau de l'éditeur – qu'il soit financier, commercial, artistique – avec lequel l'écrivain est dorénavant obligé de négocier.

À la suite de cette vision panoramique proposée sur la façon dont les deux écrivains ont conçu leur métier d'écrivain, les autres communications invitent à porter un regard plus circonscrit sur leur communauté ou leur dissemblance de vue, saisies sous des angles divers. Pascale Auraix-Jonchière développe une analyse comparée de la poétique de Sand et de Flaubert, en prenant appui sur le motif de la forêt, dont elle envisage le rôle dans l'économie narrative et selon sa portée symbolique. Elle met ainsi en lumière les principes directeurs de leurs projets littéraires, pas toujours si farouchement antagonistes qu'il n'y paraît. Thierry Poyet revient sur l'ambivalence des relations entretenues par Flaubert et par Sand, saisie du point de vue de Flaubert, résolument hostile à la littérature féminine et féministe, en dépit de l'attraction qu'exerce sur lui la figure maternelle – elle aussi ambiguë – que Sand représente à ses yeux. Olga Kafanova, enfin, transforme le duo Sand-Flaubert en trio, en introduisant un troisième écrivain, Ivan Tourgueniev, pour tisser la toile d'une relation complexe nouée à l'occasion de la rédaction d'*Un cœur simple*.

On aurait pu déployer plus largement le spectre de leurs affinités électives ou de leurs divergences opiniâtres, en évoquant, notamment, la question de l'engagement politique, des sociabilités littéraires, de la vie familiale... Autant de prismes dans lesquels se réfléchissent leurs façons d'habiter la fonction d'écrivain. Sans prétendre livrer une synthèse exhaustive, on s'est attaché, plus modestement, à dégager quelques pans de leur histoire commune, qui s'avère être aussi une histoire de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.

BRIGITTE DIAZ, CLAUDINE GROSSIR





## Poétiques du sujet chez Sand et Flaubert

*Pour Béatrice Didier*

Les lettres de Flaubert à Louise Colet développent une doctrine littéraire innovante, qui a fait l'objet de si nombreux commentaires qu'il est presque superfétatoire d'y revenir ; mais il nous est utile de la rappeler ici. Flaubert a l'idée d'une littérature qu'il appelle à plusieurs reprises « exposante<sup>1</sup> », dans laquelle s'effaceraient la personne de l'auteur et ses opinions, tandis que le monde concret serait en quelque sorte donné à voir, comme en l'absence de toute médiation. Pour obtenir ce type de performance, il est particulièrement nécessaire que jamais le narrateur n'ait le statut de personnage – et même, qu'il ne dise jamais « je ». De toutes les conditions de la réussite, c'est la plus sûre, celle qui ne sera plus jamais remise en question par l'auteur. En expliquant son idée géniale à son amante et consœur, en témoignant des douleurs que sa mise en œuvre représente (répression du moi, frustrations, recherche des moyens de manifester autrement ses joies et ses douleurs, et travail incessant sur le « fil » du récit, précisément parce qu'il n'est plus conduit par le *je* qui discourt), Flaubert approfondit l'idée qu'il se fait de lui-même et de ses dispositions singulières comme écrivain. En outre, il élabore un personnage *ad hoc*, qui fascine probablement sa maîtresse, dont il est difficile et peut-être inutile de savoir dans quelle mesure il est *vrai*, mais dont il convient d'observer l'autorité, la puissance et le caractère théâtral. Selon cette doctrine

---

1 Voir par exemple la lettre du 6 avril 1853, dans Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [désormais : *Corr. GF*], t. II, 1980, p. 298, et p. 302 : « Ne blâmons rien, chantons tout, soyons *exposants* et non *discutants* [*sic*]. » Voir également p. 362 le développement sur « l'exposition », qui est « pour [lui] la poésie même ».

audacieuse et complexe, l'interdit portant, dans le cadre de la fiction, sur l'usage du *je*, n'implique pas que l'art doive être pur de toute *personnalité*. L'interdit ne porte pas sur *l'expression* mais sur la *mise en scène* du moi dans le cadre d'une prise de parole, d'un discours coefficienté par la qualité d'*auteur* (commentaire, explication, jugement, digression) – la première personne se trouvant ainsi réservée aux personnages. L'idée n'est pas précisément que l'auteur est absent de son œuvre, mais qu'il n'y existe pas comme *individu* :

Nos joies, comme nos douleurs, doivent s'absorber dans notre œuvre<sup>2</sup>.  
Le public ne doit rien savoir de nous. Qu'il ne s'amuse pas de nos yeux, de nos cheveux, de nos amours. [...] C'est assez de notre cœur que nous lui délayons dans l'encre sans qu'il s'en doute. Les prostitutions personnelles en art me révoltent, et Apollon est juste : il rend presque toujours ce genre d'inspiration languissante ; c'est du commun<sup>3</sup>.

L'enjeu de cette ascèse n'est pas de se *modérer*. Ce n'est pas par haine du lyrisme que Flaubert s'interdit de s'exprimer en son nom propre. Ce n'est pas non plus par modestie, même s'il affecte quelquefois de se juger peu intéressant :

Rien de ce qui est de ma personne ne me tente. Les attachements de la jeunesse (si beaux que puisse les faire la perspective du souvenir, et entrevus même d'avance sous les feux de Bengale du style) ne me semblent plus beaux<sup>4</sup>.

Il ne s'agit pas davantage pour Flaubert d'écrire *avec détachement*, d'atteindre à une forme d'*indifférence*. Il témoigne au contraire constamment du fait que la création l'implique corps et âme, et s'apparente à une plongée hallucinée dans l'univers qu'il décrit<sup>5</sup>, et c'est visiblement pour lui un aspect

2 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Trouville, 26 août 1853], *ibid.*, p. 415-416.

3 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 1<sup>er</sup> septembre 1852], *ibid.*, p. 145.

4 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Trouville, 26 août 1853], *ibid.*, p. 415.

5 À Taine qui lui demande : « Vous est-il arrivé, ayant imaginé un personnage, ou un endroit, avec intensité et longtemps, d'en être ensuite obsédé, comme par une hallucination, le personnage se reformant de lui-même et faisant tache sur le champ de vision ? », Flaubert répond : « Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, – ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme Bovary j'avais



magnifique, héroïque à certains égards, de son expérience d'auteur. Il expose une méthode fondée en raison, mais son discours n'est pas *rationaliste*, au sens où il ne développe ni une critique des passions ni une thématique négative de la « folie » ou du « désordre ». Sa poétique est hostile au contraire, au nom de la « vérité », à toute forme de cadrage moraliste et philosophique des histoires qu'il raconte (qu'un narrateur ou qu'un personnage s'en charge), et ce point est d'autant plus remarquable qu'il n'abandonne aucunement le terrain romanesque des passions douloureuses, des désordres les plus fous, des hasards et des inconnues de la vie affective. Il n'est pas, en ce sens, *antiromantique*. Nombre de ses grandes références (Shakespeare, Homère, Virgile, Cervantès, Rabelais<sup>6</sup>) sont un héritage direct du romantisme ; ses grandes admirations (Goethe, Hugo, Michelet) sont romantiques ; et tout un aspect de son projet (un art total, puissant, singulier, bouleversant) et de son discours sur le métier d'écrire (l'antiacadémisme couplé au désir de relever le gant de la grande tradition fictionnelle européenne) peut être qualifié de *romantique*. Plus simplement, Flaubert proclame dans ces années 1852-1854 sa détestation de l'élegie, et donc, par exemple, de Lamartine et de Musset. Il prend le contrepied de ces auteurs, en affirmant que ses propres textes tireront leur force de sa disparition. Délaissant « le personnel », « l'intime », c'est-à-dire « le relatif<sup>7</sup> », il dit mettre le cap sur le « général », qui est aussi pour lui *ipso facto* le *commun*<sup>8</sup>, dans un esprit « scientifique<sup>9</sup> ».

### *Critiques de Sand*

Comme on sait, les lettres à Louise Colet ne constituent qu'un aspect du discours que Flaubert a tenu sur la littérature, sur le métier d'écrire et sur l'écrivain qu'il était. Sa correspondance avec Sand, en particulier, est un objet tout à fait différent, moins parce que leur relation elle-même fut d'une autre nature, que parce que nous disposons des lettres de sa correspondante : il s'agit d'une discussion, où chacun dit « je », avec assez de franchise

---

si bien le goût de l'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup [...] » (*Corr. GF*, t. III, respectivement p. 1426 et 562).

6 Ces références reviennent constamment dans la correspondance avec Louise Colet.

7 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Trouville, 26 août 1853], *Corr. GF*, t. II, p. 415.

8 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 5 décembre 1866], *Corr. GF*, t. III, p. 575.

9 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 15 décembre 1866], *ibid.*, p. 579.

semble-t-il, et réagit respectueusement à ce que l'autre a déclaré. Dans ce cadre, l'intérêt qu'il y a à prendre personnellement la parole dans une fiction est régulièrement discuté, de même que l'opportunité d'intervenir dans la presse, de faire de la critique, d'expliquer sa poétique au public. Ces questions ont beau être sensiblement différentes, les deux « troubadours » les discutent en bloc. C'est que, dans tous les cas, ils envisagent les droits et les responsabilités de l'auteur, dans sa relation avec le public, et dans son rapport avec ses propres créations. Le mot *droit* apparaît en particulier sous la plume de Flaubert : « Quant à laisser voir mon opinion personnelle sur les gens que je mets en scène, non, non ! mille fois non ! Je ne m'en reconnais pas le droit<sup>10</sup>. » Apparaissent alors d'autres versants du problème, et c'est Sand qui les lui rappelle constamment : peut-être est-ce que la performance mimétique est une chose et celle du discours une autre, mais l'une ne se pense pas sans l'autre. Elle le dit ainsi : « L'art n'est pas seulement de la peinture. La vraie peinture est, d'ailleurs, pleine de l'âme qui pousse la brosse<sup>11</sup>. » Les fictions de Flaubert n'ont un si grand intérêt qu'en raison du caractère qu'elles expriment, et le fait qu'il écrive « sérieusement » instaure quoi qu'il en pense une forme de compagnonnage entre son lecteur et lui :

Tu dis [...] que Mr Flaubert manquera aux règles du bon goût s'il montre sa pensée et le but de son entreprise littéraire. C'est faux, archi-faux. Du moment que Mr Flaubert écrit bien et sérieusement, on s'attache à sa personnalité, on veut se perdre ou se sauver avec lui<sup>12</sup>.

Aussi, pourquoi censurer et dissimuler ce qui soutient la représentation et lui confère un sens ? La question de droit se retourne, parce que celle du *devoir* apparaît. Ne pas dire son opinion, c'est non seulement risquer de se faire mal comprendre, mais manquer de respect au public. « Ce que le lecteur veut, avant tout, c'est de pénétrer notre pensée, et c'est là ce que tu lui refuses avec hauteur<sup>13</sup>. » Pourquoi donc refuser au nom d'un droit imaginaire que son point de vue s'explique dans un discours, et y gagne en netteté ?

---

10 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 6 février 1876], *Corr. GF*, t. v, p. 12.

11 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 18 et 19 décembre 1875], *Corr. GF*, t. iv, p. 998.

12 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 12 janvier 1876], *Corr. GF*, t. v, p. 7-8.

13 *Ibid.*, p. 7.

Cacher sa propre opinion sur les personnages que l'on met en scène, laisser par conséquent le lecteur incertain sur l'opinion qu'il doit en avoir, c'est vouloir n'être pas compris, et, dès lors, le lecteur vous quitte ; car, s'il veut entendre l'histoire que vous lui racontez, c'est à la condition que vous lui montriez clairement que celui-ci est un fort et celui-là un faible<sup>14</sup>.

Les résistances de Sand font prendre conscience à Flaubert des malentendus que peuvent susciter ses formulations, si bien qu'il est amené à les préciser : « Je me suis mal exprimé en vous disant : "qu'il ne fallait pas écrire avec son cœur". J'ai voulu dire : ne pas mettre sa personnalité en scène<sup>15</sup>. » Il en rabat aussi sur sa religion de la littérature, à laquelle il est si souvent identifié comme homme et comme écrivain :

Non ! La Littérature n'est pas ce que j'aime le plus au monde. Je me suis mal expliqué (dans ma dernière lettre). Je vous parlais de distractions, et de rien de plus. Je ne suis pas si cuistre que de préférer des phrases à des Êtres<sup>16</sup>.

Mais il tient bon sur l'essentiel, c'est-à-dire sur sa doctrine de la littérature « exposante ». Flaubert renchérit donc sur sa conception très exigeante du style comme algèbre ou alchimie de la phrase et exprime dans une comparaison splendide l'effet de stupéfaction rêveuse qu'il voudrait que ses livres produisent, par cette seule force, indépendamment de tous les autres aspects des textes :

Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien ! je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet ? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une Vertu intrinsèque, une espèce de force divine [...]<sup>17</sup>.

---

14 *Ibid.*

15 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 15 décembre 1866], *Corr. GF*, t. III, p. 578.

16 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 3 mars 1872], *Corr. GF*, t. IV, p. 491.

17 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 3 avril 1876], *Corr. GF*, t. V, p. 31.

Sand, qui ne croit pas que Dieu se trouve là, qui suit une tout autre méthode que Flaubert, a une autre conception de l'écrivain, du métier d'écrire, donc du lecteur aussi, semble penser que son ami s'enferme dans une logique néfaste, alors même qu'elle éprouve une grande admiration pour son travail, pour toutes ses œuvres, dans leur diversité. Elle le soupçonne précisément de s'enfermer dans son « moi<sup>18</sup> ». Leurs désaccords, autant que leur sincère amitié, nourrissent la conversation, car, si leurs points de vue sont incompatibles, ils portent sur des sujets communs. La discussion tourne en particulier autour de trois questions, qui, de trois manières différentes, concernent l'auteur : le rapport entre l'écriture et la vie, le rapport entre l'artiste et le public, les conditions socioéconomiques de la création littéraire dans la France des années 1860-1870. La dynamique d'ensemble de cette discussion est suscitée par la personne et par le travail de Flaubert, qui souffre en écrivant *L'Éducation sentimentale*, puis de sa réception, qui reprend et met un point final à *Saint Antoine* mais ne veut d'abord pas le publier, retouche et préface les textes de son ami Bouilhet, qui vient de mourir, essaie de faire jouer ses pièces dans différents théâtres. Mais il n'est jamais question du détail de tel ou tel des textes de Flaubert : c'est plutôt sa doctrine et son style de vie – plus ou moins solidairement – qui sont mis à l'épreuve des critiques bienveillantes mais fermes que Sand lui adresse.

Pour nous, l'intérêt est moins de savoir si Sand *comprend* le travail de Flaubert, et Flaubert celui de Sand, que d'observer comment elle lit sa littérature « exposante », et comment, à partir de cette double vue qu'elle a, sur les œuvres d'une part, sur la doctrine d'autre part, sa critique articule les enjeux poétiques à d'autres dimensions du métier d'écrivain. Quant à Flaubert, l'un des enjeux est pour nous de comprendre quels bénéfices il pense retirer de sa doctrine, en tant qu'artiste et en tant que personnalité publique, pourquoi même en fin de compte il s'appuie sur une doctrine, alors que sa littérature est exceptionnellement variée et de nature expérimentale, qu'il n'entend se rattacher à aucune école, et n'en fonder aucune. En outre, cette discussion donne à réfléchir à certaines des questions les plus compliquées qu'on puisse envisager quand on s'intéresse à l'énonciation romanesque : qui parle, quand un narrateur parle ? et quand un personnage parle ? à qui parle-

---

18 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 26 octobre 1872], *Corr. GF*, t. IV, p. 595 : « Que sais-je, vivre en soi est mauvais. Il n'y a de plaisir intellectuel que la possibilité d'y rentrer quand on en est longtemps sorti. Mais habiter toujours ce moi qui est le plus tyrannique, le plus exigeant, le plus fantasque des compagnons, non, il ne faut pas. »

t-on ? de quoi ? de qui ?... Observons donc précisément comment ces deux écrivains si différents discutent de ces enjeux, comment ils les conçoivent, *pourquoi* l'énonciation est un enjeu pour eux.

### *Sujet flaubertien et sujet sandien*

La principale objection que Sand adresse à son ami pourrait être formulée sous cette forme paradoxale : si la littérature de Flaubert est tellement bonne, c'est précisément parce qu'elle ne colle pas à sa doctrine : c'est pour d'autres raisons que celles qui orientent son travail, et qui occasionnent la peine infinie qu'il se donne pour fabriquer un livre. Elle lui trouve énormément de force et de *personnalité* (en particulier dans *Salammbô* et dans *Saint Antoine*), et conteste qu'il lui faille les réprimer. Elle adhère à une conception plus « libérale » du métier d'écrire, et plus militante, selon laquelle un vrai livre est précisément le discours, bien ou mal conçu, d'un individu qui prend la plume pour dire ce qu'il a à dire, en quoi au demeurant elle néglige sa propre inventivité formelle, ses propres préoccupations d'avant-garde. Elle suggère que si elle ne connaissait pas Flaubert elle n'apercevrait peut-être pas dans son œuvre ce qu'il ne cesse d'y *chercher*, et qu'il se plaint que la plupart des lecteurs ne voient pas<sup>19</sup>. Elle ne comprend donc pas comme lui le rapport entre la performance des textes et l'enjeu de l'énonciation ; dans l'effacement, Flaubert calcule un gain de force, quand elle regrette au contraire que quelque chose se perde, qu'elle regarde également comme une force. Naturellement, Sand se heurte systématiquement à l'opposition de son confrère : pour lui, le métier d'écrire n'est pas précisément d'écrire, mais de *créer des objets* qui existent par eux-mêmes, qui tiennent tout seuls, par leurs qualités intrinsèques, dans le temps – à moins qu'il faille dire hors du temps. La poétique de Flaubert ne s'organise pas, comme celle de Sand, autour des notions de *voix* et de *parole*, mais autour de la notion de *composition* donc, en particulier, de scénario, de plan, et d'équilibre. Et paradoxalement, c'est bien parce que Flaubert a l'obsession du point final, de l'objet *fini*, et une forme de méfiance à l'égard

---

19 « Je t'ai compris, moi, parce que je te connaissais. Si on m'eût apporté ton livre sans signature, je l'aurais trouvé beau mais étrange, et je me serais demandé si tu étais un immoral, un sceptique, un indifférent ou un navré ». Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 12 janvier 1876], *Corr. GF*, t. v, p. 7.

du processus et de l'inspiration<sup>20</sup>, et donc du *fil du discours*, qu'il est une mine pour les généticiens.

En général, Flaubert n'écrit pas par *blocs* discursifs, mais par *plans*, c'est-à-dire par instants scéniques. Tout son travail consiste à fabriquer des plans, un par un, et la question se pose constamment à lui de savoir comment les lier les uns aux autres ; c'est le problème du « fil » qui manque aux « perles » du « collier<sup>21</sup> ». Cette activité, selon lui, n'a rien à voir avec le développement d'un discours – qu'il soit écrit à la première ou à la troisième personne d'ailleurs. C'est dans cette structure « exposante » qu'il a le dessein de s'exprimer, et dans aucune autre – alors qu'apparemment elle n'est pas faite pour cela. Chez Sand au contraire, il est extrêmement fréquent que le narrateur dise « je » ; il est même tout à fait fréquent que le narrateur sandien soit un *personnage* masculin. Un certain nombre de romans s'organisent autour de la voix d'un conteur, comme *Mauprat* ou *Les Maîtres sonneurs*. En outre, la plupart des personnages de Sand, sinon tous, ont l'occasion de dire leur ressenti et leurs opinions dans le cadre de dialogues développés, où les nuances du sentiment, du projet, du désir sont exprimées tour à tour. Les narrateurs sandiens racontent des histoires au cours desquelles les personnages peuvent thématiquer leur subjectivité dans le langage. Chez Flaubert, en général, les prises de parole des personnages sont plus limitées, qu'il s'agisse de paroles prononcées ou de paroles intérieures. La grande singularité de Flaubert, au moment où il publie, est que chez lui la subjectivité des personnages est beaucoup plus rarement exprimée par eux-mêmes que par le narrateur. Ainsi, il semble que pour lui le pronom personnel sujet (ou objet) de la première personne ne soit pas une marque nécessaire de la subjectivité, et qu'elle puisse être signifiée sans lui. C'est même précisément l'un de ses tours de force, que d'être capable de la représenter en faisant l'économie de la parole et de la parole intérieure, sur quelques dizaines de pages quelquefois. La grande séquence du bal à la Vaubyessard, exemple canonique du « réalisme subjectif » flaubertien, avec toutes ses nuances suggestives, sa sensualité profonde, ne comporte pas

20 « Il faut écrire plus froidement. Méfions-nous de cette espèce d'échauffement, qu'on appelle l'inspiration, et où il entre souvent plus d'émotion nerveuse que de force musculaire ». Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 27-28 février 1853], *Corr. GF*, t. II, p. 252.

21 « Ce qui est atroce de difficulté c'est l'enchaînement des idées et qu'elles dérivent bien naturellement les unes des autres », Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 26 juin 1852], *Corr. GF*, t. II, p. 118.

une seule occurrence du pronom de la première personne qui se rapporte à Emma. Le narrateur se cache mais il est omniprésent, et se distingue particulièrement par sa capacité à restituer les logiques d'individuation et les petits événements, agis ou subis, de la vie des personnages.

Sand fut elle-même, à coup sûr, extrêmement attentive à ce phénomène, l'une des premières, et elle ne se trompait certainement pas quand elle décelait dans cette vibration la propre sensibilité et la puissance d'émerveillement de son ami. En revanche, elle ne pouvait que s'étonner qu'il se prive si souvent d'un moyen aussi commode pour restituer la pensée ou la sensation d'un personnage qu'un petit ou qu'un long discours à la première personne du singulier, présenté entre guillemets. On assiste, chez Flaubert, à la raréfaction généralisée de la première personne, du moins à partir de *Madame Bovary*, car les œuvres romanesques antérieures sont différemment conçues à cet égard<sup>22</sup>. Flaubert cesse d'utiliser la première personne pour son propre compte (et limite l'usage qu'en font ses personnages) lorsqu'il est décidé à publier, c'est-à-dire à devenir un auteur, à moins qu'il faille dire qu'il ne publie qu'en ayant trouvé un moyen de disparaître en tant que locuteur, et corrélativement, de réduire la probabilité qu'on interprète comme étant le sien le discours de ses personnages, par une première mesure drastique qui consiste à limiter leurs prises de parole, *a fortiori* à la première personne. Vingt ans après, la mue est faite, et Sand se rend parfaitement compte que Flaubert et elle n'ont en partage, ni la même conception du narrateur, ni, et plus profondément peut-être, la même conception du personnage, donc plus généralement peut-être de la personne. Si chez Sand la première personne du singulier est omniprésente, c'est non seulement parce que ses personnages prennent régulièrement la parole, mais aussi parce que la subjectivité est conçue comme un discours, tandis que chez Flaubert il en va tout autrement.

Pour envisager la conception qu'a Flaubert du sujet humain, il faut d'abord observer les assauts qu'il fait subir au modèle « logocentrique » dont Sand est une si bonne représentante, et, réciproquement, pour donner du sens à la conception flaubertienne du langage, il faut invoquer sa philosophie du sujet. Cet enjeu philosophique est plus fondamental que les stratégies énonciatives adoptées par les auteurs. Car, du côté de Sand, la multiplicité des instances énonciatives n'est pas moins interprétable que la vraie-fausse

---

22 Dans la première *Éducation sentimentale*, par exemple, le narrateur dit régulièrement (quoique discrètement) « je », s'adresse au lecteur, et donne la parole aux personnages dans des dialogues développés, ou en retranscrivant les lettres qu'ils s'échangent.

absence du narrateur flaubertien comme une manière d'être à la fois partout et nulle part<sup>23</sup>. Un roman de Sand n'est jamais une confession naïve, et pas seulement en raison de l'ambivalence de la *persona* auctoriale. Simplement, c'est toujours un discours, ou un montage de discours orientés par des valeurs, des croyances, des sentiments sérieusement assumés par ceux qui les communiquent. Or, voilà précisément ce que Flaubert n'a pas envie de faire. Chez lui, le discours est toujours une prise de parole plus ou moins brève qui résonne ponctuellement avec d'autres, s'exhibe un moment puis disparaît, avant de réapparaître éventuellement dans une autre situation, similaire ou non. Le sujet en revanche, c'est autre chose, de beaucoup plus consistant que son langage. Il est corps, peau, œil, etc., et conscience/inconscience du perçu et du vécu : plus ou moins apte à les comprendre, plus ou moins inapte à les dire. Dans cette mesure, Flaubert ne l'appréhende pas fondamentalement comme une conscience qui dit « je » ; et la saisie de sa vie émotionnelle à la troisième personne est une manière, qui ne nous paraît plus si paradoxale aujourd'hui, d'approfondir sa condition d'être *en relation*, situé dans le tangage perpétuel de la nature et du monde social.

Emma Bovary ne dit rien de bien intéressant, et cependant c'est un personnage extraordinairement intéressant. Il est faux que son désir de voir la mer, l'Italie, les danseurs espagnols, etc., et de connaître le grand amour, ne soit pas émouvant ; le fait qu'elle formule ces désirs dans des termes controuvés ne les délégitime pas. Car tout le travail de la narration, qui consiste à cerner les manifestations du désir lui-même (les affects, les attentes, les regrets, les enthousiasmes, les dégoûts, etc.), lui confère une consistance dont peu de personnages sont dotés à ce point, et compense l'insuffisance du discours qu'elle tient sur elle-même. Flaubert découple ce qui dans la psychologie logocentrique est toujours étroitement relié : le sentiment et le langage, et comme l'a bien senti Sand, ses ruades contre le langage ordinaire ne permettent pas de déconsidérer le sentiment, pas même (ou surtout pas) le sentiment le plus commun. Pour Flaubert, l'étude de la vie intime doit justement passer par la mise en cause du discours à la première personne, car selon lui il est toujours douteux : soit qu'il manque de pertinence, soit parce qu'il est un signe de nullité. Ainsi, dans le discours rapporté au style direct, Flaubert utilise quelquefois le pronom de la première personne pour

23 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 9 décembre 1852], *Corr. GF*, t. II, p. 204 :

« L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part ».



signifier précisément la vacuité d'un être. Homais, qui ne cesse de dire « je », « moi, je », d'un bout à l'autre des parties 2 et 3 de *Madame Bovary*, est le *pignouf* et le pédant creux par excellence, par qui du langage passe, comme un vent mauvais. Le cas d'Homais est symptomatique du fait que l'attention suspicieuse de Flaubert aux stéréotypes langagiers et aux « idées reçues » tend à autonomiser le langage et à le découpler du sujet. Il montre des sujets qui, en contexte social, n'ont pas la maîtrise de leur langage et sont, en quelque sorte, effacés par les lieux communs, soit parce qu'ils ne les identifient pas (Emma, Homais), soit parce qu'ils les cultivent cyniquement (Rodolphe). Dans le cas d'Homais, cette perte de maîtrise est d'autant plus paradoxale qu'il est, comme le conseiller préfectoral, un rhéteur qui prétend à une parfaite maîtrise de la langue et de la communication. On ne peut pas dire cependant que le langage de *tous* les personnages flaubertiens soit ironisé, et qu'il n'y ait aucune scène flaubertienne classiquement dramatique, où les sentiments s'expriment de manière crédible. Ni Mathô, ni Salammbô ne sont ainsi « déconstruits », ni Dussardier, ni Frédéric, ni même Emma. La très grande subtilité de *Madame Bovary*, de *Salammbô* et de *L'Éducation sentimentale* est que le maniement des lieux communs n'abolit pas toujours dans l'ironie la profondeur de ce qu'ils permettent aux personnages d'échanger, en particulier dans l'amour – à savoir l'amour même. Sand est particulièrement attentive à cet aspect fondamental de la littérature de Flaubert, non pas parce qu'elle est *romantique*, mais parce qu'elle sait lire.

### *Quand les personnages de Flaubert disent « je »*

Il faudrait donc observer dans le détail quels sont précisément les usages du pronom personnel *je* dans des récits où l'auteur s'interdit de l'utiliser lui-même. Tout un ensemble de significations se dégagerait de ces différences, et l'on verrait qu'elles participent très concrètement de la composition des récits, chapitre après chapitre. Il n'est pas possible de le faire ici et l'on s'en tiendra à quelques remarques. Bien sûr, il suffirait de convertir au discours direct tous les passages de *Madame Bovary* au discours indirect ou au discours indirect libre (comme on le fait faire aux collégiens) pour qu'apparaissent les pronoms *je*, *me* et *moi*. En ce sens, ils sont le plus souvent présents-absents ; et de façon générale on peut dire que leur évitement constitue pour l'auteur un problème original pour lequel il trouve des solutions poétiques elles-mêmes originales. Mais du fait même leur usage, lui aussi, devient dans un tel contexte une opération particulièrement signifiante. Les occurrences du

pronom de la première personne, dans les chapitres de *Madame Bovary* où Charles est le personnage de premier plan sont extraordinairement rares. Mais en conséquence, les prises de parole de Charles en son nom propre n'ont pas la même signification et n'ont pas la même portée que celles d'Homais. Si les premiers chapitres de *Madame Bovary* – ceux dont Charles est le personnage principal – ne comportent que quelques prises de parole, et si en particulier Charles y est très effacé, ce même personnage, dans la troisième partie, après la mort d'Emma, y parle à plusieurs reprises avec une forme inattendue d'autorité. Nous en donnons un exemple :

« Je veux qu'on l'enterre dans sa robe de noces, avec des souliers blancs, une couronne. On lui étalera ses cheveux sur les épaules ; trois cercueils, un de chêne, un d'acajou, un de plomb. Qu'on ne me dise rien, j'aurai de la force. On lui mettra par-dessus tout une grande pièce de velours vert. Je le veux. Faites-le. »

Ces messieurs s'étonnèrent beaucoup des idées romanesques de Bovary, et aussitôt le pharmacien alla lui dire :

— Ce velours me paraît une superfétation. La dépense, d'ailleurs...

— Est-ce que cela vous regarde ? s'écria Charles. Laissez-moi ! vous ne l'aimiez pas ! Allez-vous-en<sup>24</sup> !

Si l'on compare maintenant les types de discours rapporté utilisés, personnage par personnage, on observe des disparités intéressantes. Par exemple, il existe au moins un monologue intérieur de Léon rapporté entre guillemets à la première personne du singulier (« Comme je m'ennuie ! comme je m'ennuie<sup>25</sup> ! »), tandis que *l'intimité* d'Homais, non plus que celle de Lheureux, n'est écrite. Par quoi Flaubert ne signifie pas qu'Homais et Lheureux n'ont pas d'intimité, mais qu'elle est si dépourvue d'intérêt qu'elle n'a pas sa place dans l'économie du récit. Cette structuration variable du rapport entre subjectivité et langage est tout à fait ordinaire en régime fictionnel et plus généralement narratif ; elle constitue en elle-même un principe de hiérarchisation des personnages. Ce qui est moins ordinaire, ce sont les variations qu'on observe de roman à roman, à peu d'années de distance, chez un même écrivain, dans la manière de restituer la subjectivité des personnages. Il n'est pas même certain que l'auteur de *Madame Bovary*

24 *Madame Bovary*, éd. Jacques Neefs, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 2019, p. 463.

25 *Ibid.*, p. 177.

et de *Salammbô* envisage toujours de la même façon le sujet humain et son langage : ou plutôt, en observant les différences de conception considérables entre ses deux premières publications, on peut être certain du contraire. On ne dit pas « je » dans *Salammbô* dans le même type de phrase que dans *Madame Bovary* : lexicque, syntaxe, rythme, tout a bougé d'un style à l'autre, au point que s'est modifiée la notion même de l'énonciation et du sujet de l'énonciation :

Quelquefois, Taanach, il s'exhale du fond de mon être comme de chaudes bouffées, plus lourdes que les vapeurs d'un volcan. Des voix m'appellent, un globe de feu roule et monte dans ma poitrine, il m'étouffe, je vais mourir ; et puis, quelque chose de suave, coulant de mon front jusqu'à mes pieds, passe dans ma chair... c'est une caresse qui m'enveloppe, et je me sens écrasée comme si un dieu s'étendait sur moi. Oh ! je voudrais me perdre dans la brume des nuits, dans le flot des fontaines, dans la sève des arbres, sortir de mon corps, n'être qu'un souffle, qu'un rayon, et glisser, monter jusqu'à toi, ô Mère<sup>26</sup> !

Si, comme tous les autres héros de Flaubert sans doute, Salammbô et Mathô sont destinés à ne pas distinguer le réel de l'imaginaire, donc le possible et l'impossible, leur responsabilité individuelle en revanche et leurs « caractères » y sont apparemment pour peu de choses. Ils sont surtout assignés l'un et l'autre à une place où l'expérience de la vie ne peut être que mutilée et imparfaite. Lorsqu'au dernier chapitre du récit ils subissent ensemble quoique séparément la victoire décisive de l'ordre sur leurs personnes, leur défaite se manifeste non pas par l'abolition de toute marque de subjectivité mais par le silence que Flaubert leur impose. Les héros meurent non seulement sans avoir *existé* – pour parler sartrien – une dernière fois dans le langage, mais sans avoir dit un mot. Leur mutisme est un aspect essentiel de la scène, au même titre que la monumentalité du décor, l'érotisation de la princesse, la cruauté du supplice, le cœur arraché.

Flaubert ne s'est guère expliqué sur ce que nous appellerons ses différentes « poétiques du sujet ». S'il théorise avec insistance sa conception du narrateur (et de l'auteur), il est infiniment moins disert en ce qui concerne le personnage. Sa correspondance livre simplement toute une série de points

---

26 Gustave FLAUBERT, *Salammbô*, chap. III, éd. Jacques Neefs, Paris, Le Livre de poche, p. 102-103.

de vue évaluatifs sur *ses* personnages (Salammbô est une sorte de sainte Thérèse<sup>27</sup> ; les personnages de *Madame Bovary* et de *L'Éducation* sont des bourgeois qui le dégoûtent, etc.). Or, en inventant un certain type formel de narrateur, Flaubert met aussi au point un certain type formel de personnage. Seulement, il le soumet à de telles variations qu'il est difficile de le concevoir. Pour le lecteur, le fait que Flaubert évite soigneusement les répétitions et les assonances est sensiblement moins important que cette construction narrative insolite, typique de son *style*<sup>28</sup>, où des subjectivités sont mises à nu, sans qu'aucun sujet ne s'impose jamais au centre du récit avec la souveraineté d'une pleine liberté et d'une conscience claire. S'il y a un type formel de personnage flaubertien, c'est par la privation de ces propriétés qu'on pourrait le définir. Dans l'équilibre des récits flaubertiens, ce défaut de souveraineté des personnages paraît être à première vue une circonstance relative à l'autorité invisible et permanente du narrateur.

Sand établissait avec raison un rapport entre cette conception du personnage et l'idéologie de Flaubert. Elle ne pouvait se satisfaire de son scepticisme à l'égard de la parole et du moi, parce qu'il était teinté de misanthropie. Les deux amis étaient l'un et l'autre grands lecteurs de Montaigne, mais on peut gager qu'ils ne le lisaient pas de la même façon (et que Sand en était intellectuellement beaucoup plus proche, quand il y a quelque chose de pascalien chez Flaubert). Dans *Mauprat*, *Le Moulin d'Angibault*, *La Mare au diable*, *Les Maîtres sonneurs* par exemple, Sand s'intéresse à la manière dont des personnages parviennent à concevoir au terme de parcours compliqués des « idées adéquates » sur leur propre situation, sociale et sentimentale, sur leurs désirs et sur leurs droits, à les formuler et à en tirer des conséquences pratiques. Pour conserver ce lexique spinoziste, disons que l'idée qui intéresse Flaubert paraît être au contraire que les êtres humains sont condamnés aux

---

27 Lettre de FLAUBERT à Sainte-Beuve [Paris, 23 décembre 1862], *Corr. GF*, t. III, p. 277.

28 C'est le mot *style* qui, chez Flaubert, exprime le mieux la qualité intrinsèque de ses fictions, mais sans doute est-ce que ce terme ne correspond pas précisément dans son esprit à ce qu'on désigne couramment ainsi. Ce qu'il appelle *style* renvoie aussi bien à l'objet de notre stylistique qu'à notre poétique du roman, et sans doute à d'autres aspects des œuvres encore, que comme tous les écrivains il désigne métaphoriquement (par le mot couleur par exemple, ou par le mot relief – à ce sujet, voir ci-dessus note 11). Significativement, Flaubert remplace un mot fameux de Buffon par celui-ci (qui n'est pas tellement plus clair) : « Le style c'est la vie ! » lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 7 septembre 1853], *Corr. GF*, t. II, p. 427).

idées inadéquates, et se prennent de passion pour elles, jusqu'à la mort. Tous les romans flaubertiens sont en ce sens des drames ; et si le roman sandien peut sembler moins comique (en particulier dans sa première période), il doit en revanche beaucoup plus au modèle de la comédie d'intrigue.

Sand pense que l'insuccès de *L'Éducation sentimentale* tient à « l'absence d'action des personnages sur eux-mêmes » : « Ils subiss[e]nt le fait et ne s'en empar[e]nt jamais<sup>29</sup> ». Le travail de Flaubert sur la représentation de la bêtise, du médiocre et du dérisoire produit l'impression plus ou moins drôle et plus ou moins désespérante, selon les scènes, que les êtres humains ne sont pas à la hauteur de la vie – idée sensiblement différente d'une autre, plus moderne, et moins morale, selon laquelle la vie est « absurde ». Sand n'a pas l'impression que l'univers flaubertien est « absurde » – en tout cas, elle ne le formule pas ainsi. Elle ressent simplement avec une certaine amertume, à la lecture de *L'Éducation*, l'absence d'un être fort, véritablement généreux, honnête et audacieux. Elle bute à cet égard sur cette vieille conviction de Flaubert, selon laquelle le trivial, le médiocre, l'insuffisant, c'est aussi le « général », autrement dit ce qui intéresse la science et la littérature modernes – beaucoup plus qu'un moi exceptionnel, héros ou monstre<sup>30</sup>. Non seulement l'ordinaire est digne d'intérêt, mais, pense-t-il, c'est ce qui est *ample*<sup>31</sup>. D'une certaine façon, en donnant peu la parole aux personnages dans *Madame Bovary*, Flaubert les préserve ; car, lorsqu'ils prennent la parole, c'est en général pour asserter des fadaises, exhiber leurs erreurs et prêter à rire. Cependant, si la parole des personnages flaubertiens est relativement rare et moins développée, ses apparitions y gagnent une sorte d'aura, *quoi qu'il se dise*. La portée sémantique des dialogues flaubertiens excède toujours la lettre, et la médiocrité du langage apparaît finalement comme une porte ouverte sur l'être, qui ne semble jamais si profond que quand il est béant.

29 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 18-19 décembre 1875], *Corr. GF*, t. iv, p. 999.

30 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, fin décembre 1875], *Corr. GF*, t. iv p. 1000 : « Je me suis toujours efforcé d'aller dans l'âme des choses, et de m'arrêter aux généralités les plus grandes, et je me suis détourné, exprès, de l'Accidentel et du dramatique. Pas de monstres, et pas de Héros ! »

31 « [...] comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit ? », demande-t-il dans une lettre à Louise Colet ; puis il note : « je vais tomber dans un amour platonique déjà ressassé par tout le monde et, si j'ôte de la trivialité, j'ôterai de *l'ampleur* », [Croisset, 13 septembre 1852], *Corr. GF*, t. iv., p. 156 (Je souligne).

Il serait bien sûr parfaitement oiseux de prétendre que dans les prises de parole les plus marquantes des héros (la déclaration d'amour de Mathô par exemple) s'entend la voix de Flaubert lui-même. Mais il est certain qu'elles ont constitué de ces moments de lecture où Sand a pu sentir, avant même de le connaître personnellement, un écrivain avec lequel elle avait des affinités. C'est certainement cette veine que Sand voudrait voir s'élargir dans l'œuvre de Flaubert ; mais pour lui au contraire, la force des interactions dramatiques est garantie par leur rareté et par leur caractère détonnant, dans un environnement où la parole authentique et forte est rare. Du reste, peut-être Sand a-t-elle senti que Flaubert, quand bien même il dédramatiserait la plupart de ses dialogues, chercherait à restituer la médiocrité des hommes et la banalité de leur langage, confère à ses personnages – aux moins bourgeois d'entre eux, en tout cas – une forme de dignité dans l'acte de parole lui-même, que ce qu'elle désire est donc déjà là dans une certaine mesure, sous une forme nouvelle et paradoxale. Flaubert avait en tout cas raison d'être authentiquement reconnaissant à sa « chère Maître » d'avoir senti le feu et la passion qui couvent dans son style, sous l'ironie, et une forme subtile d'implication dans la narration « impersonnelle ».

### *L'objection politique de Sand*

La critique de Sand est donc plus fondamentalement peut-être l'expression d'une conception différente de ce que c'est qu'un artiste et une vie d'artiste. Elle insiste sur le caractère essentiel du rapport concret que l'écrivain doit nouer avec autrui, et plus généralement sur la nécessité de son interaction constante avec le monde. Pour elle, l'œuvre d'un écrivain se nourrit nécessairement de ce qui l'affecte. Un artiste ne produit en ce sens que par la médiation d'autrui, et, ajoute-t-elle, par la médiation de la nature dont, comme tout être vivant, il fait partie<sup>32</sup>. Dans cet esprit, elle ne cesse d'encourager Flaubert à sortir de lui-même, à marcher, à faire des rencontres, à voyager (ne serait-ce qu'en lui rendant visite à Nohant), et à

---

32 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 8 juillet 1874], *Corr. GF*, t. IV, p. 826 : « Tu ne veux pas être l'homme de la nature. Tant pis pour toi, tu attaches dès lors trop d'importance au détail des choses humaines et tu ne te dis pas qu'il y a en toi-même une force naturelle qui défie les si et les mais du bavardage humain. Nous sommes de la nature, dans la nature, par la nature et pour la nature. »

relancer sa vie amoureuse<sup>33</sup>. Il lui répond systématiquement qu'au contraire il écrit parce que la vie est invivable, et qu'il n'éprouve de véritable joie que dans le travail, la lecture, la concentration et l'écriture. Gageons qu'il entre une part d'exagération et de fausseté dans ce discours, comme il entre dans la sagesse de Sand (« *sancta simplicitas*<sup>34</sup> ») une part de dissimulation : celle de l'intelligence analytique, du travail acharné et du métier. L'essentiel de notre point de vue n'est pas qu'ils aient été les personnes qu'ils disent être, car cela est par définition douteux, mais la polarité qu'ils construisent en discutant et plus fermement encore en écrivant.

Si l'on peut hasarder ce paradoxe, de quelque manière qu'on interprète la façon extrêmement singulière dont chacun d'eux a conçu sa carrière et son travail, on constate que ce qui les sépare est aussi ce qui les rapproche, dans cette conversation précisément, et qu'à certains égards chacun se reconnaît dans l'autre ; car pour aucun d'eux il n'aura été simple de *prendre la parole publiquement* et d'être ainsi *un auteur*. Leurs raisons ont été tout à fait différentes ; et elles sont moins aisément objectivables en ce qui concerne Flaubert. Il n'empêche : ce que Sand a dû élaborer, comme éthos et comme montage discursif, pour qu'un homme comme Flaubert lui écrive « chère Maître », est aussi phénoménal que ce que celui-ci a dû inventer, comme montage de plans et comme phrasé, pour s'imposer personnellement dans le champ littéraire européen tout en étant « nulle part » dans ses récits, et presque tout à fait absent, comme auteur, des journaux.

En ce qui concerne Flaubert, ne pas écrire « je » en son nom propre (dans ses fictions), donc ne pas entretenir d'interaction directe avec ses lecteurs, peut être vu comme une manière de signifier à la fois un retrait et une supériorité. Sand le perçoit parfaitement et elle en conteste le bien-fondé. Elle le fait dans le cadre de leur correspondance, et dans la presse, en écrivant le texte « Réponse à un ami<sup>35</sup> ». Tout l'effort de Sand aura consisté, après d'autres femmes, à investir l'espace public français, à assumer une parole politique, et en particulier à défendre des valeurs démocratiques et progressistes, sur le

33 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 26 octobre 1872], *Corr. GF*, t. IV, p. 595 : « Je t'en supplie, écoute-moi ! tu enfermes une nature exubérante dans une geôle. Tu fais, d'un cœur tendre et indulgent, un misanthrope de parti pris, et tu n'en viendras pas à bout. »

34 Voir *Mauprat* [1837], dédicace à Papet.

35 Dans *Le Temps* du 3 octobre 1871. Le texte est reproduit dans *George Sand, Gustave Flaubert, Tu aimes trop la littérature, elle te tuera, Correspondance*, éd. Danielle Bahiaoui, Paris, Le Passeur, 2018, p. 646-658.

mode de l'argumentation sérieuse plus que de la revendication ; tout l'effort de Flaubert aura consisté au contraire à s'imposer dans l'espace public sans être la bouche d'aucun parti. Peu importe ici ce que nous pensons de l'une et l'autre tentative, et des analyses les plus conséquentes qui ont été faites en particulier de la seconde (Sartre, Bourdieu) : l'essentiel pour nous est de souligner que l'effacement du *je* est, dans le cas de Flaubert, une manière contre-intuitive mais particulièrement efficace d'affirmer la singularité et l'immunité du « moi », tandis que chez Sand, l'usage du *je* (dans la presse, dans les paratextes des fictions, mais aussi dans les fictions elles-mêmes) est toujours susceptible d'avoir une portée générale ou une dimension collective (moi, qui suis femme ; moi, qui suis artiste ; moi, qui suis berrichonne ; moi, qui suis française, etc.). Cette différence majeure n'apparaît jamais si clairement que quand les deux écrivains sont en apparence d'accord l'un avec l'autre pour condamner la Commune. Le désastre, écrit Sand, dans ses lettres à Flaubert et dans la « Réponse à un ami », l'incite à écrire non pas contre l'époque mais pour elle, dans l'esprit progressiste qui a toujours été le sien. Autrement dit, il n'est pas question pour elle de se désolidariser de ses contemporains, ni des Français de l'avenir, ni de ceux du passé ; son « je », elle le pense toujours comme une partie d'un « nous » (et ainsi font nombre de ses personnages et de ses narrateurs). Au contraire, semble-t-il, les catastrophes de l'histoire alimentent chez Flaubert cette dynamique de l'enfermement et de la sécession misanthropique qui est un aspect de sa mélancolie. Ce n'est pas que sa littérature soit « intransitive » : c'est qu'il ne pense écrire que pour quelques-uns (tout en sachant qu'il est lu par beaucoup), qui le comprendront et sauront apprécier son travail à sa juste valeur ; sa dissimulation, comme locuteur, peut être comprise, entre autres virtualités interprétatives, comme une marque de son scepticisme à l'égard de la possibilité même d'être assimilé par *les bourgeois*, qui, selon lui – qu'ils soient « en blouse » ou « en redingote » (car il prétend ne pas faire la différence) – sont en train de salir la France, et tout l'univers, de leur sottise et de leur vulgarité.

On peut envisager dans cette même perspective le sens de l'omniprésence de la première personne du singulier chez Sand. Dans cette œuvre, nous l'avons dit, tout personnage est susceptible de dire « je » de manière franche et directe. Pour Sand, une prise de parole est toujours une manière de signifier le monde dans lequel on se trouve. En appréhendant le langage dans sa dimension expressive et communicative, comme parole adressée, elle signifie à la fois un rapport à soi-même, un rapport à autrui et une vision du monde, quelle que soit la condition de la personne qui parle. Ainsi, en particulier



dans les romans paysans, l'attention au langage est généralement guidée par le souci de faire comprendre ce que c'est que *la vie* du personnage, dans ses dimensions concrètes et *générales*. Nous reprenons le mot de Flaubert, mais nous ne pouvons lui donner le même sens en parlant de Sand. Le « général », le non relatif qui intéresse l'auteur de *La Petite Fadette* n'a proprement rien à voir avec la conception flaubertienne du sujet ; il procède – si l'on nous autorise ce paradoxe – d'une conception beaucoup plus réaliste de la vie. Quand Flaubert parle de science, d'exactitude ou de vérité, Sand décrit des faits en apparence anecdotiques, mal dégagés de leur gangue. Mais là où il soupçonne le vide, la bêtise, ou l'illusion des individus ordinaires, elle voit des logiques de socialisation et d'individuation, dont la pertinence lui importe moins dans le fond que la réalité et l'historicité. La parole des personnages lui sert en particulier à la saisie de ces logiques ; elle est donc, par définition, consistante – jusque dans ses redondances, ses cuirs, ses naïvetés et ses effets de manche. Dans cet échange entre la mère Courtillet et le père Henri par exemple, est contenue la totalité de l'univers concret et moral de *La Petite Fadette* :

Dieu veuille, dit la mère Courtillet, car c'est vilain qu'une fille ait l'air d'un cheveu échappé ; mais j'en espère aussi de cette Fadette, car je l'ai rencontrée devant z'hier, et au lieu qu'elle se mettait toujours derrière moi à contrefaire ma boiterie, elle m'a dit bonjour et m'a demandé mon portement avec beaucoup d'honnêteté.

Cette petite-là dont vous parlez est plus folle que méchante, dit le père Henri. Elle n'a point mauvais cœur, c'est moi qui vous le dis ; à preuve qu'elle a souvent gardé mes petits enfants aux champs avec elle, par pure complaisance quand ma fille était malade ; et elle les soignait très bien, et ils ne la voulaient plus quitter.

C'est-il vrai ce qu'on a raconté, reprit la mère Couturier, qu'un des bessons au père Barbeau s'en était affolé à la dernière Saint-Andoche<sup>36</sup> ?

C'est ainsi que la première personne, chez Sand, est précisément le vecteur de la généralité. Elle fait commérer deux personnages, pour faire parler le village auquel ils appartiennent, et plus généralement encore le Berry, qui vaut à la rigueur pour toute la France paysanne. Elle prête à son narrateur un langage tout à fait proche, lexicalement et syntaxiquement, de ses personnages, et crée

---

36 George SAND, *La Petite Fadette*, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 175.

ainsi une impression de *plein*, que toute apparition de la première personne, en raison même de ce qui apparemment la dessert, confirme, parce que les lecteurs la perçoivent comme porteuse d'une *nuance* (de genre, de position sociale, d'âge, de sentiment, etc.), autrement dit comme une partie du tout qui lui préexiste. À quoi s'ajoute que chez Sand, si tout le monde a le droit de dire « je », tout le monde, aussi, est susceptible de dire « nous ». Mais on pourrait considérer que ceci est une conséquence de cela : chacun dit « je », parce que le « nous » de la communauté est premier et qu'il procure au sujet une forme de légitimité à parler, en même temps qu'en parlant il se recommande d'elle.

L'erreur serait de penser que, parce que (faussement) impersonnel, Flaubert est le moins *égotiste* des deux écrivains, et réciproquement que Sand, parce que (faussement) personnelle, est la moins capable des deux de développer une pensée surplombante, synthétique, et politique. Flaubert lui-même ne commet pas cette erreur, et il semble certain qu'en maudissant dans sa correspondance avec Sand le socialisme, le christianisme et la démocratie au nom de la « Justice<sup>37</sup> », il est conscient de s'attaquer à ce qui a conduit toute une partie du travail de création de son aînée. Sand pour sa part ne pratique pas ce type d'attaque, parce qu'elle a à la chose politique un rapport beaucoup moins passionnel que Flaubert, et la conviction d'être en l'occurrence davantage sur son terrain de compétence que lui.

Certains commentateurs s'étonnent que ces deux écrivains se soient finalement tant aimés et si bien entendus – en songeant sans doute à l'axiome qui veut que « qui se ressemble s'assemble ». Mais dans le fond les raisons de cette connivence sont d'un intérêt médiocre : l'essentiel est le fait même que Flaubert et Sand aient eu la conversation qu'ils ont eue. Car cette conversation est extrêmement éclairante au sujet de la manière dont ils envisageaient l'exercice de leur métier dans l'espace public, et par extension la littérature de fiction comme discursivité.

Selon nous, il ne s'agit pas d'opposer radicalement la poétique de Flaubert et celle de Sand, sur la seule base de leurs conceptions respectives du narrateur et de la narration, comme deux polarités « pures », définies respectivement par la présence ou l'absence de telle ou telle caractéristique. Il y a plusieurs manières d'écrire « je », et plusieurs manières, aussi, de ne pas l'écrire. Ce

---

37 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 8 septembre 1871], *Corr. GF*, t. IV, p. 376 : « L'idée d'égalité (qui est toute la démocratie moderne) est une idée essentiellement chrétienne, et qui s'oppose à celle de Justice. »

serait l'objet d'une autre étude, mais il convient de remarquer ici que la pratique sandienne de la première personne est elle-même très variée, en ce qui concerne le narrateur (le cas de *Consuelo* et celui des *Maîtres sonneurs*, par exemple, sont tout à fait distincts, et *Mauprat* est encore différent), *a fortiori* pour ce qui est des personnages ; l'équilibre entre la voix du narrateur et les voix des personnages n'est pas toujours le même ; en outre, l'usage que fait Sand du pronom personnel sujet de la première personne, quand il désigne le narrateur, se distingue de celui qu'en font d'autres romanciers, comme Stendhal ou Lamartine (dans *Graziella* ou *Geneviève*). Il est impensable que Flaubert ne l'ait pas remarqué. Disons même qu'il n'est pas impossible qu'il se soit intéressé à Sand après avoir réfléchi à l'usage particulier qu'elle fait, dans ses fictions, de la première personne du singulier. Sa poétique du sujet, à elle aussi, est d'une telle subtilité qu'elle n'a pas pu ne pas intéresser un auteur qui, par de tout autres voies, apparemment contradictoires, élaborait lui-même une forme innovante d'énonciation romanesque et de construction langagière de la subjectivité. Ce n'est qu'une hypothèse – car Flaubert est moins disposé en général à parler d'autrui que de lui-même – et la déférence qu'il affiche est pour lui une manière d'écarter la nécessité de dire véritablement son mot sur la littérature de son amie. Mais on pourrait se risquer peut-être à écrire une critique fictive de Sand du point de vue de Flaubert, disant ou ne disant pas « je » : gageons qu'à la faire librement, on y mettrait autre chose que des lieux communs « flaubertiens » sur Sand, car Flaubert, comme elle, vaut infiniment plus que toutes les idées reçues sur son compte.

FRANÇOIS VANOOSTHUYSE  
UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE - CÉRÉDI



Paul Comique 19.5.1870

# SANTAL par George SAND



— Est  
BRATON fi  
celui-ci.  
— Non

Benxon fils et SARAH BERNHART  
— Cousin, je ne t'aime pas  
— Ni moi non plus, cousin.  
— Parfait! Alors, marions-nous.

APRÈS LA REPRÉSENTATION  
LE MARI, LA FEMME, ET... L'AUTRE.

— Père, chère amie, que tu dois être contenté de ta soirée. N'est-ce pas que tu aimes la pièce de madame Sand?

— Oh oui, j'aime bien l'autre! ...

1368 (6)





# LA VIE MODERNE

ART

SOMMAIRE

LITTÉRATURE

Le théâtre de la « Vie Moderne », Rideau, par H. SCOTT. — *Lettre écrite*, par POE. — *Maison de Flaubert à Croisset, Vue de Croisset*, deux encadrements, par M<sup>me</sup> COMTEVILLE. — *Le Château des Cœurs*, quatre dessins de Daniel Vierge. — *Décor du 1<sup>er</sup> tableau* : LE LAC DES FÈRES, par CHERRET. — *Exposition des Aquarellistes* : LES GRANDES MANŒUVRES, par EDWARD DETAILLE. — *La Chemise voyageuse*, par G. ROCHERON. — *Arlequin*, par M<sup>me</sup> MADELEINE LEMAIN. — *Théâtre*, six dessins d'Adrien MARIE.

*Le Château des Cœurs*, Introduction, par Émile BERGERAT. — *VARIÉTÉS* : le *Château des Cœurs*, grande féerie inédite, par GUSTAVE FLAUBERT, LOUIS BODILHET et CHARLES D'OSMOY. — *La Chemise voyageuse* (suite). — *LE MONDE DES ARTS* : *L'Exposition des peintures à l'aquarelle à la Société des Aquarellistes* (2<sup>e</sup> article), par A. SIVYERAT. — *Actes importants*. — *Musique*, par V. WILDER. — *Notes diverses*, par L. DEPLET. — *Viens mets à rajouter*, par DEMOULINS. — *Le Livre*. — *Théâtre*, par FOURCADE. — *Chronique financière*, par J. CONSIL.

## LE THÉÂTRE DE LA « VIE MODERNE »



LE CHATEAU DES CŒURS, GRANDE FÉERIE INÉDITE

PAR GUSTAVE FLAUBERT, LOUIS BODILHET ET CHARLES D'OSMOY

Rideau par H. SCOTT.

Rf  
42343

# Sand et Flaubert dramaturges

## Débats esthétiques et partage d'expérience



— ce BERTON père, ou fils? Parions que c'est a, c'est l'autre.



Un décalage temporel sépare, pour partie, les expériences théâtrales respectives de George Sand et de Gustave Flaubert. La première épreuve de la scène se produit pour Sand en 1840 (*Cosima* au Théâtre-Français). Flaubert descend dans l'arène théâtrale parisienne en 1872 (pour la mise en scène de *Mademoiselle Aïssé* de son ami Louis Bouilhet) puis en 1874, année de la création du *Candidat* au Théâtre du Vaudeville et de l'abandon en pleines répétitions du *Sexe faible* d'après Bouilhet. Sand mène une véritable et durable carrière dramatique sous la Deuxième République, le Second Empire et le début de la Troisième République : elle crée alors vingt-cinq pièces à Paris, de *Le roi attend* à *Un bienfait n'est jamais perdu*, en passant par les grands succès rencontrés à l'Odéon, *François le champi* ou *Le Marquis de Villemer*<sup>1</sup>. Chez Flaubert, l'écriture dramatique, parce qu'elle est plus condensée, survient dans les moments de relâchement de la création romanesque, entre *Salammbô* et *L'Éducation sentimentale* pour *Le Château des cœurs*, entre *La Tentation de saint Antoine* et *Bouvard et Pécuchet* pour *Le Sexe faible* et *Le Candidat*. Mais sa carrière scénique tourne court : l'échec du *Candidat* est cuisant, celui du *Sexe faible* était annoncé ; quant à la féerie *Le Château des cœurs*, en dépit de multiples tentatives de son auteur, elle demeure à l'état de spectacle virtuel, imprimée dans les pages de *La Vie Moderne* en 1880<sup>2</sup>. Les trajectoires théâtrales des deux écrivains ne sont donc guère comparables, sinueuse mais continue chez l'une quand les élans créateurs, chez l'autre, sont régulièrement brisés. Les carrières dramatiques de Sand et Flaubert se sont toutefois croisées en un bref moment lorsque les deux dramaturges se trouvèrent, à leur corps défendant, en situation de rivalité : en août 1869, les

1 Sur le théâtre de George Sand, voir Gay MANIFOLD, *George Sand's Theatre Career*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985. Je me permets de renvoyer aussi à mon ouvrage *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Theatrum mundi », 2010.

2 Sur la carrière dramatique de Gustave Flaubert, voir Alan RAITT, *Flaubert et le théâtre*, Bern, Peter Lang, « Le Romantisme et après en France », 1999 ; Marshall C. OLDS, *Au pays des perroquets. Féerie théâtrale et narration chez Flaubert*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « Faux titre », 2001. Je me permets aussi de renvoyer au dossier que j'ai coordonné, « Gustave Flaubert et le théâtre », *La Revue des Lettres modernes, Série Gustave Flaubert*, sous la dir. de Gisèle Séginger, Paris, Minard, 2021. Voir aussi l'édition du *Château des cœurs* due à Roxane Martin, dans GUSTAVE FLAUBERT, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, t. iv, (1863-1874), p. 1-147.

directeurs du Théâtre de l'Odéon souhaitaient faire passer avant la création de *L'Autre* de George Sand celle de *Mademoiselle Aïssé* du défunt Bouilhet, présentée par Flaubert. Ce dernier se dit « propriétaire et maître d'Aïssé » comme s'il en était « l'auteur<sup>3</sup> » – la pièce, après bien des vicissitudes, et après la parenthèse de l'année terrible, ne vit la scène qu'en janvier 1872.

Si Sand est une dramaturge féconde, partagée entre l'activité de sa scène privée de Nohant et ses succès sur les planches parisiennes ou provinciales, Flaubert est le créateur acharné d'un théâtre largement inaccompli, majoritairement composé d'ébauches et de scénarios. Tous deux partagent toutefois une passion ancienne pour les planches : pensons au *Malade imaginaire* joué en version expurgée au couvent des Anglaises par la jeune Aurore, ou au théâtre joué sur le billard de l'appartement de l'Hôtel-Dieu par le jeune Gustave, auteur à l'âge de seize ans du drame historique *Loys XI* et à dix-neuf ans d'un éloge de la tragédienne Rachel. Tous deux devenus adultes, en leur époque respective qu'une génération sépare, rêvent d'un pur théâtre, image offerte à l'extase du public, animée par la pure éloquence des gestes propre à la pantomime – rêve partiellement réalisé dans *Pierrot au Sérail* de Flaubert et Bouilhet (composé vers 1847-48, repris en 1855). Tous deux conçoivent la création théâtrale comme l'occasion d'un partage affectif : à Nohant, Sand travaille avec son fils Maurice, avec Eugène Lambert ou avec Alexandre Manceau, et fait jouer sur sa scène privée, à l'improvisé ou en dialogue, parents et amis de passage ; pendant les hivers 1847-1848, Flaubert multiplie les essais dramatiques en compagnie de Bouilhet, dressant des plans (*Marie Dufau*, *La Tache du sang*, *Le Marquis de Pombal*, *Le Pivot*, *La Partie de barres*, *Parisina*, *Les Deux Pirates*...), s'adonnant à la parodie de la tragédie néo-classique (*La Découverte de la vaccine*)<sup>4</sup>. Sand et Flaubert partagent enfin, face au théâtre et surtout aux conditions concrètes de la création dramatique en leur temps, un mélange de fascination et de circonspection, alternant tous deux, selon des fréquences et des intensités différentes, moments d'adhésion et prises de distance. Une déclaration de Flaubert résume une telle ambivalence : « je n'entends goutte au théâtre, bien que j'y rêve de

3 FLAUBERT à Sand, [Croisset] dimanche matin 15 août [1869] jour de la fête d'Isidore, dans GUSTAVE FLAUBERT-GEORGE SAND, *Correspondance*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, p. 241. Sauf mention contraire, nos références iront à cette édition, désignée désormais par l'abréviation *CFS* suivie du numéro de page.

4 Voir Yvan LECLERC, « Flaubert homme de théâtre », dans « Gustave Flaubert et le théâtre », *La Revue des Lettres modernes*, *op. cit.*, p. 29-46.



temps à autre. C'est une *mécanique* qui me fait grand-peur – et pourtant, c'est beau, nom d'un petit bonhomme, c'est beau ! Quel maître art<sup>5</sup> ! ». Une telle vénération pour le théâtre, celui de Shakespeare ou de Corneille, a sans doute bridé son écriture dramatique, confrontée aux conditions concrètes de la scène en son temps.

Aussi n'est-on pas surpris de constater la place occupée par le théâtre – le théâtre vu, lu, composé, mis en scène – dans la correspondance croisée des deux écrivains. Entre 1866 et 1874, s'y disent les joies et surtout les tourments de la création théâtrale. Des débats esthétiques s'y esquissent aussi. S'y partage surtout la commune expérience d'un métier, celui de dramaturge. Cette amitié épistolaire de Sand et Flaubert, nourrie en partie par le théâtre, a failli générer un spectacle sur la scène de Nohant où Flaubert projeta un bref moment de donner sa comédie farcesque et anticléricale écrite avec Bouilhet, *La Queue de la poire de la boule de Monseigneur* : « Bouilhet et moi, avons fait le scénario d'une comédie *farce*, qui serait bien belle à jouer sur le théâtre de Nohant. Reste, il est vrai, à l'écrire ce qui n'est pas une petite besogne<sup>6</sup>. » L'humour scatologique et la verve satirique de la pièce, demeurée à l'état de scénario au dialogue à peine esquissé, n'auraient pas déparé à côté de certains canevas comme *Scaramouche brigand*<sup>7</sup> de George Sand ou des spectacles de marionnettes de Maurice. Ici encore, l'inaccompli, chez Flaubert, l'a emporté. Se trahit cependant un goût commun à Sand et à Flaubert pour les formes populaires, naïves, du théâtre : pour la pantomime, la farce, la féerie, formes auxquelles s'essaya Flaubert et que cultiva, sans frein, la scène intime de Nohant.

5 Lettre de Gustave FLAUBERT à Charles d'Osmoy ou Eugène Delattre, [Croisset, 22 juillet 1857] mercredi 22 juillet, dans Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, éd. électronique d'Yvan Leclerc et Danielle Girard, Université de Rouen, Centre Flaubert, CÉRÉdI, URL : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/index.php> (dernière consultation : 28 août 2021).

6 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 27 juillet 1867] samedi, *CFS*, p. 148. Voir l'édition de *La Queue de la poire de la boule de Monseigneur* par Gisèle Seginger dans Gustave FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. IV, éd. citée, p. 903-925.

7 Le manuscrit autographe de *Scaramouche brigand*, joué à Nohant le 10 décembre 1846, est conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, cote O-0052. Voir Amélie CALDERONE, « L'humour débridé de George Sand en privé : le secret bien conservé des premières pantomimes de Nohant », *Cahiers George Sand*, n° 39, 2017, p. 29-41.

### *Une vie théâtrale partagée*

On l'a peu souligné : la correspondance entre Sand et Flaubert est largement alimentée par la création dramatique de l'une et de l'autre, fidèlement suivie, puis relatée, commentée voire jugée dans les lettres. Flaubert assiste aux premières parisiennes du *Marquis de Villemér* (29 février 1864 à l'Odéon)<sup>8</sup>, des *Don Juan de village* (9 août 1866 au Vaudeville)<sup>9</sup>, de *Cadio* (3 octobre 1868 à la Porte Saint-Martin), de *La Petite Fadette* à l'Opéra-Comique (11 septembre 1869 – livret de Carré et de Leuven, musique de Semet). Lorsqu'il ne peut être présent à la création, il se déplace pour une représentation ultérieure comme celle de *L'Autre* à l'Odéon, avec Sarah Bernhardt, le 19 mars 1870, ou à une reprise, comme celle du *Mariage de Victorine* à la Comédie-Française, le 7 mars 1876, alors qu'il n'a plus rencontré Sand depuis trois ans – elle meurt trois mois plus tard. Sand est présente aux côtés de Flaubert pour la création de *La Conjuration d'Amboise* de Bouilhet (29 octobre 1866)<sup>10</sup> mais n'assiste pas au « four » qu'est la première du *Candidat*, le 11 mars 1874. Le foyer des théâtres ou leur fumoir<sup>11</sup>, à côté des dîners Magny et des espaces privés, est un des lieux de rencontre des deux amis en leurs moments de sociabilité partagée dont la correspondance est le substitut et le prolongement.

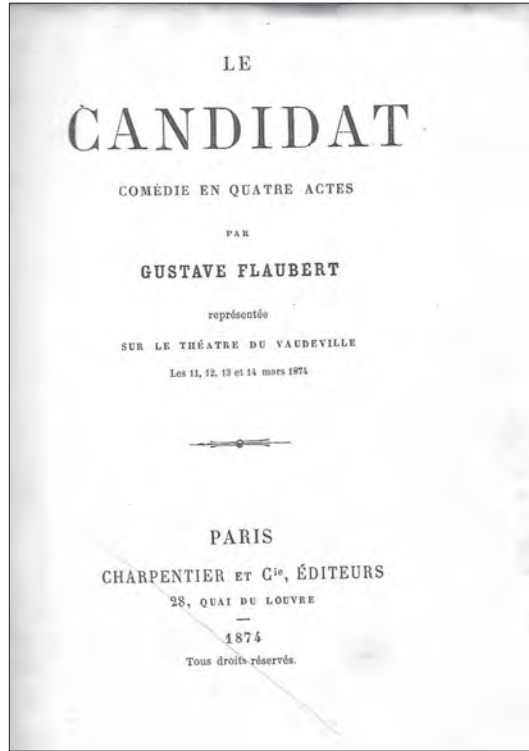
8 « Vous avez été si bon et si sympathique pour moi à la première représentation de *Villemér*, que je n'admire plus seulement votre admirable talent, je vous aime de tout mon cœur. » Telle est la déclaration de Sand à Flaubert dans une de leurs premières lettres échangées, le théâtre contribuant à sceller leur amitié naissante. Lettre de SAND à Flaubert, [Paris] 15 mars [18]64, *CFS*, p. 56.

9 Sand insiste auprès de Flaubert pour qu'il soit alors présent à ses côtés : « Et puis on joue une pièce de mon fils et de moi le 10. Est-ce que je pourrai me passer de vous ce jour-là ? J'aurai de *l'émotion* cette fois, à cause de mon cher collaborateur. Soyez bon ami, et tâchez de pouvoir ! » Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 31 juillet [18]66, *ibid.*, p. 66.

10 Sand, qui apprécie la pièce de Bouilhet, retourne la voir début décembre 1866 : « Moi j'ai été l'entendre de nouveau, il y a deux ou trois jours, et j'en ai été encore plus ravie que la première fois. » SAND à Flaubert, Paris, 8 décembre [18]66, *ibid.*, p. 108.

11 Sand et Flaubert se retrouvent ainsi au fumoir du Vaudeville lors d'une représentation du *Contrat* de Meilhac et du *Choix d'un genre* de Labiche, le 27 avril 1869. Voir *CFS*, p. 225, note 28.

L'amitié s'alimente aussi, de loin, grâce à l'actualité théâtrale de l'autre, lue dans la presse : « êtes-vous contente ? ça va-t-il bien<sup>12</sup> ? » demande Flaubert à propos d'une reprise des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, adaptation scénique de Paul Meurice, à l'Odéon où sont redonnés aussi, en 1867, *François le champi* et *Le Marquis de Villemer*. S'excusant de ne pouvoir être à Paris pour la création du *Candidat* car ses petites-filles sont malades, Sand se dit proche de son ami en esprit : « je suis, dans les journaux, la marche de ta pièce<sup>13</sup> ». Les lettres remplacent aussi les comptes rendus des journaux



lorsque Flaubert relate pour Sand, résidant loin de Paris, la vie théâtrale de la capitale : en janvier 1872, Flaubert assiste au *Roi Carotte* de Victorien Sardou et Jacques Offenbach au Théâtre de la Gaîté (« On n'imagine pas une infection pareille ! ») et à *Fantasio* du même Offenbach à l'Opéra-Comique (« un re-four [...] »)<sup>14</sup> Un mois plus tard, Flaubert livre ses sentiments après une reprise de *Ruy Blas*, « pitoyablement joué, sauf par Sarah [Bernhardt]. Mélingue est un égouttier [*sic*] somnambule, et les autres sont aussi ennuyeux<sup>15</sup> ».

Plus intensément, sont partagés les moments de gestation théâtrale, en direct lors des rencontres, puis à distance, l'écriture épistolaire prenant le relais de la parole vive. Une création à deux plumes s'esquisse, sans jamais s'accomplir. Sand discute de son roman dialogué *Cadio* avec Flaubert à Croisset à la fin du mois d'août 1866. Fin octobre, elle propose d'amener

12 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 24-25 septembre 1867] nuit de mardi, *CFS*, p. 154.

13 SAND à Flaubert, [Nohant, 10 mars 1874], *ibid.*, p. 455.

14 FLAUBERT à Sand, [Paris] 21 [janvier 1872] dimanche après-midi, *ibid.*, p. 367.

15 FLAUBERT à Sand, [Paris, 26 février 1872] lundi soir, *ibid.*, p. 374.

son manuscrit à Paris où elle se rend pour la première de *La Conjuración d'Amboise* de Bouilhet : « Je vous porterai ce que j'ai en train. Ça me baillera courage, comme on dit chez nous, de vous lire mon *fétus*<sup>16</sup>. » Après qu'il a lu *Cadio*, Flaubert dessine la perspective d'une adaptation théâtrale et prodigue des conseils de réécriture scénique, tout en se montrant conscient des obstacles politiques inhérents à la création : « Dans la pièce ne faudrait-il pas donner un rôle plus long à la femme légitime de ce bon Saint-Gueltas ? Le drame ne doit pas être difficile à tailler. Il s'agit seulement de le condenser et de le raccourcir ? Si on vous laisse jouer, je vous réponds d'un succès effrayant. Mais la censure<sup>17</sup> ? » En visite à Nohant pour Noël 1869, Flaubert soumet à Sand et à sa famille *Le Château des cœurs* – « j'apporterai la Féerie. Afin de la gueuler sur vos planches<sup>18</sup> », avait-il annoncé. Il assiste durant son séjour à un spectacle de marionnettes de Maurice et découvre dans l'espace familial du théâtre de Nohant une scène en liberté, affranchie de toutes les pesanteurs des institutions parisiennes.

Car dans les théâtres publics, la création théâtrale suppose de délicats choix de distribution. Flaubert, bien au fait de l'actualité dramatique, se permet de recommander une actrice à son amie lorsque cette dernière travaille à une adaptation de son roman *Mont-Revêche* pour l'Odéon – projet abandonné :

Connaissez-vous une actrice de l'Odéon qui a joué Macduff dans *Macbeth*, = Duguéret ? Elle voudrait bien avoir dans *Mont-Revêche* le rôle de Nathalie. Elle vous sera recommandée par Girardin, Dumas et moi. Je l'ai vue dans *Faustine* [de Bouilhet], où elle a montré du chien. Vous êtes donc prévenue. À vous de prendre vos mesures. Mon opinion est qu'elle a de l'intelligence et qu'on peut en tirer parti<sup>19</sup>.

Réciproquement, Sand prodigue ses conseils à Flaubert pour la distribution du *Candidat* : « As-tu un rôle pour mon ami Parade ? et pour Saint-Germain, qui t'a paru idiot un jour où peut-être il avait trop déjeuné, mais qui n'en est

16 SAND à Flaubert, Nohant, 23 [octobre 1866], *ibid.*, p. 86.

17 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 5 juin 1868] vendredi soir, *ibid.*, p. 184. Sand réalisa cette adaptation scénique avec Paul Meurice ; ce nouveau *Cadio* fut créé à la Porte Saint-Martin le 3 octobre 1868.

18 FLAUBERT à Sand, [Paris, 20 décembre 1869] lundi 10 h du matin, *ibid.*, p. 262.

19 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 17 novembre 1866] samedi matin, *ibid.*, p. 97.

pas moins un brave toqué plein de cœur et d'esprit. Et du talent ! du vrai<sup>20</sup>. » Saint-Germain joua dans la pièce, y incarnant Gruchet.

Enfin, l'échange épistolaire est l'espace où se vivent, diffractés par la distance, intensifiés par la complicité, les triomphes et les échecs théâtraux. Lorsque Flaubert adresse ses compliments après le succès de *L'Autre*, la sincérité du propos est douteuse mais l'appréciation esthétique est refoulée par l'émoi affectif – la joie simple de partager le bonheur de son amie :

Hier soir j'ai vu *L'Autre* et j'ai pleuré à diverses reprises. Ça m'a fait du bien. Voilà ! Comme c'est tendre et exaltant. Quelle jolie œuvre ! et comme on aime l'auteur. Vous m'avez bien manqué. J'avais besoin de vous bécoter, comme un petit enfant. Mon cœur oppressé s'est détendu, merci. Je crois que ça va aller mieux ?

Il y avait beaucoup de monde. Berton et son fils ont été rappelés deux fois<sup>21</sup>.

L'emporte plus souvent l'échange consolateur, en particulier lors de la première désastreuse du *Candidat*<sup>22</sup>. Quelques semaines avant, Sand semble pressentir l'échec de la pièce et tente d'y préparer son ami : « Te voilà lancé dans les émotions et les continuelles déceptions du théâtre. Eh bien, tant mieux, tu auras de rudes ennuis, et tel que je te connais, des colères bleues [...]. Je t'aime, mon Cruchard, nous t'aimons tous ici, tiens-nous au courant je t'en prie. Ton vieux troubadour<sup>23</sup>. » Flaubert répond au lendemain de la création par un constat d'échec sans concession (« Pour être un *Four*, c'en est un<sup>24</sup> ! »), suscitant les paroles bienveillantes de sa correspondante. Sans fausse pudeur, Sand rappelle ses propres insuccès dramatiques, *Cosima* en 1840, *Molière* en 1851 ou *Les Vacances de Pandolphe* en 1852 ; elle s'efforce de transformer la chute du *Candidat* en épreuve qu'il faut affronter stoïquement : « J'ai passé environ vingt-cinq fois par l'épreuve, la pire est l'écoeurement dont tu parles.

20 SAND à Flaubert, [Nohant, 3 janvier 1874], *ibid.*, p. 451.

21 FLAUBERT à Sand, [Paris, 20 mars 1870], *ibid.*, p. 285.

22 Sur la création et la réception du *Candidat*, voir l'article très complet de Jean-Claude YON, « *Le Candidat*, chronique d'un échec annoncé », dans « Gustave Flaubert et le théâtre », *La Revue des Lettres modernes*, *op. cit.*, p. 101-120.

23 SAND à Flaubert, Nohant, 9 décembre [1873], *CFS*, p. 446.

24 FLAUBERT à Sand, [Paris, 12 mars 1874] jeudi 1 h, *ibid.*, p. 457.

On ne voit jamais sa pièce, on ne l'entend pas, on ne la connaît plus, elle vous devient indifférente. De là vient la philosophie avec laquelle les auteurs qui par hasard sont artistes acceptent le verdict quel qu'il soit<sup>25</sup>. » Auprès de Sand, qui a lu la comédie à défaut de l'avoir vue sur scène, Flaubert réfléchit à la refonte du malheureux *Candidat*, envisage sous l'autorité de son amie le remaniement de la pièce, l'ordre des scènes, leur nouveau développement, ou encore la suppression d'un objet scénique « qui fait double emploi<sup>26</sup> ». L'espace épistolaire favorise l'auto-critique lucide, à la faveur d'une confiance et d'un respect mutuels, et d'un goût commun pour l'art du théâtre.

### *L'esthétique dramatique en débat*

Cela n'empêche pas l'incompréhension face à certains choix esthétiques. L'étonnement, l'agacement ou la réprobation se lisent ouvertement dans les lettres adressées par Flaubert à d'autres destinataires. À Amélie Bosquet, le 20 août 1866, après la première des *Don Juan de village*, il écrit : « Le Public m'échappe de plus en plus. je [*sic*] n'y comprends goutte. Pourquoi hurlait-on d'enthousiasme au *Marquis de Villemer* & bâillait-on d'ennui aux *Don Juan* ? tout cela me semble, à moi, absolument de même calibre<sup>27</sup>. » La trivialité de la dernière formule contient en elle seule le jugement esthétique de Flaubert sur ces deux pièces de Sand. Les modèles dramatiques de cette dernière, attachée à la forme de la comédie sérieuse héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle, suscitent durablement son étonnement affligé. En 1876, lorsque Flaubert assiste à la Comédie-Française à une reprise du « drame bourgeois » de Sedaine *Le Philosophe sans le savoir*, pièce dont George Sand a écrit en 1851 une suite, *Le Mariage de Victorine*, il ne peut retenir ses gémissements auprès d'Edma Roger des Genettes<sup>28</sup> : « Quelle littérature ! Quel poncif ! quelle amusette ! » En réponse à une lettre de Sand qui lui reproche d'être aveuglé par la « doctrine de la forme » et voit en Sedaine non pas, certes, un écrivain mais « un homme, [...] un cœur et des entrailles, [...] le sens du vrai moral,

25 SAND à Flaubert, [Nohant, 14 mars 1874] samedi, *ibid.*, p. 458.

26 FLAUBERT à Sand, [Paris] 8 [avril 1874] mercredi, *ibid.*, p. 463.

27 FLAUBERT à Amélie Bosquet, [Croisset, 20 août 1866] Croisset. Lundi soir, dans Gustave FLAUBERT, *CFS*, éd. électronique d'Yvan Leclerc et Danielle Girard, éd. citée.

28 Lettre de FLAUBERT à Edma Roger des Genettes du 15 mars 1876, *CFS*, p. 525, note 19.

la vue droite des sentiments<sup>29</sup> », Flaubert se sent obligé de développer son point de vue ou plus exactement de rappeler sa « méthode » :

Tous les bourgeois peuvent avoir beaucoup de cœur et de délicatesse, être pleins des meilleurs sentiments et des plus grandes vertus, sans devenir pour cela des artistes. Enfin, je crois la Forme et le Fond deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre.

Ce souci de la Beauté extérieure que vous me reprochez est pour moi *une méthode*. Quand je découvre une mauvaise assonance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le Faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste qui était la seule, et qui est, en même temps, l'harmonieuse. Le mot ne manque jamais quand on possède l'idée<sup>30</sup>.

Pour les mêmes raisons, la crainte de voir l'idée précéder le mot et l'expression du sentiment faire fi de la composition, Flaubert exprime sa haine du théâtre de Dumas fils, dont Sand fait pourtant son collaborateur occasionnel pour *Le Marquis de Villemer* ou pour le projet d'adaptation de *Mont-Revêche*. Flaubert prédit à son amie que l'auteur des *Idées de Madame Aubray* et de *L'Homme-Femme* finira par afficher sa conversion religieuse : « Observez la gradation catholique de toutes ses œuvres, et ses dernières préfaces ! Gardez cette appréciation pour vous, bien entendu. Mais ne soyez pas étonnée si, à quelque jour, vous le voyez aller à la messe<sup>31</sup>. » Ce théâtre social dévoyé en comédie morale néglige, aux yeux de Flaubert, la forme, la dramaturgie et le style, pour se faire instrument d'instruction ou de conversion : « On ne s'inquiète pas de la pièce, mais de l'idée à prêcher. » Qui plus est, « l'idée » relève de la morale la plus étriquée qui « consiste pour les femmes à se priver d'adultère et pour les hommes à s'abstenir du vol<sup>32</sup> ! » Le discours a assurément quelque chose de provocateur à l'égard de Sand qui saluait quelques années avant,

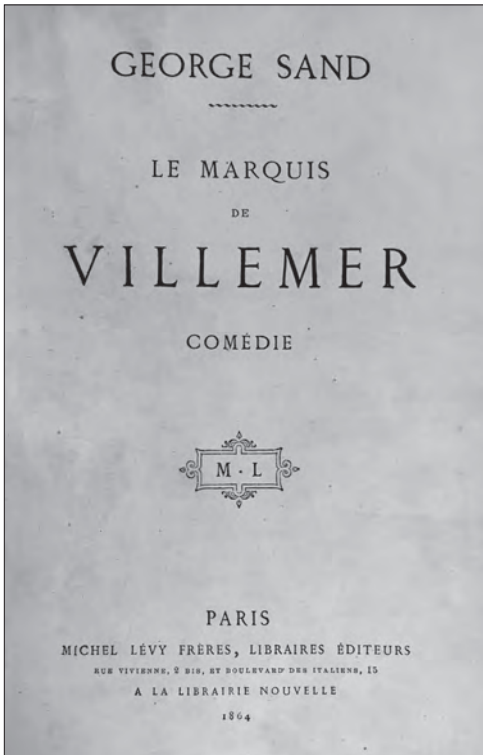
29 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 9 mars 1876, *ibid.*, p. 526.

30 FLAUBERT à Sand, [Paris, 10 mars 1876] vendredi soir, *ibid.*, p. 527. Je me permets de renvoyer à mon édition des notes manuscrites de Flaubert sur *De la poésie dramatique, Le Fils naturel* et ses *Entretiens*, et *Le Père de famille* de Diderot, dans « Gustave Flaubert et le théâtre », *La Revue des Lettres modernes*, *op. cit.*, p. 169-182.

31 FLAUBERT à Sand, [Croisset] jeudi 24 [juin 1869], *CFS*, p. 233.

32 FLAUBERT à Sand, [Paris, 12 octobre 1871] jeudi soir, *ibid.*, p. 354.





dans *Les Idées de Madame Aubray*, « [u]ne causerie serrée, affectueuse, nette, bien motivée, vissée, pour ainsi dire, à l'action de la pièce, et s'emparant de vous comme par des liens de fer », « un tour de force tout à fait neuf au théâtre<sup>33</sup> ». Toutefois, la critique de Flaubert ne vise jamais aussi violemment les pièces de Sand, cette dernière exprimant à plusieurs reprises dans ses préfaces son refus du théâtre à thèse et son attachement au primat de la composition où se déploie non le discours d'idées mais la parabole destinée à « élever le niveau des âmes<sup>34</sup> ».

Le refus flaubertien de la moralité au théâtre comme en art concerne aussi les acteurs,

trop souvent confondus avec les personnes, au mépris de leur métier et de leur technique. Faisant le bilan critique des désastres de la première moitié de l'année 1871 et réfléchissant à leurs causes, Flaubert dénonce une époque en tout point fautive : « Et cette fausseté (qui est peut-être une suite du romantisme, prédominance de la Passion sur la forme et de l'inspiration sur la règle), s'appliquait surtout dans la manière de juger. On vantait une actrice non comme actrice, mais comme bonne mère de famille<sup>35</sup>. » Dès 1868, il reproche à Sand son excès de confiance dans les comédiens qu'elle admire et en qui il refuse de voir des artistes : « Vous les aimez trop, ces gens-là ! En avez-vous beaucoup connu qui aiment leur art ? Quelle quantité d'artistes qui ne sont que des bourgeois dévoyés<sup>36</sup> ! » Sand n'écoute qu'à moitié son

33 GEORGE SAND, « Des *Idées de Madame Aubray* », *L'Univers illustré*, 6 avril 1867.

34 GEORGE SAND, projet de préface générale (1875), dans *Œuvres complètes, George Sand avant « Indiana »*, éd. Yves Chastagneret, Paris, Honoré Champion, 2008, t. I, p. 52.

35 FLAUBERT à Sand, Croisset, 30 avril [1871], *CFS*, p. 334.

36 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 19 septembre 1868] samedi soir, *ibid.*, p. 197.

vieux troubadour, elle qui s'attelle alors à l'écriture de son « roman comique moderne », dédié au prolétariat du théâtre, inspiré de son amitié pour Marie Dorval ou Bocage : *Pierre qui roule*.

Les critiques échangées entre les deux amis sont aussi le fait de Sand, surtout lorsqu'elle est confrontée à la voie réaliste du dernier théâtre flaubertien (*Le Candidat*, *Le Sexe faible*), occasion de délivrer une leçon sur les lois d'optique du théâtre :

Nous avons lu *Le Candidat* et nous allons relire *Antoine*. Pour celui-ci, je n'en suis pas en peine, c'est un chef-d'œuvre. Je suis moins contente du *Candidat*. Ce n'est pas vu par *toi*, spectateur, assistant à une action et voulant y prendre intérêt. Le sujet est écœurant, trop réel pour la scène et traité avec trop d'amour de la réalité. Le théâtre est un optique [*sic*] où un rosier réel ne fait point d'effet, il y faut un rosier *peint*. Et encore, un beau rosier de maître n'y ferait pas plus d'effet. Il faut la peinture à la colle, une espèce de tricherie. Et de même pour la pièce. À la lecture la pièce n'est pas gaie. Elle est triste au contraire. C'est si vrai que ça ne fait pas rire, et comme on ne s'intéresse à aucun des personnages, on ne s'intéresse pas à l'action. Ce n'est pas à dire que tu ne puisses pas et ne doive [*sic*] pas faire du théâtre. Je crois au contraire que tu en feras et très bien. C'est difficile, bien plus difficile, cent fois plus difficile que la littérature à lire<sup>37</sup>.

Attachée à la convention scénique, gage du partage avec la salle, Sand passe à côté de tout ce dont la pièce de Flaubert est porteuse. Seul l'a alors perçu Villiers de l'Isle Adam, pour qui *Le Candidat* annonce le « théâtre futur [qui] crève, à chaque instant déjà, les vieilles enveloppes<sup>38</sup> » – on pense à la comédie rosse, de Mirbeau au dernier Feydeau. *Le Candidat* est assurément l'œuvre de Flaubert la plus éloignée de l'esthétique de Sand : aucune empathie entre les personnages et le public n'est suscitée, aucune ouverture vers quelque idéal n'est ménagée, aucune place n'est laissée à la rêverie. Dans cette satire des mœurs électorales et démocratiques, aucune place n'est laissée au partage, à la connivence avec les spectateurs. Pour Sand au contraire, le théâtre suppose une réception collective, pensée et visée comme telle dès la rédaction. Le rire

37 SAND à Flaubert, [Nohant] 3 avril [18]74, *ibid.*, p. 461-462.

38 *Revue du monde nouveau*, 1<sup>er</sup> avril 1874, article repris dans Gustave FLAUBERT, *Le Candidat*, éd. Yvan Leclerc, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2017 [2007], p. 210-214.

au théâtre, dans les théâtres publics du moins, et lorsqu'il se fait satirique, lui semble profondément diviseur, quand il ne démoralise pas ou n'entretient pas le cynisme : « J'ai fini de rire de la bêtise humaine. Je la fuis et tâche de l'oublier. Quant à l'admiration je suis toujours prête<sup>39</sup>. » Il est pourtant un rire, issu d'une saine colère, que cultive Flaubert. Ce rire se distingue selon lui de la « blague », confondue avec l'esprit du Second Empire et jugée après-coup responsable de la débâcle de 1870 comme de la Commune. Relatant l'échec de *Fantasio* d'Offenbach, Flaubert écrit à Sand en janvier 1872 : « Arriverait-on à haïr la Blague ? ce serait un joli progrès dans la voie du Bien<sup>40</sup> ! » Si leur pensée esthétique diverge, leur relation critique à l'époque vécue, dont l'esprit se capte dans les théâtres, scelle leur entente épistolaire.

### *Du métier de dramaturge*

La décennie 1860 et les premières années de 1870 sont le moment où Sand et Flaubert sont conjointement immergés dans la vie artistique, institutionnelle et économique des théâtres parisiens. La première mène à bien ses dernières créations tandis que le second s'épuise à se faire enfin homme de théâtre. Aussi leur correspondance aborde-t-elle, en contexte, le métier particulier de dramaturge. Les accords, nourris d'une commune irritation face aux réalités matérielles, économiques et humaines de la scène, l'emportent désormais sur les discordances.

Tous deux se représentent dans leurs lettres en dramaturges de profession qui voient dans le théâtre une source de gains potentiellement rapides et importants. À propos du *Château des cœurs*, Flaubert hésite, provocateur à l'égard de son œuvre : « je suis partagé entre le désir de gagner quelques piastres et la honte d'exhiber une niaiserie<sup>41</sup> ». À propos d'une reprise du *Marquis de Villemer* en pleine Exposition universelle, Flaubert interroge sa correspondante sans détour : « *Villemer* fait-il de l'argent<sup>42</sup> ? » Sand confie de son côté : « Si *Cadio* réussit, ce sera une petite dot pour Aurore [sa petite-fille] ; voilà toute mon ambition<sup>43</sup>. » Il en va de même pour *L'Autre*, qui risque

39 SAND à Flaubert, [Nohant, 3 janvier 1874], *CFS*, p. 451. Voir Olivier BARA et François KERLOUÉGAN (dir.), *George Sand comique*, Grenoble, UGA éditions, 2020.

40 FLAUBERT à Sand, [Paris] 21 [janvier 1872] dimanche après-midi, *CFS*, p. 367.

41 FLAUBERT à Sand, [Croisset] samedi soir [22 septembre 1866], *ibid.*, p. 78.

42 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 18 juillet 1867] jeudi, *ibid.*, p. 146.

43 SAND à Flaubert, [Paris, 29 septembre 1868], *ibid.*, p. 198.

d'être supplanté par *Mademoiselle Aïssé* : « je ne peux pas céder mon tour à *Aïssé* sans être remise à l'année prochaine ce que je ferai si tu le veux mais ce qui me serait bien préjudiciable, car je suis endetté avec la revue [*la Revue des Deux Mondes*] et j'ai besoin de remplir ma bourse<sup>44</sup> ». De son côté, Flaubert reconnaît bien humblement qu'il monte *Mademoiselle Aïssé* puis tente de faire jouer *Le Sexe faible* afin de faire gagner un peu d'argent à l'héritier de Louis Bouilhet. La justification financière sert toutefois à refouler l'amertume de l'échec artistique, lors de la création du *Candidat* : « j'avoue que je regrette les milles [*sic*] francs que j'aurais pu gagner. Mon petit pot au lait est brisé. Je voulais renouveler le mobilier de Croisset, bernique<sup>45</sup> ! »

Dans ce dialogue entre les deux professionnels des planches, Sand, forte de son statut de dramaturge reconnue, se comporte en marraine théâtrale de Flaubert. Elle le guide dans le labyrinthe des théâtres parisiens où se tiennent à l'affût des directeurs-entrepreneurs tout puissants. Elle tente ainsi, généreusement, de faire recevoir *Le Château des cœurs* car la féerie de Flaubert pourrait se substituer à une de ses pièces machinées écrites pour Nohant, qui intéresse la direction de l'Odéon :

On me demande à l'Odéon de faire jouer une pièce fantastique, *La Nuit de Noël* du théâtre de Nohant, je ne veux pas, c'est trop peu de chose. Mais puisqu'ils ont cette idée, pourquoi donc n'essaierait-on pas *votre féerie* ? Voulez-vous que j'en parle ? J'ai dans l'idée que ce serait le vrai théâtre pour une chose de ce genre. L'administration Chilly et Duquesnel veut faire du décor et des *trucs* en restant littéraires. Nous parlerons de ça ensemble quand je serai revenue ici<sup>46</sup>.

Quelques jours plus tard, Sand réclame de Flaubert qu'il lui lise la pièce afin qu'elle puisse « monter la tête aux directeurs », lui déconseillant de s'adresser à la direction du Théâtre de la Gaîté : « Une chose de vous doit être trop originale pour être comprise par ce gros Dumaine<sup>47</sup>. » Peine perdue, la pièce de Flaubert tombe des mains du directeur de l'Odéon : « Ah ! à propos,

44 SAND à Flaubert, [Paris, 13 octobre 1869], mercredi soir, *ibid.*, p. 248.

45 FLAUBERT à Sand, [Paris, 15 mars 1874] dimanche, *ibid.*, p. 460.

46 SAND à Flaubert, [Paris] dimanche soir [2 septembre 1866], *ibid.*, p. 73-74.

47 SAND à Flaubert, Nohant 21 septembre [18]66, *ibid.*, p. 77.

j'oubliais de vous dire que ce bon Chilly a lu *Le Château des cœurs*. Ce que j'ai compris c'est qu'il n'y comprend rien. Donc l'ours est rentré dans sa fosse<sup>48</sup>. »

La question de la relation, scandaleusement inversée, entre l'auteur dramatique et le directeur de théâtre est récurrente dans la correspondance. Y est constatée par les deux dramaturges l'inconstance des directeurs, dénués de parole. Lors des discussions sur la programmation de *Mademoiselle Aïssé*, Sand recommande à son ami, en connaissance de cause, de toujours s'en tenir à la lettre des premiers traités signés avec les directeurs : « quand on cède sur un manque de parole au théâtre, on ne retrouve plus de certitude avec eux, et aucun traité ne les engage plus avec vous<sup>49</sup> ». Pour autant, la dramaturge déconseille à Flaubert de poursuivre un directeur en justice au risque « des disputes et des scandales de coulisses et de journaux » : « Quel serait le résultat ? de faibles indemnités et beaucoup de bruit pour rien<sup>50</sup> ». Face à l'expérience du métier acquise par Sand, la candeur de Flaubert perce dans certaines lettres. Ce dernier ironise volontiers sur sa naïveté lorsqu'il cherche une nouvelle fois à faire recevoir son *Château des cœurs*. Il relate comment les « applaudissements » et l'« enthousiasme » du directeur de la Porte Saint-Martin, Raphaël Félix (le frère de Rachel, « un charmant garçon »), ont été suivis d'une « lettre (fort polie) » de refus alors que Flaubert avait « vu le moment où le traité allait être signé, séance tenante<sup>51</sup> ». Il ne s'habitue pas à la grossièreté avec laquelle les directeurs s'adressent aux auteurs, hors de tout respect humain et artistique, en maîtres absolus de la destinée des œuvres : « Ces gaillards-là vous ont des façons de grand seigneur qui sont charmantes<sup>52</sup> ! », s'indigne-t-il, les mettant au même rang que les éditeurs, commerçants dénués de goût littéraire : « Les uns et les autres prétendent s'y connaître. Et leur esthétique se mêlant à leur mercantilisme, ça fait un joli résultat<sup>53</sup> ! » Face à Flaubert, enclin à refuser toute valeur commerciale à l'œuvre d'art et à s'offusquer des médiations, Sand prêche la lucidité et la nécessité d'une contractualisation écrite des échanges : « Tu t'étonnes que les

48 FLAUBERT à Sand, [Croisset] 12 [juin 1867] mercredi soir, *ibid.*, p. 141. Un « ours » est une pièce que son auteur ne parvient jamais à représenter.

49 SAND à Flaubert, Nohant, 17 août [1869], *ibid.*, p. 241.

50 SAND à Flaubert, [Paris, 13 octobre 1869] mercredi soir, *ibid.*, p. 248.

51 FLAUBERT à Sand, [Paris, 7 décembre 1869] 4, rue Murillo, parc Monceau mardi 4 h, *ibid.*, p. 256.

52 FLAUBERT à Sand, [Paris] 25 juillet [1871], *ibid.*, p. 341.

53 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 4 décembre 1872] mercredi 3, *ibid.*, p. 410.

paroles ne soient pas des contrats. Tu es bien naïf. En affaires il n'y a que des écrits. Nous sommes des Don Quichotte, mon vieux troubadour, il faut nous résigner à être bernés par les aubergistes. La vie est faite comme cela et qui ne veut pas être trompé doit aller vivre au désert<sup>54</sup>. »

Si Flaubert accepte, par nécessité, de passer sous les fourches caudines des directeurs de théâtre pour faire recevoir ses pièces et, d'abord, celles de Bouilhet, il se montre moins enclin à transiger avec la censure, au point de tancer Sand pour sa passivité lors du risque d'interdiction de sa pièce tirée de son très anticléricale roman *Mademoiselle La Quintinie* : « vous avez été trop stoïque, chère maître, ou trop indifférente. Il faut *toujours* protester contre l'injustice et la Bêtise, gueuler, écumer, et écraser. Quand on le peut. Moi, à votre place et avec votre autorité, j'aurais fait un fier sabbat<sup>55</sup> ! »

Autres médiateurs de l'art dramatique : les comédiens. La difficulté de la mise en scène éprouvée par Sand comme par Flaubert, est d'abord liée à la personnalité des acteurs, à la difficulté de réaliser une cohésion et un ensemble à partir d'éléments matériels et humains disparates, à une époque où le *star system* commence à s'instaurer : « Si on ne connaissait les prodiges d'ensemble et de volonté qui se font à la dernière heure, on jugerait tout impossible, avec trente-cinq ou quarante acteurs parlants, dont cinq ou six seulement parlent bien<sup>56</sup>. » Alors que Flaubert se prépare à monter *Mademoiselle Aïssé* en se montrant plus ferme que Bouilhet avec les acteurs, Sand lui prodigue des conseils de modération : « Les acteurs sont des instruments fragiles ; si on les touche fort, ils se rompent. Il faut toujours leur dire que c'est bien, ils ne vibrent que sous la louange, la critique les brise<sup>57</sup>. »

On opposerait à tort le relativisme de Sand à l'absolutisme artistique de Flaubert. Les lettres éclairent l'activité matérielle autant et parfois plus qu'artistique à laquelle se livre l'auteur de *Madame Bovary* devenu homme de théâtre : lecture de la pièce aux acteurs, distribution des rôles, direction des répétitions, soin des objets scéniques lorsque le régisseur ou le directeur est déficient : « Le jour de la première [de *Mademoiselle Aïssé*] c'est moi qui ai apporté de mes mains les accessoires du premier acte ! Et à la troisième représentation, je conduisais les figurants<sup>58</sup>. » Peine perdue, notamment pour

54 SAND à Flaubert, [Nohant, 19 juillet [18]72, *ibid.*, p. 394.

55 FLAUBERT à Sand, Croisset, 5 septembre [1873] vendredi, *ibid.*, p. 439.

56 SAND à Flaubert, [Paris, 29 septembre 1868], *ibid.*, p. 198.

57 SAND à Flaubert, Nohant, 17 août [1869], *ibid.*, p. 242.

58 FLAUBERT à Sand, [Paris] 21 [janvier 1872] dimanche après-midi, *ibid.*, p. 366.

*Le Candidat* : Flaubert s'aperçoit trop tard qu'il n'a pas maîtrisé tous les codes de la première théâtrale, en particulier l'organisation de la claque (« Je n'ai pas vu le chef de claque. ») et l'organisation de la salle (« Je n'ai pas donné le quart des places dont j'avais besoin. Et j'en ai acheté beaucoup – pour des gens qui me débinaient éloquemment, dans les corridors<sup>59</sup>. »)

Tout cela, sans compter les relations avec la presse en vue des feuilletons dramatiques hebdomadaires, relève de ce que Flaubert appelle « l'action », l'exposition publique de soi dans l'accomplissement d'un art, le théâtre, art collectif et matériel pris dans un processus avancé d'industrialisation. « Toutes les fois que je me suis livré à l'Action, il m'en a cuit<sup>60</sup> », résume Flaubert en 1872. C'est pourquoi il refuse, deux ans plus tard, de mener plus avant la bataille du *Candidat* dans l'arène théâtrale : « Comme il aurait fallu lutter et que Cruchard a en horreur l'action, j'ai retiré ma pièce sur 5 mille fr. de location ! tant pis ! je ne veux pas qu'on siffle mes acteurs<sup>61</sup> ! » Et Flaubert d'annoncer qu'il imprime sa pièce, s'en remettant à un autre public que celui des théâtres, un public sans doute introuvable en 1874. Car là réside finalement la vraie divergence entre ces deux amoureux du théâtre que sont Sand et Flaubert : forte de quelques éclatants succès scéniques, la première persévère dans « l'action » afin de faire circuler cette commotion électrique qu'est l'émotion dramatique parmi ses contemporains qu'elle ne renonce jamais à *socialiser* ; riche d'un théâtre largement virtuel ou intempestif, le second n'a qu'exceptionnellement consenti aux compromis imposés par l'*hic et nunc* du succès théâtral : « Ma marchandise ne peut donc être consommée maintenant, car elle n'est pas faite exclusivement pour mes contemporains<sup>62</sup>. » La modalisation de la dernière proposition (« n'est pas faite exclusivement ») le suggère pourtant : Flaubert n'a jamais tout à fait renoncé à « l'action » théâtrale, en partie grâce à l'expérience partagée avec son aînée.

OLIVIER BARA  
UNIVERSITÉ LYON 2, UMR IHRIM

59 FLAUBERT à Sand, [Paris, 12 mars 1874] jeudi 1 h, *ibid.*, p. 458.

60 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 28-29 octobre 1872] nuit de lundi, *ibid.*, p. 402.

61 FLAUBERT à Sand, [Paris, 15 mars 1874] dimanche, *ibid.*, p. 459.

62 FLAUBERT à Sand, [Croisset, 4 décembre 1872] mercredi 3, *ibid.*, p. 410.





# Sand et Flaubert

## Deux écrivains contre les critiques

... Et voilà les gaillards qui nous jugent !  
Ce n'est rien d'être sifflé, mais je trouve être applaudi plus amer.  
Lettre de Flaubert à Louise Colet, 2 juillet 1853.

« La critique est au dernier échelon de la littérature, comme forme, presque toujours, et comme *valeur morale*, incontestablement. Elle passe après le bout rimé et l'acrostiche, lesquels demandent au moins un travail d'invention quelconque<sup>1</sup> » : tel est le jugement sans appel que Flaubert formule dans une lettre à Louise Colet de 1853. Cet anathème contre la critique est loin d'être un hapax et toute sa correspondance retentit d'imprécations contre la race parasite des critiques qu'il vilipende régulièrement : « Oh critiques ! éternelle médiocrité qui vit sur le génie pour le dénigrer ou pour l'exploiter<sup>2</sup> ! » L'exécration qu'il voue à ces « phraseurs », « poseurs » et autres « analysateurs<sup>3</sup> », entretenue par les mauvais traitements qu'il dit avoir subis de ces « farceurs à idées<sup>4</sup> », ne tarira jamais. Aussi, quand il rentre en relation épistolaire avec Sand, Flaubert reprend-il avec elle l'argumentaire anti-critique longtemps rodé avec Louise Colet et quelques autres, trouvant chez sa consœur une

---

1 Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » (désormais : *Corr. GF*), 28 juin 1853, t. II, p. 368 (souligné dans le texte).

2 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, Croisset, [2 juillet 1853], *ibid.*, p. 371.

3 *Ibid.*

4 « Ces farceurs à idées donnent bien leur mesure lorsqu'ils se trouvent en face de quelque chose de sain, de robuste, de net, d'humain », *ibid.*

écoute attentive et particulièrement compréhensive sur le sujet. Leur relation, épistolaire mais aussi amicale, se fonde en partie sur leur connivence contre les critiques et sur les interventions de Sand dans la presse, qui, à rebours de la réception souvent hostile des romans de Flaubert, a toujours tenu à manifester publiquement l'admiration qu'elle leur portait. Cela commence avec les quelques lignes louangeuses qu'elle consacre à *Madame Bovary* dans son feuilleton du *Courrier de Paris* daté du 29 septembre 1857<sup>5</sup> ; se poursuit par l'article élogieux qu'elle publie dans *La Presse* à la parution de *Salammbô*<sup>6</sup> ; se confirme plus tard, en 1869, quand paraît *L'Éducation sentimentale* et que son « vieux troubadour » se voit éreinté par la critique<sup>7</sup>. À cette occasion Sand rompt à nouveau avec le consensus médiatique en signant un article aussi perspicace qu'élogieux sur ce roman peu apprécié par les critiques bien-pensants du temps. Leurs premiers échanges épistolaires prennent donc appui sur cette solidarité qui les réunit contre les dénigrements des critiques. Bien plus qu'une connivence professionnelle cependant, c'est une véritable fraternité que Sand revendique, estimant qu'il est de son devoir de prendre la parole publiquement pour contrer les inepties des critiques, comme elle l'explique à Flaubert qui l'avait chaleureusement remercié pour son article sur *Salammbô* :

Il ne faut pas me savoir gré d'avoir rempli mon devoir. Toutes les fois que la critique fera le sien je me tairai parce que j'aime mieux produire que juger. Mais tout ce que j'avais lu sur *Salammbô* avant de lire *Salammbô* était injuste ou insuffisant<sup>8</sup>.

5 L'article est repris sous le titre « Réalisme » dans *Questions d'art et de littérature*, Paris, Calmann-Lévy, 1878.

6 L'article est repris sous le titre « Lettre sur *Salammbô* » dans *Questions d'art et de littérature*, Paris, Calmann-Lévy, 1878.

7 L'article de Sand paraît dans *La Liberté* le 21 décembre 1869. Barbey d'Aurevilly est un de ceux qui frappent le plus fort, dans son article du *Constitutionnel*, du 29 novembre 1869, il écrit : « Flaubert n'a ni grâce ni mélancolie, c'est un robuste dans le genre du Courbet des *Baigneuses*, qui se lavent dans le ruisseau et qui le salissent. »

8 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 28 janvier [18]63, *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs éd., Paris, Flammarion 1981 p. 53 (les lettres échangées entre Sand et Flaubert seront référencées dans cette édition, notée CFS).

Injustes et insuffisants, tels apparaissent à leurs yeux les critiques qui sévissent dans la presse et qui, il est vrai, n'ont guère été tendres ni clairvoyants avec eux. Dans ce procès ouvert contre la critique, ils semblent avoir trouvé un terrain d'entente intellectuel et artistique sur lequel leur relation amicale va prospérer. « À quoi bon tant de critique ? » se demande, lassé, Flaubert : à rien, répond Sand, qui avoue n'avoir jamais compris, ce qu'elle apportait à l'auteur critiqué<sup>9</sup>. Elle la juge inutile dans le meilleur des cas, et le plus souvent stérile quand elle n'est pas simplement destructrice : « la critique défait tout et ne fait rien<sup>10</sup> », affirme-t-elle au soir de sa carrière. Dans cette nébuleuse appelée « la critique », c'est contre les folliculaires de la presse qu'ils en ont : « ces critiques attirés des journaux », qui, écrit Sand à Victor Cherbuliez, « sont pour la plupart des gens blasés, usés jusqu'à la corde. [...] des viveurs qui ne lisent rien et rendent compte quand même<sup>11</sup> ». Les critiques donc et pas *la* critique, « cette puissance qui a pris conscience d'elle-même au XIX<sup>e</sup> siècle et au commencement du XX<sup>e</sup>, entre les traités de Vienne et ceux de Versailles », ainsi que la définit Thibaudet, qui précise que « les critiques littéraires ce n'est pas la Critique<sup>12</sup> ». C'est le même jugement que formulait déjà Sand dans une lettre à Champfleury en 1854 : « Il y a quelques critiques qui ont beaucoup de talent, mais une école critique, il n'y en a plus<sup>13</sup>. » Cette hostilité à l'égard des critiques, que Sand et Flaubert partagent avec bien d'autres écrivains de leur temps<sup>14</sup>, est proportionnelle à leur goût mutuel, affirmé et cultivé, pour l'exercice critique. Aspiration constante, mais

9 « Tu devrais faire comme moi et *ignorer* la critique quand elle n'est pas sérieuse et même quand elle l'est. Je n'ai jamais bien vu à quoi elle sert à l'auteur critiqué. La critique part toujours d'un point de vue personnel dont l'artiste ne reconnaît pas l'autorité. » Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant], 8 juillet [18]74, *CFS*, p. 476 (souligné dans le texte).

10 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 28 janvier [18]72, *CFS*, p. 371.

11 Lettre de SAND à Victor Cherbuliez, [Nohant, 22 août 1860], *Corr.*, t. XVI, p. 74 (toutes les lettres de Sand adressées à d'autres correspondants que Flaubert sont référencées dans cette édition, notée *Corr.* Voir note éditoriale p. 8).

12 Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Gallimard, 1939 (2<sup>e</sup> édition), p. 211.

13 Lettre de SAND à Champfleury, Nohant, 18 janvier [18]54, *Corr.*, t. XII, p. 267.

14 Notamment Balzac, qui a lui aussi dénoncé à l'envi la toxicité des critiques : « Aujourd'hui la critique n'existe plus. Nous voyons des attaques haineuses d'homme à homme, des assertions à l'envie qu'on ne daigne pas contredire, d'infâmes calomnies », « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts », *Revue parisienne*, 25 juillet 1840. Sur cette question je renvoie à mon article : « *Notre critique et la leur*. Le procès de la critique par les écrivains

longtemps jugulée chez Flaubert, qui a toujours affirmé ne pas s'autoriser à « faire de la critique », tout en y pensant constamment. En 1853, il déclarait à Louise Colet : « La critique littéraire me semble une chose toute neuve à faire (et j'y converge ce qui m'effraie). Ceux qui s'en sont mêlés jusqu'ici n'étaient pas du métier<sup>15</sup>. » Quinze ans plus tard, c'est sous forme de boutade qu'il évoque avec Sand sa vocation rentrée : « Quand je serai vieux je ferai de la critique, ça me soulagera. Car souvent j'étouffe d'opinions rentrées<sup>16</sup>. » De son côté, Sand, tout en affectant une certaine incompétence en la matière – « Le fait est que je ne sais pas *faire d'articles*<sup>17</sup> » –, n'a cessé en réalité d'exercer son génie critique sous des formes d'expression extrêmement variées, parfois dans la presse, plus volontiers dans le cadre de relations amicales, souvent épistolaires, avec ses pairs. En témoigne l'invitation qu'elle lance à Flaubert dans les premiers temps de leur relation, lui proposant de venir chez elle pour mener de conserve l'examen critique du roman qu'elle venait de lui adresser, *Monsieur Sylvestre* :

Apportez l'exemplaire. Mettez-y toutes les critiques qui vous viennent. Ça me sera très bon, on devrait faire cela pour les uns et pour les autres, comme nous faisons Balzac et moi. Ça ne fait pas qu'on se change l'un l'autre au contraire, car en général on s'obstine davantage dans son *moi*. Mais, en s'obstinant dans son moi, on le complète on l'explique mieux, on le développe tout à fait, et c'est pour cela que l'amitié est bonne, même en littérature, où la première condition d'une valeur quelconque est d'être soi<sup>18</sup>.

Le discrédit qu'ils ont porté tous deux sur les critiques exerçant dans la presse leur « judiciaire artistique<sup>19</sup> » n'a en rien affaibli leur goût de la réflexion littéraire, bien au contraire, il semble l'avoir stimulé. Tel est le paradoxe sur

---

du XIX<sup>e</sup> siècle », *L'Écrivain critique, Revue des Sciences Humaines*, n° 306, 2012/2., p. 33-56.

15 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 30 septembre 1853], *Corr. GF*, t. II, p. 445.

16 Lettre de FLAUBERT à Sand, Croisset, 5 juillet 1868, *CFS*, p. 187.

17 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant], 10 avril [1874], *CFS*, p. 465 (souligné dans le texte).

18 Lettre de SAND à Flaubert, Palaiseau, 16 [mai 1866], *CFS*, p. 64.

19 C'est la formule que Sand utilise dans une lettre (non envoyée) à Jules Janin : « Je pourrais bien vous mettre cent fois pour une en contradiction avec vous-même en vous

lequel va prospérer le débat intellectuel et esthétique entre ces deux écrivains « anticritiques<sup>20</sup> ». Il faut revenir sur les grandes lignes de leur réquisitoire contre les critiques, pour mieux saisir la spécificité de leur conception et de leur pratique de la critique littéraire.

### *La critique de la critique*

« Quel est le critique qui lise le livre dont il ait à rendre compte ? »

Lettre de Flaubert à Sand, 4 juillet 1872.

La critique littéraire a fourni à Sand et Flaubert la matière d'un débat jamais clos dans leur correspondance, repris en stéréophonie – du moins pour Sand<sup>21</sup> – sur d'autres supports : préfaces et articles<sup>22</sup>. Entre eux et pour eux ils ont réalisé le programme que se donnait la romancière dans une préface de *La Mare au diable* restée inédite : faire la « critique de la critique » :

J'avais dessein de n'en pas dire davantage sur la critique, mais puisque m'y voilà, pourquoi ne dirais-je pas tout à fait et tout librement ce que j'en pense ? Pourquoi ne commencerais-je pas ma publication que la critique a jugée en détails par une critique de la critique ? J'ai été fort injuriée par l'esprit de parti qui, dans ces derniers temps, a souillé le domaine de la

---

citant à vous-même, mais ce n'est pas pour lutter contre votre judiciaire artistique que je vous écris. » [Nohant, 1<sup>er</sup> octobre 1855], *Corr.*, t. XIII, p. 375.

20 Sur cette question voir : *L'Anticritique des écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Julie Anselmini et Brigitte Diaz, *Elseneur*, n°28, Presses Universitaires de Caen, 2008.

21 Flaubert, contrairement à Sand, a toujours refusé de s'exprimer dans l'espace du journal, site privilégié de la parole critique. Pour lui « le journal est une boutique » dont le mercantilisme lui fait horreur : « Elles m'écœurent toutes par leur ignominie », déclare-t-il à Sand [Croisset, 4 décembre 1872], *CFS*, p. 410.

22 Sur l'activité critique de Sand voir : José-Luis DIAZ, « Critique littéraire », article du *Dictionnaire George Sand*, sous la dir. de Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, Paris, Honoré Champion, 2015, vol. I, p. 279-301, et *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, sous la dir. d'Olivier Bara et Christine Planté, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.



critique et qui l'a tuée on peut dire, en lui ôtant son palladium nécessaire de justice et d'impartialité<sup>23</sup>.

Après avoir formulé quelques regrets sur la critique du passé<sup>24</sup>, au temps où elle était encore, dit-elle, « consciencieuse et savante » et, de ce fait, « utile à l'artiste », Sand, dans cette notice, recense les griefs qu'elle nourrit contre la critique de son temps, et ils sont nombreux : critique de métier, sans conscience, sans intelligence, sans talent, improductive et finalement échouant à assumer sa mission première qui consiste, selon elle, à éclairer le lecteur, « car le public est le grand artiste qu'il faut instruire et chauffer en même temps<sup>25</sup> ». Cette vision négative de la critique littéraire, telle qu'elle se professionnalise dans le nouvel espace médiatique du XIX<sup>e</sup> siècle, est bien établie chez elle dès les années 1840<sup>26</sup>. Flaubert, entré plus tard en littérature, la partagera unanimement. Sur ce plan au moins, le consensus entre eux est total et ils dressent en écho dans leurs lettres un même réquisitoire contre les critiques, qui va s'enflant et s'aggravant au rythme de leurs démêlés avec eux. Au fil de leurs échanges se dessine le portrait kaléidoscopique, forcément caricatural, de ce nouvel acteur qui s'impose sur la scène littéraire et y exerce une influence grandissante : le critique professionnel exerçant dans les journaux. Avec une ironie désenchantée teintée d'indignation, les deux écrivains dessinent à quatre mains le portrait-charge de ces « juges patentés<sup>27</sup> », véritables « sergents de ville du feuilleton<sup>28</sup> », qui entendent exercer dans la presse leur « petit tribunal d'inquisition littéraire<sup>29</sup> ». Ces

23 George SAND, *La Mare au diable*, notice inédite, 1851. Citée dans *Préfaces de George Sand*, éd. Anna Szabó, *Studia Romanica*, Debrecen, 1997, t. I, p. 160.

24 Dans cette notice, Sand reste très évasive sur cette critique « ancienne » qu'elle ne définit pas mais qu'elle date d'avant 1830.

25 George SAND, *La Mare au diable*, notice inédite, 1851, *op. cit.*, p. 163.

26 Je renvoie sur ce sujet à mon article : « George Sand contre les critiques, débats et polémiques », *L'Anticritique des écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 33-48.

27 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 29 novembre [18]72, *CFS*, p. 408 (souligné dans le texte).

28 « Il est encore défendu à certains écrivains d'ouvrir la bouche, sous peine de voir les sergents de ville de certains feuilletons s'élancer sur leur œuvre pour les traduire devant la police des pouvoirs constitués », George SAND, *Indiana*, notice de 1852, éd. Brigitte Diaz, *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 71.

29 *Ibid.*



formules de Sand illustrent le chef d'accusation qu'ils retiennent contre eux : la propension à agir en juge suprême de la création littéraire. L'origine du conflit entre ceux que Sand appelle par ailleurs les « écrivains appréciateurs » et les « écrivains inventeurs<sup>30</sup> » vient de cette prétention du critique à endosser l'autorité symbolique du juge<sup>31</sup>, ce qui est à ses yeux une usurpation intellectuelle<sup>32</sup>, voire une imposture. Elle dénonce à l'envi ces nouveaux inquisiteurs, « retranchés dans leur forteresse du Lundi<sup>33</sup> », qui traduisent à leur gré les auteurs au tribunal de l'opinion, se targuant d'exercer un droit de vie et de mort sur les œuvres à coups de jugements absolutistes. Objet de tous leurs sarcasmes, cette armada de petits despotes qui prolifèrent dans la presse mais qui ne sont en réalité à leurs yeux que des « pions » se plaisant à « tripoter<sup>34</sup> » – c'est le mot de Sand – le travail des autres, faute d'être eux-mêmes des créateurs. « C'est une chose étrange, s'indigne Flaubert, combien les imbéciles trouvent de plaisir à patauger dans l'œuvre d'un autre ! à rognier, corriger *faire le pion*<sup>35</sup> ! » Et la chose est d'autant plus scandaleuse que ce sont ces « pions » qui font et défont les réputations littéraires, en gouvernant le goût du bourgeois, qui, comme s'en désole Flaubert, ne lit plus que la presse, cette « école d'abrutissement, parce qu'elle dispense de penser<sup>36</sup> ».

30 Dans une des versions de sa *Préface générale* de 1842, George Sand appelait à la réconciliation de la critique avec les écrivains en ces termes : « Produisez donc tous ensemble, vivez tous ensemble et de la même vie, écrivains inventeurs et écrivains appréciateurs, sans chercher à vous dévorer mutuellement ». *Préfaces de George Sand, op. cit.*, p. 78.

31 Les critiques en revanche revendiquent volontiers cette position de juge, tel Brunetière qui y voit la mission essentielle et la plus noble de la critique : « Insisterai-je sur l'obligation de juger ? Rappellerai-je qu'elle est comme impliquée dans l'étymologie même du nom de la critique ? » Ferdinand Brunetière, *Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1892, p. 12.

32 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 8 juillet 1874], *CFS*, p. 476.

33 Paulin LYMAYRAC, « De l'esprit de désordre en littérature », *Revue des Deux Mondes*, juin 1845, p. 811.

34 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant], 8 juillet [18]74, *CFS*, p. 476.

35 Lettre de FLAUBERT à Sand, Kaltbad Righi Suisse, 14 juillet [1874], *CFS*, p. 478 (souligné dans le texte).

36 « Puisque le bourgeois, le monsieur riche, ne lit rien de plus. La Presse est une école d'abrutissement, parce qu'elle dispense de penser », lettre de FLAUBERT à Sand, Croisset, 8 septembre [1871], *CFS*, p. 347. Sand dénonce elle aussi ce nouveau *lobby* qui confisque

On rencontre les mêmes jugements chez d'autres écrivains contemporains, notamment les Goncourt, qui stigmatisent régulièrement dans leur *Journal* la mesquinerie intellectuelle des critiques qu'ils appellent également des pions : « pions guerroyant à coups d'épingles comme Paradol, [...] pions gaminant comme About, [...] pions lourdauds comme Sarcey, [...] pions folâtres comme Lemaitre<sup>37</sup> ». Avec l'image du pion, c'est aussi un système de contrôle et même de répression de la littérature que Sand et Flaubert dénoncent en chorus, car les pions sont nécessairement au service d'un pouvoir, qu'il soit financier, idéologique, politique. C'est toute la perfidie de cette nouvelle critique que de servir en réalité d'autres intérêts que ceux de la littérature et de l'art. Inféodé aux organes de presse, aux éditeurs, ou encore aux coteries politiques qui le commanditent, le critique – qu'il soit brillant chroniqueur ou artichien – se confond avec la figure du journaliste « mercenaire », perdant toute crédibilité à leurs yeux. Flaubert englobe dans un même discrédit journalistes, critiques et éditeurs : « Les uns et les autres prétendent s'y connaître », écrit-il, ironique, à Sand, « ils ont des *idées littéraires* », mais « leur esthétique se mêlant à leur mercantilisme, ça fait un joli résultat<sup>38</sup> ! »

Détaillant les déconvenues – accusations, diffamations et autres insultes – qu'ils ont eu à subir de la part des critiques, les deux écrivains dessinent le tableau de plus en plus désolant à mesure que le temps passe d'un champ littéraire sous surveillance, où les écrivains sont constamment suspectés, parfois censurés, que ce soit pour des motifs idéologiques ou plus simplement commerciaux. Ils parlent en connaissance de cause, tous deux ayant régulièrement été mis au ban de la littérature bourgeoise. Contrairement à Flaubert, et à d'autres confrères en écriture accusés de « crimes écrits<sup>39</sup> », Sand n'a jamais subi de procès pour outrage aux bonnes mœurs, mais elle a reçu son lot d'anathèmes de la part d'une critique réactionnaire, aussi

---

aux écrivains le droit d'expression : « À *La Revue des deux Mondes*, ils ne veulent pas que je fasse de la critique. Quiconque n'est pas ou n'a pas été de leur cénacle n'a pas de talent et on ne m'accorde pas le droit de dire le contraire » », lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 13] mars [18]72, *CFS*, p. 379.

37 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, t. 2, p. 1211.

38 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 4 décembre 1872], *CFS*, p. 410 (souligné dans le texte).

39 Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Yvan Leclerc, *Crimes écrits, La littérature en procès au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.

académique que misogyne. Comme Balzac l'écrivait dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, « le reproche d'immoralité, qui n'a jamais failli à l'écrivain courageux, est d'ailleurs le dernier qui reste à faire quand on n'a plus rien à dire à un poète. Si vous êtes vrai dans vos peintures ; si à force de travaux diurnes et nocturnes, vous parvenez à écrire la langue la plus difficile du monde, on vous jette alors le mot *immoral* à la face<sup>40</sup> ». Ce mot-là a souvent été jeté à la face de Sand, et dès la publication de *Lélia* en 1833. Bien des « jansénistes littéraires<sup>41</sup> » ont alors condamné bruyamment cette « œuvre de dévergondage et de cynisme<sup>42</sup> ». La version de 1839 sera d'ailleurs mise à l'index par un décret de la Sainte Congrégation du 17 décembre 1840<sup>43</sup>. L'anathème y était jeté contre un écrivain piétinant les « liens sacrés de la foi conjugale » et répandant « des germes vénéneux de corruption morale » : accusations que les critiques bien-pensants ne manqueront pas de reprendre *ad nauseam*.

L'un et l'autre ont essuyé les coups bas de cette critique moralisatrice, dont le tort à leurs yeux n'est pas seulement de plaquer sur les œuvres des grilles de lecture réactionnaires, mais surtout de confondre l'homme et l'œuvre dans une même condamnation. De cette dérive grossière, Flaubert a fait régulièrement les frais, subissant des attaques *ad hominem* à la sortie de chacun de ses romans. « Ce qui m'étonne, écrit-il à Sand, c'est qu'il y a sous plusieurs critiques une haine contre moi, contre mon individu, un parti pris de dénigrement dont je cherche la cause<sup>44</sup>. » Le comble pour cet apôtre de l'impersonnalité, c'est de se voir attaqué dans sa personne, et mis en scène dans des scénarios biographiques tous plus ineptes les uns que les autres : « On a fait des articles sur *mes* domiciles, sur *mes* pantouffles, sur *mon* chien ! Les chroniqueurs ont décrit mon appartement où ils ont vu "aux murs des

40 Balzac lui aussi a souvent reçu cette étiquette infamante. Voir Arlette Michel, « La morale du roman : Balzac répond à Hippolyte Castille », *L'Année balzacienne* 2003/1, n°4, p. 225-247.

41 Selon la formule du journaliste resté anonyme qui publie un article sur *Lélia* dans *L'Artiste* le 3 novembre 1833 : « Dans *Lélia*, Dieu merci, nous apercevons autre chose que les tableaux hardis, mais non pas lascifs, réprouvés si bruyamment par la morale babillarde de quelques jansénistes littéraires. » « *Lélia*. De l'avenir du roman français ».

42 *Le Petit Poucet*, 1<sup>er</sup> septembre 1833.

43 Annarosi Poli a publié ce décret dans *Les Amis de George Sand*, n° 22, 2000.

44 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris] 1<sup>er</sup> mai [1874], *CFS*, p. 467.

tableaux et des bronzes”. Or il n’y a rien du tout sur mes murs<sup>45</sup> ! » Davantage blasée sur la question, ayant subi durant toute sa carrière son lot de ragots et de légendes sur sa personne, Sand affiche un détachement serein : « Tu devrais faire comme moi et *ignorer* la critique quand elle n’est pas sérieuse et même quand elle l’est. Je n’ai jamais bien vu à quoi elle sert à l’auteur critiqué. La critique part toujours d’un point de vue personnel dont l’artiste ne reconnaît pas l’autorité<sup>46</sup>. » Malgré tout, elle vilipende régulièrement la bêtise de cette critique, sa puérité, son inculture et son arrogance. Déjà en 1836, dans sa *Lettre à Meyerbeer*, elle s’indignait qu’à la place des sages qu’on attendrait dans le rôle du critique on ne trouve qu’une « foule d’enfants sans savoir, sans goût et sans expérience » qui se croient malgré cela autorisés à « juger les doyens de l’art<sup>47</sup> ». Dans ces conditions, la suffisance du critique, son éthos de juge et de censeur, son auto-sacre en *Stator suprême*, comme disait Barbey, sont autant de motifs d’indignation de la part des deux écrivains. Ils dénoncent périodiquement le scandale d’une critique dont l’incompétence fait néanmoins autorité en matière littéraire. Mais plus scandaleuse encore à leurs yeux est l’impunité dont jouit cette incompétence.

Grand cheval de bataille des deux « troubadours », la toute-puissance des critiques, aussi médiocres soient-ils, qui condamnent l’écrivain sans lui donner de droit de réponse. Comme l’écrivait Balzac, lui aussi régulièrement attaqué par les grands coryphées du feuilleton, « le développement actuel de la presse en France rend impossible la lutte entre le critique et le livre. Aussi toute réclamation est-elle vaine<sup>48</sup> ». Leurs lettres, et pas seulement celles qu’ils ont échangées entre eux, regorgent d’exemples de ces éreintements récurrents des critiques à leur égard et de la frustration rageuse qu’ils en ressentent<sup>49</sup>. « Ces

45 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 15 mars 1874], *CFS*, p. 460.

46 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant] 8 juillet, [18]74, *CFS*, p. 476.

47 George SAND, *Lettres d’un voyageur*, éd. édition Henri Bonnet, Paris, Garnier Flammarion, 1971, p. 309.

48 Honoré de BALZAC, « Lettre à Hyppolite Castille, l’un des rédacteurs de *La Semaine* », cité dans Balzac, *Écrits sur le roman*, éd., Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2000, p. 310.

49 C’est presque un principe chez eux que de ne pas s’abaisser à répondre aux critiques les plus grossières, comme le suggèrent ces propos de Sand : « Je n’ai jamais répondu à la critique des feuilletons que d’une manière collective, n’ayant à me plaindre que de l’esprit du journalisme littéraire, et nullement des individus, qui n’existent pas plus pour moi que je ne devrais exister pour eux, en tant que personne privée. » Lettre de SAND à

Messieurs ont une chaire d'invectives ouverte tous les lundis à leur bile, et je ne sais si on ne me mettrait pas à la porte, le jour où je voudrais répondre, d'un journal quelconque, aux injures d'un journal<sup>50</sup> », se plaint Sand auprès d'Émile de Girardin. Pour répondre aux attaques fielleuses d'un feuilletoniste de *L'Indépendance belge*, auteur d'un article particulièrement injurieux contre elle, elle lui demande, au nom de leur amitié, de lui ouvrir les colonnes de son journal, précisant cependant : « J'espère que vous ne croyez pas que je m'émeus de la critique littéraire, mais que vous comprenez que je ne veux plus subir d'injures personnelles. Je crois que je ne le dois pas, et qu'après vingt ans d'un travail très consciencieux dans mon métier littéraire et d'une conduite parfaitement digne dans tout ce qui tient à ce métier, je ne dois pas souffrir que le premier venu me dise des impertinences, parlant à ma personne<sup>51</sup>. » Pour Flaubert, la question est réglée, puisqu'il refuse, quelles que soient les injures subies, de s'exprimer dans ces « boutiques » que sont les journaux<sup>52</sup>. Cela ne l'empêche pas de répondre en privé à certains critiques, quand il s'agit d'un de ceux qu'il estime un tant soit peu. C'est le cas de Sainte-Beuve, que Flaubert, tout comme Sand, distingue du lot des « crétiens » du journal parce qu'il a « le respect des lettres<sup>53</sup> » et qu'il « aime la littérature<sup>54</sup> ». C'est dans le privé de sa correspondance que Flaubert règle ses comptes avec celui qu'il accuse de faire de la critique d'humeur et non de *goût*<sup>55</sup>. En réponse aux articles un peu grinçants que Sainte-Beuve avait fait paraître sur *Salammbô*,

---

Jules Lecomte, rédacteur de *L'Indépendance Belge* (réponse à la lettre du 4 septembre », Nohant, 6 septembre 1852, *Corr.*, t. XI, p. 333.

50 Lettre de SAND à Émile de Girardin, Nohant, 6 septembre [18]52, *Corr.*, t. XI, p. 339.

51 *Ibid.*

52 « Un journal enfin est une boutique », écrivait-il à Louise Colet, [...] et les revues existantes sont d'infâmes putains, qui font les coquettes. Pleines de véroles jusqu'à la moelle des os, elles rechignent à ouvrir leurs cuisses devant les saines créations que le besoin y presse », FLAUBERT à Louise Colet, Croisset, 31 mars 1853, *Corr. GF*, t. II, p. 291.

53 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 17 janvier [18]69, *CFS*, p. 213.

54 À la mort de Sainte-Beuve il écrit à Maxime Du Camp : « Encore un de parti ! [...] Avec qui causer de littérature maintenant ? Celui-là l'aimait, et bien que ça ne fût pas précisément un ami, sa mort m'afflige profondément. » [Paris], [octobre 1869], *Corr.*, t. IV, p. 111.

55 « Il n'y a *pas d'art*, mais il y a des *innéités*, de même qu'en critique, il n'y a point de poétique, mais le goût, c'est-à-dire certains hommes-à-instincts qui devinent, hommes

Flaubert lui adressa en retour une lettre, intitulée *Mon apologie*, où il ironise sur la prétention tranquille du critique à la légitimité de ses jugements. Il le questionne ainsi : « Êtes-vous bien sûr d'abord – dans votre jugement général de n'avoir pas obéi un peu trop à votre impression nerveuse ? L'objet de mon livre, tout ce monde barbare, oriental, molochiste, vous déplaît *en soi* ! » L'argumentation s'achève sur une interpellation provocatrice : « Une dernière question, ô Maître, une question inconvenante : pourquoi trouvez-vous Schahabarim presque comique et vos bonshommes de Port-Royal si sérieux ! Pour moi M. Singlin est funèbre à côté de mes éléphants. Je regarde des Barbares tatoués comme étant moins antihumains, moins spéciaux, moins cocasses, moins rares que des gens vivant en commun et qui s'appellent jusqu'à la mort "Monsieur"<sup>56</sup> ! »

Les rapports directs entre Flaubert, Sand et le personnel de la critique ont toujours été compliqués et tendus. En guise d'illustration de ce conflit ouvert entre l'écrivain et le critique, on pourrait évoquer la relation que Sand a entretenue avec Jules Janin<sup>57</sup>. Comme d'autres, elle l'avait sacré dans les années 1830 « prince de la critique ». Elle lui écrivait alors : « Je vous sais sincère dans vos impressions, et jamais il ne me viendra à l'esprit de me regimber contre un jugement de vous. Vous êtes artiste aussi *E tu anché sei pittore*<sup>58</sup> ». Mais l'idylle s'est mal terminée et quelques années plus tard, Sand affublera Janin du titre de « maître gazetier », le sacrant « grand patron » des « épiciers conservateurs et amis de l'ordre<sup>59</sup> ». À partir de 1848, le divorce entre eux est consommé, et Janin, naguère élogieux avec Sand, l'accable de ses sarcasmes dans son feuilleton. Sand comptabilise les attaques dans ses agendas et ébauche des réponses, que finalement elle n'envoie pas, mais les traces nous en sont restées. Elle commente ainsi dans une lettre à Adolphe Lemoine l'article presque insultant que Janin venait de publier sur la pièce qu'elle donnait alors au Gymnase, *Françoise* :

---

nés *pour cela* et qui ont travaillé *cela*. » Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 12 avril 1854], *Corr. GF*, t. II, p. 547 (souligné dans le texte).

56 Lettre de FLAUBERT à Sainte-Beuve, [Paris, 23-24 décembre 1862], *Corr. GF*, t. IV, p. 283.

57 On lira sur cette question l'étude de Georges Lubin, « Une amitié à éclipses : Jules Janin et George Sand », *Jules Janin et son temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 93-102.

58 Lettre de SAND à Jules Janin, [Paris, 17 janvier 1840], *Corr.*, t. IV, 1968, p. 851.

59 Lettre de SAND à Augustine Brohant, [Nohant, 29 octobre 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 675.



S'il existait une législation qui interdît les comptes rendus infidèles et qui punit comme un délit contre la propriété les critiques calomnieuses, il y aurait à l'invoquer, à chaque article, de ce maître gazetier. Mais je ne sache pas que cette protection nous soit accordée, et tout ce que peut un auteur c'est de défendre le mérite de son œuvre, chose qui manque de goût quand on n'attaque que son savoir-faire. J'avoue que je ne sais rien répondre à des engueulements qui ne portent sur rien. J'ai trop de mépris d'ailleurs pour la personne de Janin<sup>60</sup>.

Sa politique, finalement, tout comme celle de Flaubert, sera celle du mépris, la seule qu'elle juge possible face au flot de haine que Janin et d'autres déversent périodiquement sur elle. En février 1856, Janin concluait ainsi un compte rendu particulièrement accablant de *Lucie*, la pièce que Sand donnait alors au *Gymnase* : « Plus rien de cette belle imagination vaste, agissante et vive... et maintenant c'est la nuit, c'est l'abandon, c'est le chaos. Mais que fais-je ? À quoi bon débattre contre le néant<sup>61</sup> ? » C'est finalement la même question que se pose Sand de son côté, et manifestement – comme le rapporte Manceau en termes crus mais clairs – elle a choisi, elle aussi, de ne plus débattre contre le néant : « Madame devait répondre au feuilleton de Janin. Mais elle réfléchit qu'il ne faut pas se salir à cette merde<sup>62</sup>. »

Ne pas se salir en s'indignant à chaque « orage du feuilleton<sup>63</sup> », mais se protéger en se retranchant de l'espace public pour poursuivre ailleurs un débat devenu impossible avec des interlocuteurs malveillants : le duel avec les critiques n'aura pas lieu ; en sa place, c'est une tout autre relation critique que vont inventer Sand et Flaubert.

---

60 Lettre de SAND à Adolphe Lemoine-Montigny, [Nohant, 28 avril 1856], *Corr.*, t. XIII, p. 599.

61 Jules JANIN, « Feuilleton » du 25 février 1856, *Journal des Débats*.

62 George SAND, 7 avril 1856, *Agendas*, transcription et annotations d'Anne Chevereau, *Les Amis de George Sand*, t. I, p. 372.

63 C'est l'image qu'elle utilise dans une lettre à Adolphe Lemoine-Montigny, du 6 septembre 1852 : « Mais tout le monde me dit que je devrais combattre ces orages du feuilleton par la voie des réclames... », *Corr.*, t. XI, p. 340.

### Causer littérature

« Maurice et moi, nous travaillons dans le désert, ne sachant jamais que l'un par l'autre si c'est réussi ou gâché, échangeant nos critiques, et n'ayant pas de rapports avec les *jugeurs patentés*. »

Lettre de Sand à Flaubert, 29 novembre 1872.

Dans une lettre qu'il adresse à Sand en 1872, Flaubert dessine le scénario idéal de l'exercice critique tel qu'il aime à le pratiquer avec quelques *happy few* :

J'ai passé hier une bonne journée avec Tourgueneff, à qui j'ai lu les 115 pages de *Saint Antoine* qui sont écrites. Après quoi, je lui ai lu à peu près la moitié de *Dernières chansons*. Quel auditeur ! et quel critique ! Il m'a ébloui par la profondeur et la netteté de son jugement. Ah ! si tous ceux qui se mêlent de juger les livres avaient pu l'entendre, quelle leçon ! Rien ne lui échappe. Au bout d'une pièce de cent vers, il se rappelle une épithète faible ! Il m'a donné pour *Saint Antoine* deux ou trois conseils de détails [*sic*] exquis<sup>64</sup>.

On sait le goût de l'écrivain pour ces interminables séances de lecture à voix haute de ses romans en cours devant un auditoire choisi d'amis et de confrères en écriture. De ces rencontres entre pairs il attend cette chose rare et précieuse qu'il trouve rarement chez les critiques patentés : une *écoute*, à la fois vigilante, exigeante et bienveillante. Sand elle aussi pratique à sa façon<sup>65</sup> ces lectures ouvertes et respectueuses, faites entre amis, *autour de la table*, pour reprendre le titre emblématique donné au feuilleton critique qu'elle a tenu dans *La Presse* en 1856<sup>66</sup>. Dans ces articles, elle se met en scène dans l'intimité de la veillée, entourée de ses proches, tous fervents lecteurs réunis pour une causerie à bâtons rompus où chacun livre ses impressions de lecture, sans idées

---

64 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 28 janvier 1872], *CFS*, p. 370.

65 Les séances de lecture à Nohant ne portent généralement pas sur ses propres œuvres.

66 *Autour de la table*, feuilleton publié dans *La Presse* de juin à septembre 1856, rassemble une série de dialogues fictifs entre convives parlant librement de leurs lectures et de ce qu'ils en ont tiré.

préconçues ni jugements dogmatiques<sup>67</sup>. Si tous deux présentent ces protocoles de lecture « entre soi », c'est sans doute parce que s'y trouve évincé ce tiers incommode, éternel parasite de la création littéraire : le critique professionnel. Ils y trouvent la liberté et l'ouverture d'un échange entre « artistes », entre gens « nés pour *cela*<sup>68</sup> » selon la formule de Flaubert. Tout en soutenant que ce n'est pas la vocation de l'artiste – « trop occupé de son œuvre pour s'oublier et approfondir celle des autres<sup>69</sup> » – ils ont tous deux tendance à considérer que seul un artiste peut être un vrai critique, comme le fut Diderot, « le seul grand maître en ce genre<sup>70</sup> » selon Sand, pour qui « il n'y a eu de véritables critiques que les artistes qui se sont mêlés de juger leurs confrères<sup>71</sup> ». Mais en cette fin de siècle le temps des artistes-critiques semble révolu, ils ont laissé la place aux critiques professionnels, ceux que Sand appelle les « écrivains appréciateurs ». D'où les plaintes récurrentes de Flaubert qui s'exaspère des approches – toutes inappropriées à son goût – pratiquées par ces derniers et qui se demande : « *Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi d'une façon intense<sup>72</sup> ?* » C'est cette critique d'artiste – pour les artistes – que tous deux réinventent dans le réseau de leurs lettres, celles qu'ils échangent entre eux mais aussi avec d'autres, écrivains, intellectuels, artistes, engagés comme eux dans la « création environnante<sup>73</sup> ». Contrairement à d'autres écrivains, ils ont refusé d'occuper la position du critique, chacun préférant consigner les éléments de sa poétique dans le privé de l'espace épistolaire, sous une forme non dogmatique. Sand, par principe, presque par éthique, parce que la position du censeur est contraire à l'idée qu'elle se fait d'elle-même en tant qu'auteur : « J'aime mieux produire que juger », déclare-t-elle volontiers<sup>74</sup>. Flaubert, par répulsion épidermique pour toute compromission dans les eaux troubles de la critique mais surtout pour l'acte même de jugement que cela suppose : pour être critique, écrit-il

---

67 Sur cette pratique dialogique de la critique selon Sand je renvoie à mon article : « Le détour épistolaire : pour une autre critique », *George Sand critique. Une autorité paradoxale, op. cit.*, p. 53-68.

68 Voir note 55.

69 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 11 février [18]69, *CFS*, p. 216.

70 George SAND, *La Mare au diable*, notice inédite, 1851, *op. cit.*, p. 162.

71 *Ibid.*, p. 161.

72 Lettre de FLAUBERT à Sand, Croisset, [2 février 1869], *CFS*, p. 215.

73 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 21-22 mai 1870], *CFS*, p. 296.

74 Voir la lettre déjà citée du 28 janvier 1863.

à Louise Colet « il faudrait *juger* »... « or je trouve cela ignoble en soi et une besogne qu'il faut laisser faire à ceux qui n'en ont pas d'autre<sup>75</sup> ». La seule fois où il accepta de s'y « mouiller » c'est de façon exceptionnelle pour son ami Louis Bouilhet, en rédigeant une préface à ses *Poésies posthumes*. Et encore, cette préface fut pour lui l'occasion de conspuer publiquement l'inanité d'une critique incapable de « rentrer dans l'intention de l'auteur<sup>76</sup> ».

Mais si tous deux répugnent pour des raisons diverses à publier dans la presse des articles de critique, ils n'en ont pas moins le désir d'exprimer autrement et ailleurs leurs « idées littéraires », et, selon la formule de Flaubert, de « causer littérature ». Cette causerie entre soi devient même un besoin vital chez Flaubert à mesure qu'il se sent de plus en plus isolé sur la scène littéraire : « Le cercle des gens avec lesquels je peux causer se rétrécit », se plaint-il à Sand, « la petite bande diminue. Les rares naufragés du radeau de la *Méduse* s'anéantissent<sup>77</sup> ». Et il commente la maladie de Gautier en des termes qu'il pourrait appliquer à lui-même : « Il se meurt d'ennui et de misère ! personne ne parle plus sa langue ! Nous sommes ainsi quelques fossiles qui subsistent, égarés dans un monde nouveau<sup>78</sup> ». Car dans cette fin de siècle où la littérature s'est définitivement industrialisée, qui parle donc encore la langue du poète ? « *Qui s'occupe aujourd'hui de faconde et de style ?* » demande-t-il à Sand, citant un vers de son ami Bouilhet<sup>79</sup>. Certainement pas les critiques ni les éditeurs, comme Flaubert le disait déjà à Louise Colet : « Tu as bien tort de causer littérature avec des gens qui ne parlent pas notre langue<sup>80</sup> ».

Cette autre langue qu'est la littérature ne se parle pas uniquement dans les livres, elle a besoin pour survivre d'artistes qui la pratiquent mais aussi d'un espace où exister et qui ne saurait être le nouvel espace médiatique et marchand. À côté des cénacles, des cercles, des dîners, des réseaux – mais

75 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 31 mars 1853], *Corr. GF*, t. II, p. 291.

76 « Et, au lieu d'entrer dans l'intention de l'auteur, de lui faire voir en quoi il a manqué son but, et comment il fallait s'y prendre pour l'atteindre, on le chicane sur mille choses en dehors de son sujet, en réclamant toujours le contraire de ce qu'il a voulu. Mais si la compétence du critique s'étend au-delà du procédé, il devrait tout d'abord établir son esthétique et sa morale. » FLAUBERT, Préface aux *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, Paris, Michel Lévy, 1872, p. 3.

77 Lettre de FLAUBERT à sa nièce Caroline, [Paris, 14 octobre 1869], *Corr. GF*, t. IV, p. 113.

78 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 29 avril 1872], *CFS*, p. 385.

79 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset], 2 juillet [1870], *CFS*, p. 301.

80 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Trouville, 23 août 1854], *Corr. GF*, t. II, p. 408.

tous disparaissent, dit Flaubert – reste donc la causerie épistolaire, propice à un partage intellectuel, philosophique, de la chose littéraire, essentiel pour Flaubert comme pour Sand au travail de l'écrivain. Comment parler des œuvres sans les juger par des critères non pertinents ? Comment analyser l'originalité d'une forme poétique ? Comment évaluer une émotion esthétique ? Comment saisir les effets produits par une œuvre littéraire ? Autant de questions que l'un et l'autre se posent mutuellement dans une réflexion *in progress*, au fil de leur correspondance. Sans revenir sur le fond des débats variés qui y prennent place – matière trop abondante pour en faire le tour en quelques phrases – arrêtons-nous sur la forme qu'ils prennent où se dessinent les contours d'une approche critique de la littérature qui frappe par sa modernité.

Cette critique au fil des lettres est à double dimension : à la fois interne – elle porte sur l'économie poétique des œuvres –, et externe – elle s'intéresse aux conditions d'émergence, de circulation, de diffusion de la littérature. On pourrait dire en reprenant les termes mêmes de Flaubert, qu'elle porte sur la « poétique insciente » de l'œuvre – sa composition, son style, le point de vue de l'auteur – mais aussi sur « le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée<sup>81</sup> ». S'ils ne négligent pas – tant s'en faut – la dimension sociohistorique dans leurs considérations sur la littérature comme elle va, Sand et Flaubert, dans leurs approches générales de la chose littéraire, s'intéressent au premier chef aux œuvres elles-mêmes, qu'ils entendent saisir dans toute leur singularité. La nouvelle critique qu'ils inventent est avant tout soucieuse du texte saisi dans sa matérialité formelle et son inventivité poétique. Bien loin des résumés plus ou moins habiles, agrémentés de jugements idéologiques en quoi se réduisent les comptes rendus critiques, il s'agit pour eux de lire, d'expliquer, de comprendre le pouvoir d'une œuvre littéraire. Après avoir lu *Les Eaux printanières*, Flaubert adresse à Tourgueniev ses impressions de lecture, et déclare : « Je voudrais être professeur de rhétorique pour expliquer vos livres ! Notez que je ne les expliquerai pas du tout ! N'importe, je crois que je ferais comprendre même à un idiot certains artifices qui m'épatent. Exemple : le contraste de vos deux femmes dans *Les Eaux printanières*, et celui de leur entourage<sup>82</sup>. » Le regard critique tel qu'il l'exerce et le revendique privilégie la lecture du détail et l'attention à l'équilibre poétique de l'ensemble. Il importe qu'il soit curieux, tolérant et même empathique, ou pour le moins dégagé de tout jugement prescriptif. Une lettre de Flaubert à Michelet dépeint la qualité

81 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 11 février 1869], *CFS*, p. 216.

82 Lettre de FLAUBERT à Tourgueniev, [Croisset, 2 août 1873], *Corr. GF*, t. iv, p. 693.

de ce regard. Flaubert y analyse « l'enchantement » dans lequel la lecture de *La Mer* l'a plongé. Concluant une longue page enthousiaste sur tous les livres de Michelet qui l'ont autrefois transporté – « Ce n'était pas des livres pour moi. Mais tout un monde » – Flaubert fait cette étonnante déclaration : « Il ne sera plus permis d'écrire sur quoi que ce soit sans auparavant l'aimer. Vous avez inventé dans la critique la tendresse, chose féconde<sup>83</sup>. » Le mot de « tendresse » est surprenant sous la plume de Flaubert, mais Michelet en clarifie intelligemment le sens et la portée.

Votre génie, cher Monsieur, cher ami, c'est un verre grossissant qui amplifie et embellit, illumine et échauffe de toutes les puissances qui sont en lui. Vous vous trompez, n'importe. Je vous ai lu avec un grand plaisir, et singulièrement admiré une telle lettre, c'est plus que le livre – belle et rare singularité, si curieuse, que je vois si peu : un homme supérieur qui aime la production des autres, et lui soit sympathique<sup>84</sup>.

« Être sympathique aux productions des autres », c'est précisément ce que Sand et Flaubert, dans leur démarche critique se sont toujours efforcés de faire l'un pour l'autre, rompant par là avec la politique de l'éreintement menée selon eux dans les colonnes de la presse. La causerie – qu'elle s'accomplisse dans le cadre de la correspondance ou de discussions en présence – est le terreau de cette sympathie nourrie par la curiosité et l'intérêt esthétique que chacun a accordés à l'autre en tant que créateur, et par l'amitié qu'ils se sont mutuellement portée. La question est de savoir si cette relation critique aurait pu exister de la même façon dans l'espace public. La réponse semble négative si l'on en croit ce bel aveu de Sand à Flaubert à propos de leurs débats parfois un peu âpres sur leur devenir d'écrivain : « Nos vraies discussions doivent rester entre nous comme des caresses entre amants, et plus douces, puisque l'amitié a ses mystères aussi, sans les orages de la personnalité<sup>85</sup>. »

BRIGITTE DIAZ  
UNIVERSITÉ DE CAEN, LASLAR

---

83 Lettre de FLAUBERT à Jules Michelet, Croisset, 26 janvier [1861], *Corr. GF*, t. III, p. 142.

84 La lettre de Michelet, datée du 26 janvier 1861, est citée dans la *Correspondance* de Flaubert, *op. cit.*, t. III, p. 1119.

85 Lettre de SAND à Flaubert, Nohant, 10 octobre [1871], *CFS*, p. 352.







*à Gustave  
Planche*

# LÉLIA

*son véritable  
ami*

PAR

GEORGE SAND.

*George*

*15 août 1833*

TOME PREMIER.

PARIS

HENRI DUPUY, IMPRIMEUR-ÉDITEUR,

11, RUE DE LA MONNAIE,

L. TENRE, LIBRAIRE,

1, RUE DU FAUCON.

1833

# Sand et Flaubert à la recherche

## de « l'âme d'un éditeur »

P[IFFOËL] : Dieu, quelle horrible vision ! Retire-toi, fantôme épouvantable !...

LE SPECTRE. – Quatre mille ...

P[IFFOËL] : [...] Ne peux-tu me laisser respirer un instant ?

LE SPECTRE. – Quatre mille cinq...

P[IFFOËL] : [...] Tu veux donc boire jusqu'à la dernière goutte de mon encre, insatiable amie ?

LE SPECTRE : Quatre mille cinq cents...

P[IFFOËL] : Quatre mille cinq cents malédictions ! quatre mille cinq cents paires de soufflets...

LE SPECTRE. – Quatre mille cinq cents francs.

P[IFFOËL] : Plutôt quatre mille cinq cents messes pour le repos de ton âme !... Mais as-tu une âme ? Qu'est-ce que l'âme d'un éditeur<sup>1</sup> ?

Dans cet extrait des *Entretiens journaliers*, Piffoël – *alter ego* de George Sand – échange avec le spectre de Buloz<sup>2</sup> et pose la délicate question des rapports entre auteur et éditeur à la fin des années 1830. George Sand entre dans l'arène littéraire sous la monarchie de Juillet, à l'époque où se dessine

---

1 George SAND, *Entretiens journaliers*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. II, p. 1006-1007.

2 François BULOZ (1803-1877), directeur de 1831 à 1877 de la *Revue des Deux Mondes* à laquelle George Sand collabora de 1832 à 1842, puis de 1857 jusqu'à sa mort. Cette revue, incarnée par Buloz, a été fondée par Prosper Mauroy et Pierre de Ségur-Dupeyron en juillet 1829 avant d'être rachetée début 1831 par l'imprimeur parisien Auguste Auffray qui a aussitôt nommé directeur son ami François Buloz, alors correcteur chez Everat, l'imprimeur de la revue.

la silhouette d'un nouvel acteur dans le monde des livres : l'éditeur. Quand Flaubert y pénètre à son tour, en 1857, l'édition est en pleine transformation : le livre est devenu un produit culturel accessible, les pratiques de lecture ont évolué pour s'inscrire dans une culture de masse.

### ***Éditeur : un métier sous contraintes***

Le XIX<sup>e</sup> siècle marque un tournant dans le monde de l'édition. Un faisceau de circonstances contribue à l'essor du livre et à l'émergence du métier d'éditeur comme intermédiaire entre l'auteur et le lecteur : un cadre législatif fixe ses nouvelles fonctions tandis que l'imprimerie s'industrialise et se spécialise, et que le nombre de lecteurs augmente, grâce au développement de la scolarisation, parallèlement au nombre de livres publiés qui ne cesse de s'accroître<sup>3</sup>. Le « décret impérial contenant Règlement sur l'Imprimerie et la Librairie<sup>4</sup> » du 5 février 1810 impose, à compter du 1<sup>er</sup> janvier 1811, d'être breveté et assermenté pour pouvoir exercer la profession d'imprimeur ou de libraire. Ce pas législatif marque la fin du libraire de l'Ancien Régime et le passage progressif du libraire à l'éditeur, qui devient, dès les années 1840, comme l'écrit Jean-Yves Mollier, « une sorte de plaque tournante » et « une puissance redoutable à laquelle Henri-Jean Martin a donné une très belle appellation : il dit que les éditeurs du XIX<sup>e</sup> siècle sont devenus les “barons de la nouvelle féodalité industrielle”<sup>5</sup> ». Parallèlement à cela, nombreux sont les écrivains qui souhaitent ne plus dépendre d'un mécène ou de l'attribution d'une charge. Siècle de transition, de transformation et de révolution du monde de la publication et des écrivains, le XIX<sup>e</sup> siècle est celui où le libraire se transforme progressivement en éditeur, et où l'écrivain, s'il veut vivre de sa plume, se doit d'investir le monde des affaires dans ses relations avec son éditeur. Être publié, telle est l'ambition des deux écrivains qui font l'objet

---

3 On note une augmentation de 160 % de titres publiés entre 1811 et 1911 : calcul réalisé à partir de la masse de titres publiés selon la Bibliographie de la France consultée sur Gallica.

4 *Bulletin des Lois de l'Empire français*, Paris, Imprimerie impériale, août 1810, 4e série, t. XII, p. 71-80, consulté sur Gallica.

5 Jean-Yves MOLLIER, « Naissance, développement et mutations de l'édition de l'Encyclopédie de Diderot à Internet », texte intégral de la communication prononcée le 22 mai 2003 au cours d'une conférence organisée par le Pôle Images-Sons et Recherches en Sciences Humaines de la MMSH, consulté sur <https://imageson.hypotheses.org/534>.

de cette réflexion : George Sand et Gustave Flaubert. La correspondance de chacun d'eux est d'une richesse infinie pour appréhender les rapports que chaque auteur entretenait avec son ou ses éditeurs sous trois angles : stratégique, relationnel et littéraire.

### *Pluri-édition ou mono-édition : un choix stratégique*

À la suite de la publication chez B. Renault du roman *Rose et Blanche*<sup>6</sup>, George Sand, évoque son éditeur alors qu'elle n'a pas même encore d'identité auctoriale : « j'ai fait un misérable roman sans conséquence que je n'ai pas signé, qui s'écoule modestement chez mon éditeur<sup>7</sup> ». Elle a conscience qu'au-delà du fait d'écrire, il lui faut un nom et une stratégie de publication. Pour que ce métier devienne « son gagne-pain », elle comprend vite qu'elle doit endosser le costume de la femme d'affaires, en plus de celui de l'écrivain, car, comme elle l'écrira bien plus tard à Flaubert, « la littérature est une marchandise [...] La république des lettres n'est qu'une foire où l'on vend des livres. Ne pas faire de concession à l'éditeur est notre seule vertu [...] »<sup>8</sup>. Dès lors, c'est le principe de l'offre et de la demande qui régit les relations entre l'éditeur et l'auteur. Sand le saisit vite et elle n'aura de cesse de mettre en concurrence les éditeurs de la place. « Ne pas faire de concession », tel est son postulat pour jouer sa partie sur l'échiquier littéraire. Elle choisit la stratégie du *caméléon*, l'animal qui ne s'attrape pas, mais qui vient à vous quand il y voit un intérêt. Elle opte ainsi pour la pluri-édition pendant près de trente ans, avant d'entrer dans l'écurie de Michel Lévy, qui deviendra son éditeur quasi-exclusif à partir de janvier 1860.

Gustave Flaubert a une approche différente. Être publié n'est au départ pas sa préoccupation première ; cela le rebute même : « Quant à écrire ? je parierais bien que je ne me ferai jamais imprimer ni représenter. Ce n'est pas la crainte d'une chute mais les tracasseries du libraire et du théâtre qui me dégouteraient<sup>9</sup>. » En mars 1856, une fois la rédaction de *Madame Bovary* achevée, la question de la publication se pose – sans vraiment se poser –, car

---

6 Roman écrit en collaboration avec Jules Sandeau et paru en 1831 (B. Renault éditeur).

7 Lettre de George SAND à Charles Meure, [Nohant, 27 janvier 1832], *Corr.*, t. II, p. 16.

8 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert, [Nohant, 29 novembre 1872], *Corr.*, t. XXIII, p. 324.

9 Lettre de Gustave FLAUBERT à Ernest Chevalier, [Rouen, 24 février 1839], *Correspondance* (dorénavant abrégé en *Corr. GF* suivi du numéro de tome en chiffres romains), éd. Jean

Maxime Du Camp, ami de Flaubert et directeur de la *Revue de Paris*, s'était engagé à le publier en lui écrivant, quelques années auparavant : « La question de *publication* est très complexe, malgré son excessive simplicité apparente. Veux-tu uniquement publier ? c'est facile. Veux-tu *arriver* en publiant ? ceci est plus malaisé. [...] si tu veux publier, [...]. Je te l'ai dit : ta place sera gardée<sup>10</sup>. » Le marché une fois conclu pour la somme de deux mille francs, Flaubert annonce à son cousin, Louis Bonenfant : « je t'apprendrai [...] que je m'établis, [...] que je fais des *affaires*, enfin ! [...] Je paraîtrai dans la *Revue de Paris*, [...] à partir de juillet. Après quoi, je revendrai mon affaire à un éditeur qui la mettra en volume<sup>11</sup> ». Cette fois encore, Flaubert n'aura pas eu à fournir le moindre effort, car c'est l'éditeur Michel Lévy qui viendra à lui, après avoir lu les premiers chapitres de *Madame Bovary* : « un éditeur m'est venu faire des propositions... qui ne sont pas indécentes. Je vais donc gagner de l'argent ; [...] chose fantastique<sup>12</sup> ! » Flaubert signe le 24 décembre 1856 le traité permettant à Lévy de publier, pendant cinq ans, *Madame Bovary*. Pour entrer dans le monde des écrivains édités, Flaubert applique la stratégie du détachement, car son métier consiste à écrire dans la solitude de Croisset et non à commercer. Il choisit la mono-édition en « se mariant » avec Lévy pour la publication de *Madame Bovary*. Il renouvelle ses vœux<sup>13</sup> avec Lévy pour la publication de *Salammbô* et s'engage même pour le roman suivant à condition qu'il s'agisse d'un roman moderne. Après la querelle du 20 mars

---

Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. 1, p. 37.

10 Lettre de Maxime DU CAMP à Gustave Flaubert, [mercredi 29 octobre 1851], *Corr. GF*, t. II, p. 863-867.

11 Lettre de Gustave FLAUBERT à Louis Bonenfant, [Paris, mercredi 9 avril 1856], *ibid.*, p. 611. La *Revue de Paris* annonça le 1<sup>er</sup> août cette publication, et *Madame Bovary* fut publié du 1<sup>er</sup> octobre au 15 décembre 1856.

12 Lettre de Gustave FLAUBERT à Maurice Schlésinger, [Paris, 2<sup>e</sup> quinzaine d'octobre 1856], *ibid.*, p. 643.

13 Au lendemain de la signature du traité, Lévy lui écrit : « je suis heureux que notre affaire soit enfin terminée. – Nous voilà mariés ou plutôt remariés pour une dizaine d'années et l'expérience du passé me donne la conviction qu'à aucun moment nous ne soupirerons ni l'un ni l'autre après le divorce », Lettre de Michel Lévy à Gustave Flaubert, [Paris, le 24 août 1862], *Corr. GF*, t. V, p. 98. Ce à quoi, Flaubert répond : « comme vous le dites, nous voilà remariés. Nous ferons bon ménage espérons-le ! » Lettre de Gustave FLAUBERT à Michel Lévy, [Vichy, 25 août 1862], *ibid.*, p. 982.



1872 avec Lévy, le divorce s'impose et Flaubert opte pour la stratégie de la grève : « Dans ces derniers temps, j'ai pris cependant un certain plaisir à envoyer promener MM. les éditeurs. – [...] je suis bien décidé à ne rien publier. Ils ne comprennent goutte à ma conduite. Ça m'amuse et je venge les pauvres. Lévy m'a dégoûté des éditeurs [...]. Jusqu'à des temps plus prospères, je reste sous ma tente<sup>14</sup>. » Après cette période de rejet et de dégoût, « l'ouvrier de l'art pour l'art<sup>15</sup> » choisit de se tourner vers deux éditeurs : Georges Charpentier et Alphonse Lemerre. C'est la stratégie de l'attachement qui prime alors, attachement à ses œuvres, ainsi qu'à celles de son ami Louis Bouilhet qu'il souhaite faire éditer à titre posthume. Maurice Dreyfous, associé de Georges Charpentier, décrit avec délicatesse cet attachement à l'œuvre quand il se souvient de l'émotion de Flaubert apportant le manuscrit de *La Tentation de saint Antoine* :

— Ça, mon bon, c'est Saint-Antoine. [...]

Ainsi qu'une mère démaillant son enfant, il dégagea la rosette de ruban qui le tenait clos : méthodiquement il le libéra du papier blanc qui l'enchemisait. Alors apparut le cahier. [...]

À cet instant, le manuscrit de Saint-Antoine, entièrement nu, se révéla à nos yeux. [...] un chef d'œuvre de calligraphie courante, limpide, correcte. [...] à chaque tournant de la discussion, il reprenait et reprenait encore son manuscrit en main, avec le geste de l'homme qui lutte contre soi-même pour ne pas se sauver en l'emportant. [...]

Machinalement il regardait ses mains vides, comme si tout avait été vide autour de lui.

C'était vraiment tragique comme un abandon d'enfant<sup>16</sup>.

Il y a donc là deux stratégies de publication différentes : d'un côté, George Sand met un point d'honneur à vivre de sa plume, de l'autre, Gustave Flaubert a l'ambition de faire vivre sa plume. Si Sand dépense une énergie folle pour avoir le choix de l'éditeur et retenir le plus offrant et le plus fiable, tout en restant loyale, Flaubert joue la simplicité en laissant les éditeurs venir

14 Lettre de Gustave FLAUBERT à Edma Roger des Genettes, [Paris, samedi soir 22 février 1873], *Corr. GF*, t. IV, p. 646 (souligné dans le texte).

15 Formule de Maxime DU CAMP dans *Souvenirs littéraires*.

16 Jean-Benoît GUINOT, *Dictionnaire Flaubert*, Paris, CNRS éditions, « Biblis », 2016, p. 230-231. Citation de Maurice Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire* [1913].

à lui : « L'éditeur Charpentier veut devenir le mien [...] On me conseille d'écouter ses propositions. [...]. C'est très sérieux<sup>17</sup>. » Dans *Histoire de ma vie*, Sand, après avoir évoqué Henri de Latouche, son parrain littéraire qui lui a mis le pied à l'étrier au *Figaro* et qui lui a trouvé son pseudonyme, ne cite que trois éditeurs : Ernest Dupuy (qui a publié *Indiana*, son premier livre signé G. Sand), François Buloz et Pierre-Jules Hetzel. Michel Lévy n'est pas cité au moment où elle achève son autobiographie en 1855, car même s'il a publié *La Petite Fadette* en 1849 et *Le Château des Désertes* en 1851, il n'occupe pas encore la place qui sera la sienne dans la seconde moitié de la vie professionnelle de Sand. Georges Lubin rectifie ce manque, en ajoutant, dans l'Appendice, la lettre que Sand adresse à Louis Ulbach, le 26 novembre 1869, dans laquelle elle mentionne Lévy : « consultez, sur les quarante premières années de ma vie, l'*Histoire de ma vie*. Lévy vous portera les volumes à votre première réquisition<sup>18</sup> ». Aucun autre éditeur n'est mentionné, ni Bonnaire, ni Perrotin, ni de Potter, ni Desessart, ni Souverain, ni Cadot, etc., et pourtant Sand a entretenu une relation épistolaire soutenue avec ses éditeurs, et ce, dans la durée, puisque l'on dénombre quelque deux mille lettres envoyées à ses éditeurs, réels ou potentiels, dans sa *Correspondance*. Flaubert, quant à lui, a écrit environ deux cents lettres à ses éditeurs, entre 1857 et 1880. Même si la durée de la période étudiée passe du simple au double entre les deux écrivains, ces quelques chiffres témoignent du temps consacré par Sand à cette question en particulier.

### *Des relations complexes avec « les marchands de livres »*

En tant qu'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, l'éditeur définit les contours de l'objet livre, c'est-à-dire qu'au-delà de l'œuvre ou des œuvres à publier, il lui revient de définir le prix, les modalités de paiement, le format, les illustrations, la durée du droit d'exploitation, le nombre d'exemplaires, etc. Quand l'amitié s'invite dans la relation commerciale qui lie l'auteur à son éditeur, cela rend les échanges plus fluides, mais aussi plus complexes.

17 Lettre de Gustave FLAUBERT à Philippe Leparfait, [Paris, mardi 17 septembre 1872], *Corr. GF*, t. IV, p. 575.

18 George SAND, *Histoire de ma vie* (dorénavant abrégé en *HV* suivi du numéro de tome en chiffres romains), dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 463.

Pour négocier, l'auteur, qu'il s'appelle Sand ou Flaubert, n'hésite pas à avoir recours à des intermédiaires officieux ou officiels pour parvenir à ses fins. Ce sont, entre autres, Gustave Planche, Victor Borie, Pierre-Jules Hetzel<sup>19</sup>, Émile Aucante<sup>20</sup> pour Sand ; Ernest Duplan, Louis Bouilhet, Maxime Du Camp, Guy de Maupassant, Yvan Tourgueneff, Edmond de Goncourt et même George Sand pour Flaubert. Parfois, c'est l'épouse de l'éditeur qui est sollicitée pour faire office de messenger, ce que Sand pratique avec Christine Buloz et Flaubert avec Marguerite Charpentier. Cette pléthore d'intermédiaires illustre la complexité des relations entre celui qui écrit et celui qui publie. Trois négociations à trois époques différentes illustrent la tactique de Sand pour conclure un traité : en 1833 pour l'édition de *Lélia*, en 1851 pour son association avec Hetzel, et en 1860 pour conclure ce qu'elle appelle « la grande affaire » avec Buloz, Lévy et Hetzel comme parties prenantes. Elle orchestre savamment cette « grande affaire », grâce au numéro de duettiste qu'elle réalise avec Aucante pour aboutir aux traités de 1860. « [S]on vieux Hetzel », comme Sand se plaît à l'appeler, ne lui pardonnera pas<sup>21</sup> : « il est furieux, et m'écrit qu'il se brouille avec moi à mort. [...], il n'a jamais vu en moi qu'un écrivain dont il pouvait spéculer. Cela devient très clair<sup>22</sup> », écrit-elle à Aucante.

Après la publication en 1832 de ses deux premiers romans, *Indiana* et *Valentine*, pour l'édition de *Lélia* en volume, Sand fait appel au critique Gustave Planche pour jouer l'intermédiaire avec plusieurs éditeurs. Il obtient

19 Hetzel est écrivain (sous le nom de Stahl), libraire-éditeur devenu « courtier d'affaires » avec lequel elle s'associe de mars 1851 à février 1859.

20 Aucante est le secrétaire particulier de Sand et devient son agent littéraire. Elle donne à ce dernier, en juin 1853, le Pouvoir Général « de vendre à telle personne, à tel prix et à telle condition il jugera à propos, des pièces de théâtre et des romans inédits ou déjà publiés de [s]a composition, approuvant à l'avance tous les traités qu'il pourra faire en [s]on nom. » (*Corr.*, t. XI, p. 719).

21 Pierre-Jules HETZEL écrit à George Sand le 10 octobre 1860 : « Il faut savoir retirer son amitié comme son amour, quand il y a eu offense volontaire à l'une ou à l'autre. [...] – Vous avez manqué à l'amitié et au devoir. Je vous le dis ; c'est le dernier hommage que je doive à notre passé. » (cité par André PARMÉNIE et Catherine BONNIER DE LA CHAPELLE, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs P.-J. Hetzel*, Paris, Albin Michel, 1953, p. 348).

22 Lettre de George SAND à Émile Aucante, [Nohant, 17 octobre 1860.], *Corr.*, t. XVI, p. 153.

de Gosselin comme de Buloz les 5 000 francs souhaités par Sand<sup>23</sup>, mais elle conclut l'affaire de son côté, sans même en avertir Planche<sup>24</sup>. Peut-être s'est-elle un peu précipitée ; aussi un rectificatif est-il signé le 5 février 1833 portant la vente à 5 000 francs, le roman devant finalement couvrir deux volumes. En 1845, quand la grave crise économique s'abat sur l'Europe occidentale et qu'elle s'inscrit dans la durée, les traités avec les éditeurs sont négociés à la baisse. Sand s'adapte avec clairvoyance : « j'accepterai 5 500 f. par volume. Autrement, je lui en demanderais 6 000 f., car je les ai trouvés jusqu'à *Lucrezia Floriani*<sup>25</sup> ». Perspicace, elle signe ensuite un acte de société avec Hetzel le 10 mars 1851 pour « l'exploitation des œuvres complètes de Mme G. Sand ». L'Article 1 précise que « les œuvres complètes de Mme G. Sand seront imprimées en une ou plusieurs éditions illustrées dans le format des bibliothèques populaires dites livraisons à 4 sous<sup>26</sup> ». Dans l'article 3, on

---

23 Voir cette lettre de George SAND à Charles Gosselin, [Paris, 3 janvier 1833] : « Il me serait fort agréable d'avoir des relations d'affaires avec vous, mais vous ne me faites aucun avantage d'argent sur les propositions que j'ai déjà reçues, et Mr Dupuy est pour moi un vieil ami auquel je dois à *termes égaux* la préférence. Vous m'offrez des livres mais la nourriture du *corps* passe avant celle de l'esprit. D'abord du pain, ensuite la science ou la poésie. Je m'en tiens à ma première demande, 5 000 fr pour douze cent cinquante exemplaires. » (*Corr.*, t. II, p. 218-219).

24 Sand signe le traité avec Ernest Dupuy le 8 janvier dans lequel elle lui accorde pour la somme de deux mille francs « le droit de tirer treize cents exemplaires in 8° » (*Corr.*, t. II, p. 220).

25 Lettre de George SAND à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 24 septembre 1846], *Corr.*, t. VII, p. 485. En 1852, elle tient toujours des propos similaires face aux conséquences sur le prix de son labeur de cette crise qui s'éternise : « C'est un peu court 1 centime par pied de mouche et 500 000 pieds de mouche c'est bien long pour 5 000 f. ! Enfin si c'est le tarif du moment, [...] » (Lettre de George SAND à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 8 avril 1852], *Corr.*, t. XI, p. 28). Cette situation la poussera à écrire à son fils Maurice que « Les arts sont au rabais » (lettre de George Sand à Maurice Dudevant-Sand, [Nohant, 13 avril 1852], *ibid.*, p. 39). À cette époque, elle fera un calcul rapide de sa perte financière qu'elle estime à 75 % : « [À] l'heure qu'il est, je gagne juste le quart de ce que je gagnais avec moitié moins de travail avant 1848. » (Lettre de George SAND à Augustine de Bertholdi, [Nohant, 18 juin 1852], *ibid.*, p. 220).

26 *Corr.* x, p. 134-136. Un traité sera signé le 17 mars avec Tony Johannot qui illustrera chaque volume des *Œuvres illustrées* de George Sand publié par Hetzel et Cie.

mesure combien Sand a le sens des affaires puisqu'il est précisé que deux tiers des bénéfices iront à Sand, et ce, tous les mois.

À l'approche de la soixantaine, ses armes sont bien affûtées, et Sand réagit à la proposition de Buloz de « ne pas travailler plus qu'elle ne peut<sup>27</sup> » et de travailler à un prix plus juste pour entamer l'ouverture d'une négociation ; elle commence par lui dire qu'il n'est pas le seul sur les rangs : « Je dois pourtant vous dire qu'Hetzel cherche à me faire tirer parti des ouvrages parus en totalité, [...], et que si vous aviez quelque idée dans ce sens-là, il faudrait en avertir Émile Aucante, qui ne conclurait rien avec H[etzel] sans vous consulter<sup>28</sup>. » Le jour même, elle écrit à Aucante : « Je lui répète que vous êtes le maître en toutes choses. N'ayez pas l'air pressé de savoir. Laissons-le venir. Pourtant si vous aviez quelque conclusion à prendre avec Hetzel, ne le faites pas sans avertir Buloz et sans savoir ce qu'il rumine<sup>29</sup>. » Quelques jours plus tard, elle poursuit avec Buloz : « J'écris à Émile de ne rien faire sans vous consulter. Merci dix fois si vous pouvez faire que je travaille moins, littérairement parlant<sup>30</sup> ! » Elle lui fait comprendre qu'il est moins-disant qu'Hetzel et fait entrer Lévy dans les parties prenantes, en prenant soin de préciser qu'elle a perdu le sens des affaires :

Je crois qu'Aucante sera embarrassé pour arriver à une solution avec vous selon mes désirs. Hetzel désirerait, je crois, traiter avec lui pour mon arriéré. [...] Je ne peux rien vous dire de ce qui reste chez Lévy, [...] plus je vais, plus je deviens incapable de comprendre le détail des *affaires*. Je sais seulement le chiffre qu'il faut que je retire tous les ans de mon travail [...]<sup>31</sup>.

---

27 Voir l'extrait de la lettre de François BULOZ à George SAND du 2 août 1860 dans la note 1 de George Lubin : « Dans sa dernière lettre, du 2 août, Buloz laissait entendre qu'il arriverait à faire payer chacun des volumes de G.S. publiés chez des éditeurs un prix plus élevé [...] : "d'autres qui ne vous valent pas sont payés 40 et même 50 cent[imes] le volume [...] C'est une des choses qui me préoccupent ; [...] je voudrais que chaque ouvrage nouveau vous rapportât davantage et que vous ne fussiez pas dans l'obligation de faire plus que vous ne pouvez." ». (*Corr.*, t. XVI, p. 47.)

28 Lettre de George SAND à François Buloz, [Nohant, 6 août 1860], *ibid.*, p. 47.

29 Lettre de George SAND à Émile Aucante, [Nohant, 6 août 1860], *ibid.*, p. 49.

30 Lettre de George SAND à François Buloz, [Nohant, 11 août 1860], *ibid.*, p. 53-54.

31 Lettre de George SAND à François Buloz, Nohant, 21 août [1860], *ibid.*, p. 71.

C'est ce chiffre qui va devenir la base des discussions. Elle l'estime à 25 000 francs, comme elle le lui écrit dans sa lettre du 30 août, tout en lui annonçant qu'elle est prête à opter pour la mono-édition : « J'ai souhaité jusqu'à ce jour n'être engagée exclusivement avec personne, [...]. Mais les affaires tendent à se monopoliser, [...], et si je dois subir cette mode ou cette nécessité des temps, je voudrais bien ne pas désoler mes amis, ni me priver de la *Revue des 2 mondes* [...]. Mais que faire et comment résoudre le problème<sup>32</sup> ? » Aucante prend le relais pour négocier et Sand lui donne deux conseils avisés : « Prenez toutes vos précautions pour les pirateries de Lévy [...]. Faites donc pour le mieux et concluez sans trop faiblir, [...] Buloz et Lévy sont très fins [...]»<sup>33</sup>. Les négociations se poursuivent jusqu'aux traités du 1<sup>er</sup> octobre 1860<sup>34</sup> avec MM. Michel Lévy frères et François Buloz, qui assurent à Sand près de 2 000 francs mensuels<sup>35</sup>. Au crépuscule de sa vie, Sand ne perd rien de son sens des affaires, mais sait faire preuve de sagesse<sup>36</sup>.

Quant à Flaubert, son rapport aux éditeurs en termes de négociation est tout autre. Conscient de ses faibles talents de négociateur, pour *Salammbô*, il confie à son notaire Ernest Duplan le soin de traiter avec Michel Lévy. Il informe ce dernier en ces termes : « je n'ai rien répondu aux propositions que m'ont faites vos collègues, relativement à l'achat de *Salammbô*. Elle vous a toujours été, dans ma pensée, destinée. [...] je vous adresse à un ami intime. [...] M. Ernest Duplan, [...]. Il connaît parfaitement mes intentions, ce que je veux, et ce que je ne veux pas<sup>37</sup> ». Il lui annonce que ses prétentions sont exorbitantes en avançant des arguments surprenants, à savoir : le temps qu'il

32 Lettre de George SAND à François Buloz, [Nohant,] 30 août [18]60, *ibid.*, p. 79.

33 Lettre de George SAND à Émile Aucante, [Nohant, 7 septembre 1860], *ibid.*, p. 87.

34 Voir *ibid.*, p. 110-119.

35 Respectivement 583,59 f. de la part de Lévy et 1375 f. de la part de Buloz

36 « J'ai donné parole à Lévy aujourd'hui, il me donne 10 000 f. par an pendant 5 ans, 15 000 pendant les cinq autres, 15 % de droits d'auteur pour les nouveaux ouvrages. – C'est moins que Dentu, quant au dernier point, mais il est si solide et si exact ce Lévy, et les événements sont si menaçants ! tout le monde me conseillait de me dépêcher, Dentu ne se pressait pas de venir me voir. Lévy m'a mise au pied du mur. S'il se fût retiré, j'étais à la merci des autres. Dans 10 ans ma propriété littéraire vaudra 20 et 25 000 par an au bas prix. Enfin je crois avoir agi sagement. » (Lettre de George SAND à Maurice Dudevant-Sand, [Paris, 9 octobre 1869.] *Corr.*, t. XXI, p. 667-668).

37 Lettre de Gustave FLAUBERT à Michel Lévy, [Croisset, 30 mai 1862], *Corr. GF*, t. v, p. 980-981.



lui a fallu pour écrire ce roman et les frais de voyage que cela a nécessité, et conclut ainsi : « Je n'ai point la prétention de vouloir que la Littérature me nourrisse. Mais c'est bien le moins qu'elle ne me ruine pas<sup>38</sup>. » Après une période d'attente, pour arriver à ses fins, Flaubert ne met pas vraiment en concurrence Lévy avec d'autres éditeurs, même s'il a quelques velléités de le faire avec Lacroix, et recourt à un autre intermédiaire pour conclure l'affaire. Il sollicite son ami Louis Bouilhet ; ce dernier sait trouver les mots qui font accepter à Lévy de publier *Salammbô* sans le lire, sans illustrations et au format in-8°, le tout pour une somme de 10 000 francs<sup>39</sup>. En fin de carrière, Flaubert se met à négocier davantage – mais avec maladresse – le montant de la nouvelle édition de *Madame Bovary* avec Charpentier. Cela relève plus du constat que de la négociation : « la nécessité me contraint. Donc, tirez mon bon. – Une observation : vous dites mille francs pour 2 mille exemplaires. – Ce qui remet l'exemplaire à 10 sols. Il me semble que vous me donniez 12 ou même 13 sols par exemplaire mais je peux me tromper<sup>40</sup> ? »

Une fois le traité signé, la relation commerciale commence, et quelques sujets « polluent » souvent les échanges comme le paiement, le format, les illustrations, les épreuves et les corrections. Le sujet des retards de paiement se pose dès le début de la carrière de Sand qui va jusqu'à en rêver : « J'ai rêvé que vous me mettiez des cataplasmes et des sangsues qui grossissaient comme des serpents dans vos mains. Ma belle-sœur qui est le grand interprète des rêves [...] prétend que c'est signe d'argent. Est-ce que par hasard, Mr Renault aurait payé<sup>41</sup> ? » Flaubert de son côté a fort à faire sur ce point avec Charpentier : « Vu la rigueur de la saison il me serait agréable de recevoir l'argent du dernier tirage de *Salammbô* – et du dernier de *L'Éducation*<sup>42</sup>. » Le mois suivant, le sujet subsiste toujours : « Mon bon, vous seriez bien aimable de m'envoyer

---

38 *Ibid.*, p. 981.

39 Jacques SUFFEL, *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 61.

40 Lettre de Gustave FLAUBERT à Georges Charpentier, [Croisset, dimanche 16 février 1879], *Corr. GF*, t. v, p. 543.

41 Lettre de George SAND à Émile Regnault, [Nohant, 27 janvier 1832], *Corr.*, t. II, p. 17-18. Voir aussi *Corr.*, t. I, Lettre à Émile Regnault, [Nohant, 18 septembre 1831], p. 942. George Sand parle des « mains rapaces » de l'éditeur B. Renault, ainsi que dans ses lettres à Laure Decerfz, [Paris, 28 octobre 1831], *ibid.*, p. 972.

42 Lettre de Gustave FLAUBERT à Georges Charpentier, [Croisset, 2 décembre 1879], *Corr. GF*, t. v, p. 755.

ce qui me revient de *L'Éducation sentimentale* [...] sans blague aucune, un peu de monnaie me serait agréable pour le quart d'heure<sup>43</sup>. » Ne voyant rien venir, trois semaines plus tard, il lui dit attendre ses monacos<sup>44</sup>, puis il partage son énervement avec Maupassant : « Mais quel idiot que ce Charpentier ! [...] Il ne m'a pas encore payé les 700 fr[ancs] qu'il me doit depuis le mois de septembre ! Et après IV réclamations<sup>45</sup> ! » Les billets sont aussi difficiles à obtenir avec Lemerre : « J'attends de vous un billet (non d'amour, bien que j'en sois digne) mais échangeable contre des espèces<sup>46</sup>. » Buloz et Lévy sortent du lot. Même si Sand demande à Aucante de vérifier les comptes de Buloz<sup>47</sup>, il va au-delà de ses engagements en accordant souvent des avances à Sand que l'on peut qualifier d'*auteur à crédit*. Buloz fera un prêt à la romancière, et ira jusqu'à en souscrire un lui-même pour la sortir d'un mauvais pas. Sand sera très sensible au geste de Buloz quand il efface la moitié de son arriéré envers lui en février 1864<sup>48</sup>, et le remerciera en ces termes :

Mon cher Buloz, vous faites beaucoup pour moi. Je vous en remercie cordialement et je sens que vous me rendez dix bonnes années de courage durant lesquelles je vous ferai encore du bon travail. Si la qualité rend la

43 Lettre de Gustave Flaubert à Georges Charpentier, [Croisset,] dimanche 24-25 janvier 1880], *ibid.*, p. 795.

44 « Ce n'est pas pour "me livrer à la débauche" – mais pour payer mon marchand de bois que j'attends vos monacos, dont la venue "prochaine" me fut annoncée par votre excellence le 27 janvier dernier » (Lettre de Gustave FLAUBERT à Georges Charpentier, [Croisset, dimanche 15 février 1880], *ibid.*, p. 832.

45 Lettre de Gustave FLAUBERT à Guy de Maupassant, [Croisset, 28 février 1880], *ibid.*, p. 851-852.

46 Lettre de Gustave FLAUBERT à Alphonse Lemerre, [Croisset, 27 octobre 1879], *ibid.*, p. 728.

47 « Buloz ne fait pas ses comptes lui-même, et tout le monde se plaint de l'irrégularité des comptables de la revue. [...] Au reste Buloz m'a toujours dit et écrit : *revoyez vos comptes et avertissez-moi s'il y a une erreur.* » (Lettre de George SAND à Émile Aucante, [Palaiseau, 26 avril 1866.], *Corr.*, t. XIX, p. 842-843. Voir aussi la lettre du 15 mai au même à ce sujet, *ibid.*, p. 881).

48 Lettre de George SAND au Prince Napoléon (Jérôme), [Paris, 21 février 1864.], *Corr.*, t. XVIII, p. 271. « Je dois vous dire qu'aujourd'hui, Buloz, de son propre mouvement, un bon mouvement de cœur et de conscience, a rayé de ses livres la moitié de ma dette envers lui et augmenté *mon traitement* à la *Revue des Deux Mondes.* »

quantité plus profitable à la revue, je me serai acquittée de fait et je l'espère ainsi. Quant à la dette de cœur qu'après une longue amitié troublée, mais sincèrement reprise, je contracte avec vous sur nos vieux jours je l'acquitterai aussi [...]. Comptez donc sur moi et que celui de nous deux qui survivra à l'autre garde sa mémoire dégagée de tout souvenir amer<sup>49</sup>. Nous nous sommes heurtés par nos défauts et rapprochés par nos qualités<sup>50</sup>.

Lévy « a la bonne habitude de payer *recta*<sup>51</sup> », selon Sand, et fera un prêt de 5 000 francs à Flaubert en 1867. Quand trois ans plus tard, Lévy a connaissance, grâce à Sand, des nouvelles difficultés financières de Flaubert, il s'empresse de lui proposer une avance sur son prochain livre. Flaubert s'en offusque, et selon Jacques Suffel : « Les deux hommes se quittèrent assez mécontents l'un de l'autre, et il se pourrait que cet incident ait marqué, dans leurs relations, un premier refroidissement<sup>52</sup>. » De même qu'ils attendent souvent un paiement et ne se privent pas de relancer les retardataires, ils multiplient les échanges pour solliciter leurs éditeurs quand les épreuves tardent à arriver<sup>53</sup> ou quand elles ne les satisfont pas.

---

49 Sand évoque ici leur rupture qui dura de 1841 à 1857 à la suite de leur différend qui se régla par voie judiciaire, concernant *Horace* et *Engenwald* (voir *Corr.*, t. v, p. 445-446, p. 456-457 et p. 793-795).

50 Lettre de George SAND à François Buloz, [Paris, 22 février 1864.], *Corr.*, t. XVIII, p. 272-273.

51 Lettre de George SAND à Maurice Dudevant-Sand, [Nohant, 4 septembre 1852], *Corr.*, t. XI, p. 330.

52 Jacques SUFFEL, *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, *op. cit.*, p. 208. Après le refroidissement, arrive la rupture définitive en mars 1872 quand Lévy, après avoir donné un accord de principe, refuse d'avancer les frais d'impression de *Dernières Chansons*, au regard des libertés prises par Flaubert avec l'imprimeur Claye (ajout d'une page blanche avant chaque poème de Bouilhet pour « gonfler » le volume).

53 En octobre 1862, Flaubert exprime son mécontentement à Lévy : « J'ai attendu toute la soirée ! pas une épreuve ! [...] Je suis furieux ! » (Jacques SUFFEL, *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, *op. cit.*, p. 82-83). En août 1869, au même Lévy : « Comment ? Pas d'épreuves ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Plus ça va et moins ça va. Pourquoi ? [...]. Cela devient insolent et inquiétant ? » (*Ibid.*, p. 156). Même chose en 1879, respectivement à Charpentier par l'intermédiaire de son épouse : « Comme votre époux est peu épistolier [...], j'aime mieux vous écrire à vous [...]. Dites-lui que

### *L'éditeur, un acteur du texte*

En tant qu'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, l'éditeur est aussi un acteur du texte. Dès le début des relations de Sand et de Flaubert avec leurs éditeurs respectifs, le décor est planté quand l'éditeur commence à suggérer, à dépecer leurs écrits, voire à les couper arbitrairement. Sand adresse une fin de non-recevoir à Dupuy – qui lui avait demandé d'ajouter quelques lignes pour éviter que la fin d'un chapitre du roman *Valentine* ne comporte qu'une ligne et soit typographiquement disgracieux : « Ajoutez tout ce que vous voudrez, mon cher éditeur, et allez vous faire f... !<sup>54</sup> » Sand est très sensible sur le sujet de la ponctuation<sup>55</sup>, et si elle accepte certaines suggestions<sup>56</sup>, elle refuse de modifier le texte d'*Horace* au point de résilier le traité qui la lie à Buloz et de rompre avec lui. Flaubert ne se remet pas des coupes faites<sup>57</sup> par la *Revue de Paris*, lors de la publication de *Madame Bovary*, et envisage de ne plus vouloir l'éditer en volume<sup>58</sup>. Le respect du texte importe avant toute chose à Flaubert, car « on ne blanchit pas les nègres et on ne change pas le sang d'un livre. On peut l'appauvrir, voilà tout<sup>59</sup>. » Il tient tête à Lévy quand il lui demande de changer le titre de *L'Éducation sentimentale*, et aspire à s'imposer comme « chef d'orchestre de la publication<sup>60</sup> » aux côtés de chacun de ses éditeurs. Il ne laisse rien passer, que cela concerne le format<sup>61</sup>, la couleur

---

j'attends immédiatement les premières épreuves de *L'Éducation sentimentale*. » (Lettre de Gustave FLAUBERT à Marguerite Charpentier, [Croisset, 26 juin 1879], *Corr. GF*, t. v, p. 669-670), et à Lemerre : « [...] Et ces épreuves ? Voilà trois semaines que je n'ai rien reçu ! En finirons-nous ! [...] » (Lettre de Gustave FLAUBERT à Alphonse Lemerre, [Croisset, 15 avril (1879 ?)], *ibid.*, p. 606).

54 Lettre de George SAND à Henri Dupuy, [Paris, oct. 1832], *Corr.*, t. II, p. 176.

55 Voir *Corr.*, t. XVI, p. 63-64.

56 *Ibid.*, p. 16 et p. 25 sur *Le Marquis de Villemer* par exemple.

57 Gustave FLAUBERT, *Corr. GF*, t. II, p. 633, 649-650, 653.

58 Lettre de Gustave FLAUBERT à Edmond Pagnerre, [vers le 11 février 1857], *ibid.*, p. 682-683.

59 Lettre de Gustave FLAUBERT à Léon Laurent-Pichat [Paris, 7 décembre 1856], *ibid.*, p. 649-650.

60 Voir Jacques SUFFEL, *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy, op. cit.*, p. 74-78, 81-81 et 91-92.

61 Sand se montre aussi sensible au format quand elle interpelle Perrotin le 22 mars 1844 pour qu'il respecte leur traité concernant le format in-18 au lieu du in-8° (*Corr.*, t. VI,

de la couverture, le nombre de lignes par page, les divisions qu'il conteste ou encore sur les illustrations qu'il refuse à Lévy, déplore et regrette avec Charpentier au point de lui adresser la lettre suivante :

Comme le Rédacteur en chef me paraît devenu gâteux, je m'adresse à l'Éditeur.

Leur numéro d'hier est *le comble* !

Enfin, je regarde cette publication comme une cochonnerie que vous m'avez faite, à moi, – ce qui n'est pas bien de la part d'un ami. [...] la chose me reste sur le cœur. De toutes les avanies que j'ai endurées pour *Le Château des cœurs* celle-là est la plus forte. On rejetait mon manuscrit ; on ne chiait pas dessus.

Vous me *paieriez* cela, mon bon, je vous en prévient<sup>62</sup>.

Sand et Flaubert, deux auteurs majeurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont entretenu avec leurs éditeurs respectifs des relations qui traduisent leur rapport à la littérature et à leurs œuvres. Sand a toujours associé plaisir d'écrire avec « gagne-pain<sup>63</sup> » en ayant une vision claire du rôle de l'éditeur avec son auteur, tout en tenant compte de la conjoncture politique et de la révolution du marché du livre entre la monarchie de Juillet et la III<sup>e</sup> République. Elle a signé une centaine de traités en préservant son appétence à rester libre. Elle a voulu écrire pour son temps et s'est fait une philosophie :

Je suis arrivée, moi, à un état philosophique d'une sérénité très satisfaisante et je n'ai rien *surfait* en te disant que toutes les misères qu'on peut me faire, ou toute l'indifférence qu'on peut me témoigner ne me touchent réellement plus et ne m'empêchent pas, non seulement d'être heureuse en dehors de la littérature, mais encore d'être littéraire avec plaisir et de travailler avec joie. [...] Je n'ai pas monté aussi haut que toi dans mon ambition. Tu veux écrire pour tous les temps. Moi je crois que dans cinquante ans je serai parfaitement oubliée [...]. C'est la loi des choses qui ne sont pas de premier ordre [...]. Mon idée a été plutôt d'agir sur

---

p. 490).

62 Lettre de Gustave FLAUBERT à Georges Charpentier, [Croisset, 2 mai 1880], *Corr. GF*, t. v, p. 895.

63 « Moi, je cherche un gagne-pain », écrit George Sand à Charles Duvernet, le 19 juillet 1831 (*Corr.*, t. I, p. 921).

mes contemporains, [...]. Voilà pour moi ; mais, pour toi, le but est plus vaste, [...] et le succès plus lointain. [...]. De l'argent, j'en ai gagné de quoi me faire riche. Si je ne le suis pas, c'est que je n'ai pas tenu à l'être [...]<sup>64</sup>.

« Écrasé par le poids de [s]on ambition<sup>65</sup> », Flaubert « écri[t] pour tous les temps » et a un attachement viscéral à ses œuvres. C'est une obsession, car pour lui : « un livre est un organisme. Or, toute amputation, tout changement pratiqué par un tiers le dénature<sup>66</sup> » ; en résulte son incapacité à accepter l'éditeur comme intermédiaire entre l'écrivain et le lecteur, estimant son service « im-payable<sup>67</sup> » et allant jusqu'à vouloir « supprimer tout intermédiaire entre le Producteur et l'acheteur<sup>68</sup> ». Auteur prolifique, Sand a eu de multiples éditeurs. Auteur de la quintessence, Flaubert, a été plus sélectif n'ayant pas « la prétention que la Littérature [le] nourrisse<sup>69</sup> ». Dans leurs rapports avec leurs éditeurs, à défaut d'avoir trouvé « l'âme d'un éditeur », chacun a su, à sa manière, défendre et préserver l'âme de son œuvre, quitte à rompre temporairement ou définitivement avec un éditeur.

DOMITILLE RAILLON  
DOCTORANTE, UNIVERSITÉ DE ROUEN, CÉRÉDI

64 Lettre de George SAND à Gustave Flaubert, [Nohant, 8 décembre 1872], *Corr.*, t. IV, p. 621-622.

65 Lettre de Gustave FLAUBERT à sa nièce Caroline, [Croisset, mardi, 2 h[eures], 4 décembre 1877], *Corr. GF*, t. V, p. 335.

66 Lettre de Gustave FLAUBERT à Charles-Edmond Chojeki, [26 août 1873], *Corr. GF*, t. IV, p. 704.

67 « Ma marchandise ne peut donc être consommée maintenant, car elle n'est pas faite exclusivement pour mes contemporains. Mon service reste donc indéfini, et par conséquent im-payable. » (Lettre de Gustave FLAUBERT à George Sand, [Croisset, 4 décembre 1872] mercredi 3, *ibid.*, p. 618-619).

68 Lettre de Gustave FLAUBERT à George Sand, [Croisset, 4 décembre 1872] mercredi 3, *ibid.*, p. 619.

69 *Ibid.*, p. 981.

# SALAMMBO

PAR

GUSTAVE FLAUBERT



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15  
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1865

Tous droits réservés

1862





# La forêt en régime romanesque

## Du *topos* romantique au métadiscours crypté : George Sand, Gustave Flaubert

Il peut sembler étrange ou pour le moins non essentiel de s'intéresser à la forêt, soit à un espace naturel fortement évolutif au XIX<sup>e</sup> siècle, mais non déterminant pour les œuvres de George Sand et de Gustave Flaubert, pour interroger les poétiques romanesques respectives des deux auteurs, le « maître<sup>1</sup> » et le « vieux troubadour ».

À y regarder de plus près cependant, Sand hérite en partie – *a priori* par la postulation romantique de son écriture – du *topos* sylvestre, lui-même inauguré par Jean-Jacques Rousseau dans la « Septième promenade » des *Rêveries du promeneur solitaire*<sup>2</sup> dans sa dimension doublement onirique et originaire, mais la forêt est rarement l'espace fondateur de ses romans (y compris dans *Les Maîtres sonneurs*, où elle acquiert pourtant un fort rôle structurant<sup>3</sup>, poétique et politique). En réalité, la forêt participe dans son

---

1 Pour cette appellation, adressée à Sand par Flaubert dans leur correspondance, voir en particulier l'article d'Isabelle HOOG-NAGINSKI, « George Sand : ni maîtres, ni disciples », *Romantisme*, 2003, p. 43-53.

2 Comme le rappelle Vigor CAILLET dans l'introduction du volume consacré à *La Forêt romantique* paru en 2012 aux Presses universitaires de Bordeaux (Eidôlon, n°103, p. 7).

3 Voir sur ce point Paule PETITIER, « Peuple des bois, peuple des blés », dans Jacques-David EBGUY et Paule PETITIER (dir.), *Lectures des Maîtres sonneurs de George Sand*, <http://seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr/bibliotheque/items/show/49>, consulté le 2/05/2021.

œuvre romanesque d'une écriture paysagère et écocentrée plus vaste, qui donne la priorité à la description de la « Vallée noire » dans son entier<sup>4</sup>. Flaubert, quant à lui, soucieux de parvenir à « la conjuration du rapport affectif au monde extérieur grâce à une froideur dans la façon de voir<sup>5</sup> », tout concentré qu'il est sur son projet, ne saurait ancrer son écriture dans un espace intime, ni donner la priorité à quelque chronotope naturel que ce soit.

Dans leur correspondance, lorsqu'il est question de nature, la voix qui se fait entendre est toujours celle de George Sand. On note pourtant une exception : celle qui concerne Fontainebleau, où Flaubert s'est rendu à deux reprises, le 13 ou le 14 juillet 1868 et les 7 et 8 août de la même année<sup>6</sup>, en repérage pour l'écriture de *L'Éducation sentimentale*. La posture des deux écrivains par rapport à la forêt est donc fondamentalement différente. Or, c'est dans cet écart qu'une micro-lecture des passages que l'un et l'autre auteur choisit de consacrer à la mention ou à la description de la sylve dans certains de ses romans trouve sa raison d'être. Interroger la place et le rôle de cette topique dans la diégèse, ainsi que les visées esthétiques et politiques de tels passages permettra, pensons-nous, de dégager un certain nombre de postulats et de pratiques d'écriture susceptibles d'ouvrir des perspectives sur leur poétique.

---

4 La Vallée Noire est ce « coin du Berry » « sombre de végétation, fertile, profond et vaste », que délimite « une ligne circulaire » passant « par toutes les hauteurs qui enferment et protègent notre bocage ». Si ces hauteurs « sont boisées [...] ce qui donne à nos lointains cette belle couleur bleue qui devient violette et quasi noire dans les jours orageux », c'est la forme de la vallée qui semble l'emporter dans l'affect sandien, sans oublier les « clairières fromentales », les « prairies bocagères » et les nombreuses rivières qui irriguent l'espace ainsi circonscrit. George SAND, « La Vallée noire », dans *La Vallée Noire*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 1998, p. 10-12.

5 Hugo FRIEDRICH, « Flaubert », *Littérature*, 2006/1 (n° 141), p. 115-139. DOI : 10.3917/litt.141.0115. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2006-1-page-115.htm>. Consulté le 2/05/2021. Et encore : « un réalisme dont l'objectivité est le résultat d'une mise à l'écart constante des facultés de l'imagination et des représentations communes, objets de méfiance car perturbantes et confuses. »

6 Voir la lettre envoyée de Dieppe le 10 août : « J'ai été deux fois à Fontainebleau. Et la seconde fois, selon votre avis, j'ai vu les sables d'Arbonne. C'est tellement beau que j'ai cuydé en avoir le vertige. » George SAND, Gustave FLAUBERT. *Correspondance*, Paris, Le Passéur éditeur, 2018, p. 215.

### *La forêt comme topique et espace romanesque*

Si Sand évoque spontanément la nature dans ses lettres, c'est en raison d'un goût et d'une expérience personnels qui fondent un intérêt sensible et puissant pour les paysages, les végétaux et plus spécialement les bois et forêts, dont on peut noter la fréquence relativement importante dans ses fictions. Comme l'a montré Martine Reid dans l'article synthétique qu'elle a consacré aux « forêts de George Sand<sup>7</sup> », l'espace sylvestre est en effet indissociable dans son cas d'impressions d'enfance liées à des séquences autobiographiques déterminées, dont on peut lire le récit dans *Histoire de ma vie*. Il est indispensable de revenir sur ces textes fondateurs désormais bien connus, qui éclairent le rôle assigné à cette topique dans les fictions romanesques. Le récit de la traversée de la Sologne entre Châteauroux et Orléans, « pays aride, sans grandeur et sans poésie<sup>8</sup> », note Sand, pose un premier jalon. Car, en traduisant ses impressions en termes picturaux dépréciatifs, l'écrivaine exprime alors son rapport au paysage sylvestre. Cette contrée « mortellement maussade et vulgaire » se résume à ses yeux à « des flaques de vert criard sur un sol incolore » : « La terre est pâle, les bruyères, l'écorce des arbres rabougris, les buissons, les animaux, les habitants surtout, sont pâles, livides même ; malheureux et vaste pays qui se dessèche, insalubre, dans une sorte de marasme moral et physique de l'homme et de la nature<sup>9</sup>. » Une même dévitalisation frappe donc la nature et ses habitants, signe de l'importance accordée par Sand au biotope (pour les plantes et les animaux) et au milieu (pour les personnes). La forêt asthénique agresse la sensibilité et tarit l'imagination car elle crée une forme de dissonance (le « vert criard ») qui, coupant court à toute idéalisation, interdit dans le même temps toute réflexion sociale<sup>10</sup>. La première leçon que l'on pourrait tirer des souvenirs sylvestres de la romancière est donc son besoin de déceler une énergie positive dans le cadre naturel, considération qui ne s'applique pas à la seule forêt et met en lumière ce que sont les prédilections de l'artiste, qui relie esthétique et idéologie sous la bannière d'un même idéal.

7 Martine REID, « Les forêts de George Sand », dans *La Forêt romantique*, *op. cit.*, p. 77-88.

8 George SAND, *Histoire de ma vie*, éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, troisième partie, chapitre 1, p. 668.

9 *Ibid.*

10 George Sand sur ce point se distingue explicitement d'Eugène Sue, qu'elle cite en contrepoint de façon relativement insistante. *Ibid.*, p. 668 et 669.

Le récit autobiographique révèle en outre une autre dimension originelle de la forêt pour George Sand : cet espace a partie liée avec l'imaginaire, qu'il s'agisse d'un imaginaire *noir*, d'inspiration gothique, ou d'un imaginaire ancré dans les légendes locales, dont la *merveilleosité* n'est pas exempte d'effroi<sup>11</sup>. Elle raconte un voyage d'enfance dans la forêt d'Orléans, de nuit, en compagnie de sa grand-mère qui évoque un temps, avant la Révolution, où les voleurs faits prisonniers et condamnés étaient « pend[us] aux arbres de la route, à l'endroit même où ils avaient commis le crime : si bien qu'on voyait ici de chaque côté du chemin [...] des cadavres accrochés aux branches et que le vent balançait sur votre tête<sup>12</sup> ». Elle fait en particulier resurgir le souvenir d'une « grande femme [...] dont les longs cheveux noirs flottaient au vent, tandis que les corbeaux volaient tout autour pour se disputer sa chair<sup>13</sup> ». Et Sand d'exprimer rétrospectivement sa frayeur :

Mais ces pendus, ces arbres, ces corbeaux, ces cheveux noirs, tout cela fit passer dans mon cerveau de si horribles images que les dents me claquaient de peur. [...] je voyais les pendus flotter aux branches des vieux chênes, et je me les représentais sous des traits effroyables. [...] les émotions de la réalité ne sont rien en comparaison de celles que l'imagination nous représente<sup>14</sup>.

On comprend que la représentation que George Sand propose de la forêt, en prise avec l'émotion, est tributaire d'une longue sédimentation qui fait se superposer les époques tout en estompant les frontières entre réel et imaginaire. Mais cette dimension « effroyable » du lieu se combine avec sa postulation merveilleuse, liée quant à elle à la prégnance de réminiscences littéraires, où se mêlent les grands bois de l'Arioste, les légendes locales et les contes de fées dont elle explique par ailleurs combien ils restèrent sa vie durant présents dans son esprit. La forêt sandienne se pare ainsi de miroitements imaginaires multiples, tour à tour enchanteurs ou dysphoriques, qui font de cet espace un point d'ancrage référentiel, réservoir de pratiques ethnologiques, en même temps qu'un espace de rêverie transcendant le réel.

11 Elle emploie ce néologisme dans *Légendes rustiques*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2003, p. 17.

12 George SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 670.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 670-671.



C'est pour ces raisons que la mention de l'espace sylvestre dans le récit a toujours une forte incidence, voire une valeur de rupture, d'où son ancrage stratégique dans les romans. *La Mare au diable* (1846), ce roman du détour, en constitue le possible paradigme, le parcours des protagonistes faisant cercle du labour à la ferme, avec pour centre la halte « dans le bois<sup>15</sup> », où l'on entre par mégarde à la nuit tombée sans plus pouvoir en sortir :

Ce qui l'empêchait [Germain] alors de s'orienter, c'était un brouillard qui s'élevait avec la nuit, un de ces brouillards des soirs d'automne que la blancheur du clair de lune rend plus vagues et plus trompeurs encore. [...] Ne voyant ni descente, ni prairie, ni rivière, mais la lande unie et blanche comme une nappe de neige, Germain s'arrêta, chercha une maison, attendit un passant, et ne trouva rien qui pût le renseigner. Alors il revint sur ses pas et rentra dans les bois<sup>16</sup>.

L'imprévu fait dévier les personnages de leur avancée spatiale comme de leur parcours intérieur : « il y a [...] je ne sais quoi devant nous ; et derrière, je ne saurais pas non plus dire ce qu'il y a, car je ne comprends plus par quel côté nous sommes arrivés<sup>17</sup> », constate le paysan. L'intérêt de cet exemple tient encore à sa structure déviante dans le sens où la forêt, qui enveloppe et retient les protagonistes en même temps qu'elle suspend le récit, n'est pas l'objet de l'écriture, qui privilégie les dialogues et fait écrin à une vignette à valeur quasi transcendante. La scène fortement esthétisée de l'endormissement de Petit-Pierre (le fils de Germain) dans les bras de la bien nommée Marie génère en effet l'image sainte d'une Vierge à l'enfant<sup>18</sup>, point nodal de ces chapitres dont seule l'introspection suspendue du laboureur permettra de se dégager, en même temps qu'apparaîtra concrètement, *in fine*, l'espace de la forêt :

Enfin, vers minuit, le brouillard se dissipa et Germain put voir les étoiles briller à travers les arbres. La lune se dégagea aussi des vapeurs qui la couvraient et commença à semer des diamants sur la mousse humide. Le tronc des chênes restait dans une majestueuse obscurité ; mais, un peu plus loin, les tiges blanches des bouleaux semblaient une rangée

---

15 George SAND, *La Mare au Diable*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 80.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 83.

18 *Ibid.* Voir p. 95-96.

de fantômes dans leurs suaires. Le feu se reflétait dans la mare ; et les grenouilles, commençant à s'y habituer, hasardaient quelques notes grêles et timides ; les branches anguleuses des vieux arbres, hérissées de pâles lichens, s'étendaient et s'entre-croisaient comme de grands bras décharnés sur la tête de nos voyageurs ; c'était un bel endroit, mais si désert et si triste, que Germain, las d'y souffrir, se mit à chanter et à jeter des pierres dans l'eau pour s'étourdir sur l'ennui effrayant de la solitude<sup>19</sup>.

Ces effets de rupture quasi constants assignent au lieu des fonctions singulières, ce que montrait déjà l'écriture de *Mauprat* (1837) qui s'enracine, sinon dans un espace proprement sylvestre, du moins dans « une vaste lande coupée de bois de chênes et de châtaigniers<sup>20</sup> », non loin donc de ces forêts où s'édifie la rumeur et où se colportent les légendes. Sur un autre mode que, plus tard, celui du roman champêtre, les irruptions – nombreuses – de la forêt ménagent des incursions dans un *no man's land* qui est tout à la fois celui de la sauvagerie, de la solitude de l'anachorète et de l'inconscient : on songe à la forêt qui abrite le philosophe Patience, aux chasses qui la traversent, à la résurgence irrépressible des pulsions qu'elle suscite. Dès lors, l'espace sylvestre en tant que tel induit un changement de régime du récit, sans qu'il soit besoin d'être véritablement décrit. Pour autant, Sand n'évite pas les descriptions, loin s'en faut : on pense en particulier à la belle pause du chapitre XVIII qui donne la parole à l'abbé Aubert narrant sa promenade dans les bois de Briantes. Une longue focalisation micro-descriptive s'attarde alors sur le végétal pour donner aux bois une épaisseur tout autre, le temps de cette parenthèse. Qu'elle se réalise donc sous forme d'alternance ou de plongée centrale, la forêt est inductrice de ruptures esthétiques, tonales et/ou symboliques dans les textes de fiction chez George Sand. *Le Meunier d'Angibault* (1845), pour prendre un autre exemple, ne fonctionne pas autrement. L'épisode de l'égarément de la patache qui conduit Marcelle de Blanchemont à ses terres et qui verse en forêt<sup>21</sup>, ou plus exactement à sa lisière<sup>22</sup>, constitue une première rupture qui annonce les incursions futures

19 *Ibid.*, p. 103-104.

20 George SAND, *Mauprat*, Paris, Gallimard, « Folio », 2020, p. 35.

21 Je renvoie sur ce point à l'analyse de Martine REID, « Les forêts de George Sand », art. cité, p. 84-85.

22 George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, éd. Béatrice Didier, Paris, Le livre de Poche, 1985, p. 66 : « sous un massif de vieux chênes qui paraissait être la lisière d'un bois ».



de l'héroïne dans le bois du château envahi par les ronces, lieu d'errance de la *Bricoline*, la fille aînée des fermiers, frappée par la démence après une peine d'amour et désormais comparée à un spectre :

Sous le majestueux berceau que formaient les grands chênes le long de l'avenue, et que le soleil sur son déclin coupait de fortes ombres et de brillants reflets, marchait à pas comptés une femme ou plutôt un être sans nom qui paraissait plongé dans une méditation farouche. C'était une de ces figures égarées et abruties par le malheur, qui n'ont pas plus d'âge que de sexe<sup>23</sup>.

Pour rester dans le périmètre de la Vallée Noire, on peut encore citer l'expérience de la forêt que fait Tiennet dans la troisième veillée des *Maîtres sonneurs* (1853). C'est sur une opposition de nature que repose le roman, insistant sur la sédentarité frileuse des gens « des blés » par contraste avec le nomadisme des gens des bois : « [Je] n'avais traversé la forêt qu'une ou deux fois en ma vie. Vous savez que, dans le pays d'ici, nous ne courons guère au loin, surtout ceux de nous [...] qui vivent autour des habitations comme les poussins autour de la mue<sup>24</sup>. » Or l'expérience, nocturne ici encore, sera celle de la peur et de la confrontation à une forme de merveilleux qui incarne une altérité perturbante et donne corps au clivage qui structure le récit en profondeur :

la forêt de Saint-Chartier était encore une belle forêt, rapport non à son étendue, qui n'a jamais été de conséquence, mais à l'âge des arbres, qui ne laissaient guère passer la clarté entre le ciel et la terre.

Ce qu'elle y gagnait en verdure et fierté, elle vous le faisait payer du reste. Ce n'était que ronces et fretats, chemins défoncés et ravines d'une bourbe noire et légère, où l'on ne tirait pas trop la semelle, mais où l'on s'enfonçait jusqu'aux genoux quand on s'écartait un peu du tracé. Si bien que, perdu sous la futaie, déchiré et embourbé dans les éclaircies, je commençais à maugréer contre la mauvaise heure et le mauvais endroit<sup>25</sup>.

---

23 *Ibid.*, p. 156.

24 George SAND, *Les Maîtres sonneurs*, dans George SAND, *Vies d'artistes*, Paris, Omnibus, 2004, p. 979.

25 *Ibid.*, p. 980.

Quand la description s'impose, elle traduit un *sentiment* tributaire de l'expérience du narrateur. La focalisation interne cristallise un certain nombre des composantes de l'approche sensible et intellectuelle de Sand.

Il en va tout autrement chez Flaubert qui, avant d'en arriver à l'étape ultime que sera de ce point de vue *Bouvard et Pécuchet*, anticipe en partie son travail sur la notion de stéréotype dans l'élaboration de ses romans, introduisant ainsi d'emblée un filtre de distanciation et de neutralisation dans son écriture. D'après Pierre Manonni, les stéréotypes « se présentent comme des clichés mentaux stables, constants et peu susceptibles de modification. Ils sont constitutifs de l'opinion d'un groupe » et « produisent des biais dans la catégorisation sociale par simplification extrême, généralisation abusive et utilisation systématique et rigide<sup>26</sup> ». L'adhésion à ces « élaborations groupales » se fait selon lui « d'une manière automatique dans l'inconscient où se déploie<sup>27</sup> » l'idée reçue qui en est à l'origine. Or Flaubert, qui entend mettre au jour un certain nombre de ces stéréotypes, consacra une entrée à « Nature » dans *Le Dictionnaire des idées reçues* : « Que c'est beau, la nature ! À dire chaque fois qu'on se trouve à la campagne<sup>28</sup> », et une à « Bois » : « Les grands bois font rêver. Propre à composer des vers (voyez sites). À l'automne, dire : "de la dépouille de nos bois..."<sup>29</sup> » La forêt participe donc de son point de vue – et bien qu'il puisse par ailleurs jouir pleinement de son spectacle – de ce réservoir d'idées reçues qu'il épingle, stigmatisant non la chose en elle-même mais ce qui est dit de la chose, dès lors dépouillée de toute authenticité et recyclable dans un langage dépourvu de sensibilité. Le roman devient alors un lieu d'expérimentation où mettre en scène ces stéréotypes pour les passer au crible d'une critique aiguisée. Cette optique explique précisément les modalités d'insertion des notations ayant trait à la forêt dans *Madame Bovary* et dans *L'Éducation sentimentale*.

Ce type de paysage reste secondaire dans le roman de 1857, bien que mention en soit faite dès l'ouverture de la deuxième partie, lors de l'arrivée à Yonville-l'Abbaye : « Au bout de l'horizon, lorsqu'on arrive, on a devant soi les chênes de la forêt d'Argueuil [...]»<sup>30</sup>. C'est pour l'essentiel dans

26 Pierre MANONNI, *Les Représentations sociales*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 2016, p. 22.

27 *Ibid.*, p. 20-21.

28 Gustave FLAUBERT, *Le Dictionnaire des idées reçues*, dans Dossier *Bouvard et Pécuchet*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 542.

29 *Ibid.*, p. 493. À « Site », on lit : « bel endroit pour faire des vers. », p. 552.

30 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 2014, p. 99.

le chapitre ix que le cadre forestier est exploité lors de la sortie à cheval d'Emma et de Rodolphe, dont il structure l'avancée : « Rodolphe et Emma suivirent ainsi la lisière du bois<sup>31</sup> » ; « Au moment où ils entrèrent dans la forêt, le soleil parut<sup>32</sup>. » Le franchissement de seuils spatiaux s'accompagne d'un procédé de redoublement des notations gestuelles par de rapides détails qui empruntent au milieu : « De longues fougères, au bord du chemin, se prenaient dans l'étrier d'Emma. Rodolphe, tout en allant, se penchait et il les retirait à mesure<sup>33</sup>. » La nature est comme instrumentalisée et l'intérêt du lecteur va moins aux notations forestières et à la construction progressive du cadre qu'à la progression des relations entre les acteurs de la scène. Les passages narratifs ou dialogués alternent avec de courts fragments descriptifs qui reconstituent l'espace environnant dans une perception polysensorielle entièrement tributaire du regard des personnages. Ainsi,

Le ciel était devenu bleu. Les feuilles ne remuaient pas. Il y avait de grands espaces pleins de bruyères tout en fleurs ; et des nappes violettes s'alternaient avec le fouillis des arbres, qui étaient gris, fauves ou dorés, selon la diversité des feuillages. Souvent on entendait, sous les buissons, glisser un petit battement d'ailes, ou bien le cri rauque et doux des corbeaux, qui s'envolaient dans les chênes<sup>34</sup>.

Cette perception morcelée et évolutive du territoire ne lui confère pas une identité plénière, comme c'est le cas chez George Sand, où le bois de Briantes ou la forêt de Saint-Chartier imposent à la lecture leur propre existence avant que d'être éventuellement appréhendés par le regard, la pensée ou les sens des personnages. Ces fragments fonctionnent à la façon d'un sous-discours par rapport aux propos rapportés au discours direct et aux gestes décrits.

Douze ans plus tard, en écrivant l'épisode devenu célèbre de la forêt de Fontainebleau dans le chapitre I de la troisième partie de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert exacerbe le principe de ce que j'appellerai le *prélèvement topique*, en choisissant cette fois non seulement un thème romantique éprouvé – celui de la forêt – mais un sujet d'époque – celui de l'espace bellifontain. Il ne s'agit donc plus de la forêt à proprement parler, mais d'un espace social

---

31 *Ibid.*, p. 200.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 200-201.

culturellement surdéterminé, choix qui tient moins à un goût personnel (encore que Flaubert, guidé par Sand, apprécie l'endroit, on l'a vu) qu'à un projet délibéré, un projet de poétique. Unique forêt présente dans le roman et dans ce seul chapitre, Fontainebleau figure explicitement une échappatoire : « Frédéric avait soif d'abandonner Paris. Elle [Rosanette] ne repoussa pas cette fantaisie, et ils partirent pour Fontainebleau dès le lendemain<sup>35</sup>. » La séquence déroule en l'espace de quelques pages décentrées une succession de hauts lieux touristiques – qui sont autant de toponymes à citer : « la futaie de Franchard », « les hauteurs d'Aspremont », « la Gorge-au-Loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte<sup>36</sup> », etc. Les fragments descriptifs rythment dès lors l'épisode de façon artificielle, au fil du parcours emprunté par le cocher « n'oubliant aucun des sites célèbres, parfois même s'arrêtant pour les faire admirer<sup>37</sup> ». La forêt toutefois prend vie et consistance dans l'esprit des personnages, médiatisée de façon plus ou moins consciente par les échos des peintures de l'école de Barbizon : « La lumière, à de certaines places éclairant la lisière du bois, laissait les fonds dans l'ombre ; ou bien, atténuée sur les premiers plans par une sorte de crépuscule, elle étalait dans les lointains des vapeurs violettes, une clarté blanche. Au milieu du jour, le soleil, tombant d'aplomb sur les larges verdure, les éclaboussait [...]<sup>38</sup> ». Mais que suggère exactement le narrateur qui orchestre ces passages et reconstruit une forêt à la fois catalogable (reconnaissable) et inédite dans ses modes de signification ?

### *Esthétique et idéologie, le cerveau et le cœur*

Avec Fontainebleau, à coup sûr, Flaubert s'engage plus avant dans son expérience de déconstruction, qui vise à désigner l'inauthenticité de la réception rapportée dans l'œuvre en usant de cette « poésie objectivée » qu'analyse Hugo Friedrich. Selon cette approche, dans ce temps des désillusions que décrit le roman, « la possibilité d'une poésie pure est disparue » et « [la] grande poésie de la forêt n'a qu'une réalité psychologique<sup>39</sup> ». C'est dire que l'éclaboussement faussement baptismal de la lumière dont il est question dans le texte ressortit à un phénomène aussi fugace que circonstanciel, voire

35 Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 349.

36 *Ibid.*, p. 352-353.

37 *Ibid.*, p. 352.

38 *Ibid.*, p. 354.

39 Hugo FRIEDRICH, « Flaubert », art. cité.

fondamentalement désacralisant. Les couleurs de la forêt de Fontainebleau, célébrées par les arts, ne renvoient à aucune essence naturelle véritable – pas de dimension sensible, esthétique ou mystique dans cet accord, et pas de sublimation possible –, mais sont un support aisément disponible pour exprimer les impressions de « torpeur érotique » d'un « banal jeune couple d'amoureux » engagé dans une relation « très douteuse<sup>40</sup> ». Dans ce contexte, la nature se limite à un magasin pittoresque d'accessoires dans lequel puisent les personnages et tout effet poétique ou sensible devient factice. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la suite du passage descriptif amorcé plus haut : le soleil, donc,

les éclaboussait, suspendait des gouttes argentines à la pointe des branches, rayait le gazon de traînées d'émeraudes, jetait des taches d'or sur les couches de feuilles mortes ; en se renversant la tête, on apercevait le ciel, entre les cimes des arbres. Quelques-uns, d'une altitude démesurée, avaient des airs de patriarches et d'empereurs, ou se touchant par le bout, formaient avec leurs longs fûts comme des arcs de triomphe ; d'autres, poussés dès le bas obliquement, semblaient des colonnes près de tomber. Cette foule de grosses lignes verticales s'entrouvrait. Alors, d'énormes flots verts se déroulaient en bosselages inégaux jusqu'à la surface des vallées où s'avavançait la croupe d'autres collines dominant des plaines blondes, qui finissaient par se perdre dans une pâleur indécise<sup>41</sup>.

S'il est évidemment possible de commenter la poésie contenue dans ce fragment, l'ampleur et la majesté du rythme phrastique, la vigueur cosmogonique de l'ensemble et la beauté fulgurante des couleurs sont en réalité mimétiques d'une impression trompeuse dont le *sfumato* final dénonce subtilement l'inconsistance. La forêt fait l'effet d'un vaste réservoir de motifs et d'images ; elle met à disposition des impressions d'infini ; elle invite à « rêver », stipule le *Dictionnaire des idées reçues* et tout aussi bien, pouvons-nous penser, à s'émerveiller, s'oublier, voire « se perdre », comme l'assène plus ironiquement la pointe du passage. La forêt reconnue comme objet d'art et de poésie contribue ainsi à l'illusion des personnages : « la poésie objectivée [...] est une ressource stylistique pour la mise à distance critique de la disposition d'esprit poétique, illusoire, ainsi transformée en une

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 354.

caractéristique des personnages du roman<sup>42</sup> ». L'ensemble de la description fragmentée de la forêt de Fontainebleau répond à ce principe, de sorte que la solennité, l'emphase et tout aussi bien la délicatesse des formules érigent un *effet de poésie sylvestre* qui se déconstruit tout en s'énonçant : l'abondance des analogies dénonce la nécessité de recourir aux tropes et les antépositions adjectivales<sup>43</sup> celle de glorifier la belle langue, tandis que tout un registre métadiscursif fait signe vers cette poésie tenue de chanter les « grands bois<sup>44</sup> ». L'illusion atteint son comble lorsque la poésie fait fusionner femme et paysage sous les yeux de Frédéric :

Le sérieux de la forêt les gagnait ; et ils avaient des heures de silence où, se laissant aller au bercement des ressorts, ils demeuraient comme engourdis dans une ivresse tranquille. Le bras sous la taille, il l'écoutait parler pendant que les oiseaux gazouillaient, *observait presque du même coup d'œil les raisins noirs de sa capote et les baies des genévriers, les draperies de son voile, les volutes des nuages* ; et, quand il se penchait vers elle, la fraîcheur de sa peau se mêlait au grand parfum des bois. Ils s'amusaient de tout ; ils se montraient, comme une curiosité, des fils de la Vierge suspendus aux buissons, des trous pleins d'eau au milieu des pierres, un écureuil sur les branches, le vol de deux papillons qui les suivaient ; ou bien, à vingt pas d'eux, sous les arbres, une biche marchait, tranquillement, d'un air noble et doux, avec son faon côte à côte. Rosanette aurait voulu courir après, pour l'embrasser<sup>45</sup>.

Le transfert poétique s'exerce sous l'influence des grands bois ; les mécanismes en sont mis à nu dans un passage faussement apaisé où la mollesse de l'écriture feint d'entraîner personnages et lecteur dans une forme d'anesthésie émerveillée. C'est oublier toutefois le systématisme du déroulement des images, qui se déploient sur un double plan, manifeste et latent, le manifeste ne constituant que la surface d'une expérience moins intime que gouvernée par l'imprégnation inconsciente de représentations sociales dont Flaubert s'applique à suggérer la sourde emprise. Ce n'est pas dire toutefois que la

---

42 Hugo FRIEDRICH, « Flaubert », art. cité.

43 « [...] des frênes courbaient mollement leurs glauques ramures », p. 355.

44 Les bouleaux sont « inclinés dans des attitudes élégiaques », les pins « symétriques comme des tuyaux d'orgue », etc. *ibid.*

45 *Ibid.*, p. 356. Je souligne.

forêt est sans puissance et sans charme. Sand est juste dans sa formule quand elle reproche à son « cher ami » de « [n]e rien mettre de son cœur dans ce qu'on a écrit<sup>46</sup> ». Car cela ne signifie pas que le cœur et la sensibilité fassent défaut mais que la poétique entend s'en distancier à dessein. Le coup de force de Flaubert réside dans ce double mouvement concomitant, qui consiste à traduire la poésie sylvestre en une prose puissamment évocatrice et à la défaire en faisant entendre en sourdine tout ce qu'elle peut avoir de surfait.

Cette même approche subtilement binoculaire présidait déjà à l'écriture de l'épisode forestier de *Madame Bovary*, quoique sur un autre mode. On parlera d'ellipse suggestive à propos des pages où les ébats de Rodolphe et d'Emma, clairement annoncés, s'éclipsent du texte, encadrés par un avant et un après qui donnent corps à un paysage décrit au prisme des sensations aiguës de la jeune femme : « Il l'entraîna plus loin, autour d'un petit étang, où des lentilles d'eau faisaient une verdure sur les ondes. Des nénuphars flétris se tenaient immobiles entre les joncs. Au bruit de leurs pas dans l'herbe, des grenouilles sautaient pour se cacher<sup>47</sup>. »

Le cadre recèle et communique une impression d'attente et de suspens et peut donc être interprété comme la traduction des sentiments intimes d'Emma ou comme un discret effet proleptique distillé par le narrateur, mais il reproduit dans le même temps une vignette romantique qui s'intègre parfaitement au déroulé de la séquence, ce qui permet au lecteur de pénétrer le subconscient d'Emma, informé par ses lectures – ce que confirme la suite du roman. Si le registre des sensations se prolonge dans le fragment descriptif qui succède à l'« abandon » d'Emma, en effet, sa teneur romantique est renforcée non seulement parce que le texte fait coïncider ce moment avec l'approche du crépuscule, *topos* romantique par excellence, mais parce qu'il intègre une métaphore exotique, signe de l'interférence entre une perception sensible et une réception artialisée et romantisée de la forêt :

Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait

46 Cité par Isabelle HOOG-NAGINSKI, « George Sand : ni maîtres, ni disciples », art. cité.

47 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, op. cit., p. 202.



son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait<sup>48</sup>.

Le retour à l'espace domestique et la vision rétrospective des moments vécus corroborent la présence de cette imprégnation romantique<sup>49</sup> qui s'avère délétaire.

Cette distanciation n'est pas de mise dans l'œuvre de George Sand, chez qui la représentation de la forêt repose, on l'a dit, sur un substrat complexe et sensible, qui incorpore tout à la fois réminiscences autobiographiques et littéraires, ouvrant des incursions dans un ailleurs souvent assimilé au territoire de la psyché – qu'il s'agisse d'un inconscient social ou personnel.

Le rôle joué par la forêt de Saint-Chartier dans *Les Maîtres sonneurs* est révélateur de cette proximité du narrateur et de l'auteur avec l'espace naturel décrit. Lorsque Tiennet s'y égare et remarque « le son d'une musique », la peur qu'il éprouve n'a rien de rationnel, comme il le précise lui-même<sup>50</sup> :

J'étais en froid de cette sorte de crainte qu'on ne peut pas s'expliquer à soi-même, parce qu'on ne sait pas trop où en est la cause. La nuit, la brume d'hiver, un tas de bruits qu'on entend dans les bois et qui sont autres que ceux de la plaine, un tas de folles histoires qu'on a entendu raconter, et qui vous reviennent dans la tête, enfin, l'idée qu'on est esseulé loin de son endroit ; il y a de quoi vous troubler l'esprit quand on est jeune, voire quand on ne l'est plus.

La forêt berrichonne, territoire en l'occurrence doublement dépaysant puisque Tiennet est étranger à ce type d'espace, fourmille de légendes (de « folles histoires [...] qui vous reviennent dans la tête ») et se présente comme le réceptacle d'un inconscient collectif. L'impression d'encerclement – par l'étrange musique que perçoit le jeune homme – et celle, qui suit,

---

48 *Ibid.*, p. 202-203.

49 « Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. » *Ibid.*, p. 204.

50 « Ce n'est pas pour quelques loups qui descendent [...] dans cette forêt-là, que j'aurais manqué de cœur, ni pour la rencontre de quelque chrétien malintentionné ». *Les Maîtres sonneurs, op. cit.*, p. 980.

d'un envahissement animal incontrôlable<sup>51</sup>, génèrent un sentiment panique associé aux superstitions : « Moquez-vous de moi si vous voulez. Cette musique, dans un lieu si peu fréquenté, me parut endiablée. Elle chantait trop fort pour être naturelle, et surtout elle chantait un air si triste et si singulier, que ça ne ressemblait à aucun air connu sur la terre chrétienne<sup>52</sup>. » Dans ce contexte, même Joset, rencontré au pied du grand chêne, semble se métamorphoser car « en tout pays, les vieux arbres sont mal famés pour la hantise des sorciers et des autres ». Les enjeux d'une telle scène sont tout à la fois ethnologiques et symboliques. Ethnologiques parce que dans une même contrée, la forêt dessine une enclave obscure, qui échappe aux règles de gestion des biens et d'appropriation de l'art qui caractérise le monde ordonné des plaines. Symboliques parce que, comme l'explique Paule Petitier, « [e]ntrer dans la forêt constitue pour Tiennet comme une incursion dans l'envers du monde habituel dominé par la conscience et la raison humaines, dans un univers parent du conte, qu'évoquent d'ailleurs les ronces dont sont envahis les sous-bois. La forêt révèle la face nocturne et dionysiaque du monde<sup>53</sup> ». Les « autres » renvoient alors tout à la fois aux étrangers, et donc à la fracture sociale qui fait en grande partie l'objet de la réflexion de George Sand dans ce roman<sup>54</sup>, mais désignent aussi une altérité plus fondamentale qui tient à une transplantation de l'être dans la zone d'inconfort que représentent ici les forces de la forêt. Si l'imagination de Tiennet révèle en dernier ressort une difficulté d'appréhension des univers qui sont inconnus de lui (et qu'il diabolise pour cette raison), l'important est que, dans le dispositif spatial choisi, ce soient précisément les bois qui recèlent cette part de mystère. Sand se réapproprie ainsi une longue tradition, notamment médiévale, qui fait de la forêt l'espace de l'Autre monde, qu'elle combine sans artifice avec une

---

51 *Ibid.*, p. 981. « Tout aussitôt, de tous les points de la fougèraie, sautèrent, coururent, trépigèrent une quantité d'animaux pareils, qui me parurent gagner tous vers la clochette et vers la musique, lesquelles s'entendaient alors comme proches l'une de l'autre. Il y avait peut-être bien deux cents de ces bêtes, mais j'en vis au moins trente mille, car la peur me galopait rude, et je commençais à avoir des étincelles et des taches blanches dans la vue, comme la frayeur en donne à ceux qui ne s'en défendent point. » Tiennet découvrira plus tard qu'il s'agit d'un troupeau de mules et de leur clairin.

52 *Ibid.*

53 Paule PETITIER, « Peuple des bois, peuple des blés », art. cité.

54 Le peuple est divisé et développe des antagonismes.

observation précise des mœurs de sa région afin de mettre au jour ce qui constitue à ses yeux la force et l'essence mêmes de la nature.

Dans une autre tonalité, *Mauprat* exploitait déjà tout le potentiel symbolique des bois, tendu entre des polarités contrastées. Leur obscurité et leur sauvagerie constitutives font de cet espace le milieu idéal pour figurer l'archaïsme rétrograde que critique ce roman situé dans les années qui précèdent la Révolution. Et le fait qu'y réside l'ermite philosophe Patience, qui incarne l'avènement annoncé de ce qu'il espère devoir être un progrès, tout en conjuguant différents modèles des récits médiévaux<sup>55</sup>, montre que la forêt figure un espace de l'altérité mais aussi un espace potentiellement fondateur et transformateur. L'histoire de Bernard Mauprat est du reste intrinsèquement liée avec ses incursions dans les bois, comme l'illustre de façon éclairante la séquence du chapitre XXI où il suit sa cousine qui « [fuit] devant [lui], aussi légère que sa cavale noire, dont les pieds volaient sans bruit sur la mousse », comparée à « une fée apparaissant en ce lieu désert pour troubler la raison des hommes et les entraîner sur ses traces au fond de ses retraites perfides<sup>56</sup> ». Dans ce contexte clairement indexé sur les romans médiévaux<sup>57</sup>, la séquence met en scène la résurgence fatale des pulsions du protagoniste et leur résolution, l'ambivalence de la forêt – obscure et maléfique tout autant que rédemptrice et pénitentielle – étant pleinement exploitée. Ces jeux intertextuels n'interdisent pas en outre le développement d'une réflexion plus écocentrée dans le chapitre XVIII, déjà mentionné, par exemple. En citer un court extrait suffit à montrer que, grâce ici au milieu

---

55 Les ermites pauvres, sages et généreux jouent un rôle fondamental dans les textes médiévaux : ils accueillent, conseillent, civilisent et guident les personnages égarés « vers le bien et la rédemption ». Hélène GALLE et Danielle QUERUEL, « La forêt dans la littérature médiévale », *La Forêt au Moyen Âge*, dans Sylvie Bépoix et Hervé Richard (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 60-83 (p. 60). Patience, surnommé *Jean Le Houx*, habite une « chute de ramée » (*Mauprat*, *op. cit.*, p. 64) avant de s'abriter dans une tour en ruine où il dort sur « « un lit de mousse et de troncs d'arbres » (*ibid.*). Il fait corps avec la forêt, abrite et éduque différents protagonistes, mais il doit lui-même apprendre à contrôler ses pulsions et entreprendre un processus civilisationnel grâce à l'éducation pour jouer *in fine* un rôle régulateur au sein du corps social.

56 George SAND, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 338.

57 Voir notamment sur ce point Laurence HARF-LANCNER, *Les Fées au Moyen-Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984.

sylvestre, se donne à lire une appréhension philosophique et politique de la nature :

Le tronc satiné des bouleaux et des jeunes chênes est couvert de mousse et de jungermanes, qui étalent délicatement leur nuance brune, mêlée de vert tendre, de rouge et de fauve, en étoiles, en rosaces, en cartes de géographie de toute espèce, où l'imagination peut rêver *de nouveaux mondes en miniature*. J'étudiais avec amour ces prodiges de grâce et de finesse, ces arabesques où la variété infinie s'allie à la régularité inaltérable, et, heureux de savoir que vous n'êtes pas, *comme le vulgaire, aveugle à ces coquetteries adorables de la création*, j'en détachai quelques-unes avec le plus grand soin, enlevant même l'écorce de l'arbre où elles prennent racine, afin de ne pas détruire la pureté de leurs dessins. J'en ai fait une petite provision que j'ai déposée chez Patience en passant, et que nous allons voir si vous le voulez<sup>58</sup>.

Ces lignes attirent en effet l'attention sur l'équilibre fragile de l'écosystème et sur la conviction qu'une forme d'unité relie macrocosme et microcosme. Au contraire de Flaubert, Sand puise dans un réservoir de références qu'elle s'est intimement appropriées pour donner corps à son expérience de la nature – plus spécifiquement ici la forêt – dans des fictions romanesques mues par un désir de transmettre les valeurs qui lui sont chères tout en explorant les arcanes de la psyché de ses personnages, héros quotidiens d'un apprentissage qui trouve dans l'espace des grands bois un milieu privilégié d'expression.

Est-ce là replier la réflexion sur ce que l'écrivaine nomme *le cœur*, par exemple dans cette réaction souvent citée, qu'elle oppose vivement à Flaubert : « Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on a écrit ? Je ne comprends pas du tout, oh mais, pas du tout [...cela] me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose que ses yeux et de penser avec autre chose que son cerveau<sup>59</sup>. » ? Le cœur, organe sensible, siège des affects, renvoie l'image d'une création guidée par la subjectivité, l'enthousiasme et l'émotion, et s'oppose en cela aux choix flaubertiens contre lesquels la romancière s'insurge : « tu veux [...] être un autre homme, celui qui doit disparaître,

---

58 George SAND, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 304. Je souligne.

59 Cité par Isabelle HOOG-NAGINSKI, « George Sand : ni maîtres, ni disciples », art. cité, p. 45.

celui qui s'annihile, celui qui n'est pas ! Quelle drôle de manie<sup>60</sup> ». Mais, s'il est clair que deux morales esthétiques divergentes se dégagent de ce dialogue, l'antithèse cœur/raison mérite sans aucun doute d'être affinée. D'abord parce que le cœur, dont on a amplement reproché les débordements prétendument tout féminins à George Sand, n'exclut pas la raison. Ses réflexions historiques et ethnologiques, son engagement pré-écologiste, prouvent qu'elle allie cœur et raison de façon très consciente – ce que montre le texte qu'elle rédige en 1872 aux côtés des peintres de Barbizon pour défendre l'intégrité de la forêt de Fontainebleau et mettre l'opinion en garde contre son effondrement<sup>61</sup>. Ensuite parce que Flaubert engage de son côté une sensibilité à vif quand il prend le parti de rendre dans ses romans l'impression de « cette ignoble réalité dont la reproduction [le] dégoûte » et lui fait « sauter le cœur<sup>62</sup> », le tout étant de ne pas laisser percevoir sa présence.

En réalité, cœur et raison répartissent différemment leurs territoires chez les deux écrivains, selon deux régimes antagonistes de la psyché : adhésion et immersion, d'une part (le sensible nourrit la réflexion critique) ; éloignement répulsif, d'autre part – et c'est l'« exécution » qui pousse Flaubert à « reproduire » ce qui nourrit son abjection. De là, chez ces deux vieux amis qui ne cessent d'échanger leurs impressions, deux manières de dire le monde qui anticipent deux postures contemporaines : chez Flaubert, l'analyse des sous-discours amorce les approches sociales du fait littéraire ; chez Sand, l'empathie avec le monde (naturel en particulier) engage une résistance et un combat idéologiques confiants en la traduction de l'émotion dans et par la fiction<sup>63</sup>.

PASCALE AURAIX-JONCHIERE  
UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE, CELIS

---

60 Cité par Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain. "Un grand fleuve d'Amérique"*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 585.

61 Le texte est ensuite intégré au volume *Impressions et Souvenirs*.

62 Lettre adressée au directeur de la *Revue de Paris* (1856). Cité par Hugo FRIEDRICH, « Flaubert », art. cité.

63 Tout un courant de pensée contemporain s'intéresse à cette piste : il s'agit « de transformer notre façon de voir le monde ». Or, c'est « par les récits que nous pouvons engager une véritable "révolution" ». Cyril DION, *Petit manuel de résistance contemporaine*, Paris, Actes Sud, 2018, p. 14.









# Sand vue par Flaubert

## De l'impossible substitut maternel à la consœur en écriture

Jusqu'à la mort de sa mère, Flaubert a vécu avec elle sous le même toit et dans une intimité que le mariage du frère aîné en 1839, puis la double disparition, sept ans plus tard, du père et de la sœur cadette ont rendu toute singulière. Son désir d'élever sa jeune nièce, avec sa mère, comme s'ils étaient les deux parents de la petite orpheline, fournirait à la psychanalyse un objet d'analyse fécond. Maupassant, de son côté, l'a peint en « admirable fils », « viva[n]t avec Mme Flaubert, comme deux vieux<sup>1</sup> », formant une sorte de couple incestueux, avec sa routine, ses mauvaises humeurs et ses non-dits. Car la vie à Croisset est sans doute moins heureuse qu'il n'y paraît : Mme Flaubert reproche à son fils la dureté de son cœur – « la rage des phrases t'a desséché le cœur<sup>2</sup> » lui écrit-elle –, tandis que Gustave rêve parfois d'échapper à ce qui n'est plus qu'une prison maternelle. Si les dernières années de cohabitation, aux côtés d'une mère âgée, atrabilaire et malade, se révélèrent pénibles pour l'écrivain obsédé par son œuvre, la disparition de

---

1 Guy DE MAUPASSANT, « Gustave Flaubert », *L'Écho de Paris*, 24 novembre 1890. Maupassant ajoute : « Il montrait pour elle une déférence absolue, presque une obéissance de petit garçon, et un respect affectueux dont il était impossible de ne pas s'émouvoir. »

2 C'est Flaubert lui-même qui rapporte à son ami ce « mot sublime » que sa mère vient de lui opposer. Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 5 volumes (I. 1973, II. 1980, III. 1991, IV. 1998 et V. 2007, avec Yvan Leclerc pour le dernier volume), lettre à Louis Bouilhet, [Croisset, 27 juin 1855], t. II, p. 584. Toutes les citations suivantes de la correspondance de Flaubert, autres que les lettres à George Sand, renverront désormais à cette édition.

Mme Flaubert, en 1872, fut un crève-cœur pour lui. Il exprime sa peine à George Sand en un aveu catastrophé : « Aurai-je la force de vivre, absolument tout seul dans la solitude ? [...] C'est comme si on m'avait arraché une partie des entrailles<sup>3</sup>. » Il est si malheureux qu'il lui faut compenser la perte de l'être chéri, et sa vieille amie semble pouvoir le mieux remplir la fonction laissée vacante. Compréhensive et disponible, l'appelant « mon pauvre enfant », elle lui confie : « Je ne puis que t'ouvrir un cœur maternel qui ne te remplacera rien, mais qui souffre avec le tien et bien vivement à chacun de tes désastres<sup>4</sup>. » S'offrant comme une seconde mère, elle l'accueille à Nohant, lui donne une nouvelle famille à travers son fils, sa belle-fille et ses petites-filles et l'invite à considérer autrement non seulement l'existence mais aussi la littérature. Tout en s'arcboutant sur sa philosophie de la vie et sur son art poétique, Flaubert fait de George Sand un impossible substitut maternel. Résolu, cependant, à s'affranchir de toute influence, il cherche dans sa liberté nouvelle l'occasion d'éprouver la validité de ses conceptions esthétiques.

Le dialogue qui s'est noué entre les deux écrivains interroge nécessairement la place de la femme en littérature. On connaît les propos virulents tenus par Flaubert dans ses lettres à Louise Colet à l'égard des femmes qui écrivent : « Tu m'encombres et me troubles et t'abîmes avec l'élément femelle<sup>5</sup>. » Et Maupassant se plaît à rappeler le goût de Flaubert pour une phrase de Proudhon : « La femme est la désolation du Juste<sup>6</sup>. » La littérature selon lui ne s'écrit pas indépendamment du sexe de l'écrivain et toute femme devrait renoncer à son identité sexuelle pour bien écrire. Aussi prétendra-t-il que Sand, gratifiée du titre de « grand Homme<sup>7</sup> », est « du troisième sexe<sup>8</sup> ».

3 *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981. Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 16 avril 1872], p. 384 (t. iv, p. 514-515). Toutes les citations suivantes de la correspondance croisée Flaubert-Sand renverront désormais à cette édition avec, pour les lettres de Flaubert à Sand, le renvoi entre parenthèses à l'édition de la correspondance de Flaubert à la « Bibliothèque de la Pléiade » (voir note précédente).

4 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant 9 avril 1872], p. 382.

5 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 12 avril 1854], (t. ii, p. 548), souligné dans le texte.

6 Guy de MAUPASSANT, « Gustave Flaubert dans sa vie intime », *La Nouvelle Revue*, 1<sup>er</sup> janvier 1881.

7 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 23-24 janvier 1867], p. 122 (t. iii, p. 598).

8 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 19 septembre 1868], p.196 (t. iii, p. 804).

Il condamne en outre toute écriture féminine qui se voudrait féministe, c'est-à-dire partisane et, de ce fait, à ses yeux, antilittéraire. D'où le débat entre Croisset et Nohant durant dix années d'une étroite correspondance.

Le rapport à la femme façonne en quelque sorte la posture de l'écrivain Flaubert, ce fils qui veut échapper à la mère mais en même temps la retrouver. Il se construit sur une opposition difficilement dépassable entre une vie douce – *maternelle* – où la littérature ne serait qu'un loisir éventuellement lucratif et le sacerdoce de l'écrivain asservi à l'Art, où la femme serait exclue parce qu'elle invite à la trahison du Beau. La place de la femme se définit dans une pratique de la création littéraire qui pose la problématique d'une littérature genrée. Aux yeux de Flaubert, la littérature féminine serait altérée par son rapport au réel, aliénée à des causes étrangères à l'art et trop volontiers altruiste, comme peut l'être George Sand elle-même. Au contraire, l'écrivain revendique un art « hors-sol », intellectualisé, et tournant le dos au présent. Le débat entre ces deux esthétiques se déporte logiquement sur la hiérarchie entre les genres. Pour Flaubert, la littérature féminine est une littérature mineure, à négliger, voire à mépriser. Pourtant, au cours de leur longue amitié, il se montre aussi sensible aux arguments de Sand, notamment en faisant l'expérience de la misère d'une existence loin des valeurs sandiennes.

### *La figure maternelle : un piège pour l'écrivain ?*

Orphelin de sa mère en 1872, Flaubert, qui, à plus de cinquante ans, occupe une belle place dans la société, fort de beaucoup d'entregent, aspire tout d'un coup à rompre avec ses habitudes de célibataire. Sa fréquentation de George Sand lui donne des regrets : pourquoi a-t-il renoncé à la paternité ? Il aimerait se sentir entouré, comme George avec ses petites-filles<sup>9</sup>, et quand sa vieille amie lui conseille le mariage<sup>10</sup>, il ne crie plus au scandale. Il constate cependant que l'heure est passée pour lui et que son tempérament ne s'y prêtait pas. Pourtant, Maurice Sand fait figure à ses yeux de modèle : « Il y a un homme que j'envie par-dessus tous les autres. C'est votre fils. Que n'ai-je arrangé ma vie comme la sienne. Ah ! si j'avais ses deux amours de petites filles, quel rafraîchissement<sup>11</sup> ! » Aspirer à être Maurice : est-ce une manière de

---

9 Voir la lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 10 mai 1875], p. 497 (t. iv, p. 925).

10 Voir la lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 26 octobre 1872], p. 400.

11 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 2 décembre 1874], p. 485 (t. iv, p. 894). Il reprendra : « Maurice est dans le vrai. Il a bien arrangé sa vie. Que n'ai-je fait comme lui ! » Lettre de

se donner une mère de substitution – George Sand – quand la sienne vient de disparaître ? Cette mère grâce à qui il a pu se vouer corps et âme à sa passion, libéré de toutes les affaires domestiques. Il sait que la générosité maternelle lui a garanti la liberté d'artiste sans les risques de la bohème inconfortable, car Mme Flaubert, en bonne bourgeoise, n'a jamais cru son fils capable de gagner sa vie par la littérature et elle connaissait son refus d'écrire dans une intention mercantile. George Sand, à l'inverse, ne partage pas ses réticences et se félicite que son art lui permette d'entretenir le domaine de Nohant et ses nombreux occupants. Elle avoue sans honte qu'elle court sans cesse après les subsides supplémentaires et que c'est la littérature qui nourrit sa famille et assure le confort des siens. Maurice Sand, si enviable aux yeux de Flaubert, doit donc sa douce existence à une conception et une pratique de la littérature qui révulse l'écrivain.

Sand, quant à elle, lui reproche son pessimisme permanent et son manque d'empathie qui apportent la « désolation » à ses lecteurs, alors qu'elle-même voudrait leur proposer une littérature de « la consolation<sup>12</sup> ». La littérature, selon elle, doit servir non pas à fragmenter la société et à isoler les individus mais au contraire à les apaiser dans le souci de l'Autre. Aussi Flaubert, qui aime Sand comme une mère – dix-sept ans et demi les sépare –, va-t-il s'employer à lui donner tort, tout en entreprenant *Un cœur simple* pour prouver qu'il est capable de changer. Mais *Un cœur simple* avance selon la lenteur habituelle à Flaubert et Sand meurt avant qu'il n'ait écrit le mot fin. Il n'est pas certain, au demeurant, qu'elle eût trouvé dans le conte de son ami l'œuvre de « consolation » attendue, tant la destinée de Félicité n'est qu'un épuisant chemin de croix. *Un cœur simple* fait certes une place à un peuple souvent laissé pour compte dans la littérature, et Flaubert s'y montre moins dur dans sa représentation des classes les plus défavorisées – assez loin des critiques virulentes dont il parsème ses échanges avec Sand –, mais le résultat reste d'une noirceur sans limite. Abandonnée de tous, incomprise, Félicité est un Dussardier au féminin. Et, au terme du roman, si le romancier a mis en scène une figure du peuple – qu'il appelle péjorativement la *masse* – il l'a donnée à voir sans prendre fait et cause, au nom de la fameuse théorie de l'impersonnalité.

---

FLAUBERT à Sand, [Concarneau, 3 octobre 1875], p. 505.

12 « Que ferons-nous ? Toi à coup sûr, tu vas faire de la *désolation* et moi de la *consolation*. Je ne sais à quoi tiennent nos destinées. » Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 18 et 19 décembre 1875], p. 511.

Tout se passe comme si Flaubert éprouvait le besoin d'avoir un contrepoint à sa propre esthétique et que, la maturité venant, il avait cherché en Sand une autorité susceptible de le contredire et de le pousser dans ses derniers retranchements théoriques. À la gratuité de l'art et à l'impersonnalité qu'il revendique, Sand oppose le principe d'une œuvre utile et empathique, dont le lecteur sortirait l'âme grandie, ce que Flaubert assimile à une littérature de l'épanchement, à laquelle, évidemment, il s'interdit d'adhérer. Si la *mère* offre des conditions d'existence confortables et l'amour nécessaire au *fil*s prodigue de la littérature, en revanche, elle l'invite à transiger avec son absolu esthétique.

La femme-mère le ramène au réel et l'y condamne. Derrière une contingence douce et confortable, aux apparences trompeuses, malheureux piège, la femme en mère incite à la trahison de l'Art. Or, Flaubert est resté l'adolescent qui s'est promis de n'être jamais homme mais toujours poète, de laisser « la vie » pour s'occuper de « l'éternité » :

Oh ! poète ! se sentir plus grand que les autres, avoir une âme si vaste qu'on y fait tout entrer, tout tourner, tout parler, comme la créature dans la main de Dieu ; exprimer toute l'échelle immense et continue qui va depuis le brin d'herbe jusqu'à l'éternité, depuis le grain de sable jusqu'au cœur de l'homme [...]<sup>13</sup>.

### *La littérature genrée selon Flaubert*

Sartre, le premier dans *L'Idiot de la famille*, a largement abordé la question de la névrose de Flaubert, qu'il situait entre « névrose objective » et « névrose subjective ». Patrick Mathieu y revient pour évoquer plus directement « l'œdipe insuffisamment refoulé, l'amour de la mère, des figures maternelles idéales<sup>14</sup> » et peindre le romancier écartelé entre « la vierge et la putain<sup>15</sup> ». Il laisse entendre la responsabilité d'une mère qui a peut-être trop couvé<sup>16</sup> son

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>14</sup> Patrick MATHIEU, *La Face cachée de Flaubert. Névrose, impersonnalité, médiation*, Paris, Kimé, 2021, p. 43.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>16</sup> À George Sand, Flaubert confie : « Je me suis aperçu, depuis 15 jours, que ma pauvre bonne femme de maman était l'être que j'ai le plus aimé. » Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 16 avril 1872], p. 384 (t. iv, p. 515). Dans sa biographie, Michel WINOCK

dernier fils jusqu'à susciter chez lui un refus du monde et un refuge dans l'art-échappatoire : « la femme rêvée, c'est la mère, qu'il a tenté d'approcher par tous moyens, et qu'il a maintenue à distance, à travers le fétiche toujours plus épuré de la littérature<sup>17</sup> ». Dans un roman familial compliqué – en est-il de simples ? – Flaubert aurait cherché au cœur de son idéal esthétique en construction des compensations aux frustrations de la réalité. Pour résumer la thèse de Patrick Mathieu, considérons que la littérature devient un monde à part (grâce auquel éviter le monde bourgeois, avec ses codes et ses interdits moraux) et surtout un monde d'où la femme est chassée, définitivement. Barbara Vinken expliquait déjà :

C'est dans l'Art qu'il peut à la fois rejouer – et abandonner – ce qu'il ne pouvait préserver dans la vie qu'au prix de l'amour : sa virilité. Flaubert déplace le drame de la castration de l'amour dans l'écriture. Il produit une œuvre, un corpus phallique, dont tout ce qui est féminin – mou, flasque, ruisselant – doit être rigoureusement éliminé<sup>18</sup>.

Parce que Flaubert choisit d'élever la création littéraire au rang du sacré, il assume et promet même une disparition de la sexualité dans sa vie – expériences prolongées d'abstinence, conception de l'artiste en ermite – et dans son œuvre – où l'impersonnalité va signifier l'exclusion définitive de l'élément féminin. Comme le note Yvan Leclerc :

Le sexe de l'Artiste n'est pas le sexe de l'homme ou de la femme. Il faut même s'en « dépouiller », dit Flaubert, pour devenir Artiste. La théorie de l'impersonnalité s'étend jusque dans l'intimité du créateur : pour peindre la luxure, il vaut mieux être chaste (Baudelaire soutient un semblable paradoxe au même moment). [...] la Littérature exige des Origène, le saint qui s'est castré, des ermites hantés de démons charnels comme Antoine, des eunuques comme Schahabarim qui portent en eux une

---

estime : « Elle avait adoré Gustave d'un amour électif, le maternant depuis sa première crise d'épilepsie [...] » *Flaubert*, Paris, Gallimard, « Biographies », 2013, p. 366.

17 Patrick MATHIEU, *La Face cachée de Flaubert. Névrose, impersonnalité, méditation*, op. cit., p. 300.

18 Barbara VINKEN, « Le continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert, encore », *Flaubert* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 30 septembre 2010. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/968>

blessure sacrée et qui envoient cyniquement, par transfert de désir, les Salammbô hystériques à leur destin sexuellement mortel. Ce sont leurs œuvres<sup>19</sup>.

Notons que Flaubert, qui a rêvé de tenir la sexualité à l'écart, malgré ses éternelles contradictions, tantôt artiste délivré de son corps, tantôt jouisseur, a dispensé ses conseils de chasteté à ses amis, de Feydeau à Maupassant, jusqu'à faire du devoir d'abstinence une condition de l'écriture : « Mais, misérable, si tu répands ainsi toujours ton foutre, il ne t'en restera plus pour mettre dans ton encrier. C'est là (l'encrier) le vrai vagin des gens de lettres<sup>20</sup>. »

Puisque la littérature sandienne représente à ses yeux ce qu'il déteste, une littérature de femmes, il engage forcément le débat avec son amie. Dans leur intention comme dans leur style, les œuvres de celle-ci lui semblent trop empathiques, trop doucereuses et trop lénifiantes : trop « femme », tout simplement. Quelques rares commentaires favorables mis à part, il a régulièrement tiré à boulets rouges sur la production de sa consœur. Avant même de la fréquenter, il prétendait : « Tous les jours je lis du G. Sand et je m'indigne régulièrement pendant un bon quart d'heure<sup>21</sup>. » Loin de n'être qu'une « boutade<sup>22</sup> », une pareille déclaration fait écho à la première *Éducation sentimentale*, où il moquait déjà la romancière en auteure préférée des « écoliers de quatrième » et des « couturières<sup>23</sup> », la réduisant à n'être que la promotrice d'une littérature de bas-bleu.

Que reproche-t-il au juste à la littérature de Sand ? Sa faculté d'attendrissement, donc, à force de prendre « les petits sentiers

---

19 Yvan LECLERC, « Sacralisation et désacralisation du sexe chez Flaubert », communication au colloque « *Sex and the Sacred* », University of Manchester, 25 mars 2002. Disponible sur le site « Flaubert », Centre Flaubert, CÉRÉdI, « études critiques ». URL : [https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/leclerc\\_sacralisation.php](https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/leclerc_sacralisation.php)

20 Lettre de FLAUBERT à Ernest Feydeau, [Croisset, 3 août 1859], (t. III, p. 33).

21 Lettre de FLAUBERT à Louis Bouilhet, [Croisset, 30 mai 1855], (t. II, p. 576).

22 Alphonse Jacobs, *Correspondance Flaubert-Sand*, « Chapitre premier : avant 1866 », *op. cit.*, p. 49.

23 Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* (chap. XI), dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 882.



néo-catholiques<sup>24</sup> » ! C'est selon lui une littérature des humeurs et des épanchements – larmes, lait et autres sécrétions – trop liquide<sup>25</sup>, trop peu mâle ; une littérature des nerfs et non plus des muscles, une littérature de l'avachissement. Et il sait de quoi il parle, puisqu'il prétend : « Je me suis féminisé et attendri par l'usure, comme d'autres se racornissent. – Et cela m'indigne. Je sens que je deviens *vache*<sup>26</sup>. » Une autre phrase volontiers misogynne résume sa position brutale et intransigeante, avec un art consommé de la provocation un peu grossière : « Dans George Sand, on sent les fleurs blanches ; cela suinte, et l'idée coule entre les mots comme entre des cuisses sans muscles<sup>27</sup>. » Ce qu'il n'aime pas, c'est donc tout ce qui rappelle selon lui l'identité sexuelle de l'auteure. C'est-à-dire ? L'écriture-femme laisserait se répandre, impudiques et excessifs, les mises en scène de l'intime et l'épanchement du *moi*, ce qu'il condamne dans la littérature lamartinienne<sup>28</sup>, et plus largement dans l'école romantique qui a pourtant fait battre son cœur.

Il s'en prend aussi aux « crialleries<sup>29</sup> » hugoliennes, ainsi qu'il désigne les élans politico-sociaux de plaidoyers dégradés à force d'affect, et qu'il croit retrouver chez Sand, dans des pages déplacées et inconvenantes selon lui. Flaubert s'est souvent emporté contre les prétendus bons sentiments de George Sand, stigmatisant une littérature du « *bénissage* perpétuel<sup>30</sup> ». Il a

24 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 18-19 décembre 1867], p. 163 (t. III, p. 711). Il regrette : « si on avait un peu plus songé à la Justice sans tant prêcher la Fraternité. Il fallait abandonner Rousseau pour Voltaire et ne pas se perdre dans un galimatias à la fois chrétien et socialiste ! »

25 À Louise Colet, il expliquait : « Ne sens-tu pas que tout se dissout, maintenant, par le *relâchement*, par l'élément humide, par les larmes, par le bavardage, par le laitage. La littérature contemporaine est noyée dans les règles de femme. » Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 15 janvier 1854], (t. II, p. 508), souligné dans le texte.

26 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 23-24 janvier 1867], p. 122 (t. III, p. 599).

27 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 16 novembre 1852], (t. II, p. 177).

28 Tout à sa volonté de *genrer* l'écriture, il prétend que « la vérité demande des mâles plus velus que M. de Lamartine » (lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 24 avril 1852], t. II, p. 77) et dénonce encore dans ce qu'il appelle « l'école de Lamartine » un style sans force, liquide : « Leur poésie est une bavachure d'eau sucrée », lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 20 avril 1853], (t. II, p. 310).

29 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 15 janvier 1854], (t. II, p. 509).

30 Lettre de FLAUBERT à la princesse Mathilde, [Croisset, 28 octobre 1872], (t. IV, p. 597), souligné dans le texte.

condamné ses élans du cœur pour un peuple souffrant, ses thèses socialistes, sa soif d'égalité entre les hommes, ses luttes féministes aussi<sup>31</sup>. Mais ce qu'il a le plus détesté, ce sont moins les opinions politiques et sociales de son amie, une charité militante qui fait la part trop belle à « la grâce, l'humanitarisme, le sentiment, l'idéal<sup>32</sup> », que sa manière d'user de la littérature pour faire entendre ses thèses. L'œuvre littéraire réduite à une caisse de résonance aux mains de l'écrivain lui-même réduit à n'être plus qu'une sorte de médiocre penseur du quotidien, voilà qui apparaît comme l'outrage le plus insupportable fait à l'art. Moins provocateur que lucide sur son tempérament, il finit donc par déclarer à son amie : « Si je voulais prendre votre manière de voir l'ensemble du monde je deviendrais risible, voilà tout<sup>33</sup>. »

Dans le débat théorique mené avec Sand, au cours des dernières années de leur amitié, Flaubert reprend en une synthèse un peu diffuse un ensemble de reproches développés et répétés autrefois auprès de trois autres femmes de lettres, Louise Colet, Marie-Sophie Leroyer de Chantepie et Amélie Bosquet<sup>34</sup>. Il continue à dénoncer dans l'écriture-femme la double tare de la prétention à l'avocasserie – selon un altruisme qu'il juge stupide – et l'obsession du *moi* selon un vieux reste de romantisme. Il moque sans retenue, pour sa mièvrerie, une littérature de l'utopisme ou de l'idéalisme. Il raille l'idéologie « humanisante » qui croit à la promotion de la concorde et du Bien, et qui prétend à une « possibilité d'interaction avec les autres<sup>35</sup> » pour reprendre une formule de Todorov.

Pour Flaubert, les choses sont simples : la femme ne vaut que par son utilité. Sa mère lui a été utile par son amour, Louise Colet et ses autres maîtresses au fond d'un lit – « Ô femme ! femme, sois-le donc moins, ne le sois qu'au lit<sup>36</sup> ! » Sand lui est utile quand elle le conseille pour sa vie quotidienne – se

31 Il mettait en garde Ernest Feydeau : « Tu me parais chérir la mère Sand. [...] Quant à ses doctrines, s'en méfier d'après ses œuvres. » [Croisset, 21 août 1859], (t. III, p. 35).

32 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Nohant, 7 octobre 1871], p. 350 (t. IV, p. 384).

33 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 6 février 1876], p. 521 (t. V, p. 11).

34 Voir notre chapitre « Une littérature de femmes ; un mauvais avatar du romantisme », dans Thierry Poyet, *La Gens Flaubert. La fabrique de l'écrivain entre postures, amitiés et théories littéraires*, Paris, Garnier, « Bibliothèque des lettres modernes » n°49, 2017, p. 211-286.

35 Tzvetan TODOROV, *La Littérature en péril*, Paris Flammarion, « Café Voltaire », 2007, p. 16.

36 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 4 septembre 1852], (t. II, p. 150).

montrer moins grognon, faire de l'exercice, essayer de prendre la vie du bon côté, se marier même... Mais en littérature, parce que la femme reste femme, elle ne peut que corrompre l'art.

Flaubert a donc dénoncé la femme de lettres fondamentalement favorable à ce qu'il condamne sous l'expression de « littérature probante<sup>37</sup> ». À Amélie Bosquet, Flaubert avait fini par écrire : « Allez-vous faire des livres *utiles* maintenant ? [...] Il faut représenter des Passions et non plaider pour des Partis<sup>38</sup>. » Chaque fois qu'il lit Sand, il éprouve l'envie de lui en écrire autant, mais celle-ci ne cesse de lui répéter : « Mon idée a été plutôt d'agir sur mes contemporains, ne fût-ce que sur quelques-uns, et de leur faire partager mon idéal de douceur et de poésie<sup>39</sup>. » À Louise Colet, Flaubert avait reproché de faire de la littérature à partir de sa vie personnelle, ses déboires comme ses amours : « Les prostitutions personnelles en art me révoltent<sup>40</sup> », déclarait-il, intransigeant. Sa thèse, simple, vite résumée par le mot d'impersonnalité, ne souffre pas d'exception : « je tâche d'être boutonné et de suivre une ligne droite géométrique. Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente<sup>41</sup> ». Or, chez George Sand aussi, le *moi* est devenu l'unique boussole pour se guider dans le monde. Quand Flaubert lui reproche de trop aimer sans jamais haïr – seule manière acceptable de se manifester pour le *moi*, un *moi* alors intellectualisé et non plus sensitif –, Sand rétorque : « Eh quoi ! Tu veux que je cesse d'aimer ? Tu veux que je dise que je me suis trompé toute ma vie, que l'humanité est méprisable, haïssable, qu'elle a toujours été, qu'elle sera toujours ainsi<sup>42</sup> ? » La vieille romancière se cabre et attaque, au risque d'affoler son ami : « Mais j'ai ému et l'émotion porte à la réflexion, à la recherche. C'est tout ce que je voulais<sup>43</sup>. » Flaubert ne veut rien entendre,

37 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 27 mars 1852], (t. II, p. 62).

38 Lettre de FLAUBERT à Amélie Bosquet, [Croisset, 16 novembre 1867], (t. III, p. 704-705).

39 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 8 décembre 1872], p. 412.

40 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 1<sup>er</sup> septembre 1852], (t. II, p. 145).

41 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 31 janvier 1852], (t. II, p. 40).

42 Lettre de SAND à Flaubert du 14 septembre 1871], non envoyée à Flaubert mais publiée, sans indication de destinataire, dans *Le Temps* du 3 octobre 1871, sous le titre de « Lettre à un ami ».

43 George SAND, « Lettre à Henriette de la Bigottière », dans *Lettres d'une vie*, Paris, Gallimard, 2004, p. 399-400.

quitte à se sentir devenir, selon ses termes, « un coco peu aimable et d'un joli Hhéhoïste [*sic*]<sup>44</sup> ! »

Pire, ce que Flaubert juge être le sentimentalisme exacerbé de Sand parvient quand même à le faire pleurer alors qu'il se voulait dur comme un roc. À la représentation de *L'Autre*, comme à tant d'autres mises en scènes ou simples lectures des œuvres de son amie, Flaubert laisse couler ses larmes, et avoue : « Comme c'est tendre et exaltant<sup>45</sup>. » Mais il se reprend aussitôt pour rappeler que la littérature ne doit être ni l'un ni l'autre. Depuis Louise Colet, il n'a cessé de condamner les femmes de lettres au nom d'un défaut qu'il juge rédhibitoire, faire « de l'art un déversoir à passions, une espèce de pot de chambre où le trop-plein de je ne sais quoi a coulé. Cela ne sent pas bon<sup>46</sup>. » Avec Sand, il prétend s'étrangler pour de bon.

### *Entre littératures mineure et majeure : valeurs sandiennes et misères flaubertiennes*

À sa probable surprise, Flaubert a parfois obtenu de Sand qu'elle le rejoigne sur ses principes. Sand, en effet, finit par lui céder : « on n'est pas assez littéraire pour toi, chez nous, je le sais, mais on aime et ça emploie la vie<sup>47</sup> ». Elle le lui répètera souvent, elle l'a déjà écrit au cours de l'été précédent – « Ah ! que je suis peu *littéraire* ! méprise-moi [...] »<sup>48</sup>. Mais Sand est-elle vraiment sincère ? Et que signifie au juste l'humilité de telles déclarations ?

Peut-être a-t-elle pratiqué l'autoportrait dévalorisant, jusqu'à sur-jouer le défaut d'orgueil, pour (se) garantir l'affection de son cadet. C'est elle qui concède : « Je n'ai pas monté aussi haut que toi dans mon ambition<sup>49</sup>. » Néanmoins, avec habileté, elle revient sur sa conception de la fonction de l'écrivain : « Mon idée a été plutôt d'agir sur mes contemporains », par opposition à ce qui n'est peut-être que la démesure du projet flaubertien :

44 Lettre de Sand à Flaubert, [Nohant, 7 octobre 1871], p. 352.

45 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 20 mars 1870], p. 285 (t. iv, p. 176).

46 Lettre de FLAUBERT à Louise Colet, [Croisset, 9-10 janvier 1854], (t. ii, p. 502).

47 *Ibid.*, p. 404.

48 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 31 août 1872], p. 397. Quelques années plus tôt, elle constatait : « Je sais bien que je n'ai pas de puissance dans les lettres ; je ne suis point assez lettrée pour ces messieurs [...] » Lettre de Sand à Flaubert, [Nohant, 17 décembre 1869], p. 261.

49 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 8 décembre 1872], p. 412.

« Tu veux écrire pour tous les temps. » Le Beau, définitivement, ne serait pas compatible avec ce que Flaubert appelle l'Utile, pas plus que le *hic et nunc* des préoccupations avec l'éternité de l'œuvre d'art. Au fil des échanges épistolaires, Sand se situe dans un statut inférieur de la République des Lettres en feignant de s'inscrire dans la catégorie des auteurs mineurs. Sa volonté est de servir ses lecteurs sans prétendre à entrer dans une mémoire éternelle.

Jouant de son âge, et arrivée à la fin de sa carrière, elle insiste avec une constance frappante sur sa manière tout accessoire de considérer la création littéraire. Hors le rôle social de l'écrivaine engagée, elle ne conçoit guère le travail d'écriture autrement qu'installé au second plan de son existence. Sa priorité, c'est d'abord de profiter des joies familiales. L'écriture n'est jamais qu'un devoir qui s'impose régulièrement à elle. Et d'ajouter encore à son autodénigrement : « Voilà l'imbécile que tu aimes et que tu appelles *Maître*. Un joli Maître, qui aime mieux s'amuser que travailler<sup>50</sup> ! » Elle venait d'expliquer : « Mais moi, je ne sais pas soigner et polir, et j'aime trop la vie [...] pour être jamais un littérateur. » Forçant le trait, elle lui avait déjà confié, deux ans plus tôt : « J'aime à coudre et à torcher les enfants, je touche à la servante. J'ai des distractions et je touche à l'idiot<sup>51</sup>. » Sand n'a cessé de chercher à convaincre Flaubert : la vie ne se réduit pas à la littérature. Elle a moqué gentiment la fameuse « sacro-sainte littérature<sup>52</sup> », elle qui a choisi de prendre les choses par le petit bout de la lorgnette en limitant la création à n'être qu'un divertissement, au mieux un gagne-pain.

En réalité, il en va d'un dialogue de sourds entre les deux écrivains. Sand croit dans le progrès, ce qu'elle appelle pour Flaubert : « la gravitation incessante de toutes choses tangibles et intangibles vers la nécessité du bien, du bon, du vrai, du beau<sup>53</sup> ». Le Beau, pour elle, n'est pas nécessairement en première position ; pour son ami, il prime tout. Du moins, il ne cesse de le clamer et de condamner tous ceux qui affirment autre chose. Sand a bien compris qu'elle ne le convertirait jamais à sa doctrine, elle affirme d'ailleurs ne pas y prétendre, plus déçue de son impuissance que sincère. Elle confie à Taine, leur ami commun : « Flaubert [...] ne m'aime pas *tant que*

50 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 21 décembre 1868], p. 206.

51 Lettre de SAND à Flaubert, [Palaiseau, 30 novembre 1866], p. 104.

52 « la *sacro-sainte littérature*, comme tu l'appelles, n'est que secondaire pour moi dans la vie. J'ai toujours aimé quelqu'un plus qu'elle, et ma famille plus que ce quelqu'un. » Lettre de Sand à Flaubert, [Nohant, 28-29 février 1872], p. 375.

53 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 12 janvier 1876], p. 516-517.

ça littérairement. Il ne croit pas que je sois dans le bon chemin et il n'est pas le seul de mes amis qui me croie plus bienveillante qu'artiste<sup>54</sup>. » Chacun a saisi l'essentiel, Sand et Flaubert ne s'entendront jamais sur leur idée de la littérature. Quand l'une espère rendre la vie plus agréable, l'autre ne croit possible de la tolérer que « si on l'escamote<sup>55</sup> ».

En mère qui connaît son rejeton, Sand ne veut pas être la dupe de l'esthète en proie aux affres prétendues du style. Souffre-t-il vraiment de ses exigences conceptuelles ? A-t-il tué la vie sous lui comme le croient les Goncourt<sup>56</sup> ?

Toi, troubadour enragé, je te soupçonne de t'amuser du métier plus que de tout au monde. Malgré ce que tu en dis, il se pourrait bien que *l'art* fût ta seule passion, et que ta claustration, sur laquelle je m'attendris comme une bête que je suis, fût ton état de délices. Si c'est comme ça, tant mieux, alors, mais avoue-le pour me consoler<sup>57</sup>.

Mais Flaubert n'avoue rien. En conséquence, la vieille dame, fatiguée par le tempérament de son ami, finit par l'abandonner à son sort, tout en reconnaissant sa supériorité artistique. Elle le valorise en tant qu'artiste et l'engage à aller le plus loin possible dans son essence ou son caractère, selon deux manières bien différentes. En 1866, elle le faisait parce qu'ils n'étaient pas encore assez proches pour qu'elle voulût l'arracher à lui-même et le sauver de ses obsessions. Elle le persuadait du bien-fondé d'un projet de roman qui l'aiderait à toucher au but, c'est-à-dire, l'Idéal ou l'Absolu : écrire le portrait de l'artiste, à partir du modèle qu'il se constituait à lui-même, dans une sorte de littérature devenue exclusivement métatextuelle, réduite à ne parler que d'art et d'écrivain :

---

54 George SAND, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, lettre à Hippolyte Taine, [Nohant, 5 avril 1872], Paris, Garnier, 1989, t. XXIII, p. 12.

55 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Croisset, 20 juillet 1873], p. 436 (t. IV, p. 687).

56 Nous avons montré ailleurs que Flaubert partageait bien des traits avec Charles Demailly, ce personnage dont les Goncourt écrivaient : « C'est un homme qui a eu quelque chose de tué sous lui dans sa vie, une illusion, un rêve ; je ne sais pas. Au fond de lui grondent et bâillent la colère et l'ennui de la vaine escalade de quelque ciel. » Edmond et Jules DE GONCOURT, *Charles Demailly*, éd. Adeline Wrona, Paris, GF Flammarion, 2007.

57 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 21 décembre 1868], p. 206 (souligné dans le texte).

L'artiste est un si beau type à faire, que je n'ai jamais osé le faire réellement. Je ne me sentais pas digne de toucher à cette figure trop belle et trop compliquée. C'est viser trop haut pour une simple femme. Mais ça pourra bien vous tenter quelque jour, et ça en vaudra la peine. Où est le modèle? [...] vous devriez vous peindre<sup>58</sup>.

Plus tard, en 1874, elle le fait parce qu'elle mesure, cette fois, toute son impuissance à changer son ami. Il demeure dans le monde qui est le sien à jamais, si loin de l'idéal de vie qu'elle a tenté de lui enseigner, auquel il a feint d'adhérer sans jamais rien modifier de son existence véritable : « Tu n'as pas d'enfant. Sois donc un littérateur, un artiste, un maître. C'est logique, c'est ta compensation, ton bonheur et ta force<sup>59</sup>. »

Cela étant, George Sand, lucide, renverse l'ordre des choses : elle a compris que l'art n'est pas une compensation choisie mais subie, chez son ami. Elle ne peut plus rien pour lui. Sinon conclure en l'invitant à creuser toujours plus loin dans son obsession puisqu'il ne peut en aller autrement : « Aussi, dis-nous bien que tu marches en avant. Cela nous semble capital dans ta vie<sup>60</sup>. »

Bien sûr, chacun aura fait un pas en direction de l'autre. Sand a souffert pour Flaubert quand elle a constaté qu'il restait malheureux même avec son idéal esthétique. Elle a eu conscience de ce qu'il était engagé dans un cercle vicieux : l'écrivain ne veut pas de la conception sandienne mais la littérature flaubertienne ne comble pas l'homme Flaubert, devenu la première victime de ses éternelles jérémiades. De son côté, Flaubert a tenté l'expérience d'une littérature de la consolation en écrivant *Un cœur simple* « à son intention exclusive, uniquement pour lui plaire<sup>61</sup> », comme un cadeau fait par un fils à sa mère, plein de tendresse et presque d'obéissance : « Vous verrez par mon *Histoire d'un cœur simple* où vous reconnaîtrez votre influence immédiate que je ne suis pas si entêté que vous le croyez<sup>62</sup>. » Mais il est bien loin de partager les mêmes projets, les mêmes conceptions, le même sens de la vie.

58 Lettre de SAND à Flaubert, [Palaiseau, 30 novembre 1866], p. 104.

59 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 13 février 1874], p. 454.

60 *Ibid.*

61 Lettre de FLAUBERT à Maurice Sand, [Saint-Gratien, 29 août 1877], (t. v, p. 282).

62 Lettre de FLAUBERT à Sand, [Paris, 29 mai 1876], p. 533 (t. v, p. 42).



En janvier 1876, quelques semaines avant la mort de l'écrivaine, les dés sont jetés. Sand, encore maternelle, conclut leur échange par le rappel de son affection, le seul lien qui reste véritablement en eux : « Les natures opposées sur certains points se pénètrent difficilement et je crains que tu ne me comprennes pas mieux aujourd'hui que l'autre fois. Je t'envoie quand même ce griffonnage pour que tu voies que je me préoccupe de toi presque autant que de moi-même<sup>63</sup>. » Et comme un pauvre orphelin, Flaubert n'en finira plus d'évoquer la « chère et illustre maman » pour pleurer : « Comme je la regrette ! Comme j'en ai besoin<sup>64</sup> ! »

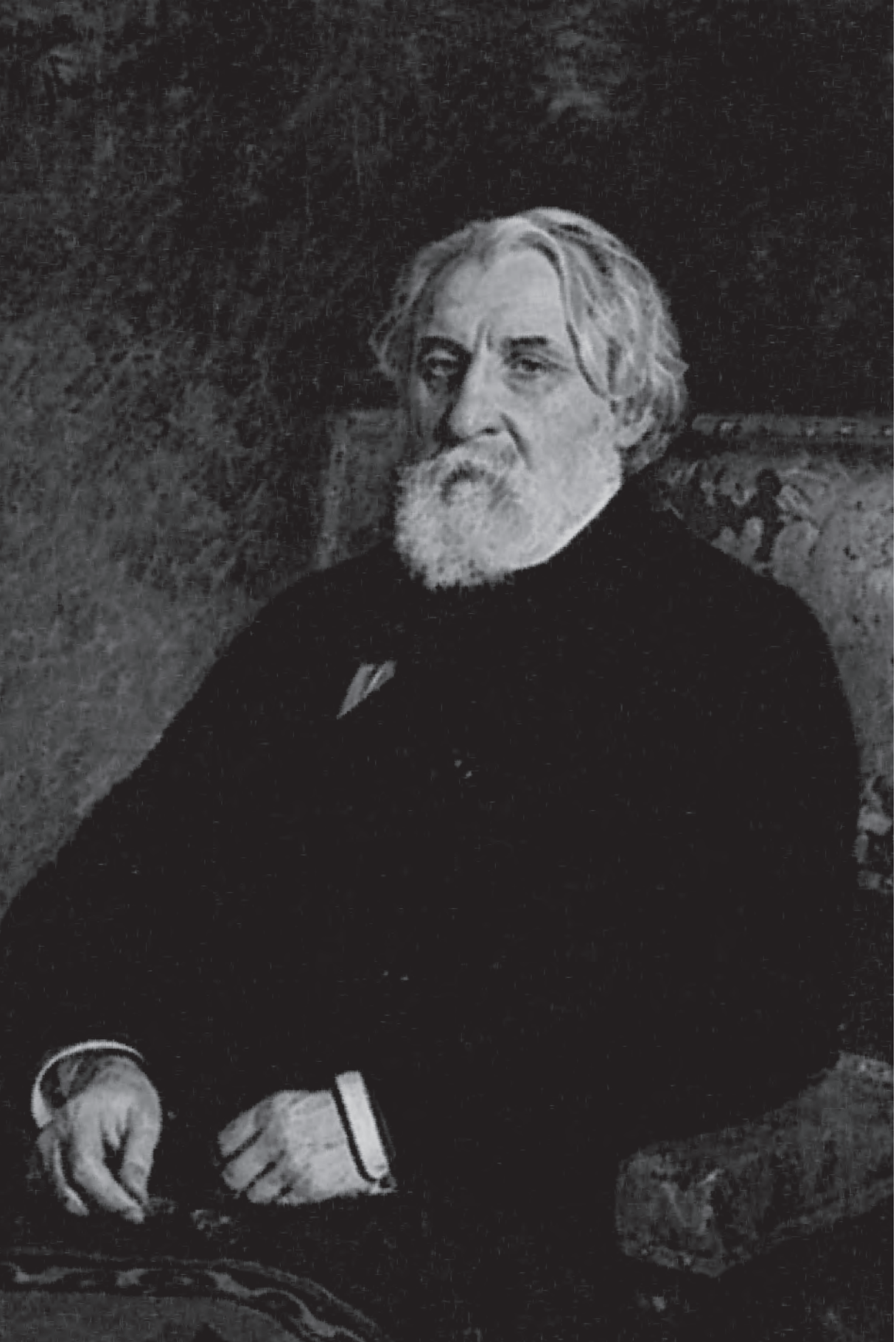
Accéder à la littérature majeure, et ne pas rester avec les *minores*, était à ce prix pour le fils-à-maman.

THIERRY POYET  
UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE - CELIS

---

63 Lettre de SAND à Flaubert, [Nohant, 12 janvier 1876], p. 519.

64 Lettre à Maurice Sand, [Saint-Gratien, 29 août 1877], (t. v, p. 282).



# Tourguéniev et Flaubert face à Sand

## Réflexions sur la sainteté

Ivan Tourguéniev fut tout à la fois l'ami de Flaubert et de George Sand. Il fit la connaissance de Flaubert le 18 février 1863 à un dîner de littérateurs, au café Magny. Après cette rencontre, l'écrivain russe, qui estimait beaucoup *Madame Bovary*, envoya à Flaubert ses *Nouvelles scènes de la vie russe*, traduites par Delaveau<sup>1</sup>, et Flaubert, de son côté, se mit à lire Tourguéniev. À l'issue de cette première rencontre, ils entrèrent en correspondance et leur liaison épistolaire se transforma bientôt en une amitié profonde. Très vite, les deux écrivains comprirent ce qui les rassemblait : tous deux observateurs minutieux de la réalité vivante, adeptes d'un travail rigoureux du style et artistes dans le sens le plus complet du terme.

C'est au cours de cette même année 1863 que Flaubert est entré en relation avec George Sand. Elle avait, elle aussi, beaucoup apprécié *Madame Bovary* et inséré quelques pages admiratives à ce sujet dans *Le Courrier de Paris*. Lorsque *Salammbô* parut, en novembre 1863, elle ne manqua pas d'en faire l'éloge de façon publique mais aussi privée, comme dans la lettre qu'elle adresse à Flaubert le 28 janvier 1863<sup>2</sup>. La correspondance entre Flaubert et George Sand compte 201 lettres de George Sand et 218 lettres de Flaubert. « On peut lire dans cette correspondance, écrit Béatrice Didier, un ensemble de jugements de Flaubert sur Sand, et de Sand sur Flaubert qui sont inégalables par la justesse

---

1 Gustave FLAUBERT-Ivan TOURGUÉNIEV, *Correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par Alexandre Zwiguilsky. Paris, Flammarion, 1989, p. 52.

2 Voir *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion 1981, p. 53.

avec laquelle l'un et l'autre sont allés directement à l'essentiel<sup>3</sup>. » Quant à la correspondance de Flaubert avec son ami russe, elle contient 140 lettres de Flaubert et 95 lettres de Tourguéniev qui reflètent le dialogue de deux écrivains durant 17 années, depuis 1863 jusqu'à 1880.

Flaubert partageait le même attachement sincère à l'égard de Sand et de Tourguéniev. L'œuvre de George Sand entra dans la vie de Tourguéniev dans les années 1840 quand les occidentalistes russes, Béliniski en tête, virent dans cette femme de lettres « le premier romaniste du nouveau temps », « une étoile du sauvetage et un prophète du grand avenir<sup>4</sup> ». Tourguéniev, ami de Pauline et Louis Viardot, eut l'occasion de faire la connaissance de George Sand en 1845 pendant son séjour en France à Courtavenel, au château des Viardot. Seul écrivain russe à connaître personnellement George Sand, il fut dans un premier temps déçu par l'apparente froideur de l'écrivaine au cours de leur première rencontre. À cette époque, Tourguéniev n'était qu'un littérateur débutant, tandis que George Sand était déjà parvenue à l'apogée de sa gloire. Elle n'oublia pas cependant l'ami russe de Viardot, dont elle mentionnait parfois le nom dans sa correspondance, tout en ayant une idée assez approximative de son œuvre et sans sembler pressée de tisser des liens plus étroits avec lui. Flaubert va lui ouvrir les yeux sur le talent de Tourguéniev en l'entretenant souvent du « maître » russe et de son œuvre. Le 31 mars 1869, il lui rapporte une anecdote significative sur la puissance imaginative de l'écrivain russe ainsi que sur la forte impression que Sand lui avait faite :

J'ai dîné avant-hier et hier avec Tourgueneff. Cet homme-là a une telle puissance d'images, même dans la conversation, qu'il *m'a montré* G. Sand accoudée sur un balcon dans le château de Mme Viardot, à Rosay... Il y avait sous la tourelle un fossé, dans le fossé un bateau. Et Tourgueneff, assis sur le banc de cette barque, vous regardait d'en bas. Le soleil couchant frappait sur vos cheveux noirs<sup>5</sup>.

3 Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*. Paris, PUF, 1998, p. 586.

4 Ольга Кафанова, Жорж Санд и русская литература XIX века (Мифы и реальность). 1830-1860. Olga КАФАНОВА, *George Sand et la littérature russe au XIX<sup>e</sup> siècle. (Mythes et réalité)*. 1830-1860, Tomsk, 1998, p. 132 (en russe).

5 *Correspondance Flaubert-Sand, op. cit.*, p. 222 (souligné dans le texte).

Grâce à son zèle, il semblerait que Flaubert ait réussi à éveiller l'intérêt de Sand pour « le Moscove » – selon le surnom qu'il lui donnait –, ce que les Viardot n'avaient pas su faire. On sait qu'en juin 1869, retournant à Nohant de Paris où elle avait vu Flaubert, Sand lut pendant tout le voyage « le volume de Tourgueneff » : Georges Lubin suppose qu'il s'agit des *Mémoires d'un seigneur russe*<sup>6</sup>. Des relations amicales s'instaurèrent entre eux à l'issue de la première visite de Tourguéniev chez Sand, à Paris, le jour même de l'exécution de l'assassin Troppmann le 18 janvier 1870. À partir de cette date, l'écrivain russe prit l'habitude d'adresser ses nouveaux livres en même temps à Nohant et à Croisset. De leurs côtés, Sand et Flaubert, ses « maîtres », ne cessèrent de manifester de façon unanime leur admiration pour son œuvre artistique, aussi bien dans sa dimension poétique que psychologique.

### *Tourguéniev critique et traducteur de l'œuvre de Flaubert*

Flaubert s'est étroitement attaché à Tourguéniev, aussi bien l'homme, apte à entendre ses secrets les plus intimes, que l'écrivain, avec qui mener une réflexion esthétique. À mesure que ses amis de jeunesse disparurent, il trouva en Tourguéniev un confident sensible, un interlocuteur privilégié de ses questionnements poétiques et un lecteur avisé de ses œuvres. Flaubert appartenait aux écrivains qui, selon l'expression très juste de Brigitte Diaz, trouvait dans le dialogue épistolaire « ce regard spécifique sur leur œuvre que la critique officielle ne leur apportait pas » ; la correspondance lui permit d'emprunter « ce détour fructueux par l'autre pour revenir à soi-même et à son univers esthétique<sup>7</sup> ». Et un de ces *alter ego* littéraires fut Tourguéniev. Soucieux de lui faire apprécier chaque nouvel *opus* et d'entendre son jugement, il l'appela volontiers à Croisset pour de grandes séances de lecture. Ses lettres sont empreintes d'impatience à l'idée du rendez-vous prévu ou de dépit quand les espérances sont déçues. Dans sa lettre du 2 février 1869, Flaubert explique de quelle nature est le talent spécifique de Tourguéniev comme critique :

6 *Corr.*, t. XXI, note 1, p. 501.

7 Brigitte DIAZ, « Causeries épistolaires. Le débat critique dans quelques correspondances d'écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *L'Intime* [Online], 4 | 2016, p. 16. En ligne depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2016, consulté le 16 avril 2021. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/intime/index.php?id=129>.

Ce qui me choque dans mes amis S[ain]te-Beuve et Taine, c'est qu'ils ne tiennent pas suffisamment compte de l'Art, de l'œuvre en soi, de la composition, du style, de ce qui fait le Beau.

On était grammairien du temps de La Harpe, on est maintenant historien, voilà toute la différence.

Avec votre manière de sentir si originale et si intense, votre critique égalera vos créations, j'en suis sûr<sup>8</sup>.

Sur ce plan de la critique, les attentes de Flaubert ont été en effet pleinement satisfaites avec Tourguéniev, qui encouragea et stimula Flaubert par ses jugements et ses commentaires toujours pertinents lors des séances de lecture des romans en cours. Il soutint également la promotion de ses œuvres en Russie et notamment de celles qui furent les moins bien reçues en France. Il communique à Flaubert les comptes rendus de ses ouvrages publiés à l'étranger, comme l'article élogieux d'Alexeï Souvorine rédigé en russe sur *L'Éducation sentimentale* ou encore les recensions du critique allemand Julian Schmidt<sup>9</sup>, exagérant souvent sa renommée à l'étranger. De son côté, le « Moscove » a lui aussi apprécié le regard critique Flaubert sur ses productions. Dans la lettre du 26 mai 1868, il déclare : « L'artiste est fort grand en vous – et vous savez combien je l'admire et je l'aime ; – mais j'ai aussi une haute idée du critique et je suis heureux de son approbation<sup>10</sup>. » La proximité d'opinions des deux hommes sur bien des aspects de leur métier n'exclut pas cependant les dissensions sur certains sujets.

Un épisode intéressant dans l'histoire de l'amitié de Flaubert et Tourguéniev concerne le cycle des *Trois Contes* (1877) et le thème de la sainteté, dans lequel Sand joue un rôle indirect. Tourguéniev a été enchanté par *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (1875) et par *Hérodias* (1875-1876), deux nouvelles écrites assez rapidement par Flaubert au milieu des travaux exténuants consacrés à *Bouvard et Pécuchet*. L'écrivain russe apprécia tant les deux nouvelles qu'il voulut aussitôt les traduire et les faire publier en Russie dans *Le Messager de l'Europe* de Mikhaïl Stassioulévitch. Flaubert ayant donné sa fortune à sa nièce, son unique parente, se trouvait assez démuné financièrement à la fin des

8 Gustave FLAUBERT-Ivan TOURGUÉNIEV, *Correspondance*, op. cit., p. 85.

9 Sur la réception allemande de Flaubert, voir Jacques LE RIDER, *L'Allemagne au temps du réalisme. De l'espoir au désenchantement 1848-1890*, Paris, Albin Michel, 2008 (notamment le chapitre « Écrivains et artistes au temps du réalisme »).

10 Gustave FLAUBERT-Ivan TOURGUÉNIEV, *Correspondance*, op. cit., p. 76-77.

années 1870 ; aussi Tourguéniev stipula-t-il avec Stassioulévitch que la totalité du paiement reviendrait à Flaubert. En aidant Flaubert, mais aussi d'autres écrivains français dans le besoin, dont Émile Zola, Tourguéniev contribua à la promotion de leurs œuvres en Russie. La traduction de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et d'*Hérodiad* en russe par Tourguéniev constitue une des pages les plus intéressantes de la réception de Flaubert en Russie. Par amitié et par admiration pour Flaubert, le Russe consacra plus de temps que prévu à la traduction de ses nouvelles, mais il fut finalement très satisfait et fier de son travail. Dans la « Préface aux traductions des contes de Gustave Flaubert [...] ». Lettre au Rédacteur du *Messenger de l'Europe* », il note :

je suppose que la poésie colorée et en même temps harmonieuse et élégante de ces légendes parviendra à ses fins et bannira tout préjugé chez les lecteurs. Qu'ils voient en chacune d'elle un poème exprimé en prose, ce qu'elles sont en fait.  
De mon côté, j'ai accordé à ce travail tous mes efforts et tout mon savoir-faire. Ça été justement un « *loved labour* », un ouvrage d'amour<sup>11</sup>.

Tourguéniev a réussi à reproduire le style de l'hagiographie et de l'*ekphrasis* propres aux légendes du Vieux Testament et du Moyen âge. Ce travail sur les nouvelles de Flaubert a été sans doute la plus grande réussite de son œuvre de traducteur, et ce n'est pas un hasard s'il a inclus ces traductions dans l'édition de ses œuvres complètes. C'est ainsi que les nouvelles de Flaubert ont enrichi également Tourguéniev comme écrivain.

Le cycle des *Trois Contes* est, on le sait, consacré aux images et aux parcours de différents saints. Le scepticisme de Flaubert sur le sens de l'existence humaine s'est paradoxalement combiné avec un intérêt pour les phénomènes héroïques idéaux. Le premier conte, fondé sur une légende médiévale (*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*), explore le cheminement du pécheur vers la sainteté. Dans *Hérodiad*, tiré d'un récit biblique de l'Ancien Testament, Flaubert expose la fin tragique de Jean-Baptiste, qui ne renonça pas à sa rigueur morale même sous la menace de la mort. Enfin dans *Un cœur simple*, il figure en Félicité la conception de la sainteté qui convient selon lui à la modernité ; le plus grand vice de l'homme contemporain consistant à ses yeux en un égoïsme et un individualisme forcenés. Son personnage principal, portant le prénom éloquent de Félicité, incarne l'oubli de soi et le dévouement aux autres. Félicité

11 *Ibid.*, p. 202-203.



sert ses maîtres, leurs enfants, son perroquet – vivant puis empaillé – avant de se soucier d'elle-même. Pour créer ce personnage, Flaubert s'est, semble-t-il, inspiré de Julie, qui fut sa nourrice, puis une domestique s'occupant d'abord de toute la famille Flaubert, puis de lui seul. Elle demeura chez lui jusqu'à la fin de sa vie.

Cette figuration de la sainteté à travers le personnage de Félicité semble avoir déplu à Tourguéniev, auteur lui aussi d'une nouvelle mettant en scène un personnage de « sainte », *Relique vivante*, traduite en 1874. L'écrivain russe, qui avait initialement manifesté l'intention de traduire les trois nouvelles, refusa finalement de traduire la dernière sans donner des raisons précises. Ce refus évasif n'est pas vraiment surprenant : Flaubert et Tourguéniev ne se sont jamais permis de critiquer ouvertement leur mutuelle production. Pour signifier leur désaccord, ou simplement leur indifférence, le silence suffisait. C'est ainsi que Flaubert n'a pas dit un mot du récit de Tourguéniev *Relique vivante*, immédiatement traduit en français après sa parution en russe. De son côté, Tourguéniev, rebuté par l'entreprise *Bouvard et Pécuchet*, n'en parla jamais directement à son ami. Il eut recours à la médiation de Taine, qui déclara mauvaise la voie choisie par Flaubert dans ce roman ultime.

Revenons plus en détail sur les faits. Le 8 août 1876 Tourguéniev écrit à Flaubert : « J'ai bien l'intention de m'arracher à ma copie pour 2 ou 3 jours (vers le 25 de ce mois) – et aller à Croisset vous entendre lire le "Perroquet". – De front avec la copie, je mènerai l'achèvement de la traduction de *St. Julien*, car elle doit paraître en Russie le 1<sup>er</sup> novembre<sup>12</sup>. » Tourguéniev travaillait alors à son roman *Les Terres vierges* et il disposait de ce fait de peu de temps pour les traductions, mais il avait malgré tout l'intention de traduire *Un cœur simple* après avoir achevé le travail sur *Saint Julien l'Hospitalier*. Dans une lettre à Flaubert datée du 23 août 1876, il écrit : « Je suis enchanté que vous ayez fini votre travail – si je trouve que *pour commencer* il vaut mieux que *St Julien* dans une revue russe – je m'y mettrai, quoique l'autre soit à peu près terminé<sup>13</sup>. » Notons que cette lettre a été écrite alors que Tourguéniev n'avait pas encore pris connaissance de l'œuvre tout entière. Le 23 septembre 1876 il informe Flaubert de l'avancée de son travail : « Je me suis remis à ma copie – ce soir je relirai pour la 2-de [*sic*] fois le *Cœur simple*<sup>14</sup>. » Mais le 8 novembre 1876, il signale incidemment, sans donner plus d'explications, qu'il « croit avoir trouvé

12 *Ibid.*, p. 179.

13 *Ibid.*, p. 181 (souligné dans le texte).

14 *Ibid.*, p. 185.

un bon traducteur pour le *Cœur simple*<sup>15</sup> ». Un mois plus tard, dans sa lettre du 19 décembre, Tourguéniev informe Flaubert du retard pris pour la publication de *Saint-Julien* :

Le *St. Julien* est traduit, se trouve ès mains de l'éditeur – et sera payé au taux habituel pour moi [...] – Mais voilà le hic. – J'ai dû formellement promettre à mon éditeur et au public [...] de ne rien *faire paraître* avec mon nom *avant* mon grand diable de roman [...] ce qui rejette le malheureux *Julien* au mois de mars – 1/13. Il faudrait donc, que les deux autres contes fussent publiés dans la livraison du 1/13 avril ; dans tous les cas le *Cœur simple* ne doit pas être publié tout seul. – Ce n'est pas impossible, d'après ce que vous m'écrivez. J'ai donné le *Cœur simple* à une demoiselle de lettres russe qui manie très bien la langue (elle est ici à Paris) – et si elle se tire de la chose à son honneur, je pourrais lui confier aussi *Hérodiade*. – Naturellement je reverrai la traduction avec le plus grand soin – je la recopierai s'il le faut – car il est nécessaire que mon nom y soit ! On dirait sans cela : – puisqu'il a traduit le premier conte, pourquoi ne traduit-il pas les autres ? Ils sont donc moins bons ? Ce n'est que comme cela que nous pourrions avoir un bon payement<sup>16</sup>.

Ces explications détaillées montrent toutes les précautions prises par Tourguéniev pour ne pas heurter l'ego artistique de Flaubert, et son souci de ne pas exprimer la moindre réserve à l'égard de ses œuvres, mais il est plus sincère et plus franc avec Mikhaïl Stassioulévitch. Le 17 février 1877, il lui écrit :

Vous savez qu'il a en fait écrit trois légendes : *La légende de St Julien* ; – *Un Cœur simple* ; – *Hérodiade*. – Le second est impossible à traduire – (et il est aussi moins réussi) ; là, une stupide servante abrutie finit par concentrer son amour sur un perroquet, qu'elle confond avec une colombe représentant le Saint-Esprit ... Vous pouvez imaginer le cri de la censure ! – Les deux autres (chacune sur une feuille imprimée) sont d'une beauté extraordinaire. Aujourd'hui à 4 heures du matin, j'ai terminé de réécrire la traduction de *St. Julien* ; je le relirai demain matin – et demain je vous l'enverrai – pour que vous l'ayez entre les mains vers le 22 février de notre style.

15 *Ibid.*, p. 189.

16 *Ibid.*, p. 193 (souligné dans le texte).

J'ai commencé à traduire "*Herodias*" – et j'espère vous le livrer dans 10 jours – disons deux semaines – (c'est la dernière fois !) – c.-à-d. vers le 8 mars. – J'aimerais beaucoup que ces deux légendes apparaissent dans le livre d'avril – avec une petite préface en mon nom. – Je vous assure que c'est charmant<sup>17</sup>.

Ainsi, le désir de Tourguéniev de traduire *Hérodiades* lui-même est apparu très rapidement. Il continue de louer auprès de divers correspondants (Polonsky, Stassioulévitch, Henry James...) « l'extraordinaire beauté » des deux nouvelles de Flaubert qu'il entreprend de traduire. Autrement dit, à la lumière de tout ce qui a été déclaré et écrit par Tourguéniev, il est clair qu'il n'appréciait pas *Un cœur simple*, bien qu'il ne l'ait jamais dit à son auteur. Même dans ses échanges avec Stassioulévitch, il émet un avis prudent et réservé, puisqu'il se soucie aussi de maintenir la grande renommée de son ami français en Russie, et préfère donc parler du possible mécontentement de la censure plutôt que de critiquer l'œuvre directement. Mais le fait est que, en extrapolant la recherche de l'idéal dans la modernité, Flaubert semble être involontairement entré en conflit avec le récit de Tourguéniev, *Relique vivante*.

### ***L'histoire de Relique vivante de Tourguéniev***

Tourguéniev a écrit cette nouvelle en 1850, alors qu'il travaillait sur *Les Récits d'un chasseur*, mais il ne l'a pas publiée, parce qu'il considérait *Relique vivante* comme une œuvre insuffisamment aboutie. En 1874, alors qu'on le priait de fournir un écrit pour *Skladchina* («Складчина»), une publication en faveur des affamés dans la région de Samara, il reprit ce récit. Dans la lettre à son ami le poète Jakov Polonski du 25 janvier 1874, Tourguéniev explique :

N'ayant rien de prêt, pas même commencé, j'ai fouillé dans mes vieux papiers et j'ai trouvé l'extrait ci-joint des *Récits d'un chasseur* [...] J'en ai fait publier vingt-deux, mais une trentaine ont été préparés. D'autres essais sont restés inachevés de peur que la censure ne les arrête ; d'autres parce qu'ils ne me semblaient pas tout à fait intéressants ou hors de propos. Parmi ces

---

17 Иван С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Письма в 18 т. Москва, Наука, 2014, т. 15, кн. 2. Москва, Наука, с. 68-70. [Ivan S. Tourguéniev, *Œuvres complètes* en 30 vol., *Correspondance* en 18 vol.], Moscou, Science, vol. 15, livre 2, 2014, p. 68-70. Original en russe. Sauf indication contraire, toutes les traductions du russe sont miennes.

derniers, un croquis intitulé *Relique vivante*. Bien sûr, j'aurais aimé envoyer quelque chose de plus significatif ; voici tout ce que je peux vous proposer ! De plus, la référence à la "patience infinie" de notre peuple n'est peut-être pas tout à fait mal à propos dans une publication comme *Skladchina*<sup>18</sup>.

La nouvelle a été tout de suite traduite en français par E. Durand et publiée dans le journal *Le Temps*, le 8 avril 1874 sous le titre « *Les Reliques vivantes*. Fragment inédit des *Récits d'un chasseur* ». Durand a bien fait son travail : la traduction est complète, précise, sans aucune omission. Le style artistique de l'original est difficile à percevoir pour les étrangers en raison de l'abondance de réalités spécifiques, de la vie paysanne notamment, et du coloris national et historique. Le traducteur n'a pas pu transmettre exhaustivement le langage de l'héroïne paysanne dans lequel il y a beaucoup d'éléments populaires et familiers ; cependant, il a réussi à exprimer le lyrisme de son discours, son intonation naturelle et mélodique. Loukéria, une belle jeune fille, s'est transformée, à la suite d'un accident, en une invalide immobile, presque une momie qui vit alitée depuis sept ans. Non seulement elle ne se plaint jamais, mais elle profite avec joie de ses autres sens : audition, vue, odorat. Le conteur (le chasseur) est frappé par la sérénité de la femme : « Ce qui m'étonnait plus que toute autre chose, c'était la manière presque gaie dont elle faisait son récit, sans se plaindre le moins du monde, sans pousser des soupirs ni des hélas sans chercher à exciter la compassion<sup>19</sup>. » Loukéria explique son état : « J'ai appris la patience, il y en a de plus malheureux que moi<sup>20</sup> », et elle continue d'une voix à peine audible :

Il y en a qui n'ont pas d'asile, d'autres sont aveugles ou sourds, tandis que moi, Dieu merci, j'y vois parfaitement et j'entends tout, tout ! Si une taupe creuse sous terre, je l'entends. Et je sens toutes les odeurs, même les plus faibles ! Si le sarrasin fleurit dans les champs, ou le tilleul dans le jardin, on n'a pas besoin de venir me le dire, je l'ai senti la première, pourvu qu'un souffle de vent soit venu de ce côté-là. Non, il ne faut pas être ingrat envers Dieu. Bien des gens sont plus malheureux que moi<sup>21</sup>.

18 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance, op. cit.*], vol. 13. Moscou, Science, 2002, p. 12-13.

19 Ivan TOURGUÉNIEV, *Les Reliques vivantes*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1876, p. 8.

20 *Ibid.*, p. 10.

21 *Ibid.*, p. 11.

Son immobilité et ses souffrances physiques ne l'empêchent pas d'apprécier la beauté du monde qui l'entoure, en ressentant toute sa poésie :

Je sens que je vis, je respire, et voilà tout. Je regarde, j'entends. Les abeilles bourdonnent dans le rucher, quelquefois un pigeon vient se poser sur le toit et roucoule, une poule entre avec ses poussins pour picorer les miettes ; d'autres fois, c'est un moineau ou un papillon qui entre en voletant, et tout cela me fait grand plaisir.<sup>22</sup>

Loukéria, infirme et femme de peuple, a cependant une âme fine et délicate : elle comprend la poésie de la nature. Cette ouverture sur le monde qui l'entoure, sa bonté, son désir d'aider les autres distinguent Loukéria, qui avoue ne pas connaître grand-chose à la prière. Elle est représentée comme une martyre patiente, portant stoïquement sa croix : en ce sens, elle incarne la douceur et la patience chrétiennes qui s'ignorent. Consciente des supplices des saints célèbres, elle diminue ses propres souffrances : « Où voyez-vous ma patience ? Siméon Stylite, à la bonne heure ; en voilà un qui eut une grande patience il resta trente ans sur une colonne ! Et il y eut un autre saint qui se fit enterrer jusqu'au cou, et les fourmis lui mangeaient la figure<sup>23</sup> ». Sans insister sur la notion de sainteté, Tourguéniev réfléchit sur la capacité d'abnégation de son personnage qui la rapproche des saints.

À sa surprise, il reçut très vite des commentaires élogieux à l'endroit de son récit. Hippolyte Taine lui adressa une lettre enthousiaste le jour même de la publication de la nouvelle, le 8 avril 1874, la qualifiant de « chef-d'œuvre » et saluant le sens religieux naturel de l'héroïne tourguénievienne<sup>24</sup>. Tourguéniev fit part de ces éloges à son ami, le critique littéraire Pavel Annenkov. Le 30 mars 1874, il lui écrit : « Taine m'a envoyé une lettre enthousiaste !!! Qui aurait cru<sup>25</sup> ! » Taine se souvint du récit de Tourguéniev dans son livre *Les Origines de la France contemporaine* (1875). Dans le premier chapitre du volume, quand il parle des « innombrables légendes de saints » au Moyen Âge, il fait une intéressante note au bas de la page : « En fait d'œuvres littéraires modernes,

---

22 *Ibid.*, p. 12.

23 *Ibid.*, p. 25.

24 Alexandre ZVIGULSKY, « Taine et Tourguéniev », *Cahiers Ivan Tourguéniev. Pauline Viardot. Maria Maliban*, 1993-1994, n° 17-18, p. 4.

25 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance, op. cit.*], vol. 13. Moscou, Siense, 2002, p. 51.

l'état de l'âme croyante au moyen âge a été parfaitement peint par Henri Heine dans *Le Pèlerinage à Kevlaar*, et par Tourguenief dans *Les Reliques vivantes*<sup>26</sup>. » Tourguéniev fut très fier de cette appréciation. Lui-même voyait dans la grande patience de son héroïne, dans son abnégation et son sacrifice de soi, l'esprit même du peuple russe. C'est d'ailleurs ainsi que le philosophe et historien, Hippolyte Taine, a vu et lui a expliqué la signification de son personnage.

La lettre élogieuse que lui adressa George Sand le conforta dans cette représentation. Le 16 avril 1874 il signale au même correspondant : « Il s'avère que les *Reliques Vivantes* ont reçu une grande préférence – à la fois en Russie et ici. J'ai reçu des déclarations élogieuses de diverses personnes – et même quelque chose de George Sand qui est effrayant à répéter. [...] Ce n'est rien, c'est agréable ; étrange mais agréable<sup>27</sup> ». Sand, enthousiaste, lui avait écrit :

Quel chef-d'œuvre que *Loukéria* ! quelle âme et quelle profondeur dans la vérité ! et quel langage simple et adorable ! *Tous* devraient aller à votre école, sans exception, même pour le grand lama V[ictor] H[ugo] qui cherche le naïf non pas sans le trouver, mais sans pouvoir s'y tenir<sup>28</sup>.

Ému par les louanges sandiennes, Tourguéniev les communiqua le même jour à Stassioulévitch : « Vous ne pouvez pas imaginer quels compliments je reçois – j'en suis même perplexe. Lettres de George Sand, de Taine, etc. à cause d'une telle bagatelle ! Étrange – mais agréable<sup>29</sup> ». À Avdéev, écrivain et critique russe, il présente les choses avec un peu plus de réserve : « J'ai appris avec plaisir qu'on a aimé ma petite bagatelle dans *Skladchina* : sa traduction, placée ici, a également fait une certaine impression – alors je me demande même quel genre d'œuf j'ai donc couvé là, sans le vouloir ni le projeter<sup>30</sup> ? » Il fut très heureux que ses amis allemands, le critique et peintre Ludwig Pietsch ainsi que l'historien de la littérature Julian Schmidt, aient également apprécié sa nouvelle<sup>31</sup>. Sincèrement surpris de ce succès – à en juger d'après ses lettres – Tourguéniev semble de

26 Hippolyte TAINE, *Les Origines de la France contemporaine* [1875], vol. I, « L'Ancien régime », t. I, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup> (27<sup>e</sup> édition) livre 1<sup>er</sup>, 1890-1893, p. 8-9.

27 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance, op. cit.*], vol. 13. p. 53.

28 George SAND à Ivan Tourguéniev, [Nohant, 13 avril 1874], George Sand, *Corr.*, t. xxiv, p. 23.

29 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance, op. cit.*], vol. 13. p. 54.

30 *Ibid.*, p. 56-57.

31 *Ibid.*, p. 59.

ne pas avoir su apprécier son œuvre à sa juste valeur. Ce sont ses collègues de plume français qui lui ont ouvert les yeux sur son héroïne, en lui expliquant qu'il avait créé un chef-d'œuvre. Quand Flaubert eut terminé *Un cœur simple*, Tourguéniev prit conscience que sa vision de la sainteté se trouvait à l'opposé de celle de son ami français.

Loukéria et Félicité ont certes bien des traits communs : toutes les deux ont des cœurs simples et purs, sont bonnes et capables d'abnégation. L'héroïne de Flaubert cependant dans son rejet de sa propre individualité, semble réaliser une ascèse systématique et un peu absurde, tant sa conduite semble être régie par le statisme, la monotonie, l'automatisme. Son existence est en outre marquée au sceau de la tristesse : c'est un personnage sombre qui ne sourit jamais<sup>32</sup>. Bien différente est Loukéria, qui n'a pas perdu la capacité de sourire et de savourer chaque moment de la vie malgré son infirmité et ses douleurs incessantes. L'héroïne de Tourguéniev rayonne d'enthousiasme quand elle parle de fleurs, des hirondelles, et de tous les êtres vivants qu'elle aime. Il est certain que les images de deux héroïnes figurent des conceptions très différentes de la sainteté dans les églises catholique et orthodoxe, ce que George Sand a sans doute bien perçu.

### Relique vivante lue par George Sand

La polémique larvée entre les deux amis implique George Sand. Flaubert, on le sait, destinait *Un cœur simple* à son amie, mais il n'a pas pu l'achever avant sa mort en 1876. Tourguéniev de son côté voulait dédier *Relique vivante* à Sand, mais Louis Viardot l'en empêcha trouvant que la nouvelle n'était pas digne d'une telle dédicataire. Auparavant, Tourguéniev et George Sand avaient déjà procédé à de chaleureux échanges de dédicaces. Le 20 octobre 1872 Sand lui avait dédié son essai *Pierre Bonnin*, intégré au volume *Impressions et Souvenirs*. Dans le texte dédicataire, elle écrivait :

J'étais sous le charme de cette vaste galerie de portraits d'après nature, que vous avez publiés sous le titre de *Mémoires d'un seigneur russe* ! Quelle peinture de maître ! Comme on les voit, comme on les entend et les

---

32 Voir Josefina BUENO ALONSO, « La double fonction du portrait de Félicité dans *Un cœur simple* », *Annales de Filología Francesa*, n°4, 1992, p. 17-21 et Renato ULLOA AGUILAR, « *Un cœur simple*, l'ironie et le réalisme flaubertiens », *Revista de Lenguas Modernas*, n°21, 2014, p. 141-151.



connaît, tous ces paysans du Nord, encore serfs à l'époque où vous les décrivez [...] quelques paroles échangées vous ont suffi pour tracer une image palpitante de couleur et de vie ! Personne ne peut faire aussi bien<sup>33</sup>.

Tourguéniev fut d'autant plus touché par cet éloge qu'il parut dans *Le Temps*, dans le feuilleton du 30 octobre 1872. Il en remercia aussitôt Sand avec une certaine emphase :

Vous pouvez facilement vous imaginer ce que j'ai ressenti en lisant *Le Temps* d'hier. [...] en allant à Nohant, je m'étais promis de vous dire l'influence immense que vous avez eue sur moi comme écrivain : eh bien ! je crois que je suis resté à peu près muet. Cette fois-ci, cependant, je veux vous dire que j'ai été tout ému et tout fier en lisant ce que George Sand disait de mon livre, et tout heureux de ce qu'elle eût bien voulu le dire. Il y a dans Schiller ces deux vers :

*Quiconque a vécu pour les meilleurs de son temps*

*Celui-là a vécu pour tous les temps.*

Je suis donc las de vivre maintenant et vous m'avez donné une part de votre immortalité<sup>34</sup>.

Au remerciement de Tourguéniev Sand répondit par cette aimable réplique : « Cher ami, je n'ai rien dit de trop. Je n'ai pas su dire assez<sup>35</sup>. » À son tour, Tourguéniev dédia à George Sand sa nouvelle *Abandonnée*, publiée dans *Le Temps* en août 1872, que Sand apprécia beaucoup, si l'on en croit cette lettre plus tardive à Flaubert : « j'ai lu l'*Abandonnée*, c'est très beau comme tout ce qu'il fait<sup>36</sup> ». Mais ce n'est pas la seule œuvre que le Russe lui dédia. Le 3 octobre 1872, à l'occasion d'une très brève visite à Nohant, où séjournèrent les Viardot depuis le 25 septembre, Tourguéniev lui offrit son livre, *Nouvelles scènes de la vie russe*, dans la traduction d'Hippolyte Delaveau datée de 1868, avec cette dédicace : « À George Sand son ami et son admirateur I. Tourguéniev », ainsi que le roman *Une nichée de gentilshommes*, publié par Hetzel (1862) agrémenté

33 George SAND à Ivan Tourguéniev, [Nohant, 1<sup>er</sup> novembre 1872], *Corr.*, t. XXIII, p. 289.

34 Тургу́нев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance, op. cit.*], vol. 12, p. 40-41.

35 George SAND à Ivan Tourguéniev, [Nohant, 1<sup>er</sup> novembre 1872], *Corr.*, t. XXIII, p. 289.

36 George SAND à Gustave Flaubert, [Nohant, 4 juillet 1873], *Corr.*, t. XXIII, p. 548.

de la même dédicace<sup>37</sup>. Si l'on revient à l'appréciation faite par Sand de la nouvelle, *Relique vivante*, on doit souligner son adhésion enthousiaste à la poétique de ce récit dont elle salue à la fois la réussite esthétique et l'authenticité de l'héroïne, une paysanne simple qui parle un langage vrai. Contrairement à Flaubert, Tourguéniev a délégué l'essentiel de la narration au personnage éponyme. C'est elle, et non le narrateur, qui raconte son histoire, parle de ce qu'elle ressent, voit, entend. Et son discours, bien que traduit en français, conserve sa musicalité à travers les constructions syntaxiques, le rythme des phrases – n'oublions pas que Loukéria était autrefois une chanteuse passionnée. L'appréciation de George Sand va beaucoup plus loin qu'un compliment d'usage, c'est une analyse concise et clairvoyante de la poétique de l'œuvre qu'elle offre en quelques phrases. Elle conclut son éloge en déclarant que tous les écrivains contemporains de France – y compris l'illustre Victor Hugo – devraient être élèves de Tourguéniev. Le dithyrambe ravit bien sûr Tourguéniev qui avoua alors à Sand pourquoi il ne lui avait pas dédié cette œuvre. Le 15 avril 1874, il lui répond :

Que vous dirai-je des éloges que vous donnez à mes *Reliques* ? Ils sont si magnifiquement écrasants que j'ose à peine vous en remercier. Mais ils m'ont rendu bien content, je vous assure, et, à ce sujet, il faut que je vous dise une chose : j'avais eu l'intention de vous dédier ce petit récit ; mais Viardot que j'ai consulté m'a conseillé d'attendre que j'eusse écrit quelque chose de moins insignifiant et de moins indigne du grand nom dont je voulais l'orner. Je regrette maintenant de n'avoir pas suivi mon premier mouvement<sup>38</sup> [...].

Une question se pose pour conclure : pourquoi Tourguéniev et Flaubert ont-ils choisi George Sand comme destinataire de ces deux nouvelles ? La réponse la plus simple serait d'évoquer les liens d'amitié qui les liaient avec celle que Flaubert gratifiait du titre de « maître », un maître capable de comprendre et d'apprécier à leur juste valeur leurs conceptions et réalisations artistiques. Une autre raison, plus profonde, est que George Sand fut sans doute la première à mettre en scène dans le roman le monde intérieur des gens les plus simples – les paysans –, en faisant d'eux des individus à part entière, dotés d'un caractère propre, et d'une vision du monde singulière

37 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance*, op. cit.], vol. 12, p. 375.

38 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance*, op. cit.], vol. 13, p. 52.

et d'une âme tout aussi riche que celle des nantis<sup>39</sup>. Elle fit entendre leur propre langage en introduisant dans les dialogues de ses romans champêtres des éléments du patois berrichon. Initialement assez critique à l'égard de ces « expressions paysannes », qui selon lui avait le défaut de donner « un air affecté à son récit », comme il l'explique à Pauline Viardot dans sa lettre du 17 janvier 1848 à propos de *François le champi*<sup>40</sup>, Tourguéniev s'est manifestement inspiré de ce procédé dans *Relique vivante* et c'est la voie qu'il emprunta pour cette nouvelle, tirant profit de cette invention sandienne. L'écrivain russe admirait également les tableaux champêtres peints par Sand. Dans une lettre à Pauline Viardot du 7 mai 1850 où il mentionne *Jeanne*, il déclare : « Mais tout ce qui vient d'elle porte la touche du maître. Il y a une grandeur sereine et large dans sa manière qui est admirable. Je ne connais rien de plus beau que la scène de la fenaison<sup>41</sup>. » On pourrait donc admettre le postulat du critique littéraire néo-zélandais Patrick Waddington, avançant que George Sand a influencé Tourguéniev dans la représentation du paysan, de son âme délicate et poétique<sup>42</sup>.

Tourguéniev appréciait beaucoup *François le champi*. Le 17 janvier 1848 dans la lettre déjà citée à Pauline Viardot, il fait éloge de Sand en poète de la nature : « C'est fait dans sa meilleure manière : simple, vrai, poignant. » Il a surtout aimé « une description en quelques lignes d'une journée d'automne », « tout au commencement de la préface ». Et il conclut : « C'est merveilleux. Cette femme a le talent de rendre les impressions les plus subtiles, les plus fugitives, d'une manière ferme, claire et compréhensible ; elle sait *dessiner* jusqu'aux parfums, jusqu'aux moindres bruits<sup>43</sup> ».

Après la mort de l'écrivaine, Tourguéniev a regretté de ne pas lui avoir dit la grande influence que son œuvre avait eue sur la littérature russe. Dans l'article qu'il consacre à la mémoire de Sand, intitulé « Quelques mots sur George Sand. Lettre à l'éditeur *du Nouveau Temps* », il l'évoque comme « une de nos

39 Voir l'article « Paysan » rédigé par David A. POWELL dans *Dictionnaire George Sand*, vol. II, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 867-885.

40 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance, op. cit.*], vol. 1, 1982, p. 257.

41 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance, op. cit.*], vol. 2, 1987, p. 16.

42 Patrick WADDINGTON, *Turgenev and George Sand: an improbable entente*, New-Zealand, Barnes and Noble Books, 1981.

43 Тургенев Иван С., Письма [Ivan Tourguéniev, *Correspondance, op. cit.*], vol. 1, p. 257.

saintes<sup>44</sup> » et par ce « nous », il entend bien sûr les Russes mais plus largement la communauté humaine. Sans s'attarder sur cette idée de sainteté, il poursuit en affirmant que pour les « hommes des années quarante », les hommes éclairés, auxquels lui-même appartient, George Sand était un « Christ féminin<sup>45</sup> » qui avait apporté au monde *la* nouvelle morale : une morale reformulant les relations entre les hommes et les femmes et qui avait notamment mis en lumière toute l'immoralité du mariage de convention et d'intérêt tel qu'il se pratiquait alors. Il rappelait surtout les idéaux sociaux prônés par Sand dans ses œuvres comme dans les combats de sa vie, par lesquels elle plaide pour une nouvelle harmonie sociale. Pour Tourguéniev, qui la connaissait personnellement, George Sand, représentait d'abord une femme qui s'était farouchement refusée à l'égoïsme des passions et de l'individualisme : « chacun, écrivait-il avec émotion, ressentait immédiatement qu'il était en présence d'une nature infiniment généreuse et bienveillante dans laquelle tout égoïsme était depuis longtemps brûlé par la flamme inextinguible de l'enthousiasme poétique, de la foi en l'idéal, pour lequel tout ce qui était humain était accessible et cher [...]. Et pour tout cela il y avait sur elle une sorte d'auréole inconsciente, quelque chose de haut, de libre, d'héroïque<sup>46</sup>... » Tourguéniev comprenait la sainteté comme l'ensemble de ces qualités ainsi que la capacité d'un individu à réaliser avec dignité sa prédestination dans sa vie. C'est cette sainteté, dont Sand était à ses yeux l'emblème, qui faisait d'elle non seulement un grand écrivain, mais aussi un être exceptionnel.

OLGA KAFANOVA

44 Иван С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Соч. в 12 т., т. 11 [Ivan Tourguéniev, *Œuvres complètes*, en 30 vol., *Œuvres*, en 12 vol.], Moscou, Science, vol. 11, 1983, p. 192. Original en russe.

45 Lami de Tourguéniev, Vastliy Botkin, fut le premier à appeler ainsi George Sand. Voir Olga KAFANOVA, *George Sand et la littérature russe au XIX<sup>e</sup> siècle. (Mythes et réalité)*, *op. cit.*, p. 271.

46 Иван С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Соч. в 12 т., т. 11 *op. cit.* [Ivan Tourguéniev, *Œuvres complètes* en 30 vol., *Œuvres* en 12 vol.], *op. cit.*, vol. 11, p. 192.

I. TOURGUÉNEFF

---

LES

RELIQUES VIVANTES

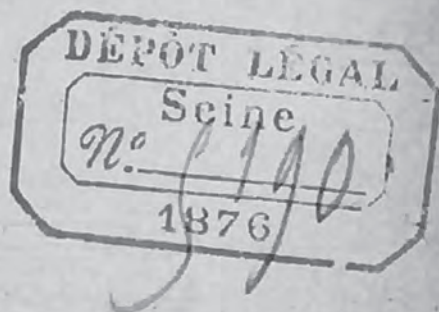


LA MONTRE

ÇA FAIT DU BRUIT!

POUNINE ET BABOURINE

LES NOTRES M'ONT ENVOYÉ.....



PARIS

J. HETZEL ET C<sup>ie</sup>, LIBRAIRES-ÉDITEURS

18, RUE JACOB, 18

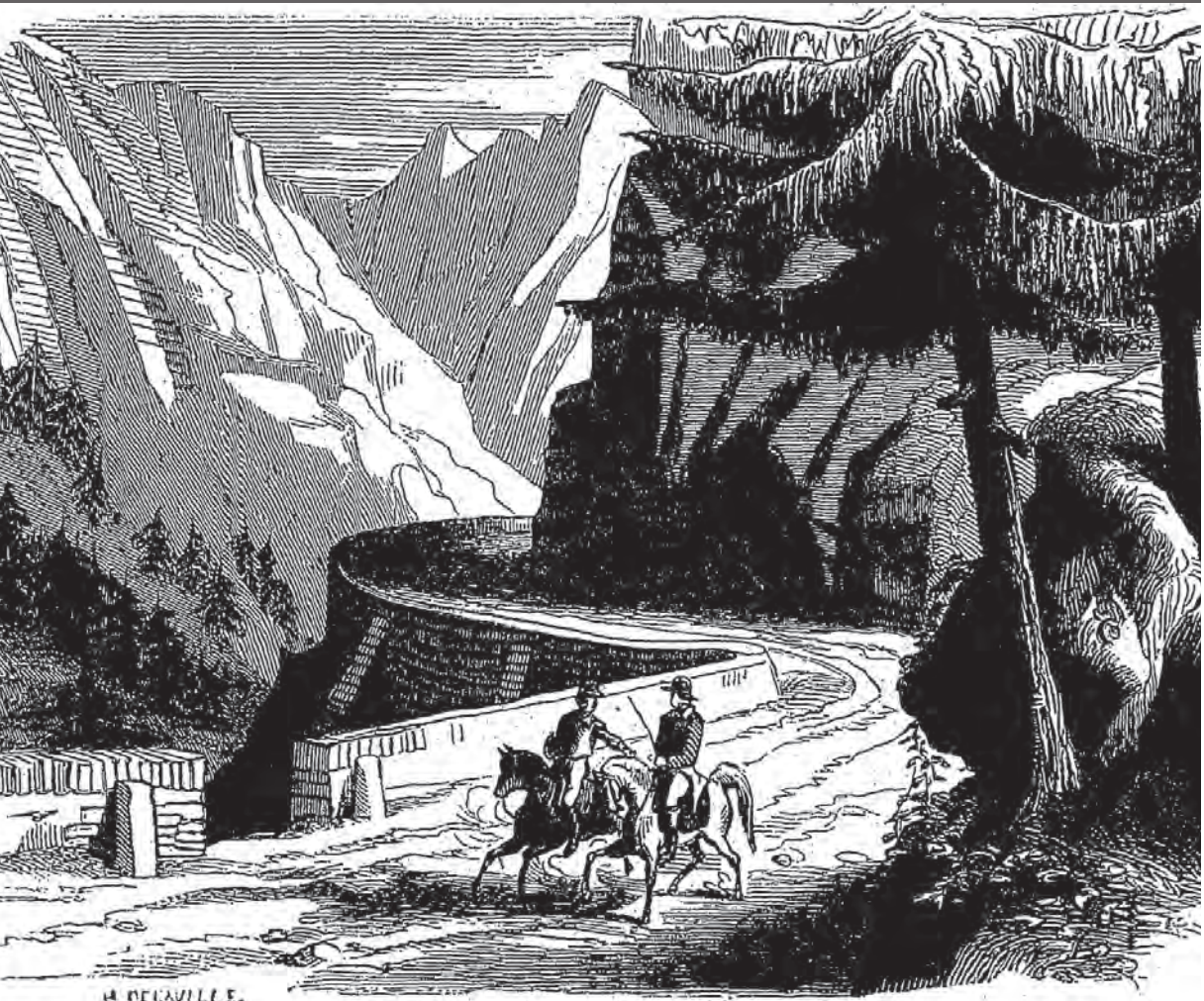
---

Tous droits de traduction et de reproduction réservés



Varia





H. DELAVILLE, E.

# L'écriture de la nouvelle dans *Lavinia* (1833) de George Sand : spécificité générique, comédie et ironie

*Lavinia*, après *La Marquise*, avant *Metella*, prend place dans un cortège de formes brèves qui consacre l'éclatante épiphanie de George Sand nouvelliste. Dans cette suite, elle affiche une allégeance toute particulière au questionnement sur le féminin. D'abord publiée sous l'appellation *Une vieille histoire. An old tale*, dans un volume des *Heures du soir. Livre des femmes*, la nouvelle féminise son titre en 1834 dans l'édition Magen où elle devient « *Lavinia. An old tale* ». En 1861, lorsque son auteur réunit en recueil ses *Nouvelles*<sup>1</sup> chez Michel Lévy, *Lavinia* se trouve insérée dans une totalité signifiante, qu'une « Préface » en forme de « mode d'emploi poétique<sup>2</sup> » recentre autour de la problématique d'une écriture-femme confrontée à ses aptitudes différentes à représenter le masculin et le féminin.

Cette écriture-femme, nous aimerions l'interroger en *Lavinia*, par le biais de ses implications génériques. Comment le texte court, quantitativement indéfinissable, trouve-t-il son identité qualitative dans des stratégies scripturales contribuant à cette « unité d'impression », à cette « *totalité* d'effet » qui, selon Baudelaire, confèrent à la nouvelle une « supériorité tout à fait particulière » par rapport au roman de vastes proportions toujours menacé par « l'hérésie de la longueur<sup>3</sup> » ? Comment, surtout, *Lavinia* soumet-elle ses

---

1 Nouvelles de George SAND, *La Marquise, Lavinia, Pauline, Mattea, Metella, Melchior*, Paris, Michel Lévy frères, 1861.

2 Marie-Ève THÉRENTY, « Les œuvres complètes de George Sand au XIX<sup>e</sup> siècle » dans *George Sand, Œuvres complètes 1829-1831*, « George Sand avant *Indiana* », Paris, Honoré Champion, 2008, vol. 2, p. 1592.

3 Charles BAUDELAIRE, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 329 et 332.

spécificités génériques à l'épreuve du comique<sup>4</sup> et de « l'ironie romantique » : « ce sens du jeu » dont l'écriture fait le « complément indispensable d'un sentimentalisme dont elle dénonce le caractère théâtral » ?

Ce dispositif ludique se manifeste d'abord dans le traitement du temps et de l'espace.

### *Le temps*

Le temps référentiel ne se laisse deviner qu'à travers une sorte de jeu de pistes. Une allusion intradiégétique à Diana Vernon, l'héroïne du *Rob-Roy* de Walter Scott, le rend postérieur à 1817. L'emploi du terme de « dandies » (92)<sup>6</sup> pour désigner les deux protagonistes masculins : Sir Lionel Bridgemont et son ami Henry, nous renvoie, lui, à ces années « 1820-1830 » où « le mot de dandy » passe « en français », porté par la « vague d'anglomanie » qui, alors, « déferla<sup>7</sup> » sur la France. Si l'on ajoute que les premières traces de la genèse de *Lavinia* se font jour dans la *Correspondance* sandienne le 14 janvier 1833<sup>8</sup> et que Lionel, cachant « sous l'expression d'une physionomie jeune et forte », « un cœur froid et usé comme celui d'un vieillard » (90), ressemble aux « vieillards nés d'hier<sup>9</sup> », ces « enfants du siècle » évoqués en 1833 par le Musset de *Rolla*, nous avons de fortes raisons de juger le temps référentiel superposable au temps de l'écriture.

Le même processus de concentration vient affecter le temps diégétique. Selon les canons du genre de la nouvelle, ce temps se construit à partir d'un « moment crucial » inscrit « dans une durée subjective où la chronologie proprement dite tient peu de place<sup>10</sup> ». Ce moment est celui du rendez-vous

4 Sur ce sujet, voir Olivier BARA et François KERLOUÉGAN (dir.), *George Sand comique*, Grenoble, UGA Éditions, 2020.

5 René BOURGEOIS, *L'Ironie romantique*, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 245-246.

6 Dans cet article, les références de pages indiquées entre parenthèses renvoient à *Lavinia*, éd. Martine Reid, Arles, Actes Sud, « Babel », 2002.

7 Article « Dandy » dans *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, le Robert, 2000, p. 992.

8 Voir *Corr.*, t. II, p. 225-226.

9 Alfred de MUSSET, *Rolla* dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p. 131.

10 Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, « Lettres Sup », 2000, p. 87.

destiné à un échange de lettres et de portrait, assigné par Lavinia à Lionel, son ancien amant, dans un billet injonctif : « Soyez donc à Saint-Sauveur le 15, à neuf heures du soir » (79). Autour de ce rendez-vous dont la date à la ponctualité chiffrée flotte, en l'absence de toute précision calendaire supplémentaire, s'organise une durée dramatiquement unifiée, dans une sorte d'achronie. Du 14 au 15, Lionel et Henry chevauchent de Bagnères, leur lieu de villégiature, à Luz, avant de se rendre à Saint-Sauveur. Au cours de la nuit du 15 au 16, se noue l'intrigue. Venu dans l'idée de clore une « vieille histoire » par la remise du paquet des missives amoureuses qui en sont les derniers témoins, Lionel frémit d'une nouvelle surprise de l'amour. Parallèlement, le comte de Morangy, prétendant officiel de Lavinia, fait irruption pour se livrer à une demande en mariage. Un trio amoureux se met en place sur le modèle du roman sentimental. Une troisième nuit se construit en écho avec les deux précédentes. Elle est marquée par une nouvelle chevauchée, fantastique celle-là, à travers les précipices des environs de Gèdres, et par une nouvelle demande en mariage, émanant de Lionel cette fois. La double réponse négative de Lavinia : « *Ni l'un ni l'autre* » scelle le dénouement « quarante heures » (126) plus tard.

Or ce resserrement, qui pourrait avoir des connotations dramatiques, est sans cesse contrebalancé par des effets comiques. Un malin génie semble s'acharner à dérégler la mécanique temporelle. En effet, le rendez-vous initiateur de l'intrigue fait office de trouble-fête. D'entrée de jeu, sa date contrarie « un projet de voyage à Luchon », fixé au 16, « pendant lequel la belle Miss Ellis, sa prétendue, comptait bien » sur l'« escorte » (79) de Lionel. Henry, qui joue dans la nouvelle le rôle du bouffon, voire du « clown » (120), tire son ami d'embarras par le recours à un stratagème burlesque. Il imagine de dissimuler à Miss Ellis, qu'il sait fort ombrageuse, le départ de Lionel pour Saint-Sauveur. Sir Bridgemont, supposé « horriblement malade » au point de devoir garder la chambre, sera remplacé par un « traversin » qui, coiffé d'un « bonnet de nuit » et disposé « en long » dans son « lit » (86), devrait donner l'illusion d'une présence suffisamment convaincante pour détourner les soupçons de la plus circonspecte des fiancées. Lionel s'approprie le burlesque à son tour. Lorsque énamouré, il décide de prolonger son séjour auprès de Lavinia, il se décharge sur son fidèle complice du soin de proroger la ruse : « Allez-vous en dire à Miss Margaret que le traversin qui est couché à ma place dans mon lit est au plus mal. Moi, je reste. » (117). Dès lors, la comédie s'invite explicitement dans la nouvelle : « Eh bien ! s'il en est ainsi », rétorque Henry, « je reste aussi ». « La chose me paraît si plaisante, que j'en veux être



témoin jusqu'au bout. Au diable les amours de Bagnères ! » [...] « Mon digne ami Sir Lionel Bridgemont me donne la comédie ; je serai le spectateur assidu et palpitant de son drame. » (118).

### *L'espace*

À l'instar de la temporalité, l'espace se concentre. Il se focalise sur la petite station thermale de Saint-Sauveur et sur ses environs pyrénéens immédiats : Bagnères, Luchon, Gèdres, lieux bien connus de George Sand qui les a parcourus lors de son séjour à Cauterets de 1825 relaté dans un « Voyage aux Pyrénées », inclus dans *Histoire de ma vie* en 1855. Or « l'unité d'impression » requise par Baudelaire de la nouvelle est produite par la répétition de processus de dédoublement.

Il y a d'abord le dialogue symbolique entre deux villes en qui s'incarne la double postulation entre deux femmes. Pris au piège du rendez-vous fixé par Lavinia, Sir Bridgemont résume ainsi sa situation intérieure : « Il faut que je me décide entre Luchon et Saint-Sauveur, entre une femme à conquérir et une femme à consoler » (83). Après le bal qui a réactivé l'attirance exercée par Lavinia, Henry donne sa version de l'alternative : « Heureux Lionel ! À Luchon une belle fiancée et une belle dot ; à Saint-Sauveur une belle maîtresse et un grand triomphe ! » (120)

Or, ce dialogue intérieur se prolonge dans le rapport au paysage qui soumet, par deux fois, Lionel à l'expérience du sublime. Une première fois, le contraste entre l'« aspect formidable » de « la gorge étroite et sombre qui s'étend de Pierrefitte à Luz », où « les monts se resserrent », où « le Gave s'encaisse », « gronde sourdement » et l'épiphanie pré-impressionniste de « la délicieuse vallée de Luz, inondée des feux du soleil levant » (87-88), aurait pu inspirer au protagoniste la « *delightful horror* » propre au sublime, celle que George Sand rappelle avoir éprouvée, en 1825, dans sa propre chevauchée entre Pierrefitte et Luz : « des arbres » « resserrent le ciel », « le gave s'enfonce et gronde », « Tout cela m'a paru horrible et délicieux en même temps<sup>11</sup> ». Or, à la différence de sa créatrice, Lionel que le mirage de Miss Ellis et de sa dot rend prisonnier de la réalité positive, subit face au sublime une épreuve

---

11 George SAND, « Voyage aux Pyrénées » (abrégé en VP dans la suite de l'article), dans *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 60.

« disqualifiante<sup>12</sup>», comme le regrette Henry : « Que cela est beau ! » [...] « et que je vous plains d'être amoureux, Lionel ! Vous êtes insensible à toutes ces choses sublimes ; vous pensez que le plus beau rayon du soleil ne vaut pas un sourire de Miss Margaret Ellis » (89).

Une deuxième séquence narrative réitère, sur le mode ironique, cette épreuve déceptive. Elle implique non plus Miss Ellis mais Lavinia. À l'entrée d'une nuit parodiquement romantique, dramatisée par les déchaînements de la tempête et de l'orage, Lionel, « perdu dans d'affreuses ténèbres » (122), courant sur le revers de l'« abîme effroyable » que côtoie la route de Gèdres, se laisse un instant exalter par « le sublime spectacle des lieux » et « l'expression toujours poétique » (121) de Lady Blake. Mais incapable d'atteindre l'absolu du pur amour, absorbé par son acharnement à revivifier en lui l'ardeur d'une passion révolue, il ne peut prétendre à l'élévation esthétique et spirituelle que suppose l'appréhension de la sublimité. Significativement, George Sand laisse à la seule Lavinia qui, elle, a « senti » son « âme se fondre et s'amollir » (128) dans l'authenticité d'un sentiment renaissant, le privilège d'exprimer, par une exclamation qui redouble ironiquement celle d'Henry dans la vallée de Luz, l'« enthousiasme » qu'éveille en elle « la grande scène des éléments bouleversés » : « Oh ! mon Dieu ! Que cela est beau ! lui dit-elle », « avez-vous vu » « ce lointain livide où les cimes des glaciers se levaient comme de grands spectres dans leurs linceuls ? » (123).

Au dédoublement du paysage, répond celui de l'espace de Saint-Sauveur où deux scènes, l'une de bal, l'autre de rendez-vous amoureux font converser, entre comédie et ironie, l'intime et le social.

L'épisode du bal fonde sa théâtralité ironique sur la disproportion entre la noble extraction prêtée aux danseurs et la médiocrité grinçante du dispositif festif : « tout ce qu'il y a de plus élégant parmi l'aristocratie de France, d'Espagne et d'Angleterre » évoluait « dans une salle modeste » qui résonnait du « bruit du plus détestable charivari qui ait jamais déchiré des oreilles » par les « sons faux d'un violon, d'un flageolet et d'un tympanon, instrument indigène » (95) dont George Sand se souvient d'avoir désagréablement entendu la « sauvage musique » (VP, 64) en 1825. La satire brocarde aussi les spectateurs du bal, ces « baigneurs » occupés à jeter « un coup d'œil de curiosité envieuse ou ironique » sur les danseurs « en attendant que l'horloge

---

12 Yvon LE SCANFF, article « Sublime » dans Pascale Auraix-Jonchière et Simone Bernard-Griffiths (dir.), *Dictionnaire de George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015, t. II, p. 1189.

du village eût sonné l'heure où tout convalescent doit aller se coucher, sous peine de perdre tout le *benefit* des eaux minérales » (95). « *Benefit* », terme moqueur dans la bouche d'une George Sand, curiste hérétique, qui se dit fière d'avoir préservé sa santé en s'abstenant de s'être abreuvée à la « traîtreuse source purgative » (VP, 65) de Cauterets.

À Saint-Sauveur toujours, autre épisode, autre comédie. Lors du rendez-vous dans la maison de Lavinia, un comique de situation corrode l'émotion d'un sentimentalisme potentiel. Alors que Lionel, dans une « chambrette blanche et parfumée » qui semblait le « sanctuaire d'un amour virginal et pur » (100), sent renaître sa passion de jeunesse, l'irruption du comte de Morangy, amant officiel de Lavinia, vient briser ses élans idéaux. Relégué sans ménagement par la maîtresse des lieux sur un balcon qui domine le vide, il se distribue dans le rôle du voyeur : « Assistons à la scène d'amour avec le sang-froid d'un vrai philosophe... » Joignant le geste à la parole, « il se pencha vers l'embrasure de la fenêtre et se hasarda à élargir avec le bout de sa cravache la fente que laissaient les deux rideaux en se joignant ». Il put ainsi « voir », et « entendre » (111) les « tirades sentimentales » (113) de son rival.

Dédoublé comme l'espace, le régime des personnages met en regard le masculin et le féminin en figures respectivement ternaires et binaires.

### *Le régime des personnages*

Les personnages masculins s'unifient en une triade de « dandies » (92) démythifiés. Le comte de Morangy, « le plus *fashionable*<sup>13</sup> des grands seigneurs », « *beau talon rouge* » par surcroît, fait son entrée dans le récit sous le signe d'une ironie ravageuse. « L'un des plus beaux hommes de France, blond, grand », « parfaitement frisé », « la main blanche comme une femme, et le pied chaussé dans une perfection indicible », il apparaît « dandy des pieds jusqu'à la tête, du « favori jusqu'à l'orteil ». Pourtant, sa « figure plus imposante qu'expressive », son « œil grand, mais sans éclat » (111) le désignent à l'attention d'un observateur averti comme la réplique négative du « *beau* George Bryan Brummell », cette « perle du Dandysme » dont Barbey vante, après Lister, le regard d'une « incroyable pénétration<sup>14</sup> ». En outre, les

13 Sur la place du « *fashionable* » dans la cohorte des élégants, voir Émilien CARASSUS, *Le Mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 25.

14 Jules BARBEY D'AUREVILLE, *Du dandysme et de George de Brummell*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,



« fadeurs » (111) qu'il débite manquent cruellement de cet art « du *trait* » qui inspirait à Brummell des « mots » mordants qui « crucifiaient<sup>15</sup> ». Enfin, ses marques d'amour, admirées par les curistes de Saint-Sauveur, témoignent d'une trivialité qu'au dire de Baudelaire le dandy véritable prétend combattre par son « spiritualisme<sup>16</sup> » : il avait, disait-on « déjà crevé », pour plaire à sa Dame, « trois chevaux, et je ne sais combien de jockeys » (96).

Henry n'est, pas plus que M. de Morangy, épargné par la caricature sandienne. S'il n'a point l'élégance du dandy, il en mime du moins les postures. À l'auberge de Luz, il porte « nonchalamment la main à sa cravate » avant de jeter « un coup d'œil au miroir ; deux actes qui, dans le langage consacré de la pantomime, sont faciles à interpréter » (82). Peut-être se veut-il expert en « l'art de mettre sa cravate » célébré en 1827 par le baron de l'Empesé dans un « ouvrage indispensable » à tous les « *fashionables*<sup>17</sup> ». Mais il semble ignorer qu'en matière de dandysme, « singerie n'est pas ressemblance » et que « la comédie est fatigante » même pour d'« aimables jeunes gens<sup>18</sup> ». Faute de pouvoir, selon le cérémonial du dandysme parisien, « flâner » « aux Tuileries » et « lorgner insolemment les jolies passantes » avant de parader « sur le boulevard<sup>19</sup> », « il guetta le passage des cavalcades sur la route de Gavarni, salua les belles ladies qu'il aperçut à leurs fenêtres ou sur les chemins, jeta de brûlantes œillades aux jeunes Françaises, pour lesquelles il avait une préférence décidée » (93).

Moins entreprenant que son ami, Lionel n'a de dandy que le nom. Il oublie que le dandysme impose, au nom d'une « gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme », « une toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit<sup>20</sup> ». Ainsi, par « apathie » et « négligence » (94), délègue-t-il, lors des préparatifs de son rendez-vous avec Lavinia, le soin de son habillement à Henry, chargé de lui fournir son « portemanteau », « de la cire à moustache » et cette « cravate blanche » chère à Brummell qui, lui,

---

1966, t. II, p. 692-690-692.

15 *Ibid.*, p. 694-695.

16 Charles BAUDELAIRE, « Le Dandy » dans « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 711.

17 Voir Alain MONTANDON (DIR.), *Dictionnaire du dandysme*, Paris, Honoré Champion, 2016, « Introduction », p. 9.

18 Jules BARBEY D'AUREVILLY, *Du dandysme et de George Brummel*, *op. cit.*, p. 671.

19 Émilien CARASSUS, *Le Mythe du dandy*, *op. cit.*, p. 23.

20 Charles BAUDELAIRE, « Le Dandy », *op. cit.*, p. 711.

prenait la peine d'en agencer minutieusement tous les plis dans un linge immaculé légèrement empesé. « L'idée du beau » fait défaut à sa conduite amoureuse autant qu'à sa personne<sup>21</sup> ». Loin d'être un « oiseur<sup>22</sup> » comme le dandy véritable, il dissimule sa lâcheté sous le conformisme. D'où cet hommage *a contrario* dont l'écrivaine le gratifie : il « était, en fait d'amour, un héros accompli. Si son cœur avait été parjure à plus d'une passion, jamais sa conduite extérieure ne s'était écartée du code des *procédés* » (85).

Ce dandy démythifié est aussi un Hamlet travesti. Il inspire une syllepse railleuse à une George Sand qui, citant à son sujet par la bouche emphatique d'Henry, deux vers du poème anglais de James Beattie : « The Hermit », remplace malicieusement le nom commun « hamlet » (hameau) par « Hamlet », recourant à une majuscule trop présente dans toutes les éditions pour être considérée comme une coquille : « *At the close of the day when the Hamlet is still / And nought but the torrent is heard upon the hill<sup>23</sup>...* ». Cette modification confère burlesquement au héros de *Lavinia* qui, pareil à l'ermite de James Beattie, commence « à dormir d'un sommeil paisible » (93) à la tombée du jour, la dignité de l'Hamlet de Shakespeare s'interrogeant sur le sens du « sommeil des morts » en des stances immortelles : « Mourir, dormir. / – Dormir, rêver peut-être. Ah ! C'est l'obstacle ! / Car l'anxiété des rêves qui viendront / Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons / Réduit à rien le tumulte de vivre, / C'est ce qui nous réfrène<sup>24</sup>. » La bouffonnerie de l'allusion à Hamlet est confirmée dans la suite du texte par Henry. Celui-ci, attendant Lionel devant la porte de Lavinia avec un « palefroi » tenu par la bride, se compare au « grand William » (94), qu'en s'inspirant de fables biographiques en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, rapportées par Pierre Larousse, il

21 *Ibid.*, p. 710.

22 Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Du dandysme et de George Brummel », *op. cit.*, p. 689.

23 George Sand cite apparemment de mémoire. Des trois premiers vers du poème de James Beattie, elle ne retient que le premier et le troisième. En outre, dans le texte original anglais que nous reproduisons ci-après, « on the hill » remplace « upon the hill » écrit par Sand : « *At the close of the day, when the hamlet is still [...] / when nought but the torrent is heard on the hill* ». [« A la tombée du jour, quand le hameau est en repos [...] / Et que seul le torrent se fait entendre sur la colline »], James BEATTIE, « The Hermit » dans G. Pearch, *A collection of poems in four volumes. By several hands*, vol. III [The second edition], London, printed for G. Pearch, 1770, p. 47.

24 William SHAKESPEARE, *Hamlet*, trad. et éd. d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2016, acte 3, scène 1, p. 124.

représente « réduit », pendant sa jeunesse impécunieuse, à faire « l'office de jockey, le grand homme ! » « à la porte des théâtres<sup>25</sup> » (94).

Tandis que la représentation du masculin s'unifie en parallélismes, celle du féminin privilégie l'antithèse. Miss Ellis incarne la réalité positive à laquelle, dès l'abord, l'asservit un espiègle zeugma : Sir Lionel était « passabl...ement amoureux de la riche stature et de la confortable dot de Miss Ellis. » (80). L'auteure ne lui reconnaît « les pouvoirs les plus éminents » dans un « conseil d'amazones » (86) que pour la montrer prosaïquement préoccupée d'organiser une « cavalcade » en direction de Luchon. Cette amazone démythifiée suscite l'empressement de Don Quichotte burlesques qui, « couverts de poussière, exténués de fatigue, dévorés d'amour, pâles, intéressants », s'épuiseront à suivre « leurs dulcinées par monts et par vaux » (86).

Contrairement à Miss Ellis, Lavinia réactive en Lionel, l'espace d'un rêve, la mythologie de l'amazone si prégnante dans l'imaginaire sandien des années 1830. Sur fond de mémoire affective et de souvenirs romanesques, Sir Bridgemont croit voir flotter devant lui, « dans un nuage », « une fille de seize ans, brune, mince, vive et douce à la fois, la juive Lavinia, son premier amour ». Il croit la voir « passer rapide comme un daim, effleurant les bruyères, foulant les plaines giboyeuses de son parc, lançant sa haquenée noire à travers les marais ; riieuse, ardente et fantasque comme Diana Vernon, ou comme les fées joyeuses de la verte Irlande » (98). George Sand se remémore l'épiphanie de Diana, l'héroïne du *Rob-Roy* de Walter Scott qui, montée sur un « superbe cheval noir de jais », « animée par l'ardeur de la chasse<sup>26</sup> », provoque chez Frank Obaldistone une fascination définitive couronnée par un mariage victorieux de tous les obstacles.

Moins poétique que Frank dans sa conception du mariage, Lionel oppose aux « jours d'églogue et de poésie » vécus auprès de Lavinia les promesses de « gloire parlementaire » et d'« éclat de la vie politique » que sa « raison » associe à Miss Margaret Ellis, qu'« il invoqua elle-même sous la forme de sa dot » (99). Tout laisse à penser qu'une telle prétendue puisse se rapprocher de l'idéal conjugal du protagoniste ainsi défini, par une inversion ironique, comme l'exact contraire de celui d'une George Sand, persuadée que « le

25 Pierre LAROUSSE écrit : « d'après la plupart des anciens auteurs », Shakespeare, « livré » dans sa jeunesse au « vagabondage », « s'enfuit à Londres sans ressource, fut réduit à garder les chevaux à la porte des théâtres pour gagner son pain », *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Genève, Slatkine, 1982, p. 657.

26 Walter SCOTT, *Rob-Roy*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018, p. 401.

mariage est le but suprême de l'amour » (VP, 62) : « De l'avis de tout homme de bon sens, une femme légitime doit être une compagne douce et paisible, anglaise jusqu'au fond de l'âme, peu susceptible d'amour, incapable de jalousie, aimant le sommeil, et faisant un assez copieux abus de thé noir pour entretenir ses facultés dans une assiette conjugale. » Voilà qui condamne Lavinia. Cette « Portugaise au cœur ardent », « aux mœurs libres, aux idées libérales », « habituée de bonne heure aux déplacements », « à toutes les pensées dangereuses qu'une femme ramasse en courant le monde » (91), ne pourrait que rendre « le plus malheureux des maris, sinon le plus ridicule » un Lionel qui se félicite de s'être épargné ce rôle : « j'ouvris les yeux au moment où j'allais commettre l'insigne folie d'épouser une femme amoureuse folle de moi » et « je pris la fuite pour ne pas succomber à ma faiblesse. » (91). Cette auto-justification de l'abandon reçoit une approbation cocassement mitigée dans le commentaire d'Henry. Ce dernier, quoique s'avouant « assez disposé à respecter », « parmi les privilèges » de son « sexe », « le sublime droit du bon plaisir », se prétend réticent devant le comportement de son ami qui délaissa sa *dilecta*, pour « courir après une cantatrice italienne, qui certes ne méritait pas d'inspirer un pareil forfait » (90). Face à l'abandon, l'héroïne éponyme, surdéterminant la double postulation de la représentation du féminin, déjà perceptible dans sa confrontation avec Miss Ellis, se dédouble à son tour. Elle entraîne Lionel et le lecteur dans un jeu de l'être et du paraître, de l'être et du dire qui la désigne à la fois comme « désolée » (83) et « consolée » (82).

Ce jeu vient d'abord affecter l'apparence physique. Dix ans auparavant, Lionel avait laissé son amante « bien *souffrante* et bien *atterrée* ». Lavinia est désormais dans l'éclat « d'une *santé* calme et *raffermie*. » Naguère elle avait une « *parure négligée* ». Maintenant, sa coiffure ornée d'une « touffe de bruyère blanche » et sa « *simple toilette* » composée « d'une robe de mousseline de l'Inde », portent la marque d' « un goût exquis » « où l'ingénieuse *coquetterie*<sup>27</sup> de la femme se révélait à force de se cacher » : « Jamais Lionel » ne l'avait vue « si séduisante » (102-103). Mais un commentaire auctorial nous interroge sur la signification de cette vénusté : Lady Blake est dite parée de la « seconde beauté qui revient aux femmes quand elles n'ont pas reçu au cœur d'atteintes irréparables dans leur première jeunesse » (102). Or, l'atteinte est-elle réparée dans l'âme d'une héroïne qui, lors du dénouement, confesse qu'il est « cruel pour l'amour-propre » d'une femme d'être « abandonnée » et qu'il n'est « au pouvoir d'aucun homme [...] de réparer ce mal » (127).

---

27 C'est nous qui soulignons.

L'ambiguïté s'affirme plus clairement encore lorsque Lavinia, naguère « aveuglément » abandonnée à « tous les orages de la passion » (104), raconte « d'une manière brisée, mais piquante et fine, ses voyages, ses amitiés, son mariage avec un vieux lord, son veuvage, et l'emploi qu'elle faisait désormais de sa fortune et de sa liberté » (109). L'écrivaine prend la parole pour dénoncer le divorce entre le langage et la réalité de l'intériorité : « dans tout ce qu'elle disait, il y avait bien un peu d'ironie ; tout en rendant hommage au pouvoir de la raison, un peu d'amertume secrète se montrait contre cette impérieuse puissance, se trahissait sous la forme du badinage. » (109). Ironie en effet lorsque Lady Blake, que Lionel avait connue « chagrine » et « jalouse », (108), le questionne « sur ses amours nouvelles avec l'impartialité d'une sœur ». « Elle vantait la beauté de Miss Ellis et s'informait avec intérêt et bienveillance » « des avantages qu'un tel hymen devait apporter » (108-109) à son ami de naguère.

Ironie encore lorsque, victime, elle se déclare bourreau : « j'ai été le tourment de votre jeunesse et la malédiction de votre virilité » (106), dit-elle à son ancien amant. Ironie enfin lorsque, recevant de Lionel les lettres qu'elle lui a écrites pendant leur liaison, gages d'une rupture consommée, elle commente : « c'est une vieille tradition », « un dénouement convenu, une situation inévitable dans toutes les histoires d'amour » (103). Ces propos sont à double entente. À travers eux Lavinia se rit d'avoir, à vingt ans, eu la fatuité de croire pouvoir échapper, par des « serments éternels », aux « vulgaires résultats de toutes les passions qui s'éteignent » (104). De son côté, George Sand sourit d'avoir, en sous-titrant sa nouvelle « *an old tale* », suggéré, pour mieux s'en libérer, sa dette envers « les romans d'antan, sentimentaux<sup>28</sup> » tels qu'on les écrivait quelques décennies avant elle.

Tous ces dédoublements sont paradigmatiques de la structure même de la nouvelle dont les scènes cardinales symphonisent la binarité.

---

28 Damien ZANONE, « Quand George Sand se souvient de Germaine de Staël : où l'on voit que "Lavinia" est vraiment une "vieille histoire" », dans Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon (dir.), *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Garnier, 2010, p. 339.

### Structure et binarité

Deux scènes d'aveux affichent en effet leurs symétries répétitives. Caché sur son balcon, Lionel est témoin de la perfection avec laquelle M. de Morangy maîtrise les codes de la préciosité : « Madame », « *il est impossible que vous ne sachiez pas combien je vous aime*<sup>29</sup> et je vous trouve cruelle de me traiter comme s'il s'agissait d'une de ces fantaisies qui naissent et meurent dans un jour » (113). Suit l'hommage suprême prononcé « avec un accent de vérité où la *manière* du grand seigneur disparut entièrement », remarque ironiquement la narratrice au moment même où elle montre son héros s'abandonnant voluptueusement aux conventions de la rhétorique : « C'est par d'indissolubles serments que je *veux vous dévouer tout mon avenir* ». « *C'est un nom honorable*, j'ose le croire, et une *brillante fortune, dont je ne suis pas vain* », « *que je viens mettre à vos pieds*, en même temps qu'une âme qui vous adore », et qu'« un cœur qui ne bat que pour vous » (114).

Lionel pastiche-t-il le comte ou cède-t-il, après lui, à la tentation d'adopter un langage d'emprunt ? Toujours est-il que la nouvelle se tisse d'échos qui tendent à représenter comme illusoire l'altérité identitaire des deux prétendants. « Savez-vous que je vous aime éperdument ? » « *Je suis à vos pieds* », « *je vous demande l'avenir* », dit à son tour Sir Bridgemont empressé. Une intrusion d'auteur démasque l'enflure mimétique : « On sait tout ce qu'un homme peut dire en pareil cas. Lionel fut plus éloquent que je ne saurais l'être à sa place. Il se monta singulièrement la tête » et « voyant bien d'ailleurs qu'en restant en-dessous des soumissions de son rival il lui faisait un avantage trop réel, il s'éleva au même dévouement ; il *offrit son nom et sa fortune* à Lady Lavinia. » (124).

À ces aveux Lavinia oppose deux dérobades dilatoires : « *je vous demande le temps de la réflexion* », répond-t-elle au comte. « Puis-je espérer ? » (115), s'enquiert le soupirant éconduit. Sir Bridgemont est, lui aussi, laissé dans l'expectative : « je ne peux répondre » sans « *avoir mûrement réfléchi...* », lui murmure Lady Blake. « O Dieu ! » s'écrie Lionel, « c'est la même réponse qu'à M. de Morangy. — Non, non, ce n'est pas la même chose », susurre Lavinia d'« une voix altérée » : « Je vous jure » « que dans quarante heures vous aurez ma réponse ». « Que deviendrai-je » « pendant ce siècle d'attente ? » (125-126) s'enquiert l'amant expert en langage courtois. « Vous espérerez »,

29 Jusqu'à la fin de cet article, c'est nous qui soulignons à deux exceptions près : « *manière* » et « Ni l'un ni l'autre » qui sont en italiques dans le texte sandien.

rétorque son interlocutrice reprenant le mot suppliant de M. de Morangy. La réponse tombe, sèche comme un verdict : « *Ni l'un, ni l'autre* » (126).

Toutes ces similitudes littérales cachent d'éclatantes antithèses référentielles. M. de Morangy est refusé pour n'avoir « jamais » été « aimé » : il est, confie l'héroïne, « un des mille impuissants qui n'ont pu (moi aidant, hélas !) faire palpiter mon cœur éteint. Je ne voudrais pas même de lui pour époux » (129). Lionel, à l'inverse, est refusé pour avoir été trop aimé, d'une passion brisée par un délaissement aux conséquences doublement tragiques : il a « tué pour jamais » « la puissance d'aimer » (127) sans interdire une nouvelle surprise de l'amour, à laquelle la défiance, héritée de l'expérience passée, douloureusement interdit de s'abandonner. Dès lors, la vérité du cœur ne peut s'exprimer que dans un cri : « Je hais le mariage, je hais tous les hommes », « l'avenir arrangé à l'avance par des contrats et des marchés dont le destin se rit toujours » (130). Ironie de l'histoire : c'est pour l'un de ces « marchés » que se décide finalement Lionel optant pour une « alliance » avec Miss Ellis, dont, par la voix d'Henry, le bouffon, la clause déploie les mirages : « L'année prochaine nous siégerons au Parlement. » (130).

*Lavinia* est la comédie de la nouvelle. Elle donne à voir, non sans moquerie parfois, l'unité de son ordonnance duelle, affichant la totalité d'effet conforme à l'orthodoxie du genre. Mais elle surdétermine d'une manière originale cette dualité par le recours constant à la figure double, elle aussi, de l'ironie qui, pour reprendre la formule de Vladimir Jankélévitch, « pense une chose et, à sa manière, en dit une autre<sup>30</sup> ». Ainsi se met en scène, au cœur de l'œuvre, une comédie du langage, toujours suspecté de faux monnayage, doublée de la comédie d'un sentimentalisme que condamnent à l'impuissance, outre les creux élans rhétoriques par lesquels les personnages masculins cachent les vides du cœur, la dévastation définitive d'une âme féminine qui, trop tôt désabusée, a « reçu » un « coup » « mortel » (127).

SIMONE BERNARD-GRIFFITHS

---

30 Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Champs », 1964, p. 42.





# Un faux portrait de George Sand

Georges Lubin dans son recensement des portraits de George Sand, en 1986, *Présence de George Sand* n°27, signale une petite peinture à l'huile, représentant George Sand et son mari, signée François-Auguste Biard, conservée au musée de La Châtre. Il s'agirait de l'unique œuvre représentant l'écrivain accompagné de son mari, François Casimir Dudevant. Cependant, la date mentionnée sur le tableau, 1849, ainsi que la présence de la reine Victoria et quelques autres personnages non identifiés, au côté de la romancière, ont soulevé de nombreuses interrogations : pourquoi associer Sand et son mari dans une même œuvre à cette époque ? Que faisait la reine Victoria au côté de George Sand ? etc...

C'est l'histoire de ce tableau, régulièrement reproduit et celui de ce faux portrait que se propose d'exposer cet article. Il dévoilera l'identité de celle qui se cache sous les traits supposés de George Sand !

Il s'agit d'une petite huile sur toile de 27x22 cm (fig. 1). Elle est signée « Biard » qui l'a dédicacée en bas à gauche « *Souvenir de Paris*, le 22 février 1849 ». Elle représente six personnages, quatre hommes et deux femmes, tous de profil, sauf une femme, de face. La femme représentée de profil porte une couronne de roses blanches, elle était identifiée à l'inventaire du musée comme étant la reine Victoria. L'autre femme, de face, était signalée comme étant George Sand, et l'homme à ses côtés, Casimir Dudevant, son mari. L'identité des trois autres restait inconnue. Le peintre s'est attaché uniquement aux visages eux-mêmes. Le tableau n'est pas construit et achevé, c'est plus une pochade, une esquisse préparatoire, mais pour quel tableau ? et d'où provient-il ?

### *Provenance*

Cette petite toile fait actuellement partie de la collection publique du musée de La Châtre. Elle provient du legs Depruneaux. Originaire de La Châtre et grand collectionneur, Jean Depruneaux ranime le musée en 1938 en installant ses collections dans l'ancien donjon de la ville. Il se fait aider dans cette tâche par un ami, berrichon également, condisciple au lycée de Châteauroux, Joseph Thibault. Celui-ci travaille dans l'étude parisienne du commissaire-priseur Lair-Dubreuil, reprise ensuite par Etienne Ader. On peut supposer qu'il a orienté Depruneaux vers l'achat d'œuvres lui permettant de compléter sa présentation de l'histoire locale. À partir des années 1948-1950, les souvenirs liés à George Sand prennent une place prépondérante, pour aboutir en 1954 à la nouvelle appellation « musée George Sand et de la Vallée Noire<sup>1</sup> ». C'est dans ce contexte qu'a été acquis ce petit tableau, rapidement classé par le musée comme une œuvre phare. En effet, aucune autre iconographie n'associe Sand et son époux, dont la séparation est effective dès 1837. Elle a été largement reproduite dans de nombreux ouvrages et articles traitant de l'écrivain.

Présentant les portraits de George Sand<sup>2</sup>, Georges Lubin indique : « le recensement qui va suivre ne comportera que les portraits authentiques, faits *ad vivum* par l'artiste au cours de séance de pose et en général confirmé par document émanant du modèle ou de l'artiste ou d'un tiers contemporain<sup>3</sup> ». Pourtant, il mentionne « M. et Mme Dudevant par François Biard [...] difficile à dater, n'est attesté par aucun document. » Effectivement, aucune séance de pose, aucun contact avec Biard, et aucune mention de l'existence de ces portraits ne sont attestés ni dans la *Correspondance*, ni dans les *Agendas* de Sand. De ce fait, cette œuvre est toujours apparue comme assez atypique et porteuse de nombreuses interrogations.

Comme l'indique encore Lubin : « la célébrité provoque une floraison de portraits. [...] Mais il se produit un phénomène plus tardif, particulièrement après la mort du modèle, qui ne peut protester : l'esprit de lucre aidant,

---

1 Pour l'histoire du musée de La Châtre, voir Monique DELCLAUX, « Un mécène à La Châtre. Jean Depruneaux, fondateur du musée George Sand et de la Vallée Noire », *Revue des Amis du Vieux La Châtre*, n°4, 2012, p. 38-44.

2 Georges LUBIN, « Les portraits de George Sand », *Présences de George Sand*, n°27, 1986, p. 4-14.

3 *Ibid.*, p. 4.

on voit surgir des faux sans nombre. Certains marchands, brocanteurs, ou même particuliers, trouvant un jour un portrait anonyme qui offre une vague ressemblance (ou parfois pas de ressemblance du tout) avec un personnage historique, lui inventent un pedigree qui en décuplera la valeur marchande<sup>4</sup>. » Même si nous n'avons pour l'instant pas pu déterminer la provenance antérieure de cette œuvre et la vente dont elle provient, il semble bien que Jean Depruneaux ait eu à faire à l'un de ces vendeurs peu scrupuleux, n'éprouvant pas le besoin d'authentifier le titre de sa marchandise ! Mais s'il ne s'agit pas de George Sand, qui est ce ?

C'est un universitaire de Melbourne (Australie), Eugene Barilo von Reisberg<sup>5</sup>, spécialiste du peintre François-Xavier Winterhalter (1805-1873), qui constata la similitude des personnages avec ceux d'une peinture de Winterhalter, dans laquelle il avait identifié l'ensemble des protagonistes. Il ne s'agissait pas de George Sand !

### ***Biard, un peintre éclectique, inclassable, polymorphe***

Pour comprendre la genèse de cette œuvre, il faut s'attacher tout d'abord à son auteur, François-Auguste Biard (1799-1882), peintre éclectique, difficilement classable. Originaire de Lyon, Biard est, très jeune, attiré par les arts. S'il bénéficie de quelques cours de dessin, il est un quasi autodidacte. Un marchand de tableaux local, Alphonse Giroux, lui donne un conseil marquant pour sa carrière : peindre d'après nature. Peu reconnu dans sa propre ville, il fait, en 1825, le fameux voyage en Italie ; un de ses compagnons ne sera autre que Corot, qui réalisera quelques temps plus tard un beau portrait de Biard. Le manque de reconnaissance et la monotonie de la vie lyonnaise le poussent à s'engager dans la Marine Française comme officier et professeur de peinture. Il sillonne alors tout le bassin méditerranéen. Il note ses impressions de voyage, dessine les combats et les moments de vie auxquels il assiste. Il entame là sa carrière de peintre explorateur, qu'il poursuivra ensuite en parcourant l'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne.

Parallèlement, à partir de 1828, il envoie des tableaux au Salon et chronique ses aventures dans les journaux, comme le *Musée des familles*. L'année 1835

---

4 *Ibid.*

5 Eugène BARILO VON REISBERG, *Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) catalogue raisonné*, thèse de doctorat, Melbourne, BvR Arts Management, 2007. Je le remercie vivement de m'avoir mise sur la piste.

marque un tournant dans sa vie puisqu'il rencontre sa future épouse, Léonie d'Aunet, et décide de venir habiter Paris, 8 place Vendôme – mention que l'on retrouve au verso du petit tableau de La Châtre. Son atelier est rempli d'objets souvenirs et d'études des contrées parcourues. Il attire le Tout Paris et se crée progressivement une réputation de peintre explorateur naturaliste. Son succès se confirme au Salon par l'obtention d'une première médaille en 1836, une seconde en 1838, et la même année, la Légion d'honneur.

C'est donc assez logiquement que le médecin et explorateur Paul Gaimard lui propose de participer à une expédition naturaliste au Spitzberg en Norvège. Les peintres sont, à cette époque d'absence de photographie, systématiquement intégrés aux équipes scientifiques d'exploration et ont pour mission l'exécution d'un maximum de croquis et de témoignages visuels. Biard va donc partir pour le Grand Nord début 1839, accompagnée de Léonie d'Aunet, qui deviendra ainsi la première femme européenne à mettre le pied sur cet archipel.

Cette expédition à vocation scientifique, géographique mais aussi politique est soutenue par le roi. Pour Louis-Philippe (1773-1850), elle tient une place toute particulière puisqu'il avait lui-même, dans sa jeunesse, visité le Grand Nord. « Ce long périple, représenté plus tard par les pinceaux de Biard, marque profondément le souverain. Ils seront alors unis par cette aventure commune.[...] C'est en 1840, [à son retour], que les deux hommes se côtoient réellement et que Biard trouve son protecteur<sup>6</sup> ». Il est alors considéré comme « peintre en faveur auprès du roi Louis-Philippe<sup>7</sup> ». Dès juin 1840, commande lui est passée pour de grands formats relatant des épisodes du voyage de Louis-Philippe, alors duc d'Orléans, en Scandinavie.

Il ne se cantonne cependant pas uniquement aux sujets nordiques, puisqu'en 1844 il est associé à une commande de peinture d'histoire, plus académique, liée aux relations franco-anglaises.

### *Des commandes pour Versailles*

Plusieurs compositions commandées à Biard, sont destinées aux galeries du château de Versailles, devenues, depuis 1837, le musée dédié « à toutes les gloires de France » et illustrant les grands événements de l'histoire de France.

6 Baptiste HENRIOT, *François-Auguste Biard. Souvenirs d'un peintre voyageur*, Paris, The Book editions.com, 2020, p. 59.

7 AN cote F/21/4136, octobre 1882.

Louis-Philippe désire notamment que les grands moments du séjour de la reine Victoria en France, ainsi que les épisodes marquants de son propre séjour en Angleterre, fassent l'objet de tableaux. La monarchie de Juillet souhaite sortir de l'isolement dans lequel les autres royautés européennes la tiennent. Le rapprochement franco-anglais va se traduire par deux grandes visites officielles. Celle de la reine Victoria en août 1843 en France, puis celle de Louis-Philippe à Londres en octobre 1844. L'opinion publique, plutôt anglophobe, et l'épanouissement de la légende napoléonienne entretenaient une certaine animosité populaire. Dans ce contexte, le roi Louis-Philippe va chercher à « médiatiser » cette « entente cordiale ». C'est pourquoi, dès son retour, en novembre 1844, il commande quatre tableaux<sup>8</sup>. Il fait appel à des artistes reconnus : Isabey, Winterhalter, Alaux et Biard. Ces tableaux de grands formats, 2,30x1,48 m, sont destinés à la galerie Victoria du pavillon Chimay du musée de Versailles. Biard reçoit 6 000 livres pour cette commande.

Biard a abondamment navigué au cours de son existence. Engagé dans la marine, il réalise à la fin des années 1830 de vastes compositions localisées sur un pont, un navire ou lors d'un naufrage. Au Salon, ses tableaux sont souvent classés dans les marines. On lui attribue donc tout naturellement une scène « navale », qui s'est déroulée le 2 septembre 1843 : *L'entrevue du Roi des Français et de la Reine d'Angleterre sur le Yacht Victoria and Albert* (fig. 9). Suivra quelques mois plus tard, le 12 juin 1845, une commande à M. Biard d'un tableau représentant *La Reine Victoria visitant l'escadre française et est reçue à bord du Gomer le 15 octobre 1844*. (fig. 10)

Comment ce peintre, habitué à peindre d'après nature, en fin observateur, en ethnographe parfois, va-t-il s'y prendre pour relater des faits historiques auxquels il n'a pas assisté ?

### ***La réalisation du tableau ou la méthode de Biard***

Biard n'a en effet pas fait partie du voyage en Angleterre. C'est un autre peintre, Édouard Pingret (1788-1875) qui a accompagné le roi Louis-Philippe en octobre 1844. Pingret raconte : « nous pouvons dire que nous n'avons rien négligé pour que notre [...] travail ne s'éloignât de la vérité la plus scrupuleuse. Nous avons nous-même dessiné sur place, et sous l'impression du moment, la plupart des

---

<sup>8</sup> *Bulletin des musées de France*, Librairie centrale d'art et d'architecture, 1908, p. 38, 39, 43, 53, 64.

épisodes dont nous avons été témoin oculaire...<sup>9</sup> ». Pingret ramène de nombreux croquis regroupés dans un album d'une centaine de folios, conservé actuellement au musée du Louvre<sup>10</sup>, qui lui sert à publier en janvier 1846 un très bel ouvrage illustré de lithographies intitulé *Voyage de S. M. Louis Philippe I<sup>er</sup> roi des Français au château de Windsor*<sup>11</sup>.

Le tableau *La Reine Victoria visitant l'escadre française et est reçue à bord du Gomer le 15 octobre 1844* (fig. 10), peint par Biard, s'inspire directement de l'esquisse du folio RF 7074 de l'album de Pingret. Il a quasiment copié la lithographie de Pingret (fig. 2), hormis l'ajout d'un personnage appuyé au grand mât sur la droite !

En feuilletant le carnet de croquis de Pingret, s'égrènent les mêmes portraits que ceux de la petite pochade de La Châtre (fig. 3 à 8). Celle-ci est donc une étude préparatoire pour la réalisation des deux tableaux de Versailles. En bon peintre historiographe, Biard a puisé aux sources à sa disposition. Si le premier *La Reine Victoria visitant l'escadre française et est reçue à bord du Gomer le 15 octobre 1844* (fig. 10) laisse peu de place à la création, le second, *L'entrevue du Roi des français et de la Reine d'Angleterre sur le Yacht Victoria and Albert* (fig. 9) propose plus de variantes dans les coiffures et les attitudes.

Biard s'est exercé sur la toile à saisir les traits des personnalités de l'entourage de la reine Victoria, à les mettre en couleur. On peut maintenant identifier : la reine Victoria (1819-1901) (fig. 3) elle-même avec sa couronne de roses ; au-dessous, son mari, le prince consort, Albert de Saxe von Coburg und Gotha (1819-1861) (fig. 6). La soi-disant George Sand n'est autre que Frances Noel, comtesse de Gainsborough, née Jocelyn (1814-1885), alors dame d'honneur de la reine Victoria (fig. 4). À ses côtés, le « faux » Casimir Dudevant est en fait Lord Charles Cecil Cope Jenkinson, comte de Liverpool (1784-1851), intendant de la reine (fig. 5) ; au centre, Lord George Child-Villiers, comte de Jersey (1773-1859), écuyer de la reine (fig. 7) et enfin, en bas, Lord George John Sackville-West, comte de la Warr (1791-1869), grand chambellan (fig. 8).

9 Édouard PINGRET (1788-1875), *Voyage de S. M. Louis Philippe I<sup>er</sup> roi des Français au château de Windsor*, Pingret, éd. Paris, 1846.

10 *Album Édouard Pingret*. Album factice de 109 folios numérotés de 1 à 111 (RF 6952 à RF 7108) sur lesquels sont collés des dessins originaux, des lithographies, cartes et extraits de journaux relatifs au voyage de Louis-Philippe au château de Windsor en 1844. Un manuscrit de 117 feuillets numérotés l'accompagne. L'album est préparatoire au recueil de lithographies : *Voyage de S.M. Louis-Philippe I<sup>er</sup>, roi des Français au château de Windsor*, publié à Paris par Pingret et à Londres par Ackermann, le 31 janvier 1846.



Les autres peintres sollicités pour cette commande de la galerie Victoria – Isabey et Alaux dans une moindre mesure – puisent eux aussi à cette même information première que constituent l’album et la publication de Pingret. Winterhalter propose une composition et un angle différent, mais reprend intégralement les portraits<sup>11</sup>, notamment celui de la reine Victoria avec sa couronne de fleurs dans les cheveux, pour sa toile *Réception du Roi des Français à Windsor et présentation des enfants de la Reine d’Angleterre*<sup>12</sup>. Frances Noel, comtesse de Gainsborough, alias George Sand, adopte la même posture que dans l’esquisse de Pingret et la peinture de Biard (fig. 4), le visage tourné sur la droite. Winterhalter a d’ailleurs tiré un portrait de la comtesse de Gainsborough, conservé actuellement en collection privée, où elle adopte là encore le même port de tête que dans l’esquisse de Pingret et le tableau de La Châtre.

L’histoire assez étonnante de ce tableau met en lumière la méthode de travail de Biard. Tous les critiques d’art reconnaissent à cet artiste un sens de l’observation très rigoureux. Il a une véritable prétention à l’objectivité et à la précision scientifique : E.-J. Delécluze<sup>13</sup>, en 1841, le qualifie « de savant » et Théophile Gautier parle à son propos « d’observation [...] sincère et minutieusement vraie<sup>14</sup> ». Son souci d’exactitude le poussera même à passer un après midi dans la cage aux ours du Jardin des Plantes de Paris, pour croquer très fidèlement ces animaux dans son *Embarcation attaquée par des ours blancs dans la mer du Nord*, 1838. Habituellement, ce peintre voyageur s’appuie sur ses propres esquisses rapportées de ses expéditions dans le Grand Nord ou au Brésil ; viennent s’y ajouter quantité d’objets ramenés dans ses malles et accumulés dans son atelier. Ici pour la commande royale, le processus utilisé est le même, mais il s’appuie sur les croquis du témoin des scènes représentées. Il a cependant besoin de s’approprier le sujet en passant par cette phase d’étude que constitue le petit tableau de La Châtre (fig. 1)!

---

11 C’est ce qui avait fait penser à Eugène Barilo von Reisberg, que Biard avait copié sur Winterhalter pour sa pochade du musée de La Châtre.

12 FRANZ XAVER WINTERHALTER, *Réception du Roi des Français à Windsor et présentation des enfants de la Reine d’Angleterre*, 1844-1847, huile sur toile 345 x 480 cm, Château de Versailles MV6876.

13 *Catalogue de l’exposition*, « François Biard, peintre voyageur », maison de Victor Hugo, Sous la direction de Vincent Gille et Baptiste Henriot, Paris Musées, 2020, p 25.

14 *Ibid.*, p 103.

Il se plie aux nécessités de la commande publique, source de revenus indispensable encore à cette époque pour l'artiste, mais l'inspiration n'est guère présente !

Après un éclatant succès dans les années 1830, après les faveurs royales, la carrière de François Biard décline progressivement tandis que celle de George Sand se poursuit. Ces deux artistes ne se rencontreront jamais, tout au moins aucune trace n'en a été conservée. Il faudra attendre une centaine d'années et le hasard d'une fausse attribution pour que leur monde se rapproche.

Après avoir été confondue avec Caroline Mennechet dans une lithographie de Jean Gigoux, avec Mme Dalton dans un portrait de Delacroix, George Sand, dans ce petit tableau de François-Auguste Biard, s'avère être, en réalité, une dame d'honneur de la reine Victoria... Frances Noel, comtesse de Gainsborough ! Qu'en aurait pensé George Sand ? Bien difficile à savoir, mais il est certain qu'en 1844, les mondanités de Louis-Philippe et de la reine Victoria ne la passionnaient guère ! Quant à Biard, homme d'esprit, populaire pour ses tableaux comiques et satiriques, il aurait très certainement été fort amusé en voyant « sa » comtesse de Gainsborough reproduite à profusion sur les couvertures des éditions de Sand !

Un nouveau chantier de recensement des portraits authentiques de l'écrivain s'avère donc nécessaire à ré-ouvrir, quelques trente-cinq ans après le travail de Georges Lubin, tant nombre de portraits douteux voire franchement faux continuent à circuler !

ANNICK DUSSAULT  
ANCIENNE DIRECTRICE  
DU MUSÉE GEORGE SAND  
DE LA CHÂTRE, INDRE [2003-2017]

Remerciements à Eugène Barilo von Reisberg, historien de l'art, Alban Duparc, attaché de conservation au Château d'Eu, Baptiste Henriot, historien de l'art.



**Fig. 1** : François-Auguste BIARD, huile sur toile, 27 x 22 cm, Musée George Sand et de la Vallée Noire, La Châtre, MLC1967.1.19, © CO. Darré.





**Fig. 2** Édouard PINGRET,  
« Adieux de la reine Victoria à la  
marine Française », lithographie,  
in *Voyage de S. M. Louis Philippe  
1er roi des français au château  
de Windsor*, Paris, 1846, p118,  
Bibliothèque nationale de  
France



3a (RF 7077)



3b

**Fig. 3** La reine Victoria  
(1819-1901)



4a (RF 7082)

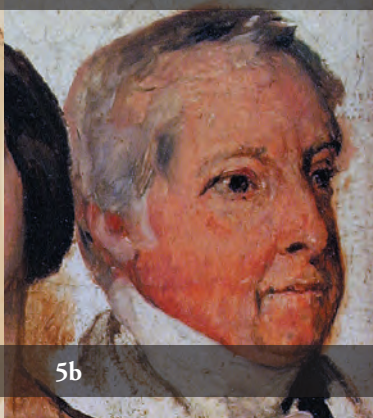


4b

**Fig. 4** La soi-disant George  
Sand n'est autre que  
Frances Noel, comtesse de  
Gainsborough, née Jocelyn  
(1814-1885), alors dame  
d'honneur de la reine  
Victoria.



5a (RF 7080)



5b

**Fig. 5** Lord Charles Cecil  
Cope Jenkinson, comte de  
Liverpool (1784-1851),  
intendant de la reine.

**Fig. 10** François-Auguste BIARD,  
*La reine Victoria visitant l'escadre  
 française à bord du Gomer, en  
 rade de Portsmouth, 15 octobre  
 1844, 1845-1846, huile sur  
 toile, 148,5 x 230 cm, Château  
 de Versailles, MV6870, France/  
 Bridgeman Images.*



**Fig. 6** Le prince consort, Albert  
 de Saxe von Coburg und Gotha  
 (1819-1861)



6a (RF 7078)



6b

**Fig. 7** Lord George  
 Child-Villiers, comte de Jersey  
 (1773-1859), écuyer de la reine  
 Victoria.



7a (RF 7081)

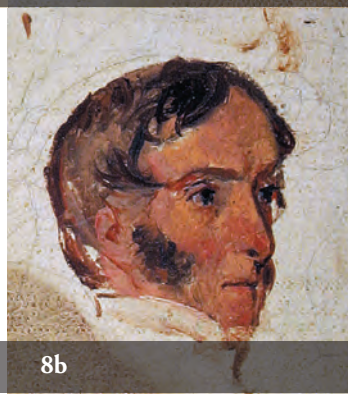


7b

Fig. 3 à 7 : à gauche (a) Édouard PINGRET, esquisses à la mine de plomb, © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais - Photo L. Chastel, tirées de l'album d'Édouard Pingret (RF 6952 à RF 7108) regroupant dessins originaux, cartes et extraits de journaux relatifs au voyage de Louis-Philippe au château de Windsor en 1844. Cet album est préparatoire au recueil de lithographies : *Voyage de S.M. Louis-Philippe 1<sup>er</sup>, roi des Français au château de Windsor*, publié à Paris par Pingret le 31 janvier 1846.

À droite (b) : François-Auguste BIARD, détail du tableau du musée de La Châtre © CO.Darré.

**Fig. 8** Lord George John  
 Sackville-West, comte de la Warr  
 (1791-1869), grand chambellan



8b





**Fig. 9** François-Auguste BIARD, *Entrevue de Louis-Philippe et de la reine Victoria sur le yacht Victoria and Albert, 2 septembre 1843*, 1844-1847, huile sur toile, 148 x 230 cm, Château de Versailles, MV6883, France/Bridgeman Images.

**Fig. 10** François-Auguste BIARD, *La reine Victoria visitant l'escadre française à bord du Gomer, en rade de Portsmouth, 15 octobre 1844*, 1845-1846, huile sur toile, 148,5 x 230 cm, Château de Versailles, MV6870, France/Bridgeman Images.











# George Sand et la philosophie de la nature

George Sand, comme Michelet et Hugo, tous deux également frustrés de réflexion et d'action politiques (entre exil, persécution et interdiction), a mis à profit la période du Second Empire – particulièrement les années 1860 – pour revenir à des questions spéculatives, comme si l'histoire avait laissé la place à la nature, et l'action à la réflexion<sup>1</sup>. « Je cours vers la soixantaine et j'ai mon éducation à faire<sup>2</sup> ! – Il y a un monde à découvrir dans les études de la nature », constate-t-elle dans une lettre adressée à Buloz durant l'été 1860<sup>3</sup>. De fait, la réflexion sandienne sur des questions d'ordre philosophique anime bon nombre d'écrits des années 1860. Dès 1863, Sand rappelle son éternel intérêt pour « ces idées-là », comme elle le dit, qui « ont plus de place dans ma vie que mes romans<sup>4</sup> » et l'inscrit dans une évolution spirituelle consciente et cohérente : « J'ai mis trente ans à retrouver dans la philosophie toutes les certitudes que j'avais autrefois dans le dogme<sup>5</sup>. » De même, en 1868, elle présente sa réflexion philosophique comme « une petite excursion dans le domaine de l'invisible et de l'impalpable », issue de « longues rêveries

---

1 Voir Ève SOURIAN, « Préface » dans George Sand, *Nouvelles Lettres d'un voyageur*, Paris, Des femmes, 2005, p. 13-19.

2 George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, IV<sup>e</sup> partie, ch. XII, p. 107-108.

3 Lettre à François Buloz du 11 août 1860, *Corr.*, t. XVI, p. 54.

4 Lettre à Édouard Rodrigues, [Nohant, 28 avril 1863], *Corr.*, t. XVII, p. 613.

5 Lettre à Thérèse Blanc, [Nohant, 6 mars 1863], *Corr.*, t. XVII, p. 503.

sur l'âme de la plante<sup>6</sup> ». Mais, comme on le constatera, les questions de philosophie naturelle ne sont jamais sans orientations ou prolongements philosophiques plus généraux.

En ce qui concerne ce que Sand appelle les « études de la nature », nous pouvons établir une sorte de corpus principal dont le *terminus a quo* serait composé de l'apologue de 1863, *Ce que dit le ruisseau*<sup>7</sup> et de certains textes contemporains comme « À Charles Edmond », en date du 23 janvier 1863 ou « À Rollinat, journal », daté du voyage à Tamaris en 1861<sup>8</sup> ; et comme *terminus ad quem*, trois textes publiés en 1868, dans la *Revue des Deux Mondes* sous le titre collectif *Lettres d'un voyageur : à propos de botanique* (« Le Pays des anémones » le 1<sup>er</sup> juin, « De Marseille à Menton » le 15 juillet et « À propos de la botanique » le 15 août)<sup>9</sup>. Si le corpus s'étale ainsi sur une petite décennie, il semble que l'aboutissement même de la réflexion sandienne – là où l'on pourrait en somme juger de sa maturité spéculative – réside dans ce texte étonnant, adressé à son fils et rédigé au cours de l'été 1868 : « À propos de la botanique ». Il se présente comme une sorte de commentaire de l'ouvrage d'Auguste Laugel, *Les Problèmes de l'âme*, qui venait de paraître<sup>10</sup>, mais constitue en réalité un véritable essai sur la question des « trois âmes », qui pose le problème du rapport entre philosophie de l'esprit et philosophie de la nature. Cette réflexion sandienne sur les « trois âmes » (spécifique, personnelle, universelle) repose sur une double filiation : d'une part, la philosophie de la nature (notamment allemande, de Leibniz à Schelling) avec l'affirmation de l'âme spécifique ou inconsciente ; d'autre part, la réflexion

6 George SAND, *Nouvelles lettres d'un voyageur*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 167, abrégé dorénavant en notes et dans le corps du texte en *NLV*, suivi de la référence à la pagination.

7 *Revue des Deux Mondes (RDM)*, 15 septembre 1863, p. 257-266. Repris en volume dans *Laura, voyages et impressions*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 325-349.

8 George SAND, *Impressions et Souvenirs*, Paris, Michel Lévy, 1873 : « À Rollinat, journal », p. 162-178, « À Charles Edmond », p. 3-16.

9 Voir *Nouvelles lettres d'un voyageur, op. cit.* : « Le Pays des anémones » p. 29-91, « De Marseille à Menton », p. 93-157 et « À propos de la botanique », p. 159-209.

10 Auguste LAUGEL, *Les Problèmes de l'âme*, Paris, Germer Baillière, 1868. Laugel était un collaborateur de la *Revue des Deux Mondes* et un bon spécialiste des questions scientifiques et philosophiques qu'il vulgarisait. Sitôt paru, Sand dévore le nouveau livre de Laugel, le cite (« Voici ce que je lis dans un livre dernièrement publié », *NLV*, p. 168) et en fait un éloge appuyé (« l'excellent livre que je viens de te citer, et que tu voudras lire » écrit-elle notamment à Maurice, *NLV*, p. 171-172).

française sur le dépassement du dualisme (à partir de Léon Brothier<sup>11</sup>, Leroux, Reynaud<sup>12</sup>) avec la postulation d'un principe ternaire quasi dialectique.

### ***Nature et inconscient : la vie spécifique***

S'il existe une philosophie romantique de l'inconscient, c'est bien dans la réflexion sur une possible philosophie de la nature qu'on pourrait en trouver les linéaments. La découverte de l'âme spécifique est en effet un acquis de la *Naturphilosophie* allemande qui, de Leibniz à Schelling, impose une nouvelle vision ré-enchantée de la nature dominée par l'idée de totalité du vivant, laquelle a pour corollaire deux principes : l'unité et la continuité. Cette révélation de la vie spécifique fondera en raison les accusations comme les revendications de panthéisme dans la première moitié du siècle : la vie spécifique est en effet le fondement de la réflexion des naturalistes ou des philosophes de la nature qui prônent la continuité et l'unité de la création. La vie spécifique est la vie générique, commune à l'ensemble du vivant, même si elle se décline et se développe différemment selon les espèces et selon leur contexte. Bien évidemment, Sand connaissait la philosophie de Leibniz<sup>13</sup>, quant à Schelling, elle pouvait le connaître par Heine<sup>14</sup> et Leroux<sup>15</sup>. Ce que Sand découvre ainsi, c'est la présence d'un mode de vie

---

11 Voir *NLV*, p. 204 : « Il existe un très-beau livre, très peu connu, de notre digne ami M. Léon Brothier, qui répond à bien des propositions et résout bien des doutes [...]. Il conclut en d'autres termes, tantôt plus savants, tantôt plus aimables que ceux que j'emploie ici, à la nécessité d'une triple vue sur le monde des faits et des idées [...], il m'a puissamment aidé à me dégager de la notion de dualité qui nous étouffe ». Le livre en question s'intitule *Ébauche d'un glossaire du langage philosophique* (Paris, 1863).

12 Voir *NLV*, p. 205 : « Les travaux de Pierre Leroux, de Jean Reynaud et de son école avaient porté de grands coups aux vieilles méthodes de l'antithèse, beaucoup d'autres nobles esprits ont cherché à traduire les trois personnes divines de la théologie par des notions vraiment philosophiques ».

13 Leibniz est cité par Sand dans *NLV*, p. 204 qu'elle connaît donc au moins de seconde main.

14 L'édition complète de *De l'Allemagne* de Henri Heine avait paru en 1855 chez Lévy.

15 Schelling est très à la mode dès les années 1840 grâce à Leroux et à ses articles de 1842 dans la *Revue indépendante* à laquelle Sand collabore, ainsi que ceux de la *Revue des Deux Mondes* que Sand lit assidûment. En 1845, l'ouvrage de Jacques Matter, *Schelling ou la philosophie de la nature et la philosophie de la révélation*, donnait une première synthèse

inconscient qui caractérise la productivité naturelle. Avec la réduction de toute la philosophie de l'esprit à une simple philosophie de la conscience<sup>16</sup>, la philosophie de la nature, ou *Naturphilosophie*, a pu donc se développer librement comme une première philosophie de l'inconscient romantique, tant il est vrai, comme l'écrit Schelling, que « la Nature n'est que l'organisme visible de notre entendement<sup>17</sup> ». L'inconscient est donc un domaine en partage : à la fois pure extériorité et profonde intimité. La nature et l'art révèlent cette part d'inconscient en acte. La productivité naturelle, qui crée en rêvant, et l'homme, qui produit en songeant, sont ainsi comparables. Sand partage également avec les philosophes de la nature, du moins à partir des années 1860, la même volonté dialectique de se tenir à égale distance de la poésie et de la science, de l'idéalisme et du matérialisme. Selon Schelling, « la *Naturphilosophie* est une physique spéculative<sup>18</sup> » ; selon Sand, le savant, qui pense savoir sans voir, et l'artiste, qui pense voir sans savoir, font fausse route. Ils doivent unir leurs forces au risque de ne pas saisir l'objet de leur étude ou de leur contemplation :

Il y a un monde à découvrir dans les études de la nature, un monde fermé aux savants, entre nous soit dit. Ils ne voient pas, ils ne savent pas décrire, ils se refroidissent dans les classifications, ils font des manuels à coups de ciseaux en se copiant les uns les autres, et à leur manière de désigner une plante, on voit qu'ils ne l'ont jamais regardée [...]. Par malheur les artistes croient de leur côté que l'on peut voir sans savoir. Erreur aussi ! Il faudrait l'un et l'autre<sup>19</sup>.

---

de l'œuvre du philosophe allemand tandis qu'en 1847, Charles Bénard traduisait et présentait un choix important des textes philosophiques de Schelling sous le titre *Écrits philosophiques*.

16 Voir Victor COUSIN, *Fragments philosophiques*, dans *Œuvres*, Bruxelles, Société belge de Librairie, Hauman, 1841, « Préface de la première édition » : « Le champ de l'observation philosophique, c'est la conscience, il n'y en a pas d'autre », p. 30.

17 Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING, *Introduction à l'esquisse d'un système de philosophie de la nature*, trad. Franck Fischbach et Emmanuel Renault, Paris, Librairie générale Française, « Le Livre de poche – Classiques de la philosophie », 2001, p. 68-69.

18 SCHELLING, *Introduction à l'esquisse d'un système de philosophie de la nature*, *op. cit.*, §3 : « La *Naturphilosophie* est une physique spéculative », p. 72.

19 Lettre à Buloz, [Nohant, 11 août 1860], *Corr.*, t. XVI, p. 54.

En somme, l'artiste doit se faire naturaliste<sup>20</sup> : « Là où l'amateur sans étude ne voit que des masses et des couleurs confuses, l'artiste naturaliste voit le détail en même temps que l'ensemble » (*NLV*, p. 54). L'apologue « Ce que dit le ruisseau », que Sand publie en 1863 dans la *Revue des Deux Mondes*, met en scène cette nécessaire transformation. Théodore, le poète, oublie ses « fantaisies descriptives » et ses disputes stériles avec Lothario, le scientifique sceptique, afin d'être initié par une nymphe au langage de la nature dite « inerte<sup>21</sup> ». Il finit par trouver la bonne distance et le bon idiome pour exprimer l'inexprimé et donc l'inexprimable : « cherchons la vérité que m'a présentée la fantaisie, et dégageons-la des voiles dont l'imagination l'enveloppe et la défigure<sup>22</sup> ». Cette vérité, c'est celle que postule la philosophie de la nature, à savoir l'unité des formes de vie inconsciente et consciente et la responsabilité dialectique et spécifique de l'être humain pour représenter et subsumer le vivant comme vivant, en lui conférant une conscience ; la nature n'est plus alors pure extériorité, l'homme devient sa conscience :

Tout parle et chante sous le ciel et probablement dans le ciel ; qui osera décider que, dans la nature, il y ait une voix inutile, un chant qui n'exprime rien ? Non, il n'y a pas même un cri, un souffle, un rugissement, un murmure, une explosion, un bruit enfin qui ne signale ou ne traduise une

---

20 L'obsession de la synthèse est au cœur même de la poétique sandienne : « Je ne sais plus qui a défini le poète, un composé d'artiste et de philosophe : cette définition est la seule que j'entende. Du sentiment du beau transmis à l'esprit par le témoignage des sens, autrement dit du beau matériel, et du sentiment du beau conçu par les seules facultés métaphysiques de l'âme, autrement dit du beau intellectuel, s'engendre la poésie, expression de la vie en nous, ingénieuse ou sublime, suivant la puissance de ces deux ordres de facultés en nous. L'idéal du poète serait donc, à mes yeux, d'arriver à un magnifique équilibre des facultés artistiques et philosophiques ; un tel poète a-t-il jamais existé ? Je pense qu'il est encore à naître. » George SAND, *Essai sur le drame fantastique* dans *Autour de la table*, Paris, Lévy, 1876, p. 122-123.

21 La nymphe s'exprime ainsi : « Je te rendrai ta liberté quand tu auras compris ce que dit le ruisseau. Tu l'as voulu, tu t'es obstiné. Tu as prétendu qu'avec un peu d'intelligence et beaucoup de patience, on en viendrait à bout : essaye ! Dès que la vraie parole se formulera dans ton esprit, tu n'auras pas besoin de m'en faire part. La vérité te délivrera toute seule et sans mon aide, puisqu'elle sera en toi », « Ce que dit le ruisseau », dans *Laura, voyages et impressions*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 338.

22 *Ibid.*, p. 339-340.

action, un mode d'existence ou un accident logiquement survenu dans le cours de la vie universelle. [...]

Oui, tout chante et tout parle dans l'univers pour proclamer incessamment l'éternelle vitalité de l'univers. L'homme seul, en ce monde-ci, sait affirmer son existence par beaucoup de vérités et beaucoup de mensonges. Tout le reste des êtres et des choses exprime le fait de l'existence sans le comprendre. [...]

Oui, oui, petit ruisseau, tu chantes et tu parles, et ce que tu dis, tu ne peux ni ne dois t'en rendre compte à toi-même, puisque ton moi est un avec l'infini ; et, comme tu ne peux ni ne sais réclamer les honneurs de l'existence individuelle, c'est à nous de te la donner dans nos pensées et par nos soins. Nous te devons un nom, pour distinguer ta beauté et ton utilité particulières de celles de tous tes frères<sup>23</sup>.

Cette âme inconsciente, Sand la trouve parfaitement définie chez Laugel comme âme de la « vie spécifique » : « Les choses se passent dans l'être humain comme si, à côté du cerveau pensant, il y avait d'autres cerveaux, logés au long du tronc, pensant à notre insu, et commandant à tous les actes de ce que j'appelle la vie spécifique [...]. Au théâtre, on voit quelquefois, par exemple dans *Hamlet*, une scène sur la scène : il en est toujours ainsi dans le drame humain. Il y a en nous deux acteurs, l'un qui récite un rôle, l'autre qui compose le sien<sup>24</sup> ». Pour Sand, Laugel reste sans doute trop attaché à une forme de dualisme et à un spiritualisme qui l'empêche de comprendre combien la vie spécifique est plus déterminante qu'il ne veut le penser. Mais elle retient de cette lecture l'hypothèse de la spécificité de l'âme spécifique au sein des espèces. Ainsi, chez l'homme, la vie spécifique se décline-t-elle dans la sphère pragmatique :

À l'étage le plus bas, que trouve-t-on ? L'instinct de la conservation. Dans l'ordre purement physique, cet instinct ne diffère point chez l'homme de ce qu'il est chez tous les animaux ; dans l'ordre moral, il devient l'amour de soi, l'égoïsme : car l'égoïsme n'est point voulu, point raisonné ; il oppose au contraire un obstacle perpétuel à la volonté, au raisonnement. Il est exigeant, dévorant comme la faim ; il circule dans le sang : c'est la robe de Nessus que nous ne pouvons dépouiller. Parce

23 *Ibid.*, p. 340-344.

24 Auguste LAUGEL, *Les Problèmes de l'âme*, op. cit., p. 4.



qu'il se mêle aux manifestations de notre vie supérieure, il ne faut point le tenir pour une créature de l'esprit et de la volonté ; il n'est si redoutable que parce qu'il passe à travers les mailles de nos idées ; il nous tient quand nous croyons le tenir ; il nous mène quand nous pensons le conduire<sup>25</sup>.

Laugel met aussi en évidence, à sa façon, une sorte de sublimation de cet instinct dans les formes supérieures de vie : « La civilisation, l'éducation, les lois, les bienséances, jettent leur manteau sur le bas instinct animal, mais jamais ne l'étouffent. À combien de pensées, en apparence les plus hautes, ne se mêle point le vague désir spécifique<sup>26</sup> ! »

### *Le dépassement du dualisme : la trinité des instances*

Laugel ne théorise pas la co-présence des trois âmes. Il reste dans un cadre dualiste<sup>27</sup>, assez proche de l'image de l'attelage que Platon donnait comme représentation de l'âme dans le *Phèdre*. Les affinités profondes de Sand avec tous les penseurs, philosophes ou théosophes, comme Leroux par exemple, qui recherchent une formule métaphysique autre que le dualisme – et une organisation politique autre que tyrannique –, la tirent depuis longtemps vers la quête d'un dépassement de la dualité :

Nous ne sommes pas des êtres abstraits, et même rien n'est abstrait en nous. Notre existence s'alimente de tout ce qui compose notre milieu, air, chaleur, humidité, lumière, électricité, vitalité des autres êtres, influences de toutes sortes. Ces influences ont été nécessaires à l'éclosion de notre

---

25 *Ibid.*, p. 83.

26 *Ibid.*, p. 89.

27 Sand le postule du reste avec beaucoup de précautions : « L'excellent livre que je viens de te citer, et que tu voudras lire, est le développement analytique du dualisme où l'homme actuel est encore engagé entre ses deux âmes. Le tableau éloquent de cette lutte est navrant, mais il aboutit à des espérances d'un ordre supérieur. Il est plein d'épouvantes pour la destinée humaine livrée à l'instinct spécifique, plein d'enseignements et d'exhortations à l'homme individuel, qui est ardemment sollicité de dégager le principe impérissable de sa liberté du tourbillon des passions basses ou des fantaisies coupables. C'est un livre de morale et de philosophie écrit par un libre penseur, car il nous engage à rejeter ces vains termes de spiritualisme et de matérialisme qui nous éloignent de la vérité » (*NLV*, p. 171-172).

vie, elles sont encore nous pendant sa durée. Nous sommes terre et ciel, nuage et poussière, ni anges ni bêtes, mais un produit de la bête et de l'ange, avec quelque chose de plus intense dans la pensée de l'un et dans l'instinct de l'autre : nous ne sommes pas des êtres ravis dans l'idéal au point d'y perdre la volonté et la liberté. Nous ne sommes pas non plus des êtres absorbés uniquement par le soin de la conservation de l'espèce et soumis à des procédés invariables. Mais notre parenté intime et directe avec l'ange et la bête se fait sentir à nous d'autant mieux que nous nous exerçons à nous appartenir quand même. Nous étudions l'ange, c'est-à-dire la partie sereine et divine de l'âme universelle ; nous observons la bête, y compris la plante, qui est un être sans locomotion apparente ; et, à la suite d'une vive attention donnée à cet examen, nous arrivons à sentir, matériellement et intellectuellement, l'action que nos générateurs multiples, êtres ou corps, exercent encore sur nous<sup>28</sup>.

Sand part donc du dualisme pour le questionner, reprenant les analyses de Laugel qui postule « une âme libre, immatérielle, fonctionnant au sommet de l'être ; une âme spécifique, c'est-à-dire commune à toute l'espèce, agissant dans les régions inférieures » (*NLV*, p. 169). Avec cette conception, s'impose une double image impossible de l'homme : égoïste et progressif, absolument libre ou fatalement déterminé, dominé par la « vie instinctive » ou élevé par la « vie intellectuelle » (*NLV*, p. 200), selon que l'on adopte l'un ou l'autre point de vue. Il faut se rendre à l'évidence : « l'antithèse [...] est une impasse » (*NLV*, p. 198), « nous ne sortirons d'aucun problème par la notion de dualité, puisque toute dualité présente deux contraires » (*NLV*, p. 189). Le dépassement du dualisme par la conception d'une trinité des instances psychiques, c'est sans doute grâce à l'image de la triade de Leroux que Sand a pu en forger l'idée<sup>29</sup> :

L'homme est, de sa nature et par essence, sensation sentiment connaissance indivisiblement unis. Voilà la définition psychologique de l'homme. Sa vie consiste donc à exercer et à employer ces trois faces de sa nature, et sa vie normale consiste à ne les séparer jamais dans aucun

28 George SAND, *Impressions et Souvenirs, op. cit.*, « À Charles Edmond » (en date du 23 janvier 1863), p. 10-11.

29 C'est l'hypothèse de Pierre Salomon dans « La théorie des trois âmes dans la philosophie de George Sand », *Bulletin des Amis de George Sand*, janvier 1976, p. 18-24.

de ses actes. Par ces trois faces de sa nature, l'homme est en rapport avec les autres hommes et avec le monde. Les autres hommes et le monde, voilà ce qui, s'unissant à lui, le détermine et le révèle, ou le fait se révéler ; voilà sa vie objective, sans laquelle sa vie subjective reste latente et sans manifestation<sup>30</sup>.

Sand trouve chez Leroux une pensée intégratrice (nature et esprit) et synthétique (métaphysique, morale et politique), dominée par l'idée d'Unité interne et externe<sup>31</sup>, un principe de solidarité qui vaut aussi bien dans la sphère scientifique que dans la sphère pragmatique<sup>32</sup>, enfin l'exigence d'une harmonie et d'un équilibre entre les différentes instances ou postulations, qui reste l'élément discriminant et spécifique de la pensée sandienne :

La Triade naturelle est l'amitié de trois êtres humains représentant chacun en prédominance l'une des trois faces ou facultés de notre être, l'un la Sensation, l'autre le Sentiment, le troisième la Connaissance. Car bien que tout être humain soit dans tous ses actes sensation-sentiment-connaissance indivisiblement unis, chacun de nous est, à cause de ses grâces naturelles, à cause de ses innités, c'est-à-dire abstraction faite de tout acte et par prédisposition, en prédominance, ou Connaissance, ou Sentiment, ou Sensation. De même encore, suivant la nature de l'acte accompli, la Sensation, ou le Sentiment, ou la Connaissance prédomine. Mais les hommes, prenant leur prédominance pour leur être tout entier, exagèrent cette prédominance au point de devenir des monstres de la Connaissance, des monstres du Sentiment, des monstres de la Sensation. La Triade naturelle, réalisant par trois êtres humains l'union de trois prédominances différentes, est la véritable loi morale ; elle corrige les tendances de chacun

---

30 Pierre Leroux, *De l'Humanité*, Paris, Perrotin, 1845, t. I, Livre II, ch. I, p. 127.

31 « L'Unité c'est la Vie. Il en est de la société comme de tous les êtres, et aussi comme de toutes les œuvres du génie de l'homme, de tous les ouvrages de l'art, de toutes les machines. La vie ne se manifeste que dans l'unité ; elle disparaît quand l'unité cesse » (Pierre Leroux, *Œuvres* [1825-1850], Paris, Société typographique, Lesourd, Gustave Sandré, Louis Nettré, 1850, t. I, « Aux philosophes », ch. XXIV, p. 55).

32 « La science, c'est l'analyse. La Vie, c'est la synthèse. Le mal, c'est la séparation, la division, la fragmentation, l'égoïsme. Le bien, c'est l'unité » (*ibid.*).

vers le développement excessif d'une de ses facultés, elle ramène chacun vers l'unité de son être, vers sa véritable personnalité<sup>33</sup>.

George Sand avance de son côté la notion de « trinalité » (*NLV*, 201)<sup>34</sup>, à savoir : l'âme « préposée à l'entretien et à la conservation de la vie physique » qui est l'âme spécifique ; l'âme préposée « au développement de la vie psychique » (*NLV*, p.167) qui est l'âme personnelle. Ainsi, l'homme est de fait objet d'étude de la physiologie et de la métaphysique. Cependant ces deux âmes sont subsumées par une troisième, « l'âme universelle » qui n'est que l'accord dialectique et synthétique des deux premières :

Nous arriverons, je pense, à savoir compter jusqu'à trois, qui est le nombre sacré, la clef de l'homme et celle de l'univers, et une bonne définition nous fera quelque jour reconnaître en nous, non pas seulement deux âmes aux prises l'une contre l'autre, mais trois âmes bien distinctes, une pour le domaine de la vie spécifique, une autre pour celui de la vie individuelle, une troisième pour celui de la vie universelle. Celle-ci, qui tiendra compte du droit inaliénable de la vie spécifique, mettra l'accord et l'équilibre entre cette vie diffuse chez tous les êtres et la vie personnelle exagérée en chacun. Elle sera le vrai lien, la vraie âme, la lumière, l'unité (*NLV*, p. 170-171).

En termes de philosophie naturelle, les règnes de la création se comprennent comme des ensembles sphériques et concentriques : à la périphérie, la « première région de la vie commune à l'espèce » (*NLV*, p. 200), « la plante, placée à l'étage inférieur, a sans doute l'âme inconsciente, spécifique » (*NLV*, p. 193), puis l'animal : « avec l'hypothèse des trois âmes, l'animal, doué des deux premières, s'explique et cesse d'être un problème insoluble. La troisième âme complète l'homme : « il n'est, a dit Pascal, ni ange ni bête. Pascal est

---

33 Pierre LEROUX, *Doctrine de l'humanité. Aphorismes*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1848, Fragment n°85 « De la Triade », p. 19.

34 Voir aussi *NLV*, p. 201 : « J'appelle donc à notre aide une méthode qui fasse entrer l'homme dans la notion de trinalité, applicable à l'univers et à lui ». Sand l'avait déjà formulé en 1861 : « Je crois, moi, depuis longtemps, que nous avons trois âmes, une pour diriger l'emploi de nos organes, une autre pour régler nos rapports avec notre espèce, une troisième pour communiquer avec l'esprit divin qui anime l'univers. » (*Impressions et Souvenirs, op. cit.*, « À Rollinat, journal (Tamaris, 1861) », p. 172).

resté garrotté ici par la notion de dualité. L'homme est bête, homme et ange » (*NLV*, p. 193).

### *La dialectique sandienne*

L'originalité sandienne est à apprécier à l'aune de certaines modifications qu'elle apporte à ce schéma. En effet, selon Sand, l'âme personnelle semble plutôt une instance de détermination (sollicitations du spécifique) ou d'indétermination (appels de l'universel). L'âme personnelle subit ainsi deux injonctions : éducation de la vie spécifique (ou impersonnelle) et élévation à la vie universelle. Elle doit donc contenir mais aussi soutenir les revendications de l'âme spécifique afin de lui permettre de persévérer dans la « conservation de la vie physique » :

Il est bien certain que la plupart des maux inhérents à notre espèce, maladies, passions, guerres égarements, sont notre propre ouvrage, c'est-à-dire le résultat de l'élan dérégulé ou de l'aveugle inertie de l'âme spécifique. Cette âme impersonnelle, ce moteur aveuglé que les uns respectent trop, que les autres ne respectent pas assez, est chez nous un agent de destruction tout aussi bien qu'un agent de conservation (*NLV*, p. 192).

La vie spécifique s'exprime en effet si « l'âme universelle n'a point clairement parlé en nous » et si « l'âme personnelle n'a pas assez d'armes assez bien trempées pour le combat » :

Le jour où il croira, avec ses deux âmes supérieures, à un idéal bien défini et bien évident, l'âme inférieure ne réclamera que la part de satisfaction qui lui est due. L'appétit ne sera plus la fureur, la passion ne sera plus le crime, la fantaisie ne sera plus le vice. L'âme personnelle, celle qui est libre de choisir entre le vrai et le faux, recevra – de l'âme vouée au culte de l'universel – une lumière assez frappante pour ne plus hésiter à la suivre (*NLV*, p. 181).

À la fin de son texte, Sand revient toutefois sur le « droit inaliénable de la vie spécifique » (*NLV*, p. 170-171) et sur l'évaluation de l'âme spécifique, par trop méprisée à cause sans doute d'un dualisme encore trop déterminant<sup>35</sup>. De même que l'universel éduque à toutes les formes de dépassement de son moi personnel, de même le personnel est personnalisé par le spécifique : l'âme personnelle a besoin du « contentement » et du « consentement » de l'âme spécifique, elle doit aussi la servir pour mieux s'en servir : « la plante obéit à l'insecte quand elle subit l'effet de sa faim ; mais, quand l'insecte féconde la plante en transportant sa poussière séminale de fleur en fleur, il sert la plante » (*NLV*, p. 209). On voit poindre ici quelque chose comme du politique : on n'en est jamais loin avec Sand quand il s'agit de décrire la réciprocité et la solidarité naturelles. En revanche, dans son rapport à l'âme personnelle, l'âme universelle a une fonction de sublimation. L'âme personnelle doit se sublimer, afin d'être suffisamment forte pour contenir ces mêmes instincts. L'âme universelle est l'expression de la sublimation qui permet non seulement de convertir et de détourner l'inconscient de ses intérêts spécifiques mais en outre et surtout de lui permettre d'appréhender l'indéterminé par l'art ou la connaissance :

Pour peu que l'on s'y essaie, on découvre en soi une docilité que l'on ne connaissait pas, de même que l'esprit généreux qui entreprend un grand et noble travail est tout surpris de sentir en lui un nouveau lui-même qui s'éveille, se révèle et semble dicter ses lois à l'ancien. C'est la troisième âme, c'est ce que les artistes inspirés appellent l'autre, celle qui chante quand le compositeur écoute et qui vibre quand le virtuose improvise. C'est celle qui jette brûlante sur la toile du maître l'impression qu'il a cru recevoir froidement. C'est elle qui pense quand la main écrit et qui fait quelquefois qu'on exprime au-delà de ce que l'on songeait à exprimer. Enfin c'est elle qui n'ergote pas, qui n'a plus besoin de raisonner, mais qui peut et qui veut ; elle est là, agissante à notre insu le plus souvent, cherchant à nous élever vers le foyer de la science infinie ; mais nous ne la connaissons pas, nous avons peur d'elle. Nous croyons qu'elle usera trop vite les ressorts de notre frêle machine. L'instinct de conservation nous empêche de la suivre sur les cimes (*NLV*, p. 188)<sup>36</sup>.

35 Sand l'attribue à la lecture de Laugel : voir *NLV*, p. 207.

36 En d'autres termes, Sand présentera une triangulation dialectique comparable en 1873, preuve de la constance et de la cohérence de ses hypothèses : « La vie animale n'est pas si



Sand retrouve étonnamment les mêmes inflexions que Schelling pour désigner une instance de sublimation (idéelle, l'art) qui soit également une force inconsciente (réelle, la nature). L'âme universelle est en fait la propension à la sublimation, c'est-à-dire à la transformation-conversion de l'inconscient (le spécifique naturel) tout en étant issue de cet inconscient. La différence entre les deux « âmes » ou les deux « vies » tient donc à l'évaluation de la qualité de l'âme ou de l'inconscient en question. Sand n'invente donc pas de nouvelles facultés. Il ne s'agit pas d'une nouvelle conception spiritualiste de l'âme humaine puisqu'au lieu de hiérarchiser ces trois âmes du bas vers le haut, de les essentialiser comme autant de facultés, Sand, loin d'en faire même une topique, les comprend comme des instances dynamiques vectorisées. La vie est spécifique quand elle ne s'oublie pas (conservation) ; elle est universelle quand elle se perd de vue (sublimation). Ainsi l'âme personnelle se trouve placée comme un centre d'indétermination entre deux évaluations possibles de l'inconscient, pratique ou théorique en somme : s'il reste attaché à la conservation de soi (aux instincts de l'espèce), il est spécifique (et ce spécifique est aussi spécifique à chaque espèce) ; s'il s'adonne à la sublimation de soi (à l'abnégation), il est universel, impersonnel et donc indéterminé. L'âme universelle ne doit donc pas être conçue comme une relève de l'inconscient par la conscience. L'accès à l'universel s'opère précisément par la rupture avec les principes fondamentaux de la raison instrumentale et même de la représentation idéaliste d'un objet à un sujet. La vie universelle est AUSSI une vie inconsciente à laquelle on accède en rompant avec la représentation consciente. Il faut que le moi devienne sujet afin de perdre de vue sa vie spécifique. Le moi devient sujet grâce à la rupture du principe d'individuation. Le danger n'est donc pas le moi (c'est le moyen) ni le sujet (c'est le but) mais bien plutôt l'individu qu'il faut savoir certes conserver dans son intégrité, notamment physique et psychique, mais aussi savoir dépasser pour accéder à des formes de vie supérieure. En somme la configuration individu-moi-sujet est une autre façon de baliser le cheminement de l'âme entre le spécifique,

---

pernicieuse que l'on croit. La vie intellectuelle n'est pas si indépendante que l'on dit. L'être est un ; chez lui, ses besoins répondent aux aspirations, et réciproquement. Il y a une loi plus forte que ces deux-là, un troisième terme qui concilie l'antithèse établie dans la vie de l'individu ; c'est la loi de la vie générale, et cette loi divine, c'est la progression. [...] Tout être éprouve donc à son insu le besoin d'une transformation honorable » (George SAND, *Le Chien et la fleur sacrée*, dans *Contes d'une grand-mère*, éd. Béatrice Didier, Paris, Flammarion, « GF », 2004, p. 313).

le personnel et l'universel. Pour ce faire, Sand privilégie la sublimation de la conscience dans l'extase, comme sortie hors de soi :

Les moments où, saisi et emporté hors de moi par la puissance des choses extérieures, je puis m'abstraire de la vie de mon espèce sont absolument fortuits, et il n'est pas toujours en mon pouvoir de faire passer mon âme dans les êtres qui ne sont pas moi. Quand ce phénomène naïf se produit de lui-même, je ne saurais dire si quelque circonstance particulière, psychologique ou physiologique m'y a préparé. À coup sûr, il y faut l'absence de vive préoccupation ; la moindre cause de sollicitude éloigne cette sorte d'extase intérieure, qui est comme un oubli involontaire et imprévu de ma propre vitalité<sup>37</sup>.

Les phénomènes extatiques<sup>38</sup> se comprennent ainsi très exactement comme cette capacité dialectique de l'universel à être impersonnel sans cesser d'être universel. Cette sorte de sublimation-effusion dans le spécifique naturel inconscient est une nouvelle forme d'inconscience ayant toute la qualité de l'universel, comme si cette inconscience était d'une part un moyen d'accès

---

37 George SAND, *Impressions et Souvenirs*, *op. cit.*, « À Charles Edmond », en date du 23 janvier 1863, p. 7-10.

38 En 1840, Sand en attribue toute sa connaissance à Leroux : « ce qu'il m'en semble à moi, d'après ce que j'ai cru pressentir dans nos conversations. L'extase est une puissance insolite qui se manifeste chez les hommes livrés aux idées abstraites et qui marque peut-être la borne où l'âme peut toucher aux régions les plus sublimes, mais au-delà de laquelle un pas de plus la jetterait dans la confusion et la démence. Entre la raison et la folie, il y a un état de l'esprit qui n'a jamais été ni bien observé ni bien qualifié et où les croyances religieuses de tous les temps et de tous les peuples ont supposé l'homme en contact direct avec l'esprit de Dieu. Cela s'est appelé esprit divinatoire, ou prophétique, oracle, révélation, vision, descente de l'Esprit saint, conjuration, illuminisme, convulsionnisme. Je crois du moins que tous ces faits rentrent dans le même fait, celui de l'extase ; et Leroux pense que le magnétisme est la manifestation que notre siècle athée et matérialiste a donnée à la faculté extatique. Ce miracle éternel, qui est dans les traditions de l'humanité ne pouvait se perdre avec la religion. Il lui a survécu, mais au lieu de s'opérer de Dieu à l'homme dans l'ordre métaphysique, il s'est passé d'homme à homme par l'opération des fluides nerveux, explication beaucoup plus merveilleuse et moins acceptable en philosophie que toutes celles du passé » (George SAND, *Entretiens journaliers*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. citée, t. II, « Décembre 1840 », p. 1008-1009).

à la connaissance du spécifique inconscient et d'autre part le principe d'une relève de l'inconscience par un savoir qui ne soit pas à strictement parler connaissance, à tel point qu'il est difficile de déterminer « si ces phénomènes sont le résultat d'un état du corps ou de l'âme, si c'est l'instinct de la vie universelle qui reprend physiquement ses droits sur l'individu, ou si c'est une plus haute parenté, une parenté intellectuelle avec l'âme de l'univers, qui se révèle à l'individu délivré, à certaines heures, des liens de la personnalité. M'est avis qu'il y a de l'un et de l'autre et qu'il n'en peut pas être autrement<sup>39</sup> ». Cette âme universelle, principe de connaissance immédiate, plus qu'intuitive du reste, de la totalité subsumée « remplit le fini et l'infini » (*NLV*, p. 178), c'est-à-dire se situe à « cette limite du fini et de l'infini, où commence l'extase<sup>40</sup> » :

On s'oublie soi-même, on monte dans une région où la personnalité s'efface, parce que le sentiment, je dirais presque la sensation de la vie universelle, prend possession de notre être et le spiritualise en le dispersant dans le grand tout. [...] Regarder la vie agir dans l'univers en même temps qu'elle agit en nous, c'est la sentir universalisée en soi et personnifiée dans l'univers. [...] Oui, l'homme est infiniment heureux dans ses vrais rapports avec la nature (*NLV*, p. 58-59).

L'inconscience extatique redonne à la nature ce qu'elle lui a lui a permis de saisir : si la nature présente un modèle d'investigation de la psyché, inversement l'état d'inconscience, aux frontières du fini et de l'infini, permet d'appréhender les lapsus révélateurs de la nature, les « exceptions irrécusables<sup>41</sup> » de l'ordre naturel, les « perturbations brusques des habitudes de la nature<sup>42</sup> », ces extases où la nature, comme hors d'elle, montre par-delà la nature *naturée* de ses productions finies qui persévèrent dans leur espèce et leur vie spécifique, la présence d'une nature *naturante* qui subsume universellement l'ensemble des formes dans un mouvement d'infinie productivité.

---

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 1010.

41 George SAND, *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, dans *Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le regard littéraire », 1992, p. 55.

42 *Ibid.*, p. 57-58.

Au terme de ce parcours, l'inconscient retrouve la nature et peut-être *sa* nature (du moins romantique) : d'une part, le déterminé (le spécifique), cette appréhension de l'inconscient qui l'apparente à ce qu'on a pu appeler la *nature naturée* de la nature ; d'autre part, l'indéterminé (l'universel) qui appréhende l'inconscient comme une *nature naturante*. En somme, l'inconscient est force de conditionnement contraignante, tout autant qu'aspiration à l'inconditionné. Quoi qu'il en soit, pour le romantisme, sans aucun doute, l'inconscient est structuré comme la nature.

Ces aperçus théoriques ne sont pas détachés chez Sand de l'expérimentation littéraire. En 1868, soit de façon contemporaine à cette excursion dans les études de la nature, elle fait précisément paraître un roman, *Mademoiselle Merquem*, fondé sur une triangulation des protagonistes qui n'est sans doute pas totalement étrangère à cette réflexion sur les trois âmes. D'un côté, Célie Merquem, l'héroïne, dominée par l'âme universelle dont l'épithète homérique pourrait être la *dévouée*. Entièrement hors d'elle-même, elle n'est en effet que dévouement, abnégation, renoncement à soi et à sa vie spécifique. De l'autre, et à l'opposé, le Comte de Montroger, le prétendant, entièrement dominé par l'âme spécifique. Il est fondamentalement « égoïste », c'est du reste de façon systématique le qualificatif qui le caractérise tout au long du roman. L'arrivée du jeune Armand du Blossay, narrateur et protagoniste de cette histoire, incarne cette âme personnelle, romanesque, à l'heure du choix : celui d'un mariage harmonieux. Sa quête n'est pas celle d'un « amour égoïste », spécifique, guidé par l'instinct physique (la débauche), psychologique (la possession, la soumission) ou social (l'intérêt et la gloire). Elle recherche bien plutôt l'« amour sublime<sup>43</sup> », non inhibé par l'abnégation, mais élevé par l'enthousiasme de l'universel. La personne et les agissements d'Armand rééquilibrent le roman et les forces actantielles en présence en forçant l'égoïsme à éduquer son instinct, en amenant le dévouement à faire une place au spécifique. L'ange et la bête redeviennent ainsi des hommes, avec quelques nuances toutefois : Montroger est éduqué par l'universel afin de recouvrer sa souveraineté ; Célie Merquem est en somme désinhibée afin de permettre son épanouissement personnel. L'équilibre conquis par les deux protagonistes grâce au renoncement-dévouement de Montroger

---

43 George SAND, *Mademoiselle Merquem*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1996, p. 275. À la suite de cette distinction, le narrateur formule parfaitement cette difficulté à en faire le départ : « l'amour a pour complément la passion qui semble pourtant le combattre » (*ibid.*).

et à l'accomplissement-intéressement de Célie fondent et conditionnent l'épanouissement de l'âme personnelle des trois personnages-types et la sortie du cercle névrotique (pulsion/frustration ; inhibition/abnégation). Le final symbolise et entérine cet état d'équilibre du Moi personnel : les mariages heureux en sont la figure romanesque, autrement dit : « La passion naît du mariage entre l'instinct et l'intelligence<sup>44</sup> ».

YVON LE SCANFF  
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

---

44 LAUGEL, *Les Problèmes de l'âme, op. cit.*, p. 113-114.





# La Commune de Paris vue par les correspondants de George Sand

Si la condamnation de la Commune de Paris par George Sand est bien connue grâce à sa correspondance active éditée par Georges Lubin et Thierry Bodin<sup>1</sup>, l'étude de sa correspondance passive – autrement dit les lettres reçues par l'écrivaine – est fondamentale pour compléter les sources à ce sujet. Donner la parole aux correspondants de George Sand place l'écrivaine dans une position moins habituelle, celle de destinataire, et permet de rétablir le dialogue originel du va-et-vient de la correspondance croisée. Ces lettres envoyées à George Sand, en majorité inédites, sont nécessaires pour comprendre la culture politique de son réseau, concept employé au sens général de liens sociaux et de relations. Plus de 80 lettres relatives à la Commune écrites par une quarantaine de correspondants ont été sélectionnées au sein du fonds Sand de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP)<sup>2</sup> : ces sources épistolaires sont dispersées dans la série G qui contient plus de 6000 pièces d'archives qu'il a fallu parcourir en intégralité pour ensuite commencer un travail de transcription des lettres sélectionnées. Naturellement, les noms des correspondants qui écrivent à

---

1 Voir les travaux de Michelle PERROT, « George Sand : une républicaine contre la Commune », in *La Commune de 1871 : l'évènement, les hommes et la mémoire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004 ; Bernard HAMON, *George Sand et la politique : « cette vilaine chose »*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; et la réflexion introspective de Georges BUISSON, *George Sand et la Commune de Paris*. Paris, L'Harmattan, 2021.

2 D'autres lettres écrites à l'écrivaine sont conservées à la Bibliothèque de l'Institut de France et à la Bibliothèque nationale de France, deux fonds qui ne contiennent que de très rares lettres en lien avec la Commune.

propos de la Commune ou qui reçoivent les impressions de George Sand se recourent. Toutefois, certaines lettres envoyées à Nohant ont un grand intérêt lorsqu'elles permettent de pallier des pertes de lettres de George Sand.

Ce corpus de sources représente un foisonnement de lettres à caractère politique qui émanent aussi bien de célébrités du monde littéraire que d'une servante ou d'un obscur ingénieur de chemin de fer. À l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de la Commune, cette approche s'inscrit dans le renouvellement historiographique actuel accordant un plus grand intérêt à l'individu à la fois comme acteur et spectateur de l'insurrection<sup>3</sup>. L'objectif est donc de se placer à cette micro-échelle et de donner à lire des extraits inédits de lettres reçues, contenant des témoignages, des acquiescements mais aussi des critiques qui ont contribué à nourrir la réflexion et le cheminement intellectuel de George Sand à propos de la Commune. Cela permet d'en savoir davantage sur les informations dont elle dispose en complément de sa lecture des dépêches officielles et de la presse déjà étudiées par Géraldi Leroy<sup>4</sup>. Quels regards les correspondants de George Sand portent-ils sur la Commune dans leurs lettres qui s'apparentent à de véritables espaces de débat ? Pourquoi s'adresser à George Sand ou pourquoi ne pas le faire ? Autant de questionnements associés à l'évolution de son réseau politique en déclin depuis le coup d'État du 2 décembre 1851.

### ***Raconter son expérience de la Commune et la donner à lire à George Sand***

Pourquoi écrire à George Sand ? Ces lettres décrivent des expériences, provinciales ou parisiennes, pendant la Commune qui apparaît comme un choc pour ce panel de correspondants, un choc politique mais avant tout émotionnel qui pousse à écrire. Coucher sur le papier ses angoisses, témoigner, prendre des nouvelles, commenter les événements de près ou de loin... autant d'attitudes qui transforment la correspondance en véritable exutoire libérateur de la parole. Nombreux sont les correspondants qui écrivent depuis

---

3 Voir l'article de synthèse de Jérôme LAMY, « La Commune, une histoire plurielle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 148 | 2021. <http://journals.openedition.org/chrhc/15911>.

4 Géraldi LEROY, « Une "chimérique insurrection" : la Commune de Paris dans les *Agendas* et la *Correspondance* de George Sand », in Noëlle DAUPHIN (dir.), *George Sand : terroir et histoire*, Rennes, PUR, 2006.

la province, soit parce qu'ils y habitent de longue date, soit parce qu'ils ont fui Paris. C'est le cas par exemple d'André Boutet, receveur de rentes rencontré à Palaiseau et désormais marchand de « tresses, boucles et boutons en gros », qui quitte précipitamment ses affaires du 10 rue du Cloître Saint-Jacques pour se réfugier dans le Cher chez un parent notaire :

Nous sommes réfugiés à Henrichemont [...]. Ce n'était pas assez de la guerre avec l'étranger. Il nous fallait encore pour compléter nos désastres la guerre civile. Nous sommes navrés de tout ce qui arrive et malheureusement nous ne voyons pour sortir de là que des flots de sang humain à verser par des mains humaines. C'est pour n'être pas témoins et acteur [sic] dans cet épouvantable drame que personnellement, j'ai voulu quitter Paris<sup>5</sup>.

Il en est de même pour l'actrice de théâtre Jeanne Bondon, plus connue sous le pseudonyme d'Anaïs, qui écrit le 25 avril 1871 d'Égrefin (Seine et Marne) à sa « chère et bonne fée » :

Nous recevons après de stations douloureuses [sic] l'hospitalité dans une belle ferme chez de bonnes gens [...]. Mon méchant fils avait trouvé charmant de se faire condamner à mort par la Commune pour avoir cherché à sauvegarder la vie du Général Salicis ! [...] J'ai mis ensuite, de mon mieux, mes affaires en ordre et me voyant menacée avec promesse de m'assassiner au besoin, puisque j'avais soustrait mon fils à la Commune, je suis partie et nous sommes ici<sup>6</sup>.

Dans la correspondance passive, la Commune de Paris est d'abord racontée vue de province, ce qui permet de mieux capter la portée de l'évènement parmi les relations de George Sand disséminées en France. Les mobilités engendrées par l'insurrection parisienne sont désormais prises en compte et mieux connues par les études historiques<sup>7</sup>. Comme le montrent ces quelques bribes de lettres transcrites, la correspondance passive de George Sand est marquée dans un premier temps par la réprobation de la Commune et les épistoliers cherchent

---

5 Bibliothèque historique de la ville de Paris (BHVP), G3574, Henrichemont, 5 avril 1871.

6 BHVP, G739.

7 Marc CÉSAR, Laure GOBINEAU (dir.), *La Commune de 1871, une relecture*, Grâne, Créaphis éditions, 2019.

les expressions les plus péjoratives pour qualifier cet épisode politique. Tandis que la romancière qualifie régulièrement les communards et leur insurrection d'« ignobles », ses correspondants parlent de « sauvagerie », d'« horreurs » et de « ruines » (André Boutet), de « folies de la Commune » (Victor Borie), d'« horrible saignée » (Juliette Adam), d'« une incomparable crise » (Madame Arnould-Plessy), de « sauvage destruction » et d'« abominations » (Émile Aucante), ou décrivent les révolutionnaires comme d'« obscurs gredins » et des « fous des deux sexes ou des coquins » (Jeanne Bondonis). Il est difficile de prétendre à l'exhaustivité et, de manière générale, c'est l'image d'une insurrection sanguinaire et destructrice qui est très largement colportée dans cette correspondance. De la simple phrase à la lettre entière, la Commune s'immisce dans les lettres écrites à George Sand avec les mêmes thèmes relayés par la presse versaillaise qui a certainement influencé ses amis. Comme l'indique l'historien Quentin Deluermoz, un véritable « imaginaire social<sup>8</sup> » se construit autour de la Commune, alimenté par l'émotion et l'affect, d'autant plus que les correspondants précités n'ont pas vu les événements de leurs propres yeux. Mais George Sand reçoit quelques témoignages directs d'amis qui se trouvent dans la capitale entre le 18 mars et le 28 mai 1871. Là encore, la violence est un *leitmotiv* dans les récits de Jeanne Bondonis et d'Edmond Plauchut pour les débuts de la Commune puis de la veuve Martine, des époux Pauline et Frédéric Villot et de Maurice Cristal pour la suite de l'insurrection. Il faut d'emblée insister sur le fait que ces témoignages émanent de victimes qui subissent la Commune et qui n'en sont pas des acteurs. Ces expériences internes à l'insurrection, à l'échelle de l'habitation et du quartier parisiens, permettent ainsi à George Sand d'accéder au quotidien de spectateurs de la Commune à la manière d'une « *street view* ». Il s'agit de donner à lire le bruit, les odeurs, la vue de la fenêtre... tout un ensemble de perceptions et de sensations partagées avec George Sand et nourrissant son imaginaire. Par exemple, Frédéric Villot, artiste et conservateur au Louvre qu'il a contribué à défendre, prétendu cousin de la romancière, a pris soin de noter tous les bruits qu'il avait perçus au cours de la « semaine sanglante » du 21 au 28 mai 1871 :

Pendant les 4 jours que je n'ai pu bouger de la maison, grâce aux deux barricades qui bouchaient ma rue et à une vingtaine d'autres plus gigantesques qui l'enveloppaient, j'ai été très préoccupé, pour charmer

8 Quentin DELUERMOZ, « La Commune, le nouveau spectre global de la révolution », *Contextes* [en ligne], 30/2021. <http://journals.openedition.org/contextes/9938>

mes loisirs forcés, de noter musicalement l'incroyable bruit qui a duré sans la moindre intermittence du lundi au samedi. Comme pour tous les airs nationaux et populaires la chose n'a pas été facile : il y a des incorrections de mesure, des trainements de sons, des quarts de tons, qu'on ne peut écrire. Quoi qu'il en soit, je crois avoir transcrit assez fidèlement en partition ce genre de charivari. Les instruments sont : l'obus, la balle frappant le mur et les vitres, le feu de peloton, la fusillade, la mitrailleuse, le petit canon et le gros canon<sup>9</sup>.

Son épouse, Pauline, avait déjà envoyé un billet écrit à la hâte le 26 mai :

Feu à droite, feu à gauche, notre maison enduite de pétrole et en flamme à 1h du matin. Fuite à travers les fusils de la Commune, reste de la nuit à l'hôpital de la Charité désigné aussi pour l'incendie, et de tout cela, reste le deuil, une douleur morale sans nom, mais pas une blessure sur nos corps, et nos habitations debout, nos meubles en place, grâce à des dévouements admirables.

Voilà ce que je vous dis le plus vite que je peux en vous embrassant<sup>10</sup>.

Le pétrole justement, Madame Arnould-Plessy le mentionne également à Lina Sand en évoquant les « femmes ornées de boîtes remplies de pétrole<sup>11</sup> », figure de la « pétroleuse » largement véhiculée et dont les spécialistes ont démontré qu'il s'agissait d'un mythe et de rumeurs alimentés par les journaux versaillais<sup>12</sup>. Même si elle était présente à Paris, Madame Arnould-Plessy est-elle rentrée en contact avec ces femmes ? Le caractère spectaculaire et quasi apocalyptique

---

9 BHVP, G5861, lettre de Frédéric VILLOT, Paris, 2 juin 1871. Le catalogue de la BHVP annonce par erreur une « lettre de Viardot à George Sand ».

10 BHVP, G937, lettre de Pauline VILLOT, Paris, 26 mai 1871. Cette lettre n'est pas de Mme Arnould-Plessy comme l'indiquent le catalogue ainsi que Georges Lubin qui l'a déjà transcrite (*Corr.*, t. XII, p. 393). L'écriture et le papier à en-tête permettent d'identifier formellement Pauline Villot, par comparaison avec ses précédentes lettres.

11 BHVP, G2702, Paris, 2 juin 1871.

12 Voir Édith THOMAS, *Les Pétroleuses*, édition préfacée et enrichie par Chloé Leprince, Paris, Gallimard, 2021 [1963] ; Michèle RIOT-SARCEY, « De la tricoteuse à la pétroleuse ou les figures répulsives de la "femme publique" », *Contretemps*, n°48, février 2021, Paris, éditions Syllepse [première édition dans *La Revue du musée d'Orsay*, n°10, 2000].

des incendies et des saccages de maisons incite à l'accusation d'atteinte à la « civilisation » par des communards considérés comme des « barbares ».

Dans ces lettres, il est de coutume de prendre des nouvelles de George Sand, de ses amis mais aussi de l'appartement de la romancière, rue Gay-Lussac à Paris, qui fait l'objet de toutes les préoccupations de sa servante, la veuve Martine, restée sur place. Lorsque l'insurrection est terminée, certains s'y rendent pour constater le peu de dégâts dont il a finalement fait l'objet. « Je n'y ai vu hier en passant, du reste, aucun dégât matériel, si ce n'est une balle qui a éraflé le coin d'une des fenêtres du salon » écrit André Boutet le 6 juin, déjà de retour à Paris. « Je suis allé à Paris ce matin et l'une de mes premières visites a été pour la rue Gay Lussac » raconte Émile Aucante le 4 juin<sup>13</sup>. Dans ces lettres envoyées à la romancière, l'appartement, espace de vie de George Sand, apparaît comme un espace sacré dont le saccage serait apparenté à un sacrilège. Le mérite revient en particulier au dévouement et aux stratégies mises en place par la veuve Martine afin de protéger les biens de George Sand :

On m'a donné l'assurance que si je pouvais avoir une carte rouge de la Commune l'appartement de Madame serait respecter [*sic*]. J'ai déjà fait des démarches mais je ne puis arriver à rien, mais si Madame avait une connaissance à la Commune, par une simple lettre d'elle à cette personne que Madame adresserai [*sic*] à moi et que je porterais moi-même, l'appartement serait respecter [*sic*]<sup>14</sup>.

Cette demande de la veuve Martine pose la question des ressources politiques et sociales dont George Sand dispose encore à cette date : elle ne fait aucune démarche auprès de communards pour sauver son appartement. Et pourtant, elle en connaît.

### ***Le réseau politique restreint de George Sand au début de la III<sup>e</sup> République***

Alors qu'il était à son paroxysme en 1848 et sous la II<sup>e</sup> République, le réseau politique de George Sand s'est lentement desserré sous le Second Empire, avec un très faible renouvellement : l'écrivaine engagée en politique s'est progressivement éloignée d'anciens amis politiques, nombreux étant

13 BHVP, G3575 et G729.

14 BHVP, G5835, Paris, 22 avril 1871.



partis en exil. À l'aube de la III<sup>e</sup> République, elle connaît peu la nouvelle base de militants de gauche et elle n'a plus la même relation privilégiée avec les mouvements ouvriers, proximité qu'elle avait dans les années 1840 parallèlement à la publication de ses romans sociaux.

En 1871, certaines absences de correspondants sont lourdes de sens : par exemple, elle n'a jamais eu de relation avec la militante Louise Michel et aucun échange n'est relevé avec Mikhaïl Bakounine – anarchiste russe avec qui elle avait pourtant noué des liens en 1848 – alors en plein débat avec Karl Marx sur l'interprétation de la Commune. Sur le plan local, des artisans et commerçants venus de La Châtre ont participé à la Commune et plus de 370 dossiers d'enregistrement sont répertoriés pour des communards natifs de l'Indre<sup>15</sup>. En août 1871, le fils de son ami Jean Patureau-Francœur, prénommé Joseph, a même tenté d'ériger un drapeau rouge à Issoudun en signe de ralliement à la Commune de Paris<sup>16</sup>. Mais aucun écho n'est retrouvé dans sa correspondance avec George Sand qui se termine en 1869, juste après la mort du père Jean en 1868. Pourtant, d'autres amis de longue date sont devenus communards mais ils n'écrivent pas à George Sand. Quelles en sont les raisons ? Ils sont certainement pris dans le tourbillon des événements et leurs liens avec la romancière souffrent d'un éloignement géographique mais aussi idéologique. Le communard qu'elle aurait pu contacter est Alexandre Lambert dont elle a protégé la fille Marie après l'exil du père en Algérie en 1852. Rappelons qu'il a été exilé pour avoir été le rédacteur en chef du *Travailleur de l'Indre*, dernier journal fondé par George Sand et ses amis en 1849-1850 à Châteauroux. Entre 1870 et 1872, c'est le cri du cœur d'une fille à la recherche de son père, revenu en France en 1870 mais disparu depuis, qui arrive jusqu'à Sand par le biais de cinq lettres. Elle écrit depuis Olin-es-Semen en Algérie, le 11 novembre 1871 :

On publie que mon père vient de passer devant la quarantième chambre et qu'il est condamné à trois ans de prison pour avoir pris part à la défense de la Commune, pour avoir été le secrétaire de Delescluze<sup>17</sup>, pour avoir censuré les journaux du parti opposé. [...] Vous qui êtes en France, qui

---

15 Base de données de Jean-Claude Farcy, *La Répression judiciaire de la Commune de Paris : des pontons à l'amnistie (1871-1880)*, LIR3S (Université de Bourgogne/CNRS), [En ligne depuis 2019]. <https://communards-1871.fr>

16 Archives départementales de l'Indre, M2598.

17 Charles Delescluze, l'un des principaux dirigeants de l'insurrection.

allez à Paris, qui avez de grandes relations, je vous en supplie, Madame, faites tous vos efforts pour le découvrir [...]. Voyez Mr Leneveux, Mrs Corbon, Perdiguier, Greppo, députés de 48 et réélus encore aujourd'hui<sup>18</sup>.

Marie Lambert souhaite que George Sand réveille son réseau politique, mais en vain. Elle tente même d'exhumer des souvenirs de 1848 et d'anciennes solidarités maçonniques :

Mon père était franc-maçon [...]. C'est Mr Jules Favre qui l'avait fait recevoir à Paris. C'est lui qui lui a servi de parrain maçonnique. [...] Vous connaissez Jules Favre, vous étiez avec lui en 48 ainsi qu'avait Ledru-Rollin<sup>19</sup>, car je me rappelle que c'est par l'intermédiaire de ces messieurs que papa vous a connue<sup>20</sup>.

Plusieurs sources concordent et nous permettent d'apprendre qu'Alexandre Lambert a été renvoyé effectivement en France comme délégué de l'Algérie pour soutenir la Commune de Paris. Une enquête parlementaire<sup>21</sup> déclare qu'il est nommé chef du bureau au ministère de l'Intérieur de la Commune où il est chargé spécialement de la rédaction des communiqués et de la propagande communarde. Mais quelques jours plus tard, Alexandre Lambert est fusillé dans la cour de la Mairie, sans passer par la prison comme l'indiquait faussement la presse. Quelle ironie du sort pour George Sand et Alexandre Lambert, deux quarante-huitards qui ont été au service du ministère de l'Intérieur à deux époques différentes ! Leurs itinéraires politiques ont convergé sous la II<sup>e</sup> République puis se sont éloignés, tant d'un point de vue spatial que politique : en 1871, George Sand condamne la Commune tandis qu'Alexandre Lambert fait partie des fédérés. La romancière ne fera aucune démarche en faveur de communards condamnés et exilés, contrairement aux

18 BHVP, G5694.

19 Au printemps 1848, George Sand a rédigé les *Bulletins de la République* pour le compte du ministère de l'Intérieur dirigé par Ledru-Rollin, alors assisté de l'avocat Jules Favre, secrétaire général du Ministère. Ce dernier est devenu ministre des Affaires étrangères en 1871.

20 BHVP, G5695, Paris, 4 août 1872.

21 Bibliothèque nationale de France, FOL-LE89-3 (BIS, 3), *Enquête parlementaire. Actes du gouvernement de la Défense nationale*, 1876 (voir les pages 204 à 206). Informations confirmées par la base de données de Jean-Claude FARCY, *op. cit.*

multiples sollicitations tentées pour sauver des victimes du coup d'État du 2 décembre 1851.

Autre mort à déplorer pendant la Commune : celle de Pierre Leroux le 12 avril 1871, de retour à Paris après son exil à Jersey. Maurice Cristal, musicographe et homme de lettres, décrit à George Sand le défunt philosophe qui a tant compté pour son cheminement vers le socialisme dans les années 1840 :

Vénérée Madame,

Pierre Leroux vient de mourir. La terrible canonnade d'aujourd'hui a précipité sa dernière heure. Vous voyez d'ici cette chambre modeste presque pauvre, quelques bouquins et sur cette couche en désarroi cette tête sublime maintenant si belle dans son repos, surélevée par quelques bouquins pour faciliter la dernière émission de souffle du maître qui a tant ému la philosophie moderne. Si vous aviez été là, il eût avec bonheur pressé vos mains<sup>22</sup>.

Quelle description saisissante de Pierre Leroux sur son lit de mort ! Ses funérailles sont célébrées de manière officielle par la Commune et révèlent alors des tensions entre les différentes générations de révolutionnaires<sup>23</sup>. Il en est de même parmi les amis politiques de longue date de George Sand devenus des « vétérans » de 1848. Ainsi, Victor Borie, ancien rédacteur en chef du journal sandien *L'Éclair* en 1844, explique à son amie qu'il est consulté en tant que figure politique expérimentée :

Je vous écris au son du canon. [...] Je vois ici beaucoup de députés, de toutes les couleurs, qui me consultent sur les questions spéciales. Nos amis, les républicains, sont toujours les mêmes : braves garçons, remplis de bonnes intentions, gâtés par une foule de préjugés, parlant beaucoup [...] Ils parlent et ne font rien<sup>24</sup>.

Triste constat pour un républicain de la première heure, au même titre que le fidèle Émile Aucante, secrétaire de George Sand dans les années 1850, à qui

---

22 BHVP, G779, lettre de Maurice GERMA DIT CRISTAL, Paris, non datée.

23 Jean-Noël TARDY, « Les funérailles de l'utopie. Les obsèques officielles de Pierre Leroux et la Commune de Paris », *Revue historique*, n°683, 2017, p. 589-618.

24 BHVP, G749, Versailles, 3 mai 1871.

la Commune donne un nouvel argument pour se détourner de la politique : « Quelle lutte et quelle sauvage destruction ! [...] Pour mon compte, je n'en suis pas moins profondément dégoûté de la politique, comme de presque tout le reste<sup>25</sup>. » Les deux amis sont désormais reconvertis dans les affaires de négoce et d'édition et, pour eux, « communeux » rime avec « partageux ». « La République et de bons gendarmes » est le nouveau slogan de Borie qui espère reprendre au plus vite son commerce. Car la Commune de Paris a des répercussions globales, souvent économiques<sup>26</sup> : elle entraîne entre autres une pénurie de cigarettes pour George Sand, comme s'en inquiète le peintre Eugène Lambert, longtemps hôte à Nohant et réfugié près de Nantes<sup>27</sup>. Quant à la sœur du dernier amour de George Sand, Laure Manceau, elle n'a « plus qu'à [lui] annoncer la perte totale de [sa] place<sup>28</sup> ». Et pour achever un réseau politique qui est en train de mourir, quoi de pire que le fait symbolique relaté par la veuve Martine au théâtre de l'Odéon, le 2 juin 1871 : « grands dégâts à l'extérieur et à l'intérieur, et le grand portrait de Madame Sand a reçu une balle dans la figure<sup>29</sup> ». Balle perdue ou intentionnelle de la part de communards ? Elle est en tout cas symbolique d'une incompréhension voire d'un total désaveu que l'on perçoit même au sein des lettres reçues.

### ***La correspondance avec George Sand : un espace de débat politique sur la Commune de Paris***

Si George Sand a sa propre opinion sur la question en tant que femme libre, émancipée et engagée, elle reçoit des lettres qui ont une influence certaine sur sa pensée, en la confortant dans ses idées ou en poussant la romancière à se questionner davantage.

Nombre des écrivains qui condamnent la Commune<sup>30</sup> se trouvent parmi les correspondants de George Sand. Les lettres farouches de Gustave Flaubert sont bien connues pour leur dénonciation radicale de l'insurrection tandis

25 BHVP, G729, Enghien, 4 juin 1871.

26 Quentin DELUERMOSZ, *Commune(s), op.cit.*

27 BHVP, G825, lettre d'Eugène LAMBERT, La Prévotière, 2 juin 1871.

28 BHVP, G841, Paris, 13 juin 1871.

29 BHVP, G852.

30 Paul LIDSKY, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, La Découverte, 2020 [1970] ; *La Commune des écrivains. Paris, 1871 : vivre et écrire l'insurrection*, anthologie établie par Alice de Charentenay et Jordi Brahamcha-Marin, Paris, Gallimard, 2021.

que les lettres d'Alexandre Dumas fils sont également très critiques<sup>31</sup>. Le romancier et dramaturge Paul Meurice quant à lui regrette le long silence de George Sand qui n'a pas répondu à ses précédentes lettres de l'hiver 1870-1871 : « Vous ne m'avez pas répondu : pourquoi ? Vous êtes fâché : pourquoi ? Victor Hugo était chez moi cet hiver, nous avons bien souvent parlé de vous, il vous aime et vous admire profondément<sup>32</sup>. » On connaît l'engagement de Hugo en faveur de l'amnistie des communards et son offre d'asile, qui ne sont pas du goût de George Sand ; sans doute est-ce l'une des raisons de la pause épistolaire entre les deux géants littéraires de 1870 à 1874<sup>33</sup>. D'ailleurs, parmi les amis de George Sand, on critique vivement cette attitude de Hugo, comme Madame Arnould-Plessy, le 31 mai 1871 :

Oui, ils ont essayé de brûler l'hôtel Dieu et Mr Hugo les appelle des hommes politiques, et il leur offre chez lui la nourriture et le logement !!!!...  
Oh ! vraiment !! C'est misérable et mon cœur bondit <sup>34</sup> !

Parallèlement à la prise de position d'écrivains célèbres, d'autres amis dispersés en Europe écrivent pour compatir avec George Sand dont ils savent le dégoût du sang et de la violence en politique (le lieutenant Adolphe du Gravier de Dantzig le 30 mars 1871, Joseph Dessauer de Vienne le 22 mai, Ludovico Frapolli de Florence le 28 mai).

Un obscur ingénieur des chemins de fer de Côte d'Or, du nom d'Auguste Nillis, décide spontanément d'écrire à George Sand pour débattre de la Commune. Cette pratique d'écriture à l'écrivaine, très rare dans les années 1870 alors qu'elle était courante dans les années 1840, est d'autant plus remarquable que les lettres écrites par George Sand ont disparu. Dans un ensemble de trois lettres assez longues<sup>35</sup>, Auguste Nillis engage le débat politique :

---

31 Alexandre DUMAS père et fils, George SAND, *Correspondance*, édition de Thierry Bodin et Claude Schopp, Paris, Phébus, 2019.

32 BHVP, G865, lieu non indiqué, 29 juin [1871].

33 Victor HUGO, George SAND, *Correspondance croisée*, présentée par Danielle BAHIAOUI, Nîmes, HB éditions, 2004.

34 BHVP, G724.

35 BHVP, G870 à 875, du 3 au 30 avril 1871, Châtillon-sur-Seine, avec une photographie jointe d'Auguste Nillis.

Vous reconnaissez que le progrès part infailliblement du sein des minorités, mais vous le rejetez résolument s'il doit s'imposer par la violence. [...] Permettez-moi cependant de vous demander où en serait le progrès sans les violences tragiques de la grande Révolution, sans les coups de force de 1830, de 1848, de 1870 ? [...] Mon but est d'examiner si comme vous semblez le croire, les derniers événements sont l'œuvre d'une poignée de factieux voulant imposer par surprise, à la France entière, des théories politiques ou sociales peu définies, ou si au contraire, ils sont l'œuvre du peuple de Paris, amenés qu'ils ont été par l'impéritie du gouvernement de la défense nationale, précipités par la réaction qui domine l'assemblée.

En s'appuyant le plus possible sur différentes sources qu'il collecte lui-même et qu'il transmet à George Sand sous forme de notes (témoignages de gardes mobiles et d'officiers, lettres et journaux), Auguste Nillis, qui se dit « républicain socialiste » et « utopiste », est convaincu du bien-fondé de la Commune et conclut à la faute des « stupides campagnards » qui ont élu une Chambre à majorité monarchique.

Cette conclusion est aussi celle de Louis Viardot, époux de la cantatrice Pauline et co-fondateur de la *Revue indépendante* en 1841 avec Leroux et Sand, qui réagit à la récente publication du *Journal d'un voyageur pendant la guerre* :

Je ne hasarderai qu'une seule réserve. Peut-être que votre grand amour pour la nature, pour la campagne, vous a un peu séduite en faveur de ceux qui l'habitent avec vous. Peut-être faites-vous aux paysans la part trop belle. Leur ignorance les livre encore trop complètement aux influences du clergé et des petites autorités locales. Ce n'est pas que je me range du côté de la Commune. [...] Mais on lui a fourni des prétextes<sup>36</sup>.

Contester voire critiquer le point de vue de George Sand est un fait rare dans les lettres qu'elle reçoit mais il existe, même de la part d'une amie de longue date qui ne semble plus la comprendre :

---

36 BHVP, G946, Londres, 10 mai 1871. Correspondant non identifié dans le catalogue : l'écriture et les informations relatées par Louis Viardot (au sujet de « notre Pauline ») sont sans appel.



Je suis convaincue qu'aux malheureuses journées de juin [1848] le bon droit était du côté des barricades comme en mars du côté de celui de la Commune. [...] Rendez-moi le George Sand [*sic*] dont en 48 je trouvais des proclamations affichées sur les volets des maisons du moindre village, signées George Sand et Ledru-Rollin. Vous ne pouvez être ni réactionnaire ni tenir le langage que j'entends dans la bouche des légitimistes et des cléricaux et pourtant c'est celui de vos lettres pendant la guerre. J'en suis consternée et malade car vous êtes ma foi, et ma loi, et si elle venait à me manquer je douterais de tout, et de moi-même<sup>37</sup>.

Cette critique émise par Mademoiselle Leroyer de Chantepie, amie depuis les années 1830, démontre que le souvenir de l'engagement très actif de George Sand pour la révolution de 1848 pèse encore lourd en 1871, et, naturellement, son hostilité à la Commune a suscité des incompréhensions au sein même de son réseau d'amis. Certes, la République n'est pas encore enracinée dans les campagnes françaises mais George Sand s'est battue toute sa vie pour cela. Alors âgée de 67 ans en 1871, et forte de multiples expériences politiques acquises tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, elle défend la III<sup>e</sup> République naissante aux mains d'Adolphe Thiers qui représente pour elle le compromis et la modération nécessaires à son enracinement sur le long terme, vision qui s'est avérée prémonitoire.

Ainsi, le réseau politique de George Sand, au début de la III<sup>e</sup> République, n'est plus qu'un réseau d'observation et d'analyse d'événements politiques comme la Commune de Paris. Les tentatives d'avancées politiques et sociales voulues par la Commune ne sont quasiment pas discutées par les correspondants de George Sand qui sont très largement contre cette insurrection. Le décalage entre son image de femme de gauche issue de 1848 et sa prise de position contre les communards sonne le glas de son activité politique publique.

CAROLE RIVIÈRE  
DOCTORANTE EN HISTOIRE – LABORATOIRE CRIHAM  
UNIVERSITÉ DE LIMOGES

---

37 BHVP, G837, Angers, 26 février 1872.



# Recessions



## Éditions

**George Sand, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, *Fictions brèves : nouvelles, contes et fragments, 1865, Laura, voyage dans le cristal*, édition de Marie-Cécile Levet, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine » n° 189, 2017, 183 pages, 38 €.**



En 2017, Marie-Cécile Levet a honoré l'édition critique des œuvres complètes de George Sand d'un volume de plus : le court récit *Laura, voyage dans le cristal*, publié en 1865 par l'écrivaine. S'il est regrettable que l'autrice de l'édition n'ait pu accéder au manuscrit du texte (depuis 1974 dans une collection privée, p. 57), elle compense ce défaut en fournissant une introduction riche et éclairante qui s'organise en sept temps.

C'est d'une géode entrevue dans un cabinet de minéralogie que Sand a tiré l'idée de son conte fantastique (p. 7) et, dans un premier temps, l'autrice de l'édition rappelle l'intérêt vif que porte la romancière à la botanique, la minéralogie et la géologie – en particulier dans les années 1860.

Une deuxième section se consacre aux sources intertextuelles de l'œuvre. Si l'heure est à l'« effervescence intellectuelle » dans le domaine scientifique (p. 14), les « rêveries lapidaires » (p. 15) de Sand entretiennent également des liens forts avec certaines pages de ses comparses littéraires : les romantiques allemands, Hugo, Nodier ou Nerval, mais aussi les *Mille et une Nuits* ou le conte fantastique du savant linguiste Adolphe Pictet (p. 16). La fantaisie sandienne se nourrit en outre de lectures savantes (p. 17), notamment s'agissant des rapports entre sciences et industrie, ce qui n'est pas sans générer un discours politique coloré des « théories saint-simoniennes défendues par George Sand » (p. 18).

Cela explique l'apparition du stéréotype du savant avide de connaissance et de pouvoir, mais réduit à l'impuissance (p. 18). *Laura* se caractérise par ailleurs par ses nombreuses « rêveries géographiques » (p. 18), puisant aux nombreux récits des expéditions polaires publiés à l'époque. Sand a notamment lu celui de Charles-Edmond avec enthousiasme (p. 19). Mais elle n'est pas la seule à baigner dans ce contexte : *Laura* partage nombre de caractéristiques avec des textes littéraires contemporains (p. 20-22, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* d'Edgar Poe, ou « Les Mines de Falun » et « Le Vase d'or » d'E. T. A. Hoffmann), mais aussi avec la matière de Bretagne à laquelle ces derniers ont emprunté.

La section se poursuit en faisant le point sur un fait troublant : la publication, en 1864, du *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, étonnamment proche de *Laura*, « alors même qu'il semble matériellement impossible que les deux auteurs se soient mutuellement influencés » (p. 23). Si les deux écrivains ont à l'évidence des références communes (*Le Musée des familles*, Hoffmann, Balzac ou les catabases gréco-latines), on le doit bien à un « air du temps » favorable aux idées qui portent leurs créations respectives. Enfin, Marie-Cécile Levet trace des voies intratextuelles dans l'œuvre de Sand et montre comment *Laura* fait écho à des récits tels que *L'Homme de neige*, *Les Légendes rustiques* ou *Les Dames vertes*, pour ne citer qu'eux (p. 24-25).

Un troisième temps analyse la structure – complexe – de l'œuvre, fondée sur le « récit autodiégétique et rétrospectif d'une rencontre extraordinaire » (p. 26). Marie-Cécile Levet consacre d'abord plusieurs pages au rappel détaillé de l'intrigue (p. 26-30) – non inutile eu égard à sa complexité –, avant d'analyser la charpente de l'œuvre, notamment le jeu entre récit cadre et récit encadré permettant d'introduire « la logique du double chère à George Sand » ainsi que celle de la mise en abyme (p. 30). À la bipartition du récit dédoublant le temps et l'espace répond celle des personnages (p. 31), ce que souligne « l'utilisation d'objets qui changent radicalement l'orientation du récit », dans un monde fictif régi par un « emboîtement sans fin ». L'espace se transforme ainsi en une « sorte de spirale labyrinthique » (p. 32). Cette architecture complexe trouve un écho dans les discours des personnages, « faisant souvent entendre une autre voix que la leur ». Enfin, est rappelé que la nouvelle présente, « fort logiquement, certaines des caractéristiques du récit... de voyage », telles que le discours à la première personne ou la descente aux Enfers.

Vient ensuite l'analyse des thèmes majeurs de l'œuvre, au premier rang desquels il faut compter celui de la connaissance du monde (p. 34-37). Dans un conte « entièrement placé sous le signe du savoir », le voyage initiatique du héros



(Alexis) lui « fait comprendre combien la nature est belle et bien plus belle encore quand on la décrypte » (p. 35). Sand fournit ainsi une « réflexion approfondie sur la philosophie de la science » (p. 36), les personnages étant amenés à défendre leurs positions. En découle, de fait, une « réflexion philosophique et morale » (p. 37) réveillant la plume militante de Sand : l'homme n'étant plus au centre de l'univers, il se doit de respecter chaque être de la création. Au-delà, le voyage fait également accéder le héros à une meilleure connaissance de lui en acceptant « de ne pas savoir pour mieux apprendre » (p. 38). Marie-Cécile Levet analyse ainsi les différentes étapes de ce récit initiatique : la situation (menant le héros à « la nécessité pour aller à la rencontre de l'autre, de sortir de soi-même », p. 39) ; l'initiation (« jalonnée d'épreuves à surmonter pour accéder à la plénitude d'une vie épanouie », conduite via un voyage se faisant cauchemar, accompagné par un inquiétant personnage qui se présente comme le père de l'héroïne dont Alexis est amoureux) ; enfin, la construction (le jeune héros est mort « pour mieux renaître » : « il a pris conscience de la beauté du monde, de son harmonie et de sa cohérence profonde », les liaisons secrètes entre tous les objets de l'univers lui ont été révélées et surtout, il regarde désormais celle qu'il aime des yeux d'un adulte qui ne subliment plus – gage du mariage d'amour et du bonheur familial à venir, p. 42). En dernier lieu, c'est la « connaissance du verbe » (p. 42), dans un roman où la parole tient une place centrale, que Marie-Cécile Levet analyse : Alexis apprend à nommer le monde, occasion de « vérifier la correspondance entre ce qui est et ce qui est énoncé » (p. 43), moyen de se confronter à la réalité. Et ce langage est aussi, *in fine*, celui d'une autrice qui cherche à « séduire son public pour mieux l'instruire » (p. 44) avec son conte placé « sous le double signe de la rigueur et de la fantaisie », alliant vocabulaire scientifique et descriptions lyriques. Mais Sand fait également preuve « d'une bonne humeur et d'un humour de connivence qui contrecarrent l'aspect lourd et angoissant de certaines pages » (p. 45), et permettent de considérer la vie à la juste distance, « entre romantisme et réalisme peut-être ». À la fin du récit alliant science et fantaisie, « le décentrement de lui-même » a permis au héros de passer du statut de fou « qui était bel et bien "voyant" » à celui de poète (p. 46) : c'est dès lors une invite à devenir un artiste (p. 47).

Dans une cinquième partie, Marie-Cécile Levet offre une réflexion sur le genre littéraire de *Laura* : la brièveté du texte explique que George Sand ne parle jamais de « roman » mais plutôt de « conte » ou de « nouvelle » lorsqu'elle l'évoque (p. 47). En le qualifiant de « conte bleu », elle se rattache explicitement au conte de fées littéraire, avec lequel l'œuvre partage certaines caractéristiques (*Laura* comparée à une fée, présence d'objets magiques, etc.). Pourtant, ces

éléments tendraient aussi à rapprocher *Laura* du « fantastique », adjectif également utilisé par la romancière. En s'appuyant sur un bref historique des emplois du mot (notamment lié à Hoffmann à l'époque), mais également sur les analyses modernes de Tzvetan Todorov (p. 52), Marie-Cécile Levet met en exergue une originalité sandienne : la succession d'émerveillements et de souffrances, les faits lugubres pouvant se révéler enthousiasmants (p. 53). Dédouplements et explorations multiples permettent au héros, *in fine* confronté à ses craintes inconscientes quant à la sexualité (p. 54-55), une meilleure connaissance de lui. Aussi l'étude du fantastique de *Laura* montre-t-elle combien celui-ci répond à la définition que Sand en donne dans son *Essai sur le drame fantastique* (p. 55) : « le monde fantastique n'est pas en dehors [...] il est au fond de tout ». Les expériences d'un « autre état de conscience » mènent le lecteur dans un « vortex » lui dévoilant « quelles peuvent être les aventures de l'esprit et combien il demeure à découvrir » (p. 56), entre altérité découverte au fond de soi et surnature révélée du monde naturel.

Après une sixième partie récapitulant les éditions successives de *Laura*, viennent quelques brefs textes – peu élogieux – relatifs à sa réception : l'œuvre, mal connue, n'a eu que peu d'échos contemporains (p. 60-62). Mais nul doute que cette édition critique irréprochable qui, outre ses index (personnes, personnages et lieux), fait place à une riche et éclairante annotation (y compris scientifique et savante), la mettra en lumière et compensera cette lacune.

AMÉLIE CALDERONE



**George Sand, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1872, *Francia*, édition d'Annie Camenisch, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine » n° 199, 2018, 226 pages, 35 €.**

*Francia* ne faisant pas partie des romans les plus connus de George Sand, comme le montre la bibliographie en fin de volume, il nous paraît judicieux de résumer en quelques mots l'intrigue. L'action du roman se déroule en majeure partie dans un contexte historique très précis : l'occupation de Paris en 1814 par les troupes coalisées et l'abdication de Napoléon. À cela s'ajoutent le patriotisme du peuple de Paris et les efforts de la noblesse royaliste pour restaurer les

Bourbons sur le trône. La trame romanesque tourne autour du personnage éponyme. Francia, grisette de son état, souhaite apprendre le destin que sa mère, comparse au théâtre, a subi lors de la retraite de l'armée à Bérézina. La personne qui pourrait la renseigner est le prince Mourzakine, officier du tsar. Elle essaie de l'approcher dans le cortège, mais le cheval du prince la heurte. Mourzakine s'inquiète pour elle et voudrait lui porter secours. Par l'intermédiaire de son frère, Théodore – très patriote –, Francia entre en contact avec le prince. Ce dernier lui laisse entendre que sa mère serait en vie et qu'il peut intervenir pour faire libérer son frère arrêté par des Prussiens, puis il la séduit et l'installe dans son pavillon du faubourg Saint-Germain. Cependant l'idylle ne dure pas. Trompée sur le sort de sa mère, abandonnée à l'opéra par le prince à la suite d'une manigance du comte Ogokskoï, Francia nourrit « une indignation énergique contre ces Russes qui avaient tenté de l'avilir » (p. 128). Après avoir réfléchi au suicide, dans un accès de folie, l'héroïne venge son honneur en tuant le prince dans son sommeil. Les autorités concluent au suicide et personne ne soupçonne Francia, hormis le docteur Faure qui l'a soignée auparavant. Le récit s'accélère jusqu'à la venue de Napoléon à Paris le 21 mars 1815 et le début des Cent-Jours. Francia meurt de phthisie le jour même.

De tous ces aspects, la présente édition critique – la seule à ce jour – nous fait part dans ce bel ensemble issu du travail conséquent mené par Annie Camenisch : une présentation d'une trentaine de pages accompagnant un texte qui en dépasse à peine cent ; une note sur l'établissement du texte et des variantes qui se déploient sur soixante-quatorze pages ; des annexes constituées de fragments des sources historiques employées par Sand pour son roman, d'inédits du manuscrit et d'un extrait d'une lettre de Flaubert en guise de réception de *Francia* ; le tout est complété par deux index et une bibliographie.

Commençons par la présentation, qui aborde le contexte historique de la conception de l'œuvre dans un premier temps et traite ensuite de certains des thèmes qui la composent. L'éditrice qualifie *Francia* de « roman social » et de « roman historique » (p. 7) et souligne la méconnaissance de ce « court roman » ou « nouvelle » – selon Sand –, car il n'a pas attiré l'attention de la critique contemporaine et n'a pas fait l'objet de rééditions. Destins individuels et grande histoire se trouvent entremêlés grâce à l'économie romanesque employée par Sand. Ce processus de fabrication romanesque est montré en suivant pas à pas la *Correspondance* et les *Agendas* qui évoquent la genèse du récit. La romancière a pris comme sources d'inspiration l'*Histoire des deux*

*Restaurations* d'Achille de Vaulabelle et l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* d'Adolphe Thiers. Cependant, elle ne se résume pas à copier, mais « reconstruit la composition de l'ensemble à sa manière » (p. 9). La défaite de Napoléon III par les Prussiens, le début de la Commune de Paris et l'« incertitude pour le destin politique de la France » (p. 12) constituent le cadre dans lequel Sand entame l'écriture de son texte. De là le fait que « *Francia* se trouve doublement ancré dans l'histoire » (p. 15), à la fois par les références historiques relatées et par la « tension d'un présent saisi entre la guerre prussienne et la menace d'une guerre civile » (p. 15-16). En tant que « roman patriotique » (p. 17), il propose deux façons de réagir face à la défaite, par l'action et l'héroïsme des Parisiens en 1871 ou par le rire (l'ennemi est rendu ridicule par le récit). Annie Camenisch souligne aussi le dilemme de *Francia*, prise entre son statut de maîtresse du prince russe et celui de patriote française. Le conflit est résolu par la mort de « l'amant et de l'ennemi » (p. 21).

Toutefois, *Francia* est également un « roman de Paris » par les types romanesques mis en scène. Tout d'abord, celui de la grisette qu'est *Francia*. Un bref historique du personnage nous est proposé ainsi qu'une liste de ce type déjà présent chez Sand dans *André*, *Horace* et *Césarine Dietrich*. Plusieurs facettes de ce modèle littéraire se déploient dans le roman, avec *Francia* comme synthèse de l'évolution de ce personnage dans l'œuvre sandienne. Elle constitue ainsi le « dernier personnage de grisette » (p. 23) chez la romancière, qui la dépeint sous des traits réalistes et en même temps, « [p]ar la mise en abyme de son modèle anachronique [...], déconstruit le stéréotype de la grisette et garde une distance ironique avec ce modèle » (p. 25). On pourrait ajouter que *Francia* ne se remarque pas seulement par le fait qu'elle devient une des grisettes sandiennes qui « entrent dans une classe populaire représentée par le travail et non par le plaisir » (p. 26) ; elle est également celle qui aspire à un statut particulier par rapport aux couches populaires, comme elle le déclare à Mourzakine : « nous sommes des enfants bien nés, nous sortons des artistes » (p. 89). L'autre type de personnage analysé est le « gamin de Paris » (p. 27) représenté par Théodore, particulièrement admiré par Flaubert (p. 216). Mais le type littéraire consacré par Victor Hugo n'est pas celui que la romancière suit car – à la fin du roman –, elle « propose un modèle viable intégré à l'ordre bourgeois » (p. 29). Enfin, on aborde l'« étranger à Paris » (p. 29), incarné par le prince Mourzakine. Il s'apparente au stéréotype du barbare dans la littérature européenne. Dans le roman, il apparaît sous les traits du Russe qui entre dans Paris en 1814 et qui n'est pas sans rappeler le Prussien et la grande défaite de 1871. Il s'agit donc de l'homme sauvage,

qui s'oppose à l'homme civilisé, c'est-à-dire aux Parisiens. Ce contraste se prolonge avec des comparaisons entre Paris (occupée) et Moscou (brûlée) qui font allusion à la lutte pour un « gouvernement plus démocratique » (p. 31) dans les deux pays. *Francia* représenterait alors « une réponse romanesque aux angoisses de Sand » (p. 32) quant à l'avenir incertain de la République.

Les jeux d'opposition du roman se répercutent sur la construction romanesque et le « récit présente une narration alternée entre deux pôles [...], le faubourg Saint-Martin et Francia, le faubourg Saint-Germain et Mourzakine » (p. 33). À la fois juge, moraliste, voire témoin, le narrateur omniscient maîtrise le récit et « éclaire[r] le lecteur » (p. 34) sur la vie intérieure des personnages et sur certains événements historiques. Puisque *Francia* fait appel à plusieurs genres romanesques, il pourrait fournir des « dénouements multiples » (p. 36) : comme roman patriotique, il s'achève par le meurtre de Mourzakine; comme roman social, il s'achève par « le rétablissement d'un certain ordre » pour Francia et Théodore et, en tant que roman de mœurs, il « se termine par la mort de la grisette » (p. 37). Toujours est-il que, sous l'influence des événements de la Commune, le roman semble évoquer la crainte que la France pourrait connaître « une nouvelle Restauration de la monarchie » (p. 38) à la place d'une République victorieuse.

Dans la note sur l'établissement du texte et les variantes, on apprend que la plupart de ces dernières ont été relevées sur le manuscrit, car entre la publication en feuilleton dans la *Revue des Deux Mondes* et l'édition Michel Lévy (1872), il n'y a pas beaucoup de différences hormis les corrections concernant la ponctuation effectuées par George Sand. En revanche, l'écrivaine n'a pas pu revoir les épreuves du texte réalisées par l'éditrice Christine Buloz pour la publication dans la *Revue des Deux Mondes*. Ainsi, des suppressions de passages ont été réalisées, et certaines corrections « s'apparentent à une censure » (p. 149) comme le prouvent systématiquement les notes infrapaginales.

Néanmoins, nous nous permettons d'émettre quelques critiques. D'abord, par rapport au fait que les relevés des variantes se font avec les numéros de pages – entre crochets et en gras dans l'édition Honoré Champion – qui font référence à l'édition Michel Lévy. Cela manque de clarté pour le lecteur, et ce d'autant plus que ce protocole n'est pas présent dans l'ensemble des volumes parus dans les *Œuvres complètes*. Ensuite, les notes infrapaginales complètent assez bien le texte, notamment celles qui expliquent le contexte historique, certains lieux et personnages historiques, ou qui apportent des précisions sur l'édition du texte. Cependant, nous déplorons l'absence

d'autres, en particulier sur l'Émigration (p. 49) ou sur les biens confisqués aux émigrés comme le marquis de Thièvre. Ce sont des éléments présents à dessein chez Sand (dans *Nanon*, par exemple, cela représente une thématique importante). Une erreur se trouve dans la note 4 (p. 41) concernant l'empereur d'Autriche qui, à l'époque, est François 1<sup>er</sup> d'Autriche (1768-1835) et non pas Frédéric-Guillaume II de Prusse (1770-1840) qui, lui, est roi de Prusse! On trouve des erreurs au niveau du numéro de page indiqué (note 14, p. 83). Quelques coquilles sont présentes aux pages 24 (« ne s'applique qui celles qui ont »), 73 (la dernière phrase de la note 2 n'est pas claire), 81 (le numéro entre crochets doit être 86 au lieu de 76). Quant aux index, nous ne comprenons pas la logique qui a présidé à leur constitution car certaines des occurrences citées sont incomplètes, alors que d'autres manquent (les personnages). Mais ces détails ne diminuent pas la valeur de ce travail éditorial substantiel, qui nous offre la première édition critique de *Francina*. Les chercheurs pourront désormais se pencher avec un intérêt renouvelé sur ce roman de George Sand qu'Annie Camenisch nous fait (re)découvrir.

GHEORGHE DERBAC



**George Sand, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1858, *Narcisse*, édition d'Amélie Calderone, Paris, Honoré Champion, «Textes de littérature moderne et contemporaine» n° 207, 2019, 247 pages, 38 €.**

Une « délicate fleur méconnue » (p. 9) est venue orner l'édition des *Œuvres complètes* de George Sand chez Honoré Champion : voici que *Narcisse* est à son tour l'objet d'une édition critique, réalisée par Amélie Calderone.

Le dossier débute par une présentation structurée en deux axes, eux-mêmes précédés d'une manière d'introduction : Amélie Calderone ne se contente pas d'y préciser la période d'écriture et de publication du texte, elle le réinscrit dans la chronologie de l'œuvre sandienne parue en cette période, signalant en particulier « le tonitruant *Elle et lui* » (p. 9) : *Narcisse* « aux allures sages [...] dut pâtir de l'ombre du scandale que suscita l'ouvrage consacré à la relation avec Musset » (p. 9). Le résumé de l'intrigue que l'auteure de l'édition livre ensuite s'attache à préciser que « *Narcisse* [...] explore des voies nouvelles pour tenter

de répondre aux interrogations poétiques et idéologiques qui travaillent Sand depuis ses débuts littéraires » (p. 9), ne faisant ainsi jamais accroire au lecteur qu'il a affaire au récit insignifiant de platitudes sentimentales.

Le premier point de la présentation aborde *Narcisse* comme « un roman de mœurs et de réalité, école Balzac » (p. 11) reprenant une formule de Sand elle-même à propos de son texte. Le dialogue personnel et littéraire entretenu avec Balzac est initié par la dédicace de ce dernier à la romancière, admiratrice fervente des *Mémoires de deux jeunes mariées* dont *Narcisse* est la « réminiscence » (p. 16). C'est aussi de Balzac que Sand s'inspire pour donner un décor provincial à son roman, « occasion, pour George Sand, d'adopter un regard de sociologue » (p. 13), regard dont Amélie Calderone rappelle l'ambivalence lorsqu'il se porte sur la province : « lieu des mentalités bornées et étriquées, elle n'en est pas moins pourvue de charmes, dont George Sand savait jouir » (p. 16). « Charmes » surtout des arts ruraux, à commencer bien sûr par ceux du pays berrichon. La Châtre se devine aisément sous les traits de La Faille-sur-Gouvre : ceci engendre certaines lectures à clefs fermement contestées par l'auteur, consciente de la récréation fantasmée infligée à son récit par divers « racontars » (p. 19). Mais Amélie Calderone explique que « cette réception erronée a néanmoins un mérite : celui de questionner l'art dans ses objectifs et ses ressources » (p. 19-20).

Le second axe de la présentation est consacré à plusieurs « diffractions sandiennes » (p. 21). Ainsi de « l'impossible intimité à laquelle la femme de lettres qu'est George Sand n'a de cesse d'aspirer. Le jardin du héros [...] se présente comme l'envers de l'espace public qu'est le café tenu par le héros. [...] Pourtant, *Narcisse* s'en exclut au profit de son intégration au tissu social : il se consacre entièrement à son commerce, où il passe le plus clair de son temps, de même que George Sand voue son énergie à sa vie publique » (p. 21). Amélie Calderone développe une fine analyse de la réflexion sandienne menée sur « l'impératif de devenir narcissique, sans pour autant tomber dans l'égoïsme [...] » (p. 24), difficulté résolue dans et par la fiction : « [*Narcisse*] exposerait la nécessité du narcissisme dans la générosité pleine [...] il incarnerait le rêve sandien d'une intimité s'ouvrant sur l'altérité » (p. 24). Amélie Calderone fait observer encore que le personnage de Juliette, « femme-auteur » (p. 24), traduit une « expérience [qui] » bouleversa les conceptions sandiennes d'auteur et de lecteur » durant l'écriture d'*Histoire de ma vie* : « le fait que l'écriture de soi n'est pas privée, mais appartient à des lecteurs qui en deviennent les usagers » (p. 25) ; Amélie Calderone resitue cette découverte dans le contexte d'une « économie [...] du profit, devenue



prépondérante à l'époque où George Sand rédige son texte. L'auteure avec *Histoire de ma vie*, comme Juliette avec le récit de la sienne, a expérimenté la dangereuse transformation de soi en objet de consommation, dans une perspective où lire est devenu synonyme de posséder » (p. 27). C'est en définitive le narrateur, double masculin de Sand, qui réussit là où Juliette a échoué.

La présentation se clôt sur l'histoire de la « réception manquée » (p. 32) de *Narcisse* en son temps : le roman est victime des méprises et des simplifications d'une lecture à clefs, de l'appauvrissement d'un personnage principal condamné pour sa « fadeur » (p. 33), de la méconnaissance opposée aux complexités, aux subtilités et aux nuances de la pensée, de l'intuition et de l'imaginaire sandiens. Amélie Calderone ajoute la fort intéressante explication d'une « publication négligée » (p. 34) par Sand elle-même de *Narcisse* dans les journaux : le roman y fait les frais d'une « impression trop sporadique » (p. 35), dont procède « une dépréciation perpétuée par la postérité » (p. 37).

La partie suivante présente les différentes éditions de l'œuvre, depuis 1859 jusqu'à l'édition de 1874, choisie comme référence. Pour chacune sont renseignés avec précision les éditeurs, le nombre de volumes, leur format et leur structure ; est offerte en outre une précieuse indication : « *Narcisse* est [...] l'une des rares œuvres de George Sand dont nous ne possédons aucun manuscrit » (p. 40). Saluons pareillement le travail de recherche poussé jusque dans une période récente, qui fait découvrir l'édition de *Narcisse* par Raymond Rhéault aux Presses de l'université de Laval en 1994. Amélie Calderone explique *in fine* sa propre démarche éditoriale, soucieuse « de désenclaver l'analyse de *Narcisse* de l'existence de son auteure » (p. 40) de manière à permettre au lecteur « un travail interprétatif autonome » (p. 41). Une note sur l'édition du texte et sur les variantes dévoile également les choix opérés concernant l'orthographe, la ponctuation et les corrections apportées. Le texte est en effet suivi d'un rigoureux relevé des variantes, établies à partir de la parution de *Narcisse* en feuilleton, dans *La Presse*, en 1858-1859, et de sa première publication en 1859, chez Hachette.

Les annexes regroupent dans leur intégralité les textes mentionnés dans la présentation : la correspondance échangée entre Sand et Balzac lorsque paraissent *Mémoires de deux jeunes mariées*, quatre des articles contempteurs ayant accueilli *Narcisse* et « la réponse sandienne à ses détracteurs » (p. 227). L'idée de ce groupement est passionnante en ce qu'elle fait ressaisir pleinement les enjeux de ces écrits tout en faisant entendre les voix et inflexions de leurs auteurs. Le lecteur (re)découvre « l'amitié vraie » (p. 213) et le respect admiratif

dont se réclame Balzac à l'égard de Sand, la haute teneur littéraire de l'échange ici révélé, particulièrement chez Sand, qui entretient par exemple Balzac de « la science sociale et philosophique » (p. 214) ; notons que l'admiration sandienne ne se soucie pas de ménager l'auteur « d'une peinture du sentiment maternel, puérite quelquefois » (p. 214), ni ne craint de le « contredire » (p. 214). On observera dans ce même groupement de textes le fourvoiement de Claude Rouet qui, dans *L'Écho de l'Indre* (1859), se plaît à louer dans ce « petit roman » qu'est *Narcisse* « un talent magique de description », « une œuvre élégante de style » (p. 218), tandis que Charles Monselet déplore longuement dans *Le Figaro* (1854) des « atténuations » (p. 219) qu'il attribue à une concession sandienne aux « convenances » (p. 219), une « mise en œuvre faible » (p. 220), une proximité avec « l'école dite du bon sens » (p. 222), « un roman qui paraît fait avec les reliefs d'autres romans » (p. 223) ; Gustave Vapereau, dans *L'Année littéraire et dramatique* (1860), concède quelques mérites à une « œuvre secondaire » (p. 225) dans la production sandienne, et Pierre Larousse, dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, lit *Narcisse* comme « un pastiche du *Meunier d'Angibault* » (p. 225), « faiblement conçu, mollement dessiné », où « l'action a peu d'intérêt et les personnages manquent du relief nécessaire » (p. 226). Mais la condescendance et la désapprobation changent de camp lorsque la réponse de Sand remet à leur place « bon nombre de provinciaux », « une notable portion des paroissiens » (p. 227), cingle des « incidents comiques », une « tentative déshonorante », un « délit [...] d'outrage et de calomnie » commis par l'« ingénu » ou l'« hypocrite » lecteur (p. 228). C'est avec cette digne élégance que l'auteur hausse son propos à de savants débats littéraires touchant à « l'artiste » et à « son imagination », à « la fiction », « la réalité » et « la nature » (p. 229).

Plusieurs index – personnages, lieux, noms de personnes, œuvres et périodiques – suivent une bibliographie aussi vaste et diverse qu'érudite et éclairée, qui inscrit *Narcisse* au cœur des enjeux majeurs de son temps. Le lecteur est désormais invité à s'intéresser non seulement aux ouvrages de et sur George Sand, mais encore à la « littérature et autres auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 236), à son « histoire culturelle et civilisation » (p. 237), à sa « musicologie » (p. 237) : une telle contextualisation offre la possibilité d'une compréhension parfaite du roman, évite contresens, équivoques ou simplifications. C'est une lumineuse réhabilitation qu'offre par là-même Amélie Calderone à « l'un des sommets de la création sandienne » (p. 29).

MARJOLAINE FOREST

## Ouvrages critiques



**Olivier Bara et François Kerlouégan (dir.), *George Sand comique*, Grenoble, UGA Éditions, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2020, 383 pages, 25 €.**

C'est encore un très beau volume collectif sur George Sand, fruit du colloque qui s'est tenu du 17 au 19 octobre 2018 à l'université Lyon 2, que font paraître Olivier Bara et François Kerlouégan aux éditions de l'UGA. Tout comme *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand* (sous la direction de Cathy

Nesci et Olivier Bara, ELLUG, 2014), cet ouvrage est d'abord remarquable par sa facture soignée : à partir d'une introduction générale des deux éditeurs, il rayonne autour de quatre parties bénéficiant elles-mêmes d'une présentation intermédiaire.

L'introduction part d'un lieu commun, relevé par George Sand elle-même, qui se fait l'écho des critiques de son temps : « Mme Sand n'est pas gaie ». Ce lieu commun s'enracine dans une représentation romantique de l'auteure, splénétique, idéaliste et larmoyante ou dans une réputation de républicaine engagée, sérieuse et parfois pontifiante : ce sont là des tentations biographiques ou des classifications réductrices, souvent inspirées par le fait que George Sand est une femme : comment une femme au XIX<sup>e</sup> siècle pourrait-elle être « comique » ? Comment cette « bonne dame de Nohant », tout occupée à ses confitures et, la nuit venant, se mettant à écrire des romans champêtres qui finissent toujours bien, peut-elle faire rire ou sourire ? C'est donc à défaire ce cliché et cette tradition colportés par ses détracteurs, le plus

souvent masculins, depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, que s'emploient les chercheurs réunis autour de cet ensemble très justement nommé *George Sand comique*, laissant planer l'ambiguïté de l'attribution de l'adjectif et le rapportant syntaxiquement à l'auteure plutôt qu'à sa production : oui, c'est bien là de George Sand que l'on parle avant tout, dans sa dimension comique et, par extension, évidemment, de toute son œuvre. Car l'un des autres mérites de ce volume, c'est de prendre en compte la totalité de la production sandienne, des écrits autobiographiques aux mises en scènes théâtrales (celles du petit théâtre amateur de Nohant entre amis, mais aussi celles de la scène parisienne), des romans et des contes à la correspondance, tant sont nombreuses chez Sand les manifestations et les nuances du comique.

Dans quelle tradition du rire s'inscrit alors le comique sandien et quelles formes prend-il dans ses différentes apparitions ? C'est à répondre à ces interrogations que s'emploie la première partie du recueil (« Formes et registres du comique »), qui présente une poétique du comique sandien, dans le sillage de ce que Baudelaire appelle le « comique innocent », c'est-à-dire un comique moyen, bienveillant et léger, proche de la « fantaisie » d'un Nodier ou d'un Hoffmann. Mais cette légèreté ne doit pas masquer sa fonction critique : en effet, la bouffonnerie, la gaieté burlesque ou le grotesque désamorcent souvent le sérieux de certaines situations et contribuent à dénoncer certains travers de la société ou à se tenir à distance de l'ennui du monde bourgeois. Dans l'autobiographie, l'autodérision, le rire ou le sourire évitent de tomber dans la complaisance du malheur ou dans l'apitoiement sur soi.

Mais on ne rit jamais seul chez Sand, qui s'associe le plus souvent une communauté de joyeux complices, comme le montre la deuxième partie (« La compagnie des rieurs »). C'est surtout dans la correspondance, plus libre parce que non soumise à la censure ou à l'autocensure de la publication, que se manifestent, dans le cercle restreint des intimes, la blague et la vitalité d'un rire loufoque qui ne craint pas de tomber dans la scatologie. Mais ce rire gai, franc et libre a son revers plus sombre : il peut se faire mordant ou grinçant, lorsque Buloz, l'éditeur de Sand, fait la sourde oreille à ses demandes réitérées d'argent, séducteur ou ambivalent auprès de certains correspondants comme Marie d'Agoult, ou plus grave lorsqu'il voile une certaine mélancolie qui ne veut pas se dire : « Ô gaieté de l'homme, que tu touches de près à la souffrance », lit-on dans la cinquième des *Lettres d'un voyageur*. Le mérite de cet ensemble de contributions très variées est de faire voir toutes les nuances du comique, d'en explorer la complexité, sans oublier le sourire en demi-teinte (parfois peut-être jusqu'à forcer ce terme de comique pour le

dénicher dans des formes où il apparaît de manière moins évidente). Et, à chaque fois, pour chaque tonalité ou chaque registre de comique, George Sand invente une posture nouvelle et une forme d'écriture inédite.

Mais s'il est un genre où l'écrivaine a manifesté sa créativité et innové, c'est le théâtre, lieu et genre où le comique trouve à se déployer. La troisième partie de l'ouvrage (« George Sand *buffa* ») montre la forte présence de modèles traditionnels de la comédie où l'improvisation tient une large place, comme celui de la *commedia dell'arte*, ou du théâtre padouan de Ruzante, redécouvert et réinventé par Sand. Mais la tradition de la comédie sérieuse, inspiré de Diderot ou Sedaine, innerve aussi certaines de ses pièces destinées au public parisien. Sand s'adapte en effet à son public et elle a un grand sens de la réception de ses œuvres, selon un partage assez net entre la farce et la bouffonnerie à Nohant, sur la scène du petit théâtre privé, et le comique plus sérieux, plus moral, des adaptations à la scène lyrique de ses romans champêtres par exemple. Pour son public, souvent assez conformiste, « Madame Sand » doit rester dans les bornes d'un comique sérieux : dès qu'elle franchit les limites du registre restreint que le bon ton impose à une femme et lorsqu'elle s'éloigne de cette hiérarchisation des espaces et des genres, elle s'expose à la critique et ses pièces sont incomprises. Mais le rire ou le sourire du théâtre infuse aussi le roman et cette dimension transgénérique du comique est prise en compte par les auteurs du volume, qui privilégient un angle large : celui de l'écriture sandienne, mais aussi celui des sociabilités sandiennes. C'est donc une image vivante et revivifiée de l'auteure qui nous est présentée, et on voit apparaître, à travers les lignes, une femme dans son monde, une femme dans le monde, à l'écoute de son public. Autant qu'un écrit sur George Sand et son œuvre, on lit donc plus largement un document et une analyse de la perception et de la réception du comique au XIX<sup>e</sup> siècle.

Enfin, dans le dernier segment du volume (« Éthique et politique du rire »), le comique est envisagé dans sa dimension politique et critique : c'est la partie la plus originale et la plus innovante du recueil. Le rire est pour Sand un outil herméneutique destiné à sonder et à questionner les réalités de son temps. À travers la satire, qui ne se confond jamais avec l'aigreur de la raillerie, l'auteure associe la force de la dénonciation à une certaine bienveillance : il y a en effet chez elle la conviction que le ridicule, la laideur morale ou la cupidité sont toujours provisoires et que ses contemporains, comme les personnages qu'elle invente, peuvent se transformer. Plus efficace qu'un discours, le rire est donc un outil à visée didactique destiné à faire réfléchir le lecteur tout en l'entraînant dans un mouvement de gaieté communicative. Cela suppose

chez Sand une faculté d'observation des mœurs et des travers de son temps, qui se manifeste par un « comique réaliste » (p. 219) plus profond et plus distant qu'il n'y paraît à première vue.

Par une sorte de renversement, l'ouvrage s'achève par un épilogue désopilant (« Le rire "trans-Sand". George Sand fumant dans la caricature et la "fan-fiction" »), qui montre combien Sand fut moquée, caricaturée en son temps, notamment la pipe ou le cigare à la bouche : l'écrivaine devient ainsi l'objet d'un rire qui divertit à ses dépens mais que, bonne joueuse, elle accepte en souriant, ou dont elle joue en s'autocaricaturant.

En explorant toutes les variations du comique, cet ensemble de textes présente un visage inédit de Sand, aux marges du sérieux et de l'idéalisme auxquels la tradition critique l'a plus ou moins assignée. S'il se concentre sur des formes et des registres du rire, il ouvre aussi peut-être à une vision plus humaniste de la littérature : joyeuse, joueuse, blagueuse, pensive, Sand est envisagée dans sa complexité comique, elle crée autour d'elle des collectivités complices. De larges citations font entendre son rire et ce n'est pas le moindre des mérites de l'ouvrage que de présenter ainsi un répertoire du comique sandien, matérialisé, en fin de volume, par un triple index (des noms de personnes, des œuvres et des notions).

CATHERINE MARIETTE

**Martine Watrelot (dir.), *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, « Révolutions et romantismes », 2020, 363 pages, 25 €.**



« Se sentir animal, végétal et minéral et se plonger dans cette sensation n'est pas une chose dégradante – dire pourquoi il est bon de sentir toute la vie à nous connue se manifester en soi, en même temps que la vie supérieure que nous ne faisons que rêver ou pressentir<sup>1</sup>. »

Cette revendication par George Sand de la possibilité de s'immerger dans le règne animal, végétal ou minéral, est tout à fait caractéristique du rapport

<sup>1</sup> George Sand, *Sketches and Hints*, note de 1852, dans *Ceuvres autobiographiques*, éd. de Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 627.

intime et profondément original que l'auteure a construit, tout au long de sa carrière, avec les sciences naturelles. Passionnée de botanique, cette « fille de Jean-Jacques » a aimé à herboriser dès sa jeunesse, comme Rousseau : elle a entrepris de dresser un catalogue des espèces végétales du Berry, et a rassemblé cinq caisses d'herbiers qui ont été léguées à l'Institut de France au début du xx<sup>e</sup> siècle (mais qui sont aujourd'hui perdues). Qu'il s'agisse de géologie et de minéralogie (avec la collecte de spécimens de roches, fossiles et silex), ou d'entomologie (avec la capture et le classement de papillons ainsi que l'élevage de chenilles), ces activités de naturaliste sont partagées avec son fils Maurice puis avec Alexandre Manceau, et elles rythment la vie collective à Nohant. Ayant acquis un indéniable savoir-faire technique, intégrée, en amatrice informée, dans certains réseaux savants de l'époque, Sand est en contact non seulement avec des collectionneurs et marchands de minéraux, de fossiles ou d'insectes, mais aussi avec certains scientifiques de premier plan, comme Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Cette place éminente de l'Histoire naturelle dans la vie de Sand rejailit sur l'ensemble de ses écrits, qu'il s'agisse de ses romans, d'œuvres autobiographiques, de sa correspondance, ou même de certaines de ses productions théâtrales. Or, si des études ponctuelles et monographiques avaient bien exploré certaines thématiques, comme les sciences dans les *Contes d'une grand-mère*, aucune enquête globale n'avait jusqu'ici été consacrée à la place de l'Histoire naturelle dans l'œuvre sandienne. C'est dire combien *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre* vient combler un manque important dans la bibliographie critique sur l'œuvre de la romancière.

Issu d'un colloque organisé en 2016 par Martine Watrelot pour l'association des « Amis de George Sand », ce volume collectif se fixe la vaste ambition de rendre compte du rapport de Sand à l'ensemble des sciences de la nature, en parcourant progressivement les différents domaines qu'elles recouvrent au xix<sup>e</sup> siècle : la première partie envisage « Le roman de la Terre », c'est-à-dire le rôle particulier qu'ont joué la géologie et la minéralogie à certains moments de l'existence de Sand et dans quelques-unes de ses œuvres. La deuxième partie de l'ouvrage, la plus fournie, porte sur la biologie et les sciences de la vie, rassemblant notamment trois articles qui interrogent les appropriations sandiennes des théories de l'évolution, qu'il s'agisse du transformisme dans les années 1830 ou des effets de la publication de *L'Origine des espèces* dans les années 1860. L'exploration se porte ensuite vers les applications des sciences de la nature en direction de la « Philosophie politique et morale », selon le titre choisi pour la troisième partie – ou vers ce qu'on caractériserait, en termes



plus contemporains, comme les prémices d'une pensée écologique. Enfin l'ouvrage se clôt avec une partie qui analyse la constitution d'une collection privée, où chaque spécimen se voit dûment répertorié et classifié, selon la pratique typique des naturalistes amateurs. Chaque partie est introduite par une présentation qui met en valeur certaines thématiques propres au domaine en question et évoque des sources des connaissances scientifiques de Sand. De nombreuses informations intéressantes se trouvent ainsi dévoilées au fil des pages et des introductions, mais ces éléments restent partiels et relativement dispersés. Il aurait été intéressant de profiter de l'espace de ces introductions pour proposer une véritable synthèse sur chacun des champs envisagés, en résumant l'évolution de ces sciences durant la période, en retraçant la formation de Sand dans le domaine, en évoquant les scientifiques avec lesquels elle a dialogué, et en recensant les œuvres sandiennes qui portent, au moins en partie, sur ce champ scientifique. Ces moments de rassemblement de la matière sur un champ donné du savoir et de prise de recul réflexif permettraient de compenser l'inévitable dispersion propre à un volume collectif qui réunit une multitude d'études de cas. Les différentes parties de l'ouvrage constituent néanmoins un ensemble cohérent et très riche d'exploration de thématiques nouvelles, qui permettent de porter un nouveau regard sur l'œuvre sandienne.

Dans le premier ensemble, qui traite de la géologie, Simone Bernard Griffiths analyse *Jean de la Roche* et son « marivaudage naturaliste » autour de la minéralogie. Elle met en évidence l'utilisation symbolique du vulcanisme dans cette fiction où Sand retrouve un thème qui traverse toute son œuvre : la défense du droit des femmes à une instruction approfondie et notamment à la pratique des sciences. Amy Parker étudie *Laura, voyage dans le cristal*, voyant dans la lente transformation interne caractéristique de la formation des cristaux une métaphore de la « vision sociale » de Sand, qui refuserait les changements brutaux de la société et prônerait au contraire des modifications progressives comparables à celles du cristal. Enfin Michelle Perrot examine un épisode révélateur du rapport de Sand aux sciences : la relation qu'elle entretient entre 1860 et 1870 avec Léon Brothier, ingénieur, socialiste républicain et philosophe, qui lui enseigne la géologie et lui fit visiter ses usines métallurgiques. L'intérêt passionné de Sand pour la géologie et la minéralogie se refroidit après quelques années, mais les relations se poursuivirent par lettres, et surtout à travers la lecture des ouvrages de Brothier, nourrissant la réflexion de Sand sur la genèse de la Terre, sur l'évolutionnisme et sur la place de Dieu dans l'univers.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, qui porte sur la biologie, Elyssa Rebaï démonte, dans *André*, les enjeux de la vulgarisation des savoirs botaniques d'un jeune noble auprès d'une ouvrière en fleurs artificielles, Geneviève. Contrairement à nombre d'autres romans sandiens, comme *Monsieur Sylvestre*, *Mauprat* ou *Valvèdre*, cette fiction profondément pessimiste ne valorise pas le personnage du savant, mais montre à l'inverse comment la transmission du savoir fait germer dans le personnage d'André la pédanterie et le narcissisme, tandis qu'une société bourgeoise hypocrite condamne par ailleurs l'accès de la femme au savoir et conduit Geneviève au discrédit et à la ruine. Olga Kafanova, quant à elle, retrace l'influence de l'œuvre de Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, sur l'art sandien du portrait. Si elle s'inscrit dans la grande vogue de la physiognomonie parmi les écrivains romantiques, Sand, contrairement à nombre d'entre eux, étudia directement et en détail l'œuvre du théologien suisse. Elle l'oppose à la phrénologie de Gall, à laquelle elle reproche ses orientations mécanistes et déterministes. Lavater, à l'inverse, s'intéresse aux qualités morales, telle la bonté, et il laisse une place à l'éducation en dissociant les traits innés et acquis. Trois articles examinent progressivement le développement de la pensée sandienne sur la théorie de l'évolution. Mariette Delamaire dresse le tableau des grands débats sur l'évolution qui précèdent la publication de *L'Origine des espèces*, en 1859 : l'opposition entre le catastrophisme de Cuvier et le transformisme de Lamarck, et la controverse entre Geoffroy Saint-Hilaire et Cuvier sur l'unité de composition. Elle suit alors les grandes étapes des réactions de Sand à ces débats, de l'adhésion initiale au fixisme de Cuvier dans le *Poème de Myrza* à la rencontre de Geoffroy Saint-Hilaire et à l'attraction pour son « système universel » qui relie microcosme et macrocosme, en combinant transformisme et *Naturphilosophie*. Ces enjeux d'Histoire naturelle sont indissociables pour Sand d'un questionnement religieux, philosophique et moral, ce dont témoigne sa « légende antédiluvienne », *Évenor et Leucippe*. Dans un riche article, Martine Watrelot démêle l'écheveau complexe des relations entrecroisées entre Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Pierre Leroux et un groupe de saint-simoniens et républicains, et George Sand. Le naturaliste s'adresse en effet à Sand, en 1835, pour lui confier un projet de vulgarisation de sa pensée à la fois scientifique et philosophique, notamment autour de sa « loi universelle d'attraction ». Si le projet n'aboutit pas, Sand s'éloignant après quelques années du vieux savant, l'article relève néanmoins au fil des œuvres les effets de la réflexion de la romancière sur la philosophie naturelle de Geoffroy, qu'elle assimile à sa façon en reliant la

science naturaliste de l'évolution et sa méditation sur l'unité de composition, avec son idéal socialiste de perfectibilité de l'homme. En annexe de cet article (mais curieusement placée avant lui) figure une sélection de quinze lettres de Geoffroy Saint-Hilaire à Sand, ainsi que trois documents récapitulant les lectures conseillées à Sand par le naturaliste, les objets qu'il lui a offerts (portrait, buste sculpté, médaille et végétaux divers), et la chronologie de leurs lettres et rencontres entre 1835 et 1839. Dans une remarquable étude, Françoise Genevray détaille la transformation progressive de la réaction de Sand à l'une des publications scientifiques majeures du siècle : *L'Origine des espèces* (qu'elle offre en 1866 à son fils Maurice). L'article envisage d'abord la « fable du singe », qui plaque sur la théorie darwinienne fondée sur la sélection le schéma linéaire et hiérarchique d'une échelle des êtres, selon lequel l'homme descendrait du singe – thèse que Darwin n'a pourtant jamais défendue, ni dans *L'Origine des espèces*, ni dans *La Filiation de l'homme*, puisqu'il expose le principe d'une « descendance avec modification ». Autour de cette question, Sand passe progressivement d'une forte réticence initiale à l'acceptation d'une parenté simienne de l'homme, tout en minorant finalement les enjeux de cette hypothèse. À la fin des années 1860, la question centrale est plutôt, pour la romancière, celle du possible matérialisme de la nouvelle histoire de la nature que Darwin propose. Sensible, dans les années 1830, au « progrès continu de création » qu'elle avait trouvé dans le système de Geoffroy Saint-Hilaire, Sand voyait à l'œuvre dans la nature une puissance immanente ou transcendante, qui commandait à la matière. L'absence de prise de position explicite de Darwin sur un plan religieux permet à Sand d'intégrer, dans les quinze dernières années de sa vie, la vision renouvelée de la nature qu'il lui apporte, en la conciliant avec son propre déisme. L'admiration de la romancière pour la diversité et la créativité du vivant se nourrit de la réflexion de l'œuvre du naturaliste. Les *Contes d'une grand-mère* tirent ainsi « l'évolutionnisme scientifique vers un panthéisme poétique ». En annexe de cet article figure un inventaire précieux de la documentation de Sand sur Darwin, hiérarchisant les documents entre ses lectures de seconde main, ses lectures probables (notamment dans la *Revue des Deux Mondes*), les ouvrages qui figurent au catalogue de sa bibliothèque, et enfin ceux dont elle commente directement la lecture dans sa correspondance.

À la fin de cette deuxième partie figure un apport intéressant du livre, qui donne chair à la pratique de naturaliste amatrice de Sand. Il s'agit de photographies d'éléments de l'exposition présentée à l'automne 1996 au

Muséum de Bourges : « George Sand et l'Histoire naturelle<sup>2</sup> ». Le lecteur découvre ainsi quelques ouvrages de la bibliothèque scientifique de Sand, des portraits de scientifiques qui ont joué un rôle important dans sa vie (Stéphane Ajasson de Grandsagne, Jules Néraud, Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Gustave Tourangin), des images de ses herbiers, de ses collections de fossiles et de minéraux, et de ses aquarelles. Il est dommage que ces témoignages matériels de l'activité scientifique de Sand et de la petite communauté qui l'entoure à Nohant soient peu mis en valeur dans l'ouvrage. Ils se trouvent dans des pages non numérotées qui ne figurent pas dans la table des matières et ne sont pas annoncées dans l'introduction. Ce petit trésor caché au milieu des pages se dévoile donc comme une surprise pour le lecteur.

La troisième partie de l'ouvrage est placée sous le signe de la « Philosophie politique et morale ». Si George Sand s'est passionnée pour les sciences naturelles, elle n'avait rien d'une théoricienne. Il était donc important que le volume donne une place aux applications pratiques des sciences, qui sont envisagées dans cette partie, en termes d'écologie et de développement industriel et agricole. Pascale Auraix-Jonchière propose une lecture des *Contes d'une grand-mère* comme des écofictions avant la lettre, mettant en évidence la complexité de ces apologues dont une des fonctions est de délivrer un message à la fois poétique et éthique opposant le respect de la nature et son instrumentalisation au service d'une exploitation économique. Dans un article ambitieux qui couvre trois périodes importantes de l'œuvre romanesque sandienne, Claudine Grossir confronte les sciences naturelles à leurs applications dans le champ économique, soit du côté des exploitations agricoles, soit dans l'industrie. Dans les années 1845-1848, le projet est de représenter une économie « communiste » ; autour de 1860, *Narcisse* et *La Ville noire* défendent un modèle associatif ; enfin *Nanon*, publié au début de la Troisième République, relit les fondements économiques de la Première République, en 1792, en décrivant les transformations des propriétés agricoles. Que ce soit dans ses fictions ou dans sa propre expérience de gestion du domaine de Nohant, Sand rejette le système socio-économique d'exploitation par le fermage. Elle s'intéresse aux « fermes modèles » qui combinent production agricole et transformation des produits, et qui apprivoisent la nature sans la détériorer : elle les transpose dans ses romans, comme *Le Pêché de Monsieur Antoine* ou *Nanon*. Les sciences naturelles

---

2 Ces photographies sont tirées du catalogue de l'exposition, disponible en ligne sur le site des « Amis de George Sand ».

servent alors d'auxiliaires à l'agriculture tout comme au développement d'une industrie raisonnée, à taille humaine, qui s'appuie sur les ressources de l'énergie hydraulique. Naoko Takaoka retrace, quant à elle, trois des romans envisagés précédemment (*Le Pêché de Monsieur Antoine*, *Narcisse* et *La Ville noire*) sous l'angle de la constitution de communautés utopiques visant un rapport harmonieux entre nature et urbanisme, ce qu'elle rapproche des « Cités-jardins » imaginées en 1903 par Ebenezer Howard.

La quatrième partie, intitulée « Conserver les vestiges de la Vie sur Terre », s'intéresse aux collections rassemblées à Nohant. Deux contributions étudient ces traces matérielles de l'activité scientifique de George et Maurice Sand accompagnés d'Alexandre Manceau. Claudine Dheurle évoque leur remarquable collection de papillons, constituée durant une trentaine d'années, qui ne comprend pas moins de trois mille espèces et donne lieu à la publication, en 1879, du *Catalogue raisonné des Lépidoptères du Berry et de l'Auvergne*. Jean-Marie Guégan examine, pour sa part, leur collection de fossiles, rassemblant majoritairement des spécimens du Berry, mais aussi certains échantillons venant de toute la France, voire de plus loin (Afrique, Moyen Orient et Amérique du Nord). Le volume se conclut avec un « florilège sandien » réunissant des citations issues des *Nouvelles Lettres d'un voyageur* (1877) et de *Promenades autour d'un village* (1866). Si les textes rassemblés sont éclairants et bien sélectionnés pour illustrer la thématique de l'ouvrage, le choix de ces deux œuvres parmi la vaste production sandienne n'est pas expliqué et il paraît dès lors entaché d'un certain arbitraire. Il aurait pourtant été intéressant de confronter ces extraits à d'autres textes sur les mêmes thèmes pour mettre en évidence les évolutions et les continuités sur l'ensemble de la carrière de Sand.

*George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre* permet ainsi à son lecteur de traverser une grande variété de thématiques passionnantes et novatrices qui éclairent de nouveaux aspects de l'œuvre sandienne. La comparaison avec le rapport aux sciences naturelles d'écrivains contemporains n'est pas envisagée dans l'ouvrage et aurait pu constituer un contrepoint révélateur. On connaît bien, par exemple, l'importance du modèle naturaliste dans l'écriture de Balzac, la proximité de Flaubert avec Félix-Archimède Pouchet, fondateur du Muséum d'Histoire naturelle de Rouen, de même que les grands textes naturalistes de Michelet. L'originalité de l'itinéraire scientifique de Sand apparaît alors par contraste : contrairement à ces auteurs, la romancière constitue un exemple rare d'écrivain ayant eu tout au long de sa vie une pratique scientifique personnelle en tant qu'amateur, sans pour autant s'engager dans

la voie d'une véritable production théorique (comme Goethe), ni d'une production de vulgarisation (comme nombre de journalistes et littérateurs). Cette position est sans doute d'autant plus rare en tant que *femme* de lettres et *femme* de sciences. Il s'agit là d'un autre point aveugle de l'ouvrage : si le combat de Sand pour l'instruction féminine est bien mentionné, en revanche le recueil ne pose pas la question des enjeux spécifiques que peut recouvrir pour une femme la mobilisation des sciences naturelles dans sa vie et dans ses fictions. Une approche sociologique et historique du double itinéraire de Sand et de son fils Maurice pourrait par ailleurs mettre en relief la transformation des pratiques aristocratiques d'amateurs recherchant des « merveilles naturelles » à exposer dans leur cabinet de curiosités, pour aller vers la collecte et le recensement systématique de spécimens, le recours aux circuits commerciaux et – dans le cas de Maurice – la pratique professionnelle de la vulgarisation.

C'est au croisement de ces multiples approches critiques et théoriques qu'incite la lecture stimulante du bel ouvrage dirigé par Martine Watrelot. On pourra finir en évoquant le personnage de Célie Merquem, double de George Sand à certains égards, figure de femme passionnée de sciences naturelles, qui dispense une éducation populaire aux jeunes habitants de son domaine, et pour qui l'activité scientifique joue aussi un rôle existentiel, comme remède à la mélancolie : « Il [il s'agit de Bellac, le vieux précepteur de mademoiselle Merquem] m'emmena, comptant sur les sciences pour me consoler [...] dans les montagnes, dans les pays chauds ; il me fit faire connaissance avec le soleil, et il me plongea dans l'histoire naturelle, à laquelle j'avais déjà été initiée avec quelque succès. Les dix-huit mois pendant lesquels, comme deux oiseaux voyageurs, nous suivîmes l'été de climat en climat sont restés dans ma mémoire comme le rêve le plus doux et le plus pur de ma vie. [...] Depuis ce moment, mon existence a été dominée par la soif de m'instruire<sup>3</sup>. »

CLAIRE BAREL-MOISAN

---

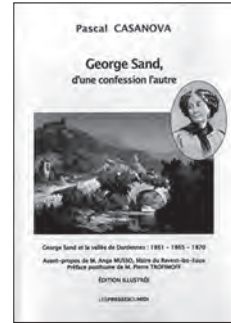
3 George Sand, *Mademoiselle Merquem* [1868], Paris, Babel, 1999, p. 206-210.

**Pascal Casanova, *George Sand, d'une confession l'autre. George Sand et la vallée de Dardennes : 1861, 1865, 1870*, Toulon, Les Presses du Midi, 2020, 158 pages, 19 €.**

Ce bref ouvrage, grand public, illustré de nombreuses archives photographiques et documentaires, nous invite à parcourir, en bonne compagnie, la fraîche vallée de Dardennes, que George Sand visite lors de son séjour à Tamaris du 19 février au 13 mai 1861. Fatiguée par les suites de la fièvre typhoïde qui a failli l'emporter, Sand séjourne dans ce quartier de La Seyne-sur-Mer pour parachever sa convalescence. Elle consigne dans un agenda-journal ses impressions de touriste : ce *Voyage dit du Midi* a été publié en 1992 aux Ateliers du Patrimoine (La Valette-du-Var), et réédité par Livres en Seyne en 2012 et 2019. Les paysages évoqués dans ce journal serviront de décor au roman *La Confession d'une jeune fille* (1865), que Sand adaptera pour le théâtre en 1870 sous le titre *L'Autre*, Sarah Bernhardt y jouant un rôle.

Pascal Casanova s'est livré à un travail d'enquête sur les personnalités rencontrées en Provence, il confère à ces échanges leur réalité historique et s'appuie sur une riche iconographie pour nous faire découvrir les lieux visités ou cités par Sand. Cette plongée dans l'arrière-pays toulonnais de 1860 offre l'occasion de présenter l'entourage amical et familial de Sand, et la romancière elle-même. Tout en citant de multiples textes sandiens, Pascal Casanova attire également l'attention sur deux œuvres peu connues. *La Confession d'une jeune fille* est un roman autobiographique lorsqu'il dissèque la psychologie de l'adolescente Lucienne de Valangis, enfant perdue puis, quatre ans plus tard, rendue à sa grand-mère, dont le portrait s'inspirerait de celui de la châtelaine Rose Bourgarel à qui Sand rend visite en juillet 1861. Le sentiment de culpabilité, générant la confession de la jeune fille, repose sur un péché d'orgueil qui entrave l'éclosion des sentiments amoureux. Lucienne partage avec Aurore Dupin un besoin d'amour maternel et des doutes sur son identité propre. À la mort de sa grand-mère, face à l'avocat de la seconde épouse de son père, l'héroïne doit prouver qu'elle est sans conteste l'héritière des biens de son aïeule, ce qu'elle parviendra finalement à établir. Le château des Valangis s'inspirerait de celui de Dardennes, propriété de Rose Bourgarel.

En ce qui concerne *L'Autre*, Pascal Casanova retrace brièvement la genèse de l'œuvre, évoque les relations de George Sand avec Sarah Bernhardt et





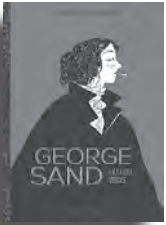
l'accueil réservé à la pièce. Outre un appareil de notes, l'ouvrage est complété par des annexes : la copie par Charles Poncy d'un fragment du texte perdu, « la vallée de Dardennes », que Sand destine aux guides touristiques d'Adolphe Joanne ; un extrait de l'agenda-journal consacré au hameau des Pomets, site d'importance dans *La Confession d'une jeune fille* ; une biobibliographie sandienne succincte.

Le tiers de l'ouvrage est consacré à la présentation des deux œuvres qui s'inspirent du séjour provençal. Les orientations bibliographiques de Pascal Casanova sont inattendues : les références du *Voyage dit du Midi* sont uniquement celles du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, ce qui prive les lecteurs de l'envie légitime de découvrir ce journal, pourtant édité et réédité depuis plusieurs années ; il en est de même pour la majorité des œuvres sandiennes citées essentiellement dans des éditions du XIX<sup>e</sup> siècle, bien que republiées depuis, entre autres chez Paléo (*Tamaris, Impressions et Souvenirs, Nouvelles Lettres d'un voyageur, La Confession d'une jeune fille*). Cela pose la question de l'objectif de Pascal Casanova. Les nombreuses et intéressantes illustrations sont l'un des attraits de l'ouvrage, dont le format est adapté à une promenade littéraire et historique dans un beau pays varois mis à l'unisson des créations de la romancière. Pour un public plus coutumier de l'œuvre et de la vie de Sand, il s'agira de bénéficier d'un éclairage fournissant quelques éléments méconnus sur les sources de *La Confession d'une jeune fille*.

MARTINE WATRELOT

## Bande dessinée, roman graphique

Chantal van den Heuvel (scénario) et Nina Jacqmin (dessin et couleurs), *George Sand : ma vie à Nohant*, Grenoble, Glénat / Éditions du Patrimoine (Centre des Monuments nationaux), 2021, 104 pages, 18 €.



Séverine Vidal (scénario) et Kim Consigny (dessin), *George Sand, fille du siècle*, Paris, Delcourt, 2021, 333 pages, 24,95 €.

Deux albums dédiés à George Sand ont paru à distance d'à peine quelques jours au mois d'avril 2021. C'est l'occasion de se réjouir et de comparer ces deux belles propositions, proches dans l'inspiration mais différentes dans la réalisation.

Récits biographiques, voués à retracer de manière plus ou moins rhapsodique toute la vie de Sand, les deux albums s'inspirent principalement d'*Histoire de ma vie* et font la part belle au rapport de la romancière avec sa maison de Nohant et le Berry. La raison de cette inspiration commune et de l'exceptionnelle synchronicité des deux parutions est sans doute à chercher dans le chantier de restauration actuellement en cours à Nohant et dans la parution, en 2018, du volume de Michelle Perrot *George Sand à Nohant : une maison d'artiste*, qui ont suscité un regain d'intérêt pour le sujet en dehors des publications académiques. Ce n'est pas un hasard si Séverine Vidal et Kim Consigny ont commencé à concevoir leur projet en 2018, et

si le volume de Chantal van den Heuvel et Nina Jacqmin est soutenu par le Centre des Monuments nationaux.

Plus ramassé, dans son format classique d'une centaine de pages, *George Sand : ma vie à Nohant* a l'allure et le style graphique – entre stylisation et un certain souci de réalisme – d'une bande dessinée historique de qualité. Le récit, non linéaire, s'ouvre *in medias res* en 1836 sur le procès en séparation entre Sand et son mari, procès qui lui assure, scénario et dessin le soulignent à souhait, la liberté, l'indépendance, la tutelle de ses enfants et la pleine possession du domaine de Nohant. Après cette entrée en matière d'un fort impact émotionnel et visuel, on découvre une sorte de récit-cadre montrant Sand de retour à Nohant à l'automne 1849 et en train d'échanger nouvelles et souvenirs sur les marches du perron avec Ursule Jos, son amie d'enfance. Le récit rétrospectif qui s'ensuit, ponctué de brefs commentaires et retours à la situation d'énonciation dans le jardin de 1849, rejoint enfin le présent, où l'on découvre la nouvelle salle du théâtre de Nohant – cadre de choix pour trois pages de confidences –, la troupe des marionnettes de Maurice et l'arrivée d'Alexandre Manceau. Par une sorte de raccord analogique de nature cinématographique, suivent deux épisodes en guise d'épilogue : une soirée de réception en 1873, où Nohant accueille pour un spectacle de marionnettes et un dîner au salon des invités illustres, parmi lesquels se distinguent Flaubert et Tourgueniev, puis la mort de George en 1876. Les épisodes racontés privilégient d'abord l'enfance et l'éducation de Sand, montrées dans toute la splendeur romanesque qui émerge des pages d'*Histoire de ma vie*, soulignant le caractère indépendant et la formation atypique de notre héroïne. Suivent les relations avec les hommes de sa vie, depuis son mari Casimir, campé en parfait rustre tyrannique et *villain* de mélodrame, à Alexandre Manceau, à peine présenté l'espace d'une demi-douzaine de vignettes, en passant par Sandeau, Musset, Michel de Bourges et surtout Chopin, manifestement le favori des autrices. Une moindre place est accordée à l'engagement politique de Sand, notamment autour de la révolution de 1848, et aux relations amicales pour lesquelles Nohant fait figure de cadre idéal et de catalyseur.

On peut regretter quelques raccourcis simplificateurs dans le récit comme dans le scénario, et surtout quelques dérapages dans le mélo ou les clichés faciles. Ainsi, par exemple, la mère de Sand pleure et se traîne par terre à plusieurs reprises comme une héroïne de mélodrame ; Musset s'introduit quai Malaquais pour y trouver une George habillée en odalisque et fumant le narguilé, lui fait l'amour en récitant ses vers de *L'Andalouse* (*sic !*), puis l'embrasse dans une gondole à Venise. Ou encore, on voit George, heureuse

d'avoir gagné son procès en séparation, galoper à bride abattue dans les champs, se baigner nue dans la rivière, puis s'étendre, toujours nue et langoureuse, dans l'herbe, en songeant à Michel de Bourges : « Aaah, mon amour, ce feu qui me consume, cette rage que j'ai de toi ! ah te revoir vite... vite ! et te dévorer tout cru ! » Les puristes sursauteront en voyant George avec des yeux bleu-gris (à trois reprises au moins, et en gros plan), ou les improvisations du premier théâtre de Nohant sur la scène qu'on connaît aujourd'hui et peintes dans un style qui évoque beaucoup plus les illustrations d'Umberto Brunelleschi vers 1910 que les dessins de Maurice Sand. Nous pourrions tous goûter, cependant, le récit tumultueux et enlevé, les belles représentations du château de Nohant et de son atmosphère conviviale, depuis les jeux d'enfant de la petite Aurore à la poétique rencontre avec Flaubert, et le carnet de croquis plus réalistes en fin de volume, « Aux quatre coins de Nohant », nous rappelant que la maison est la protagoniste de cet album presque autant que Sand elle-même.

Plus exigeant et plus original dans sa conception, *George Sand, fille du siècle*, choisit la voie du roman graphique de longue haleine, nourri de la lecture de plusieurs romans et de la correspondance de Sand, en plus de son autobiographie, et fait le pari de laisser souvent la parole à George elle-même, dont des citations textuelles, choisies avec autant de sensibilité que d'à-propos, émaillent le récit. Celui-ci, linéaire, se déroule sur plus de trois-cents pages, du retour d'Espagne en 1808 à la mort de Sand, et prend les allures d'une véritable biographie dessinée – on serait presque tenté de dire d'autobiographie – épousant tous les aspects de la vie de George : son enfance et son éducation, ses amours, ses voyages (l'Italie avec Musset, la Suisse avec Liszt et Marie d'Agoult, le fameux hiver à Majorque avec Chopin), mais aussi sa carrière littéraire, son travail de romancière, de journaliste, de dramaturge, son engagement politique, ses réflexions sur les révolutions qu'elle a traversées (1830, 1848, 1871), ses attitudes scandaleuses (la fameuse tenue masculine, ou son amitié peut-être saphique avec Marie Dorval, ici représentée de manière allusive, à la fois avec pudeur et érotisme), ou au contraire l'intimité tranquille de sa maison, de son jardin, de ses nuits d'écriture. Sur les sujets controversés, comme les figures de la mère et de la grand-mère, leurs rapports entre elles et avec la petite Aurore, la vie sexuelle de Sand, représentée ici sans aucune censure, ou encore ses engagements et ses déceptions politiques, l'album adopte une vision équilibrée, toute en nuances.

Lectrices attentives, les deux autrices se sont littéralement approprié l'écriture sandienne, dont on retrouve la passion, la fantaisie, l'irrévérence

et l'humour, transcrits dans un récit aux allures très modernes de *graphic novel* féministe comme on a l'habitude d'en trouver sur la scène américaine. Le récit est bien servi par un dessin au trait, en noir et blanc, dont la fausse simplicité qui frappe juste fait parfois penser à Sempé, et cède ici ou là la place à l'hommage, comme dans la reproduction d'un dessin de Maurice (la troupe de Nohant en janvier 1850) ou de quelques portraits célèbres de George : celui de Delacroix, qui la peint abattue et avec les cheveux coupés en 1834, après la rupture avec Musset, ou la gravure de Manceau de 1850, « vraie composition romantique ».

L'attention au moindre détail, dans le scénario comme dans l'image, est impressionnante et toujours juste, de l'évocation de Corambé à celle de la « note bleue » de Chopin, ou des circonstances d'écriture de certaines œuvres, du plaisir des premières sorties dans les rues de Paris en pantalon à celui des dendrites et des herbiers à Nohant. Même l'érudition se trouve magnifiquement scénarisée et chargée de signification, comme dans la grande planche pleine page qui reproduit (visuellement aussi !) le changement d'écriture au milieu de la lettre du 11 mai 1856. « Une nouvelle ère alors ? Vous vous redressez, vous aussi » commente Manceau, très présent dans ce roman graphique. En le lisant, on reconnaît Sand telle qu'elle émerge de ses propres écrits. On entend sa voix, que ce soit dans le choix d'une expression familière (« je suis toute patraque ») ou d'une citation. Le motif du bain dans l'Indre, présent dans cet album à cinq reprises, prend au fil des répétitions une signification de réflexion existentielle sur les âges de la vie, de la liberté insouciant et vaguement érotisée de la jeunesse à la mélancolie de la vieillesse. En 1875, une George Sand nue et âgée émerge à hauteur des épaules de la rivière. Dans la planche voisine, un carnet ouvert reproduit les pensées mélancoliques de l'*Agenda* (V, p. 149) : « Tout en me couchant dans l'eau, je pense à ceux qui se sont baignés là jadis avec nous, etc... ». Grâce à l'ampleur et à la finesse du récit, ce magnifique album à lire de toute urgence mériterait bien la définition de « littérature dessinée » qu'Hugo Pratt donnait à ses ouvrages.

VALENTINA PONZETTO





**Vie de  
l'association**





# Rapport d'activité de l'année 2020

L'assemblée générale annuelle de l'association s'est tenue le samedi 25 janvier à la Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement de Paris. Elle s'est clôturée par une conférence prononcée par Brigitte Diaz et Olivier Bara, consacrée à la présentation de l'édition de deux volumes de romans de George Sand chez Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de José-Luiz Diaz.

## Rappel des activités de l'année

### RÉUNION DE RENTRÉE

En dépit des contraintes sanitaires pesant sur les réunions publiques, un certain nombre d'adhérents ont pu se retrouver pour la traditionnelle réunion de rentrée, qui s'est tenue le samedi 3 octobre après-midi dans le Grenier Littéraire de Nohant autour du thème « Le Théâtre à Nohant ». Deux conférences se sont succédé, suivies d'échanges avec le public.

Thierry Bodin et Claude Schopp ont tout d'abord présenté leur édition de la correspondance d'Alexandre Dumas père et fils avec George Sand, publiée aux Éditions Phébus (2019) dans une conférence intitulée « Une amitié autour du théâtre ».

Claire Le Guillou a prolongé le thème du théâtre à Nohant en proposant une conférence sur le sujet suivant : « Charles Duvernet et le théâtre de Nohant ».

#### ATELIERS DE LECTURE

Les séances de l'atelier se sont tenues à la Mairie du ix<sup>e</sup> arrondissement de Paris dans la salle Émile Zola, pour l'occupation de laquelle l'association a signé une convention. L'atelier de lecture est à présent dirigé par Catherine Salmochi qui remplace Danièle Le Chevalier. Le programme de l'année était le suivant :

19 octobre 2020 : *Mademoiselle Merquem*

7 décembre 2020 : *Lélia*

8 février 2021 : *Flamarande et Deux frères*

12 avril 2021 : *Rose et Blanche*

14 juin 2021 : *Jean Ziska*

Octobre 2021 : *Simon*

Décembre 2021 : *Elle et Lui*

#### MANIFESTATIONS EN BERRY

Notre association était présente à Nohant à l'occasion de la rencontre « Femmes artistes – Femmes d'action : un Week-end chez George Sand » (7-8 mars 2020), organisée par l'association partenaire « Nohant-Vie ». Brigitte Diaz, présidente de notre association, y était invitée pour présenter l'édition de deux volumes de romans de George Sand, publiés chez Gallimard dans la « Bibliothèque de La Pléiade ». Plusieurs membres de l'association (Claire Le Guillou, Annick Dussault, Isabelle Dussault, Jacqueline Danjoux et Danielle Bahiaoui) ont tenu un stand à Nohant pour présenter les activités et les publications de l'association.

Le traditionnel week-end en Berry qui devait être consacré au roman *André*, en mai 2020, n'a pas pu avoir lieu en raison des conditions sanitaires. Il en a été de même pour la « Journée de la vigne et du vin », qui n'a pu se tenir en 2020 pour les mêmes motifs.

#### *Cahiers George Sand*

Le numéro 42 des *Cahiers George Sand* est paru en septembre 2020. Le dossier, établi par Agnese Silvestri, avait pour thème : « Les Écrivains lecteurs de Sand ». Il se proposait d'évaluer la présence active de Sand dans

la littérature française et internationale des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il s'agissait pour les contributeurs du dossier de porter une attention nouvelle aux traces de tout ce que l'invention sandienne a su susciter chez d'autres écrivains, et de mesurer les échanges auxquels elle a donné lieu : démarche nécessaire quand on constate l'absence persistante de cette écrivaine dans le canon des grands auteurs proposés à la lecture et à l'étude. L'intention était également d'interroger son œuvre en s'en remettant à ces lecteurs privilégiés que sont les écrivains, capables de remettre en jeu les stéréotypes des lectures académiques des œuvres de Sand.

### *Activités programmées pour 2021*

Série France-Bleu Berry : « George Sand en toutes lettres ». L'association a initié une série d'émissions radiophoniques consacrées à la lecture de textes de Sand, visant à mieux faire connaître la romancière dans sa modernité et sa diversité. Seize textes ont été retenus, tirés d'œuvres variées : *Lettres d'un voyageur*, *Le Secrétaire intime*, *La Vallée noire*, *Mauprat*, *Contes d'une grand-mère*, *Les Maîtres Sonneurs*, *La Petite Fadette*, *Impressions et souvenirs*. Réalisées par la comédienne Laure Mandraud, du Prométhéâtre de Tours, ces lectures ont été diffusées en version courte de deux minutes en direct tous les samedis et dimanches à 9h55, du 1<sup>er</sup> mai au 20 juin 2021. Elles sont également accessibles en version longue en podcast sur le site de France Bleu Berry et sur le site des Amis de George Sand.

La réunion de rentrée est fixée au samedi 2 octobre après-midi à Nohant.



## RAPPORT FINANCIER EXERCICE du 01/01/2020 au 31/12/2020

<b>Recettes</b>		<b>Dépenses</b>	
Subventions & Dons	1 996,10	Fonctionnement & Secrétariat	1 213,99
		Frais Postaux	724,80
		Assurances	0,00
Manifestations	0,00	Manifestations	365,10
Ateliers de Lecture Paris 19/10 & 7/12/2020	0,00	Conférence NOHANT 4 Octobre	89,00
		Ateliers de Lecture Paris 19/10 & 7/12	276,10
Ventes revues	588,12	Soutien Publications & Colloques	1 750,00
Cotisations	7 777,06	Revue N°42	6 846,59
Divers	0,00	Maintenance du Site Internet	185,86
Produit de Trésorerie	86,56	Divers	360,00
		<b>TOTAL</b>	<b>11 446,34</b>
		<b>Résultat de l'exercice</b>	<b>-998,50</b>
<b>TOTAL</b>	<b>10 447,84</b>	<b>TOTAL</b>	<b>10 447,84</b>

## BUDGET PREVISIONNEL 2021

<b>Recettes</b>		<b>Dépenses</b>	
Ventes de revues	500	Fonctionnement & Secrétariat	2 100
Manifestations	3 000	Revue	6 600
Cotisations	8 400	Manifestations	3 000
Produits de Trésorerie	80	Frais Postaux	500
Subventions	2 820	Assurances	510
Don	210	Soutien Publications & Colloques	800
Divers	0	Maintenance du Site Internet	600
		Cotisation Associations/ Prix thèses	300
		Forfait Déplacement	400
		Divers	200
<b>TOTAUX</b>	<b>15 010</b>	<b>TOTAUX</b>	<b>15 010</b>

## 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<sup>(1)</sup>.

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 : .....

<sup>(1)</sup> 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](http://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 2021

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 : Montage de la caricature de George Sand, Touchatout, *Le Trombinoscope*, volume 2, 1872 et de la caricature de Gustave Flaubert par Achille Lemot, *La Parodie*, 5-12 décembre 1869, *Album Flaubert*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 111, Coll. part.

p. 10 : Nadar, *Panthéon Nadar*, lithographie, 1854, reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 20 : Incipit de George Sand, *Les Maîtres-sonneurs*, manuscrit, reproduction Gallica et incipit de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, manuscrit, reproduction <https://www.bovary.fr/>.

p. 42-43 : Dessin de Carlo Gripp dans *Paris-comique*, 19 mars 1870, lors de la création de *L'Autre* de George Sand au Théâtre de l'Odéon et édition de la féerie *Le Château des coeurs* de Gustave Flaubert, Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy dans *La Vie moderne*, 24 janvier 1880, reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 48 : Couverture de l'édition originale du *Candidat* de Gustave Flaubert dans l'édition Charpentier de 1874, reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 53 : Couverture de l'édition originale du *Marquis de Villemer*, comédie, de George Sand dans l'édition Michel Lévy de 1864, reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 60 : Benjamin Roubaud, « Jules Janin » (numéro 87 de l'année 1839 du *Charivari*), *Panthéon charivarique*, 1860-80, BnF, reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 80 : Couverture de l'édition Henri Dupuy de *Lélia* de George Sand (1833), reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 97 : Couverture de l'édition Michel Lévy de *Salammbô* de Flaubert (1862), reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 98 et 117 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Forêt de Fontainebleau*, 1846, musée des beaux-arts de Boston.

p. 118 : *Buste de Caroline, épouse d'Achille-Cléophas Flaubert, mère de Gustave*, moulage d'un buste original d'Ernest Guilbert, 1873. Cliché Bruno Maurey, Musée Flaubert et d'histoire de la médecine.

p. 134 : Ilya Repin, *Portrait de l'écrivain Ivan Tourgueniev*, 1874, huile sur toile, reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 151 : Couverture de l'édition J. Hetzel et Cie, *Les reliques vivantes ; [suivi de] La montre ; Ça fait du bruit !...* d'Ivan Tourguénéff, Paris, 1876, reproduction Gallica.

p. 154 : Illustration de Maurice Sand pour la nouvelle de George Sand *Lavinia*, dans George Sand, *Œuvres illustrées*, Paris, Hetzel, volume 5, 1853, p. 117, reproduction [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

p. 168 : Détail de François-Auguste Biard, *Portrait de George Sand et de son époux, le baron François Casimir Dudevant*, huile sur toile, 27 x 22 cm, Musée George Sand et de la Vallée Noire, La Châtre, MLC1967.1.19, © CO. Darré.

p. 182 : Dendrite de George Sand, *Paysage avec canards sur une rivière*.

p. 200 : Gravure représentant des femmes lors de la Commune de Paris, disponible sur <https://faisonsvivrelacommune.org/bibliographie-des-titres-disponibles-sur-les-femmes-et-la-commune-de-paris/>.

