

LE CHÂTEAU DES DÉSERTES (1847 ; parution 1851)

Pour de multiples raisons, liées ou non à la conjoncture, nous n'étions que quatre participantes à cet atelier (Martine AUBERT, Denise GELLINI, Catherine SALMOCHI, Danièle LE CHEVALIER). Les échanges ont été néanmoins fructueux et sympathiques.

Les numéros des pages renvoient à l'édition Omnibus, *Vies d'artistes*, Presses de la Cité, 1992.

Rappels biographiques sur les moments de l'écriture et de la publication.

Juillet 1846, publication de *Lucrezia Floriani* ; début de la rupture avec Chopin qui s'éloigne de Nohant.

30 décembre 1846, lettre à Hetzel sur les activités théâtrales à Nohant. Les enfants de George Sand, Maurice et Solange, sa fille adoptive, Augustine Brault, le rapin Eugène Lambert et Fernand de Preaulx, fiancé de Solange, vont jouer leur *Don Juan*. Le scénario de cette pièce qui s'inspirait de celle de Molière, du libretto de l'opéra de Mozart et de la nouvelle d'Hoffmann, n'a pas été retrouvé.

6 mai 1847, lettre à Delacroix. Elle lui annonce qu'elle a fini son roman (*Le Château des Désertes*), « en même temps qu'un beaucoup plus sérieux pour ma famille ». Il s'agit du mariage de Solange avec Clésinger, après la rupture avec Fernand de Preaulx.

Rupture définitive, par lettres, avec Chopin.

18 juin 1849, dans une lettre à Pauline Viardot, elle lui demande : « Quand est-ce que je vous entendrai dans *Don Juan* ? Ah, pour le coup, je retournerais à Paris pour vous entendre, car décidément, c'est *Don Juan*, toujours *Don Juan* que je reprends comme le type de la perfection. Le rôle de Donna Anna est-il dans votre voix ? [...] qu'il est beau ce rôle, et comme vous y seriez belle ! »

1851 : publication du *Château des Désertes*.

1853 : George Sand ajoute une *Notice* dans laquelle elle souligne l'influence bénéfique de la fiction sur la vie réelle.

Une suite.

Nous avons souligné la nécessité de relire *Lucrezia Floriani* pour bien comprendre la situation des personnages puisque quatre d'entre eux sont les enfants de Lucrezia (Célio, Stella, Béatrice et Salvator) ; deux autres sont ses amis (Boccaferrri et sa fille Cécilia). Le narrateur, Adorno Salentini, est le demi-frère de Béatrice par son père.

La *Notice* et l'*Avant-propos* qui ouvrent ce premier roman sont aussi riches d'enseignement sur les intentions de George Sand. Elle y exprime une revendication de liberté de l'artiste vis-à-vis des lecteurs, s'il est écrivain, en refusant de se plier aux modes de son époque, en formulant le souhait de

« procéder à la française comme nos bons aïeux », c'est-à-dire en prenant son temps, en s'adressant directement au lecteur sans lui cacher les « ficelles » habituellement utilisées dans le roman pour faire rebondir l'action et créer des effets de surprise. « Crois-tu donc que l'on soit toujours forcé de penser à toi, et que l'on n'écrive jamais pour soi-même, en se donnant le plaisir de t'oublier ? », dit-elle au lecteur, au chap 14 de *Lucrezia Floriani*, et tant pis si cette revendication lui fait écrire un « mauvais roman ».

Dans le deuxième roman, les acteurs et chanteurs exprimeront aussi ce besoin de créer en toute liberté, de se délivrer d'un public qui n'a pas toujours bon goût et qui favorise le cabotinage.

L'intrigue du *Château des Désertes*.

Deux jeunes gens, Adorno Salentini, peintre de talent, et Célio Floriani, chanteur d'opéra, se rencontrent à Vienne, autour de deux femmes bien différentes. Tous deux sont des enfants illégitimes : Adorno n'a pas été aimé par sa mère, bien qu'elle l'ait élevé de façon à lui donner un état ; Célio a été adulé par la sienne, une grande actrice, et il ne se remet pas de sa disparition. Adorno a été distingué par une duchesse italienne, très belle et *dilettante* dans tous les arts. Il l'accompagne à l'opéra où se produit pour la première fois le beau Célio. La duchesse espère un triomphe, c'est un fiasco. Elle abandonne alors celui qu'elle comptait montrer comme son protégé dans la haute société. Elle revient à Adorno.

Adorno est scandalisé par ce comportement. Il défend alors devant elle les qualités musicales d'une cantatrice pauvre, Cécilia, qui joue les seconds rôles. Son père, Boccaferri, un artiste en apparence raté, était un ami et un protégé de la Floriani. Cécilia connaît Célio, et, par reconnaissance pour sa mère, veut l'aider à débiter. Son père explique au jeune chanteur les raisons de son fiasco.

Adorno et Célio, malgré leur rivalité apparente, vont devenir amis et analyser longuement leurs sentiments. Par dépit, la duchesse, qui ne supporte pas qu'on lui préfère Cécilia, se met à harceler et à poursuivre Adorno. Elle est prête à aller jusqu'au scandale pour obtenir ses faveurs.

Mais Cécilia disparaît brusquement. Célio, qui sait quelque chose, ne dit rien à son ami. Celui-ci la cherche en vain. Alors qu'il est prêt à céder à la duchesse, par besoin d'amour, il entend chanter dans la rue l'*Aria* de Zerlina, dans le *Don Giovanni* de Mozart :

<i>Vedrai, carino,</i>	<i>Tu verras, mon petit chéri,</i>
<i>Se sei buonino</i>	<i>Si tu es gentil,</i>
<i>Che bel rimedio</i>	<i>Quel bon remède</i>
<i>Ti voglio dar.</i>	<i>Je veux te donner.</i>

Il reconnaît la voix de Cécilia et prend immédiatement la décision de s'éloigner le plus possible du faux amour de la duchesse. Il part vers la France.

Le hasard ou la destinée, incarnés dans le désir de son voiturin de retrouver sa femme pendant une nuit ou deux, le conduisent non loin d'un mystérieux château où il se passe de drôles de choses, d'après la belle-mère du voiturin. Poussé par la curiosité, Adorno finira par pénétrer dans ce château et partager les occupations de ceux qui y demeurent. Il retrouve là Cécilia et son père, enrichis par l'héritage de ce dernier et devenus châtelains. Ils ont adopté les quatre enfants de la Floriani, Célio, Stella, Béatrice et Salvator. Tous veulent devenir des artistes. Le vieux Boccaferri les fera jouer librement, entre eux, sans public, parce qu'il y a, dans ce château, un théâtre, des costumes d'époque,

des décors, la famille des Balma étant depuis des générations passionnée de théâtre. On improvisera entre autres sur le mythe de Don Juan.

Après cette initiation, la lumière se fera sur les sentiments de chacun. Adorno se mariera avec Stella, Célio épousera Cécilia. Adorno apprendra de la bouche de son ami que Béatrice est sa demi-sœur.

L'utopie fraternelle.

Cette deuxième partie du roman, celle qui se passe dans le lieu clos du château des Désertes, a paru rafraîchissante, plus intéressante que la première qui analyse en détail les sentiments des deux jeunes gens.

La romancière est partie d'une expérience personnelle, mais, comme elle le dit dans la *Notice* qui introduit le roman « *les choses réelles, transportées dans le domaine de la fiction, n'y apparaissent un instant que pour y disparaître aussitôt, tant leur transformation y devient nécessaire* ». Cette transformation est ici une amélioration : au château des Désertes, il y a un vrai théâtre, « un charmant petit théâtre ». Les costumes sont d'époque et on a supprimé tout ce qui pouvait gêner ou paralyser le jeu des acteurs. Dans la *Notice*, George Sand fait part de la déception de ses enfants quand ils se comparent aux jeunes acteurs du roman ; mais elle insiste sur le fait que c'est le roman qui a poussé Maurice et ses amis à construire un vrai théâtre à Nohant.

Les idées essentielles de George Sand sur l'art dramatique et l'art lyrique sont exprimées par Boccaferri. Pour lui, le théâtre, et particulièrement l'improvisation sur un canevas, est une excellente formation pour tous les artistes, qu'ils soient acteurs, peintres ou musiciens. George Sand va donc créer cette famille unie pour que Boccaferri puisse tenter sa rénovation théâtrale.

Mais il ne faudrait pas croire que la romancière ait des illusions sur la pérennité de cette entente et du bonheur qui l'accompagnait. Elle écrit dans *Lucrezia Floriani* : « *Mais quand la félicité humaine est arrivée à son apogée, elle touche à sa fin. L'inexorable loi qui préside à notre destinée l'a réglé ainsi, et la plus folle des sagesse serait celle qui exhorterait l'homme à se développer pour le bonheur absolu, sans lui dire que ce bonheur doit être dans sa vie le passage d'un éclair, et qu'il faut s'arranger pour végéter le reste du temps, assez satisfait d'une espérance ou d'un souvenir* ». (753) Décrire cet « éclair » de bonheur, c'est l'offrir à ses lecteurs, après l'enfer passionnel évoqué dans le roman de *Lucrezia*.

De l'illusion à l'émotion et à la connaissance de soi.

Quand il est admis dans le phalanstère du château des Désertes, Adorno va se voir attribuer le rôle de la statue du Commandeur, « l'uomo di sasso ». Sous son déguisement, il va observer attentivement le jeu théâtral :

« *La scène se prolongea d'une manière assez piquante à étudier, car c'était un composé de la comédie de Molière et du drame lyrique mis en action et en langage vulgaire, le tout compliqué et développé par une troisième version que je ne connaissais pas et qui me parut improvisée. Cela faisait un dialogue trop étendu et parfois trop familier pour une scène qui se serait jouée en public, mais qui prenait là une réalité surprenante, à tel point que la convention ne s'y sentait plus du tout par moments, et que je croyais presque assister à un épisode de la vie de don Juan. Le jeu des acteurs était si naturel et le lieu*

où ils se tenaient si bien disposés pour la liberté de leurs mouvements, qu'ils n'avaient plus du tout l'air de jouer la comédie, mais de se persuader qu'ils étaient les vrais types du drame. » (914)

Un peu plus loin, Boccaferri lui-même avoue s'être laissé prendre au jeu : *« Oui, j'ai eu réellement peur. Je suis content, notre essai réussit, mes enfants ; voilà que l'émotion nous gagne. Pour moi, c'est déjà fait ; et quand vous en serez tous là, vous serez tous de grands artistes ! »*

En étant « créateurs et non interprètes serviles », les acteurs vont découvrir leurs ressemblances et leurs différences avec les rôles qu'ils incarnent. Face à Elvire, interprétée par Cécilia, Célio –Don Juan prend conscience qu'il est capable d'amour pour une femme, contrairement à son personnage ; Adorno joue très bien le rôle d'Ottavio, mais il est conscient que c'est parce qu'il aime Stella qui tient le rôle d'Anna. Il ne sera jamais un acteur professionnel.

Le refus de l'individualisme et du cabotinage ou le paradoxe de Boccaferri.

« Pour que chacun soit bon et vrai, il faut que tous le soient, et le succès qu'on ôte à un rôle, on l'ôte au sien propre. Cela paraîtrait un effroyable paradoxe hors de cette enceinte, mais vous en reconnaîtrez la justesse à mesure que vous vous formerez à l'école de la vérité [...] un méchant camarade est un méchant acteur, quoi qu'on en dise ! ». (926)

Pour Boccaferri, comme pour Lucrezia Floriani, le théâtre est « l'oeuvre collective par excellence ». Le rêve du père de Cécilia est de former la troupe idéale et homogène que souhaitait la grande actrice avec ses quatre enfants.

Au début du roman, Adorno analyse pour la duchesse les raisons du fiasco de Célio : *« J'ai compris que l'absence de charme et de puissance de ce jeune homme tenait à sa vanité, à son besoin d'être admiré, à son peu d'amour pour l'oeuvre qu'il chantait, à son manque de respect pour l'esprit et les traditions de son rôle »*. Cécilia Boccaferri, au contraire, est entièrement préoccupée de son art, elle refuse les « effets » et les « artifices » de bien des *prime donne* qui poussent des cris au lieu de chanter. Malgré sa modestie, « elle pénètre et anime l'opéra de son intelligence ». Comme en amour, la vanité et la jalousie sont destructrices au théâtre ou à l'opéra. Boccaferri y revient avec insistance : *« La théorie de l'individualisme qui règne au théâtre plus que partout ailleurs et qui s'exerce en d'ignobles jalousies de métier pour souffler la claque à un camarade, est plus pernicieuse au talent sur les planches que sur toutes les autres scènes de la vie [...] Gardez-vous de la personnalité jalouse et pressée de se montrer ! Gardez-vous en comme de la peste ! On ne s'éclaire qu'en s'écoutant les uns les autres »*. (926)

Le thème du bonheur : le paradis des artistes.

Il y a deux passages particulièrement lumineux dans *Le Château des Désertes*. Le premier, dans le chapitre 4, développe une superbe métaphore pour faire saisir l'essence du charme de Cécilia . C'est le peintre Adorno qui la décrit :

« Elle était devant moi comme la douce lumière d'une petite lampe qu'on viendrait d'allumer dans une vaste église. D'abord ce n'est qu'une étincelle dans les ténèbres, et puis la flamme s'alimente, la clarté s'épure, l'oeil s'habitue et comprend, tous les objets s'illuminent peu à peu. Chaque détail se révèle sans que l'ensemble perde rien de sa lucidité transparente et de son austérité mélancolique. Au premier

moment, on n'eût pu marcher sans se heurter dans ce crépuscule, et puis voilà qu'on peut lire à cette lampe du sanctuaire et que les images du temple se colorent et flottent devant vous comme des êtres vivants. La vue augmente à chaque seconde comme un sens nouveau, perfectionné, satisfait, idéalisé, par ce suave aliment d'une lumière pure, égale et sereine ».(873)

Le deuxième rapporte la première rencontre du peintre avec Stella et Béatrice ; sous prétexte de mieux observer le paysage, Adorno s'approche du château. Mais arrivent sur la terrasse « *deux femmes qui, vues de près, devinrent deux jeunes demoiselles ravissantes. Je les regardai courir et folâtrer sur la neige sans qu'elles fissent attention à moi. Quoiqu'elles fussent enveloppées de manteaux et de fourrures, elles étaient aussi légères que le grand lévrier blanc qui bondissait autour d'elles* ». On apprendra plus tard que ce lévrier est une levrette et qu'elle se nomme Hécate, autre nom de Séléné, déesse de la lune. Elle est peut-être aussi un rappel du Lévrier du Chant premier de la Divine Comédie, chef-d'oeuvre évoqué dans *Lucrezia Floriani* par la citation recopiée sur une pierre par Célio, le « *Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrate* », au seuil de l'Enfer. Et que dire du choix du prénom de Béatrice ? Revenons à nos jeunes filles : « *L'une me parut en âge d'être mariée ; mais, à son insouciance, on voyait qu'elle ne l'était pas, et même qu'elle n'y songeait point. Elle était grande, mince, blonde, jolie, et, par sa coiffure et ses attitudes, elle me rappelait les nymphes de marbre qui ornaient les jardins du temps de Louis XIV. L'autre paraissait encore une enfant ; sa beauté était merveilleuse, quoique sa taille me parût moins élégante.* » Adorno souligne leur « *pétulance* » et leur « *gaieté* » : « *toutes deux recommencèrent à rire, comme rient les jeunes filles, sans savoir pourquoi, sinon qu'elles ont besoin de rire* ». (897)

Adorno est tout de suite séduit par cette jeunesse et cette joie de vivre. Et l'on pense immédiatement à la musique de Mozart. D'abord parce que le libretto de *Don Giovanni* est cité à plusieurs reprises, mais surtout parce que le rituel d'initiation que va accepter Adorno pour connaître les mystères du château ressemble à celui de *La Flûte enchantée*, mais sur un mode léger, ludique. On retrouve la triade des femmes encapuchonnées ou masquées qui accompagnent le postulant ; le dédale qu'il lui faut traverser ; le bandeau qui couvre ses yeux ; le séjour seul dans une pièce avant de se retrouver sur une tombe, dans un cimetière. Le prénom de Stella n'est pas choisi au hasard : on sait que l'étoile est un symbole maçonnique.

On apprendra, par la suite, que la destinée du jeune peintre avait pour nom Cécilia ; c'est elle qui a tout fait pour l'éloigner de la duchesse et pour lui présenter Stella qui admirait déjà sa peinture avant de le connaître. Pour Adorno, l'amour s'impose comme une évidence quand il rencontre son « étoile ». Comme chez Mozart, c'est donc une femme qui guide l'homme sur le chemin du bonheur et de l'humanité . Adorno a trouvé son idéal et le roman se termine par une vision digne du *Paradis* de Dante : « *A l'heure où j'écris ces lignes, Béatrice cueille des camélias blancs et des cyclamens dans la serre pour les couronnes des deux mariées ...* ». (954)

Cet ensemble de références aux grandes oeuvres des siècles passés n'est pas le moindre de nos plaisirs de lecture. Nous sommes invités à relire le *Dom Juan* de Molière, à réécouter les opéras de Mozart. On peut revoir aussi l'excellent téléfilm de Marcel Bluwal (1965) qui associe le texte de Molière à la musique de Mozart, sans utiliser une seule fois son *Don Giovanni*, mais en faisant entendre quelques-uns de ses plus beaux thèmes maçonniques.

Le 11 avril 1787, Mozart écrivait : « *Ni intelligence élevée, ni imagination, ni toutes deux ensemble ne font le génie. Amour ! Amour ! Amour ! voilà l'âme du génie !* »

En 1847, George Sand fait dire à Célio, lorsqu'il remercie Boccaferri :

« Tu m'as appris à me connaître. tu m'as rendu l'orgueil en me guérissant de la vanité. Il me semble que, chaque jour, ta fille et toi vous faites de moi un autre homme. je me croyais envieux, brutal, vindicatif, impitoyable : j'allais devenir méchant parce que j'aspirais à l'être ; mais vous m'avez guéri de cette dangereuse folie, vous m'avez fait mettre la main sur mon propre coeur. Je ne l'eusse pas fait en vue de la morale, je l'ai fait en vue de l'art, et j'ai découvert que c'est de là (et en parlant ainsi Célio frappa sa poitrine) que doit sortir le talent. » (938)

Rédigé par Danièle Le Chevalier

Références bibliographiques (pour celles et ceux qui seraient intéressés par le mythe de Don Juan et Mozart)

Don Juan, mythe littéraire et musical, Stock musique, 1979

Présentation de Jean MASSIN ; donne le texte de six *Don Juan*, le libretto de Da Ponte est en italien et traduit en français

Mozart, Jean et Brigitte MASSIN, Fayard, 1970. Biographie et histoire de l'oeuvre, avec un Appendice sur l'histoire de la Franc-maçonnerie au XVIIIème siècle.