

LES AMIS DE GEORGE SAND

Association déclarée (J.O. 16 - 17 Juin 1975)
Placée sous le patronage de la Société des Gens de Lettres

Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal - 75009 Paris
Courrier : 12, rue George Sand, B.P. 83 - 91123 PALAISEAU Cedex

Répondeur & Fax : 01 60 14 89 91
e-mail : amisdegeorgesand@wanadoo.fr
Internet : <http://www.amisdegeorgesand.info>



Afin de mieux faire connaître la vie et l'oeuvre de George Sand, l'association Les Amis de George Sand a mis en ligne le présent numéro de la revue PRESENCE DE GEORGE SAND publiée par l'Association pour l'étude et la diffusion de l'oeuvre de George Sand. La présentation est sous la forme d'un fichier PDF permettant la recherche de texte.

Copyright © 1983 Présence de George Sand

16

PRÉSENCE DE GEORGE SAND

Présence de George Sand

N° 1

Janvier 1978

L'éditorial de Jean-Hervé Donnard situe les objectifs de l'Association :

- stimuler la recherche. Diffuser largement l'œuvre de George Sand ;
- favoriser l'édition des œuvres. Au sommaire : Plaidoyer pour une œuvre méconnue, *Jeanne* (Simone Vierende), Les métamorphoses d'un conte (Mircille Parise) — Une étude de *La petite Fadette* (Jean Pons) — Le Manifeste pour la Correspondance et les rubriques, Revue des revues — Travaux et recherches — Informations — Compte rendu de réunions.

Présence de George Sand

N° 2

Avril 1978

Georges Lubin, le maître des études sandiennes, signe l'éditorial de ce numéro où l'on trouvera les discussions du Colloque d'Echirolles, des articles de Séverine Beaumier (G. Sand et le pasteur drômois) de René Bourgeois (Un Colloque Sand aux États-Unis), l'Histoire d'un manifeste, la Quinzaine George Sand d'Echirolles, le Courrier des lecteurs et les Informations.

Présence de George Sand

N° 3

Juin 1978

Pierre Gamarra et Charles Dobzynski, de la revue Europe, inaugurent le n° 3, qui publie la suite des discussions du colloque. Au sommaire : *Le Secrétaire intime*, par Paul Le Goff. Une autre George Sand, par René Bourgeois. Quelques idées de George Sand sur l'éducation, par Bernadette Chovelon. Parcours sandiens, par René Bourgeois. La Quinzaine Sand, vue par Jean-Pierre Lacassagne, Christiane Smeets-Dudevand-Sand et Alain Arvin-Bérod. En outre, débute la rubrique « Georges Lubin répond » (le pseudonyme Sand, Les rapports Sand-Stendhal, George Sand à Nîmes).

Présence de George Sand

N° 4

Novembre 1978

La Correspondance

- Editorial : Ce tome XIII tant attendu (Jean-Hervé Donnard).

- Pourquoi et comment publie-t-on une Correspondance (Georges Lubin).
- George Sand aux champs (Christiane Smeets-Dudevand-Sand).
- *Correspondance* : un point de vue suédois (Gunnar von Proschwitz).
- Les tribulations d'un chercheur lousien (Jean-Pierre Lacassagne).
- Premier pas d'une longue marche (Michel Gilot).
- Dix années dans la vie d'une femme (René Bourgeois).
- George Sand et la Commune (Annarosa Poli).
- En complément à *La Daniella* (Annarosa Poli).
- Deux géants du XIX^e siècle : Sand et Michelet (Mireille Simon).
- Discussions du Colloque d'Echirolles.
- George Sand et le Compagnonnage (Jean-Pierre Maque).
- Georges Lubin répond (Sand et la famille Barral - G. Sand à Nîmes - G. Sand et Hoffman), et les rubriques (Notes de lecture, Informations, Recherches et travaux, Libres opinions, Courrier des Lecteurs, Vie de l'Association).

Présence de George Sand

N° 5

Mars 1979

Autour de Jeanne et la Ville noire

- De l'utopie à la réalité (Jean-Hervé Donnard).
- *La Ville noire*, présentation et notes de Jean Courrier (Georges Lubin).
- *Jeanne*, édition critique originale de Simone Vierende (Georges Lubin).
- Ombre et Lumière : l'imagination de George Sand dans la *Ville noire* (René Bourgeois).
- *La Ville noire*, roman local ou roman localisé : remarques sur la langue de George Sand (Jean-Claude Potte).
- La parole est aux thérmois.
- Le rapport Villermé et la condition ouvrière au XIX^e siècle (Noël Terrot).
- George Sand et le mythe de l'âge d'or (Jean-Claude Bertiaux).
- Une coédition réussie... peut-être ? (Cl. Jeannin et P. Hardouin).
- Les fresques de l'église de Nohant-Vicq classées et restaurées par Méricime (Jean Mallion).
- Ouvrages de George Sand (Mireille Parise).
- Georges Lubin répond.
- Lu... (R. Bourgeois).
- Vu... (Jo Varelle).
- Entendu... (Simone Vierende).

Présence de George Sand

N° 6

Novembre 1979

George Sand à l'Université

- George Sand et les Universités (Georges Lubin).
- Une vivante tradition sandienne à l'Université de Grenoble (René Bourgeois et Jean Mallion).
- L'enquête George Sand à l'Université.
- Les *Lettres d'un voyageur* (Marie-Françoise Luna).
- La folie, la fête et le feu : une lecture du *Meunier d'Angibault* (Huguette Burine-Juge).
- George Sand, réalisme et fantastique (Gérald Schaeffer).
- George Sand à Vérone (Annarosa Poli).
- George Sand à la recherche d'elle-même (Mireille Bossis).
- L'éducation des filles d'après George Sand (Bernadette Chovelon).
- Classes sociales et révolutions (Jean Courrier).
- La fête champêtre chez George Sand (Sylvie Beurrier).
- Alain, lecteur de *Consuelo* (Aline Cousteix).
- George Sand et le « dernier des métiers » (Jo Varelle).
- Georges Lubin répond... Exposition Sand aux États-Unis. Les auteurs parlent de leurs livres... Sand et la revue des deux mondes (Pierre Poisot).

Présence de George Sand

N° 7

Mars 1980

George Sand et le Compagnonnage

- Compagnons d'hier et d'aujourd'hui (Jean-Hervé Donnard).
- Le Compagnon du Tour de France (Georges Lubin).
- Autour du Compagnon (Bernadette Chovelon).
- Le reste est littérature (René Bourgeois).
- *Horace*, suite du *Compagnon* ? (Nicole Courrier).
- Jacques le Vellave, Jules Vallès et le Compagnonnage (Roger Bellel).
- Balzac et les Dévorants (René Bourgeois).
- La main et l'esprit, une heure avec Ferdinand Béal (René Bourgeois).

Présence de George Sand

N° 16

Mélanges sandiens

février 1983

Revue de l'Association
pour l'étude et la diffusion
de l'œuvre de George Sand

Publiée avec le concours
du Centre National des Lettres
du Conseil général de l'Isère
de la Ville d'Echirolles (Isère)

Président Fondateur de l'Association
Jean-Hervé Donnard

Président de l'Association
Jean Lavédrine

Directeur de publication
Jean Courrier
St-Georges - 38410 Uriage

Ce numéro "Mélanges Sandiens" a été conçu
et réalisé par René Bourgeois, Jean Courrier et
Jean-Hervé Donnard

Maquette
Nicole Courrier

ISSN : 0223 - 971 X

Dépôt légal : février 1983
Composition Compo g/Echirolles
Imprimerie du Néron/22.52.72

sommaire

- 2 Eloge de la différence
(L'Editorial d'Alain Arvin-Bérod)

MELANGES SANDIENS

- 4 L'idole de la Russie
(Françoise Genevray)
- 12 Les *Amour médecin* de George Sand
(Paul Pelckmans)
- 22 Note sur le « Roman familial » de George Sand
(Philippe Berthier)
- 28 Table des illustrations
- 29 Femme et/ou auteur : le cas George Sand
(D^r S.A. Dranch)
- 34 *Le Marquis de Villemer*, comédie de George Sand ou d'Alexandre Dumas fils ?
(Claude Tricotel)
- 43 *Lélia*, une approche intertextuelle
(Shelley Temchin)
- 48 La flore dans l'œuvre de George Sand
(Marie-José Biani)

CHRONIQUES

- 53 Georges Lubin répond...
- 54 Lu...
• *Le Pêché de Monsieur Antoine*.
• *George Sand ou le scandale de la liberté*
(Comptes rendus de Georges Lubin)
- 56 Entendu
Colloque de Nantes sur les Correspondances (Michèle Hirsch)
- 57 « George Sand et l'Italie »
(27-28 mai 1983)
- 58 Informations
(Jean Courrier)
- 59 Bibliographie
(Jean Courrier)
- 60 Bulletin de commande



Eloge de la différence

L'Editorial d'Alain Arvin-Bérod
Vice-Président de l'Association George Sand
Maire-Adjoint d'Echirolles.

Ce premier numéro de l'année 1983 me fournit l'occasion de présenter au nom de notre Association nos meilleurs vœux aux lecteurs de plus en plus nombreux de notre revue : vœux de bonheur et de nouvelles découvertes littéraires avec George Sand bien sûr mais aussi au-delà.

En nous rapprochant peu à peu du 10^e anniversaire de la création de l'Association (nous entrons dans sa 8^e année), je voudrais saisir l'occasion de la sortie de ce nouveau « PRESENCE » placé sous le signe de la variété, pour évoquer dans ce registre la place accordée à la différence : dans la vie associative qui est la nôtre et dans notre travail littéraire.

N'étant pas un spécialiste, ni sandien, ni littéraire, je voudrais retenir trois aspects. Le premier concerne le contenu de ce numéro qui est à sa façon « un éloge de la différence » : dans le choix des thèmes, dans l'originalité des approches et dans l'origine des auteurs ou des pays liés à George Sand qui évoquent eux aussi la différence mais dans l'horizon...

Ce contenu varié révèle la diversité et la richesse de l'itinéraire de George Sand, elle-même attentive aux différences, non pour les réduire, à l'exclusion des inégalités et injustices.

Le deuxième aspect a trait à la nature même de notre Association qui est fondée sur la différence, entre une Université et une Collectivité locale. Cette « réunion » d'approches a engendré des créations tout à fait originales et



découvre un nouveau terrain propice à la communication et à la découverte. Un des fruits de cette expérience, et non le moindre, résidant dans l'amitié qui s'est scellée et développée au-delà même de nos espérances et des frontières. Enfin, il ne convient pas seulement de faire l'éloge des différences mais surtout de les faire vivre ensemble. Notre Association, en s'engageant sur une voie nouvelle, a anticipé à sa manière sur cette idée qui gagne peu à peu tout notre pays à savoir : LA DECENTRALISATION.

En effet, dès l'origine, nos amis universitaires, chercheurs, mais aussi militants bénévoles et passionnés de George Sand, ont bien « deviné » qu'il fallait approfondir les liens avec la vie locale, ses associations, sa bibliothèque, ses Maisons de Jeunes, ses foyers de troisième âge, ses écoles... Les manifestations « George Sand et l'Italie » des 27 et 28 mai 1983 illustreront encore cette féconde collaboration.

Un même courant soucieux de construire un humanisme à partir des différences a pris aujourd'hui un essor dont le contenu de ce numéro témoigne avec éclat.

De ce point de vue, la décentralisation est aussi un éloge de la différence et la commune d'ECHIROLLES y est particulièrement sensible, « PRESENCE » ancre peu à peu sa permanence dans nos différences.

Sachons les partager encore longtemps ensemble ■

L'idole de la Russie

par Françoise GENEVRAÏ

« Un de nos amis russes qui arrive de Saint-Petersbourg nous dit que, là-bas, tous vos ouvrages sont traduits à mesure qu'ils paraissent, que tout le monde les lit du haut en bas de l'échelle, que les hommes vous adorent, que les femmes vous idolâtrant et qu'enfin vous régniez sur la Russie plus souverainement que le tsar... » (lettre de Pauline Viardot à G. Sand, du 27 février 1847).

Peu d'écrivains étrangers ont assuré en Russie une « présence » aussi vivante, aussi enthousiasmante que George Sand. Souvent reconnu, le fait n'a été que partiellement étudié. Nous voulons rappeler ici comment la romancière a été lue en Russie, signaler les recherches ponctuelles déjà menées pour évaluer son influence, et repérer éventuellement les voies ouvertes à de nouvelles enquêtes.

Les dimensions de cet article ne nous permettront aucun long développement. Mais il est des petits faits éloquentes qu'il suffit de citer. Tchernychevski avait traduit et publié, en 1855, une version abrégée de *Histoire de ma vie*. Que mit-il dans son bagage de prisonnier, quand on l'arrêta en 1862 pour l'enfermer à la forteresse Pierre-et-Paul de Saint-Petersbourg ? *La Comtesse de Rudolstadt*, *Piccinino*, *La dernière Aldini*. Deux ans plus tard, ces ouvrages l'accompagnèrent aux travaux forcés en Sibérie...

L'hommage de Dostoïevski

Le lecteur du *Journal d'un écrivain* connaît les pages chaleureuses que Dostoïevski consacra à George Sand lorsqu'il apprit sa mort en 1876. Dans cet hommage qu'il rend à la romancière disparue, l'écrivain esquisse un bilan personnel, qui s'insère dans le bilan idéologique et moral de son temps; ferraillant toujours, en polémiste, il renvoie ici dos à dos slavophiles et occidentalistes, puisqu'il se proclame l'héritier d'une double parenté: russe, et européenne. En honorant George Sand, il fait gloire à son pays de l'avoir adoptée pour en faire « une valeur russe »¹. Il se réfère au mouvement des idées françaises (romantisme social, socialisme utopique) pour indiquer « la vraie place » de G. Sand dans ce mouvement, capital pour les Russes de sa génération: elle ne prêchait pas seulement les « droits de la femme libre », comme le disaient ses détracteurs, ou des admirateurs superficiels; elle proposait un idéal plus vaste, le renouveau radical de l'humanité. « Elle est pleinement une de nos (et je dis bien *nos*) contemporaines, une idéaliste des années trente et quarante »².

Curieusement pour nous, Dostoïevski ne cite, à l'exception de *Jeanne* (« œuvre pour le coup décidément géniale ») que des créations jugées aujourd'hui mineures: *L'Uscoque*, *La dernière Aldini*, *La marquise*; il s'en tient aux enthousiasmes de sa « première jeunesse », et insiste sur la perfection morale des caractères féminins dessinés par G. Sand, purs alliages de charité et de fierté. L'article se termine par l'exaltation des valeurs dans lesquelles Dostoïevski se trouve communier avec George Sand: christianisme évangélique (espoir, charité, compassion); « respect de la personnalité de l'homme et de sa liberté (et partant, de sa responsabilité)... »³. Convergences que l'on ne saurait surestimer pour l'auteur des *Démones*. Mérite essentiel à ses yeux, George Sand a su être socialiste sans devenir matérialiste, ni céder à l'attrait dangereux d'un système utopique: « Elle fondait son socialisme, ses convictions, ses espérances et ses

Antoine ne furent autorisés que moyennant des coupures (respectivement en 1842, 1842-1843 et 1846). Néanmoins, dans le même temps, on autorisait la traduction en russe des ouvrages précités, non sans coupures ou transformations dont le traducteur et le censeur convenaient sans que se réunisse la commission. Cette pratique altérait les textes, et l'érudition nous dira peut-être un jour si le visage de George Sand en sortait gravement défiguré. Les plus avertis des lecteurs russes cherchaient naturellement à se procurer le texte intégral. La sévérité de la censure connut des fluctuations : en 1847, on interdit *Piccinino* en français, mais la revue *Le Contemporain* dut en interrompre aussi la traduction; en 1854, *Mauprat* et *Indiana*, romans jusqu'alors autorisés, furent à leur tour mis à l'index, avant les tomes 19 et 20 de *Histoire de ma vie*. L'état se desserra au début des années soixante : ces péripéties se comprennent en relation avec l'histoire politique de cette période durant laquelle on voit aussi s'accélérer le mouvement des idées et la diffusion des théories politiques et sociales.

Les traductions russes paraissaient notamment dans les *Annales de la patrie*, revue qui, par ses origines et par son histoire, semblait destinée à diffuser les œuvres de G. Sand⁸. De *Melchior* et *Horace* en 1842 à *La petite Fadette* en 1850, la liste des romans et nouvelles publiés est assez longue. En 1843, on put aussi lire dans les *Annales* la préface écrite par Sand pour *Oberman*, analyse des variantes littéraires du mal du siècle (René, Werther, Oberman); les intellectuels russes trouvaient là un miroir qui reflétait la maladie morale des « héros » de leur temps et de leur pays, cette « génération perdue » de la Russie post-décembriste, celle des Onéguine et des Pétchorine dont les « hommes de trop » allaient prendre le relais⁹.

Il semble que la popularité de G. Sand ait décliné en Russie après 1848; la lisait-on encore? Publiait-on ses œuvres postérieures à 1850 avec la même célérité qu'auparavant? Dans quelle mesure les autres furent-elles rééditées? L'enquête reste à faire sur ce point. Un premier examen, très superficiel, indique que son étoile a connu en Russie la même éclipse qu'en France (si l'on excepte, ici et là-bas, les récits champêtres, d'ailleurs « réservés » aux enfants). Et aujourd'hui, quelle est son image dans le public des lecteurs? La critique soviétique a-t-elle repris l'examen de son œuvre? Depuis la grande étude de V. Karénine, qui fait date à la charnière de deux siècles et de deux régimes, quelques articles ont paru, qui tentent d'évaluer l'influence de G. Sand sur tel ou tel écrivain russe. Mais il ne semble pas que la critique se soit ressaisie de l'œuvre pour l'étudier en elle-même. Une enquête

approfondie sur l'état actuel de la recherche sandienne en U.R.S.S. pourrait nous intéresser à plus d'un titre.

L'influence

La popularité de G. Sand en Russie s'est accompagnée, dans l'intelligentsia politique et littéraire, de ces phénomènes que l'on nomme, selon les cas, influence, convergences, ou échos. Faisons le point sur des rapprochements qui ont déjà été signalés.

— Les personnages : *Jacques* connut en Russie une grande fortune littéraire¹⁰. On trouve dans ce roman l'expression « hommes inutiles », toute prête pour habiller « l'homme de trop » : le Beltoz de *A qui la faute* (roman de Herzen), le Roudine de Tourguéniev, le narrateur du *Journal d'un homme de trop*, du même auteur.

Le thème est connu, car il occupe une place centrale dans la prose russe des années 1845 à 1865. *Horace* ici dispute la place à *Jacques* : V. Karénine identifie catégoriquement Roudine à Horace. Même si l'on juge abusive cette assimilation¹¹, il n'en reste pas moins que le contraste entre Horace et Paul Arsène trouve son équivalent dans plusieurs récits de Tourguéniev : le hâbleur froid mais brillant fait face à l'homme de cœur, humble mais sans apparence (ne connaissait-on pas déjà le couple Onéguine-Lenski ? la classique étude des sources se pratique toujours en terrain mouvant). Horace fut en tout cas pour Herzen une référence constante; dans les essais critiques du grand publiciste, il acquiert même le statut d'un véritable « type »¹². Signalons aussi l'analogie entre des constellations de personnages : dans *Mauprat* et *Les frères Karamazov*; dans *Jacques* et *Que faire ?* de Tchernychevski¹³.

— La campagne : les romans champêtres de G. Sand ont été lus à l'heure où s'éveillait un intérêt nouveau chez certains écrivains russes qui, soucieux de peindre leur société sans se limiter aux milieux des petits propriétaires et fonctionnaires encore privilégiés par Gogol, tournaient leurs regards vers les habitants de la campagne. C'est à D.V. Grigorovitch qu'il revient, d'après Tourguéniev, d'avoir « fait la première tentative pour rapprocher (notre) littérature de la vie du peuple », avec *Le village* (1846) et *Antoine-traîne-misère* (1847)¹⁴. Tourguéniev prend le relais : les *Mémoires d'un chasseur* mettent en scène des paysans, et voilà qu'ils donnent soudain à leur auteur le renom d'un écrivain quasiment engagé, et exercent sur une partie de l'opinion une influence certaine en faveur de l'abolition du servage. Fait remarquable pour un écrivain qui, sans prôner l'art pour l'art, voulait être d'abord un artiste. Rien de tel n'arrivera à Sand avec ses

Cher ami, je n'ai rien
dit de l'état. Je n'ai pas
su dire assez.

Je vous aime, nous
vous aimons. Soyez
l'interprète de toutes
nos adorations à la
Digne Pauline et à
des anges

G. Sand

Monsieur 1: g. 78.

Êtes vous guéri, ou me nous
les et pas. Flaubert soupire
après vous. Il en tire triste,
guérissable donc!



Monsieur Jean Rougemont

me de Donai 188.

Paris.

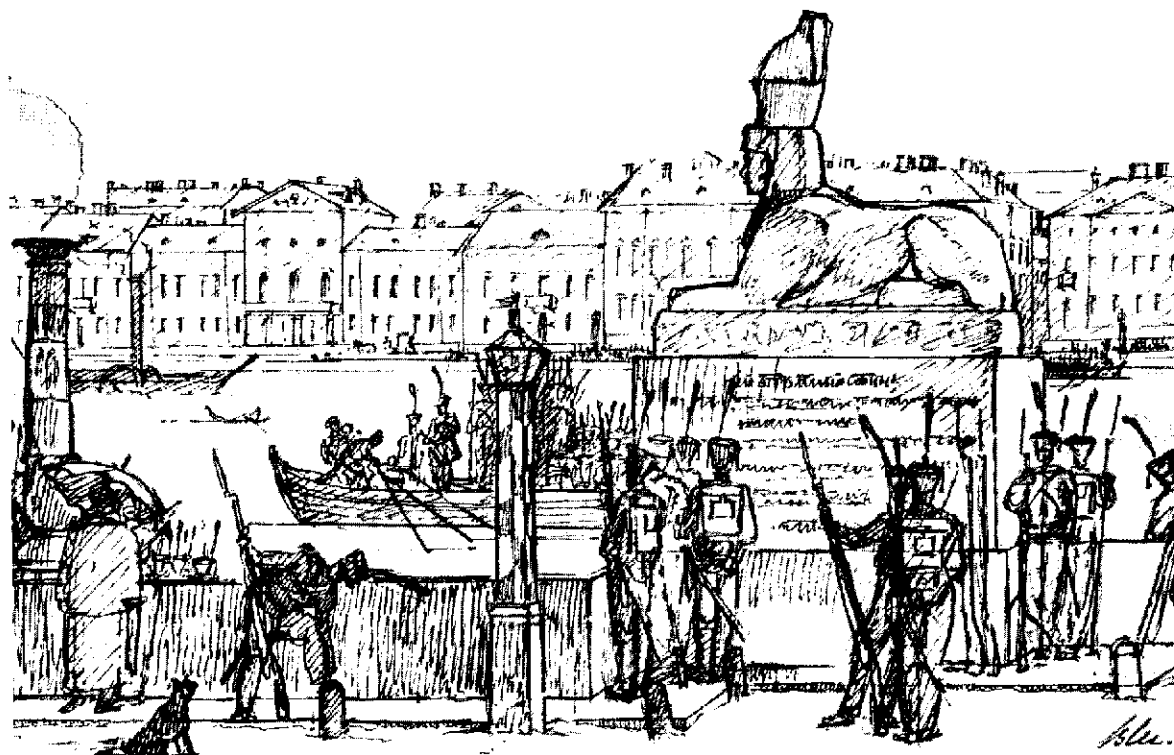
romans rustiques, car le destin de l'œuvre s'inscrit dans un contexte qui dépasse son créateur. Tandis que la campagne française représente pour les lecteurs de G. Sand un idéal moral plutôt qu'un terrain de réforme sociale, il en va tout autrement en Russie, où l'abolition du servage constitue pour les esprits un tant soit peu libéraux le préalable à toute amélioration de l'état moral et social du pays; où la régénération de l'humanité appelée par G. Sand exige un bouleversement de la condition du peuple paysan¹⁵.

— Quant à l'émancipation de la femme, cette bannière sous laquelle on range habituellement la romancière ne fut pas, en Russie, le moindre de ses titres à la célébrité. Il est sûr que la polémique alla bon train à son sujet dès les années trente. Il n'y manqua ni les réactions outragées et outrancières¹⁶, ni les adhésions enthousiastes (les plus indéfectibles venant de Herzen, Biélsinski — après une première appréciation négative —, Tourguéniev, Tchernychevski), ni les débordements d'une mode dont la direction échappait totalement à celle en qui l'on voyait son initiatrice (Herzen évoque péjorativement le « camélisme » aristocratique — du mot camélia — comme voie erronée d'une prétendue émancipation féminine, et les romans de G. Sand n'y seraient pas pour rien¹⁷...). Il y aurait un chapitre à écrire pour mesurer l'influence exercée par ces romans sur le développement en Russie, au 19^e siècle, d'un certain « féminisme », ou tout au moins, si ce mot est excessif, d'une réflexion sur la condition de la femme dans la société.

— Fondamentalement, l'audience et la popularité de George Sand en Russie se mesurent en respirant l'esprit du temps, autant et plus qu'en notant des influences ponctuelles. Ce qui plaît aux jeunes lecteurs russes des années quarante, outre les sujets de ses récits, la psychologie des personnages, les problèmes moraux soulevés et débattus, le style pathético-romantique, c'est le message dont la création littéraire est le support. Un support dont la teneur romanesque n'est certes pas négligeable pour des esprits prêts à s'enthousiasmer; l'alliance chez G. Sand de l'exaltation et d'une certaine positivité raisonnée était bien faite pour séduire des hommes aussi différents que Herzen et Tourguéniev, par exemple. Mais ces lecteurs ne dissocient pas leurs intérêts littéraires de leurs préoccupations humanitaires et philosophiques, de leurs opinions libérales, démocratiques, ou radicales. Dans le cercle des Pétrachevtsy, on lit, on commente, on discute les textes des idéologues (Saint-Simon, Cabet, Fourier, Pierre Leroux), de l'historien Louis Blanc, « et surtout George Sand », raconte Saltykov¹⁸. C'est dans *Spiridion* que Herzen avait trouvé, en 1839, la substance des thèses de Leroux. Le romantisme démocratique de

Michelet et de Sand, avec sa dimension européenne et même universelle, sonne en Russie comme une promesse d'avenir, une invitation à œuvrer pour le renouveau national, dans ses dimensions politique, sociale et morale. Le socialisme évangélique de Leroux y prolonge l'influence de Rousseau et des utopistes français. La place accordée dans les récits de G. Sand aux hommes issus du peuple illustre le prolongement et la critique démocratiques de l'esprit libéral né des Lumières, esprit qu'une grande partie de l'intelligentsia a fait sien. La romancière témoigne pour une société fraternelle, véritablement chrétienne (c'est-à-dire, en Russie, pas seulement orthodoxe). Elle suscite là-bas l'écho d'une protestation qui ne peut s'exprimer ouvertement, puisque la censure et la police s'emploient à étouffer toute suggestion de réforme.

Faute de libre expression politique, c'est la littérature qui recueille et transmet cette protestation contre l'ordre social et politique, et contre la soumission des esprits; c'est elle qui devient la tribune et le premier terrain d'exercice du mouvement progressiste. La plus retentissante illustration de ce phénomène, à l'époque qui nous occupe, est la fameuse lettre de Biéliniski à Gogol; datée de 1847, copiée en plusieurs exemplaires par les Pétrachevtsy, elle fut lue devant eux par Dostoïevski en 1849, ce qui entraîna d'ailleurs son arrestation. Or que dit cette lettre, qui constitue un véritable programme pour la jeunesse littéraire ? Biéliniski jette à Gogol, comme à un maître qui a trahi la cause commune, des phrases auxquelles George Sand eût applaudi : « ... Voilà pourquoi vous n'avez pas remarqué que la Russie voit son salut non pas dans le mysticisme, non pas dans le piétisme, non pas



dans l'ascétisme, mais dans les progrès de la civilisation, de l'instruction, de l'esprit d'humanité... »; contre l'autorité de l'église orthodoxe, à laquelle Gogol prônait l'allégeance, Biélinski en appelle au Christ : « Le premier il a fait connaître aux hommes la doctrine de la liberté, de l'égalité et de la fraternité (...) et cet enseignement fut le salut des hommes jusqu'au jour où il s'organisa en Eglise et adopta comme fondement le principe de l'orthodoxie¹⁹. »

Pour la création littéraire, cette tendance va s'incarner dans le réalisme, qui se cherche avec les premières proses publiées à la fin des années quarante par Dostoïevski (*Les pauvres gens*), Saltykov, Tourguéniev, et se baptise « école naturelle ». Sous l'égide de Biélinski, qui disparaît précocement en 1848, l'aspiration humanitaire et le réalisme littéraire vont de pair : « Nous sommes tous sortis du *Manteau* de Gogol », dira Dostoïevski. L'écrivain russe se fait le miroir de la société, un miroir qui lui servira à se voir, non à se farder. La tâche est claire et immense. La Russie trouve une application directe à la revendication libératrice du romantisme progressiste, traduit par G. Sand en fictions plutôt idéalistes²⁰. Signalons que l'écrivain français proprement réaliste à cette époque, Balzac, est beaucoup moins apprécié que Sand; quant à Stendhal, on l'ignore.

Déjà se dessine la ligne de partage entre les deux versants du siècle : après 1850 (approximativement), la Russie n'aura plus guère besoin de citer l'exemple de G. Sand, puisqu'elle développera sa propre littérature réaliste, critique, sociale. Et puis, les années cinquante et soixante voient apparaître des possibilités de changement social, et certains débats devenir plus serrés : relations entre la Russie et l'Occident, entre le peuple et l'intelligentsia, entre libéraux et radicaux. Ces interrogations sont alors le lot propre de la Russie. Tout cela expliquerait en partie la relative perte d'audience de George Sand à ce moment.

Toutefois son nom servit encore d'enseigne à certains dans un contexte nouveau. Fin des années soixante-dix; c'est Zola qui accapare toute l'attention des lecteurs de romans français en Russie (il dispose d'ailleurs d'une tribune dans la revue libérale *Le Messager de l'Europe*). Quant aux *Annales de la patrie*, après une éclipse, elles sont redevenues le porte-parole du radicalisme, populistes en tête. Et voici que quelques critiques des *Annales*, de la littérature, entament une campagne au nom de leurs théories sur le rôle progressiste anti-naturaliste²¹. Ils opposent l'exemple de Sand à celui de Zola; la revue publie des analyses de son œuvre²². Sand a raison d'idéaliser ses personnages populaires, Zola a tort de l'accuser d'idéalisme; lui-même n'exagère-t-il pas le trait dans le

tableau des turpitudes ? L'intérêt de ces articles, parus entre 1877 et 1881, est qu'ils ne se bornent pas à la polémique; leurs auteurs reviennent aux premières œuvres de Sand, et pour la défendre contre les calomnieux, et pour ébaucher une analyse de son évolution littéraire et politique. Les critiques des *Annales* allaient-ils à contre-courant de la mode et du goût dominant du public ? Il faudrait pour l'affirmer disposer d'une étude plus large de la question; mais cela est probable.

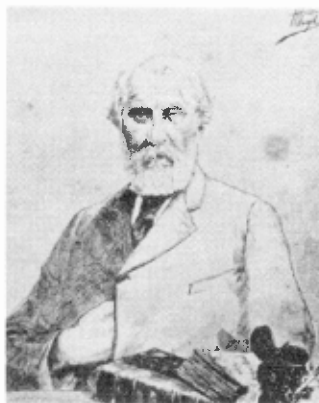
Relations personnelles

George Sand ne se rendit pas en Russie comme le firent plusieurs artistes et écrivains contemporains (Berlioz, Balzac, Dumas, Horace, Vernet, sans parler des Viardot). Connut-elle personnellement des célébrités russes de la politique et des lettres ? Emigré en France, Herzen ne la rencontra pas; en revanche, après son « drame de famille », il voulut lui en communiquer le récit, parce qu'« elle (résumait) dans sa personne l'idée révolutionnaire de la Femme »²³. Müller-Strubing, un ami commun souvent accueilli à Nohant, servit d'intermédiaire. En définitive, si l'on excepte les émigrés moins illustres côtoyés dans les salons, elle n'eut de contact qu'avec Bakounine et Tourguéniev. V. Karénine conte l'histoire des relations avec le premier, momentanément compliquées par la sombre affaire de la calomnie contre « Bakounine agent du gouvernement russe »²⁴. Quant aux relations avec Tourguéniev, déjà évoquées ailleurs, leur connaissance a progressé récemment avec l'ouvrage de Patrick Waddington²⁵, qui offre la synthèse la plus complète à ce jour. Le rôle joué ici par Pauline et Louis Viardot est bien connu, puisque le couple servit de trait d'union entre les deux écrivains. Mais il faut se garder de prendre au pied de la lettre certaines déclarations de chacun, tendant à faire croire que l'autre aurait influencé de façon décisive son inspiration d'écrivain.

Bref...

L'œuvre passionnée de George Sand trouva donc en Russie, dès les années trente, un public avide de nouveauté et d'affranchissement; des lecteurs qui goûtaient les situations romanesques, l'éloquence romantique, d'autres qui, déjà formés par les spéculations allemandes, se préoccupaient de certaines théories philosophiques et sociales dont ses romans se faisaient l'écho. Elle servit de relais entre le mouvement des idées françaises et les aspirations durement réprimées de l'intelligentsia russe, et participa ainsi, au moins jusqu'en 1848, à la diffusion de valeurs culturelles communes aux deux pays. Si sa popu-

larité s'estompe ultérieurement, si on la cite moins souvent, si on la lit moins avidement, est-ce à dire qu'on l'oublie ? Pas vraiment, car elle transcende sa propre mode; elle fait alors déjà partie d'un héritage russe que la première moitié du siècle lègue à la seconde. Ce qui faisait écrire à V. Karénine, dans le droit fil de l'hommage dostoïevskien : «... C'est précisément en envisageant George Sand comme *force russe*, comme l'une des sources primordiales de la conscience sociale russe de notre temps, que nous avons considéré comme notre devoir d'écrivain russe de lui consacrer une étude sérieuse²⁶. » ■



¹ Dostoïevski : *Journal d'un écrivain*, coll. la Pléiade, Gallimard, 1972, p. 566.

² *Ibid.*, p. 563.

³ *Ibid.*, p. 573. Jacques Viard a signalé le fait que ces principes étaient communs à « George Sand, Dostoïevski et Péguy », revue *Études*, oct. 1974.

⁴ *Journal d'un écrivain*, p. 572 et 563 respectivement. Dans quelle mesure la lecture de George Sand contribua-t-elle à la formation de l'écrivain ? voir V.I. Kirpotin : *Dostoïevskij*, Moscou, 1960, p. 129 et sq.

⁵ Une monographie de A.I. Beleckij était annoncée en 1939 dans *Literaturnoe Nasledstvo* (cf. note 7). Au moment où nous terminons cet article, nous n'avons pu encore nous assurer qu'elle a été publiée. Signalons, en France, un article de E. Séménoff, « 1830 et le romantisme russe. George Sand, Tourguéniev et Bakounine », paru dans *Le Mercure de France*, 15 déc. 1930, qui effleure la question. Emile Hauman (*La culture française en Russie, 1700-1900*, Paris, 1910), vu les dimensions de son sujet, passe également très vite sur celui qui nous occupe ici.

⁶ *Journal d'un écrivain*, p. 566.

⁷ D'après *Literaturnoe Nasledstvo* (L'Héritage Littéraire), Moscou, 1939; Kraus Reprint Ltd, Vaduz, 1963 : « Francuskie pisateli v ocenkah carskoj cenzury - IV. Zorž Sand » (Les écrivains français devant la censure tsariste - IV. George Sand), p. 807-816, par L. Ajzenštok et I. Poljanskaja (tome 33-34).

⁸ Née en 1818, la revue avait pour programme de faire connaître au public des talents issus du peuple. La tendance « occidentale » s'y affirma à partir de 1839; à l'époque où elle publiait G. Sand, on y trouvait les signatures de Biélski, Herzen, Ogarev, Nekrassov, tous connus pour leurs opinions démocratiques. Elles se teintèrent de socialisme à partir de 1846, mais fut affectée par la répression qui sévit après 1848. Voir l'ouvrage de Kyra Sanine : *Les Annales de la patrie et la diffusion de la pensée française en Russie, 1868-1884* (Paris, 1966).

⁹ *Otečestvennye Zapiski*, (Les Annales de la patrie), t. 27, otd. VI, 1843.

¹⁰ Voir Henri Granjard : *Ivan Tourguéniev et les courants politiques et sociaux de son temps*, Paris, 1966, p. 228.

¹¹ Vladimir Karénine : « George Sand, sa vie et ses œuvres », Paris, 1899, t. 1, p. 27, et t. 3, p. 272 et sq. Voir aussi son article dans *Tourguénievskij Sbornik* (Hommage à Tourguéniev), pod red. A.F. Koni, Pétersbourg, 1921. Discussion par H. Granjard, op. cit. p. 229.

¹² Herzen, *Essais critiques*, Ed. du Progrès, Moscou, 1977, notamment l'extrait intitulé « Les deux se valent ».

¹³ *George Sand et Dostoïevski. La parenté littéraire des Frères Karamazov et de Spiridon* : article d'Ivan Pouzyna, paru dans la revue *Études*, n° 238, 1939; lequel signale que la correspondance de la situa-

tion et des types humains entre *Les Frères Karamazov* et *Mauprat* a été examinée par Komarov : *Dostoïevskij; Die Urgestalt der Brüder Karamazov*, München, 1928, p. 167-235. Sur Jacques et *Que faire ?* voir A. Skafymov : « Černyševskij i Zorž Sand », dans *Stat'ji o ruskoj literatury* (La littérature russe, recueil d'articles), Saratov, 1958 (rééd. d'un article paru en 1928).

¹⁴ H. Granjard (op. cit. p. 164), rapproche Akoulina, héroïne du *Village*, et Jeanne.

¹⁵ Dans quelle mesure Tourguéniev a-t-il pu être à cette époque, consciemment ou non, inspiré par G. Sand ? Voir Patrick Waddington : *Turgenev and George Sand : an improbable entente*, Victoria University Press, 1981, p. 26-31.

¹⁶ La revue *Biblioteka Čtenja* (La bibliothèque de lecture) donna le ton; son directeur, Senkovskij, appelait Sand Égor, comme pour « masculiniser » l'image de l'écrivain.

¹⁷ Herzen, *Passé et Méditations*, L'Âge d'homme, 1974-1981, t. 4, p. 423.

¹⁸ Dans *A l'étranger*. Voir Kyra Sanine : *Saltykov-Čtchédrine, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1955. On a avancé que le nom de la romancière servait de façade : il pouvait être cité sans risque, alors que la censure interdisait de se réclamer de Leroux; cf. J. Viard, « Pierre Leroux et l'Union Européenne », dans *Studi Francesi*, n° 69, 1980, et « Les haines de Baudelaire », dans *Présence de George Sand*, n° 8, mai 1980, n. 25.

¹⁹ Lettre reproduite dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Dostoïevski (1973), p. 117 et 119 pour les extraits cités ici.

²⁰ Cf. l'analyse de E.N. Kuprejanova et G.P. Makogonenko dans *Nacional'noe svoebrazie ruskoj literatury* (Les particularités nationales de la littérature russe), Leningrad, 1976, p. 322.

²¹ Kyra Sanine : *Les Annales...* op. cit., p. 65.

²² Articles de M. Cebrikova, en 1877, et de Skabčevskij en 1881.

²³ Lettre de Herzen à H. Müller-Strubing, insérée dans *Passé et Méditations*, t. 3, p. 228.

²⁴ V. Karénine, op. cit. t. 3, p. 129.

²⁵ Cf. note 15. Sur le sujet, voir aussi le n° 3 des *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, « Hommage à George Sand », oct. 1979, et notamment la publication par Ilia Silberstein de sept lettres inédites adressées par Sand à Tourguéniev. I. Silberstein signale également des travaux de recherche effectués récemment en U.R.S.S.

²⁶ V. Karénine, op. cit. t. 1, p. 39. Rappelons que ce nom de plume cache une femme, Varvara Stasova-Komarova.

NR. : Pour transcrire les mots russes, nous avons adopté dans les notes les normes internationales, que nous n'avons pas respectées dans le texte lorsqu'il aurait fallu bouleverser l'habitude française d'écrire, par exemple, Tourguéniev, Dostoïevski — graphies usuelles dans l'édition courante.



Les Amour Médecin de George Sand

par Paul PELCKMANS
Université d'Anvers

A la dernière page de son *Sur Racine*, Roland Barthes écrit :

*De toutes les approches de l'homme, la psychologie est la plus improbable, la plus marquée par son temps. C'est qu'en fait la connaissance du moi profond est illusoire ; il n'y a que des façons différentes de le parler*¹.

Dans sa visée immédiate, cette notation ne cherche qu'à montrer comment « Racine se prête à plusieurs langages »¹ ; elle s'en prend au dogmatisme implicite de certaine critique « universitaire » plutôt qu'à la production littéraire proprement dite. N'empêche qu'elle invite

aussi, même si Roland Barthes ne s'est guère aventuré dans ce sens, à poser de nouvelles questions à une tradition littéraire précise : pour bien des générations, une profonde connaissance du cœur humain aura été, auprès du public cultivé, le principal titre de gloire du bon romancier. Comment ne pas s'étonner de cet envahissement massif du genre-roi du XIX^e siècle par une « approche de l'homme » dont nous commençons aujourd'hui à mesurer le caractère tendancieux ?

La présente étude voudrait interroger à ce sujet trois romans de vieillesse de George Sand : *Adriani* (1854), *Monsieur Sylvestre* (1864) et *Le dernier Amour* (1865)². Gustave Lanson, on le sait, n'était pas loin de reconnaître en notre auteur le type même du romancier-psychologue :

*George Sand a plus de psychologie que Balzac. (...) Dans les romans de sa vieillesse, les dénouements, et toutes les pièces de sentiment ou d'intrigue qui servent à les faire sortir, portent la marque de l'optimiste illusion de l'auteur : mais les données, et leur développement, jusqu'à ce retournement qui va les rabattre vers la fin souhaitée, sont souvent d'une fine exactitude*³.

Cela suffirait à recommander ces textes pour une première exploration des accointements entre romanesque et psychologie. Nous les avons retenus d'autant plus volontiers que, non contente d'être une virtuose du genre, George Sand semble chercher obscurément à le dépasser : autant qu'un roman psychologique, *Le dernier Amour* est un roman de la psychologie.

La contestation de la psychologie se prêtant, elle aussi, à plusieurs langages, on nous permettra de présenter brièvement celui que nous emprunterons ici, la métablétique ou psychologie historique telle qu'elle s'est élaborée autour du psychiatre néerlandais Jean-Henri Van den Berg⁴. On s'étonnera peut-être que pareille mise en question débouche à son tour sur une psychologie ; la chose semble moins surprenante si l'on admet que les psychologies sont nées au contact d'urgences historiquement datées et que la prise de conscience de cet enracinement dans une problématique spécifiquement moderne ne peut qu'informer de nouvelles attitudes à l'égard de ces besoins. La métablétique, autrement dit, se distingue des psychologies ambiantes par sa conviction de répondre à des nécessités contingentes, à tout prendre récentes.

De ce point de vue, la notation de Roland Barthes, qui nous a permis d'amorcer notre propos, est elle-même singulièrement timide : elle récuse les prétentions exclusives des diverses théories proposées mais rejoint au moins

leur postulat commun en reprenant, sans la critiquer, la notion du « moi profond ». Or, le moi moderne ne s'est peut-être si complaisamment découvert des profondeurs abyssales que dans l'espoir d'y échapper à des dangers plus immédiats, auxquels on préférerait ne pas trop faire face : dans un monde où les rapports humains devenaient de plus en plus complexes (c'est là une caractéristique majeure de notre modernité, époque de liaisons dangereuses), les psychologies invitaient à attribuer les tensions qui en résultaient à des défaillances subjectives, au dysfonctionnement de mécanismes que leur élaboration en « profondeur » autorisait à rendre suffisamment précaires pour que leurs dérapages ne requièrent aucune explication relationnelle.

On parvenait dès lors à décanter les dangers et échecs des rapports humains pour ne retenir que des défaites intimes. En bénéficiaient en premier lieu ceux que l'idéalisme ou le métier amenaient à s'occuper des victimes des nouvelles difficultés, victimes que ce parti-pris de subjectivation permettait de considérer comme *malades mentaux*. Au lieu d'avoir à s'aventurer dans une relation forcément périlleuse, on pouvait se croire étranger aux problèmes du patient, adopter l'attitude distante du médecin⁵ — et capter au passage les prestiges d'une profession dont la popularité, au XIX^e siècle, allait grandissant⁶.

Naît ainsi, pour faire écran à l'insécurité généralisée des rencontres de la vie quotidienne, le dialogue entre le sujet et son thérapeute — où s'épanouit la psychologie. Les romanciers soucieux de ne pas trop inquiéter leur public n'avaient qu'à s'aligner sur cette propension à transcrire les retombées de tous conflits en complications psychiques. Précisons tout de suite que le rapprochement n'implique, à proprement parler, aucune influence : pour la métablétique, le subjectif et le médical sont des lieux communs d'époque, des convictions diffuses qui permettaient d'ignorer ou de voiler certains problèmes et dont, à cet effet, écrivains et thérapeutes se réclamaient volontiers. Bien sûr, une étude plus poussée, que nous n'avons pas le loisir d'entreprendre ici, ne manquerait pas de rencontrer, entre fiction et psychiatrie, des convergences plus prononcées : certains auteurs, tels Henri Rivière ou les Goncourt, aimaient s'inspirer de la science contemporaine — comme, inversement, de grands psychologues (Freud) ne dédaignaient pas de rendre hommage à la clairvoyance des romanciers. Ce n'est là, pour nous, que des indices anecdotiques de l'aimantation du romanesque sur la psychologie.

De même, cette aimantation ne se traduit aucunement par une quelconque promotion, dans le roman, du thème

thérapeutique : le tour d'esprit psychologique est sécurisant en tant que tel et convient dès lors à des récits qui, faisant mine de thématiser les problèmes de l'époque, s'ingéniaient à les déléster de leur poids pour l'agrément d'un public fêru à la fois de « réalisme » et d'évasion : il n'est dérobade plus lénifiante que celle qui peut se croire au cœur des choses. Sur ce point toutefois, les romans que nous interrogerons se singularisent : certains de leurs personnages font preuve de visées thérapeutiques explicites — et c'est d'ailleurs en vertu de ce passage à la limite que nous les avons retenus pour amorcer le problème.

Adriani ou le thérapeute séducteur

Voyageant incognito dans les montagnes du Vivarais, le chanteur Adriani y fait la connaissance d'une jeune veuve, Laure de Larnac, que le deuil de son premier mari a amené à un état de prostration morale qui confine à la folie ; il en tombe amoureux, se dévoue à sa guérison et finit par l'épouser. On voit que le roman ne se contente pas du banal bénéfice de sécurité que la mise à distance du « malade mental » vaut d'ordinaire au thérapeute ; l'élaboration romanesque de la thérapie requerrait sans doute des profits plus substantiels.

Or, cette histoire, qui aurait pu être caricaturale, nous est racontée avec un sérieux imperturbable. Tout au plus le journal du valet de chambre d'Adriani, Comtois, donne-t-il à penser que son maître pourrait bien poursuivre des buts opportunistes :

Cette dame folle est riche et de grande maison, ce qui est cause que Monsieur voudrait profiter de ce qu'elle n'a pas sa tête pour l'épouser. (...) Le mal qu'il se donne pour épouser une folle prouve assez qu'il n'a ni sou ni maille, et qu'il ne se respecte pas infiniment. (p. 75)

Interprétation dénigrante que le texte disqualifie doublement : outre qu'il la fait endosser par un domestique aux perspectives étriquées, il la met en porte-à-faux par rapport aux données de l'intrigue puisqu'à ce moment du récit Adriani est riche, un ami spéculateur lui faisant valoir ses fonds. Il est vrai que le butor aura été prophète : au dénouement, Adriani, soudain ruiné par une spéculation malchanceuse, fera quand même, en se mariant, une fort bonne affaire. Tout cela tisse, entre l'amour et la finance, des rapports pour le moins tortueux, auxquels une sociolecture du roman aurait probablement à s'attarder.

On retrouve des ambiguïtés analogues sur le plan proprement affectif. Adriani a peur de la folie — au point

d'hésiter, aux premières pages du roman, à rendre visite à la jeune veuve :

Il fut retenu par la crainte de voir une folle. Il avait, pour le spectacle de l'aliénation, cette peur douloureuse qu'éprouvent les imaginations vives. (p. 25)

Je me suis toujours figuré que la folie était contagieuse pour moi, et ce que j'ai éprouvé cette nuit (sc. un « rêve obstiné » p. 26) me fait croire que j'ai une prédisposition. (p. 27)

C'est précisément pour se soustraire à la contagiosité de la folie, au danger de nouer des rapports avec des êtres déjà marqués par des contacts pénibles que le discours psychologique subjective leurs problèmes. En l'occurrence, la mauvaise foi d'une telle démarche est d'autant plus sensible que ce qu'Adriani appelle pudiquement une « prédisposition » aurait pu renvoyer à des problèmes qui ne seraient pas très loin de ceux de Laure : le roman comporte largement de quoi faire d'Adriani un personnage lui aussi désorienté, puis sauvé par son mariage. Seulement, ces données éparses ne s'organisent pas selon une cohérence thématique : le texte évite de raconter la périlleuse aventure de deux partenaires qu'un commun effort sauve de leurs marasmes respectifs et y substitue commodément celle de l'amant généreux couronné de succès thérapeutique.

Il aura donc fallu quelque artifice pour imposer Adriani (qui, après tout, épouse...) comme un personnage désintéressé : les sécurités du psychologisme étaient à ce prix. Rester à mesurer leur impact — impact d'allègement bien sûr — sur l'évolution des amours racontées.

Si les relations de voisinage que le hasard a établies entre Laure et Adriani s'approfondissent « *en quarante-huit heures* » (p. 49), c'est que la maladie mentale singularise d'emblée leur rencontre :

Ça ne ressemble à rien de ce qui peut arriver dans le monde auquel elle appartient et auquel j'ai appartenu : et il faut une disposition exceptionnelle comme celle de son âme malade pour que notre connaissance se soit faite ainsi. (p. 49)

L'espèce de maladie ou plutôt de courbature morale qui pesait sur cette femme amena entre elle et (Adriani) une manière d'être assez inusitée, et l'espèce d'abîme creusé entre eux par sa douleur fut précisément la cause d'une intimité étrange et soudaine. (p. 78)

Ce « *précisément* » montre bien comment la maladie fournit à la fois une entrée en matière commode et un alibi : le dévouement et la curiosité font l'économie du

coup de foudre — ou, plus exactement, permettent de ne pas l'assumer, à ses risques et périls, en tant que tel :

Tant qu'Adriani crut à l'impossibilité de devenir amoureux d'un fantôme, il se laissa aller à l'espèce d'attrait curieux qu'il éprouvait à l'observer. (p. 79)

Ce n'est là, dira-t-on, qu'une surprise de l'amour d'un type inédit. Ajoutons donc que, plus loin, la perspective thérapeutique dispense Adriani du principal problème que comporte son soudain amour : il n'a pas à plaider sa cause auprès de sa bien-aimée parce qu'il peut prétendre n'agir que dans son intérêt à elle :

Il faut que vous acceptiez mon amour pour accepter mon amitié, car l'amitié est dans l'amour vrai, et, si l'un vous effraie, l'autre vous est nécessaire. Vous voulez guérir (...). Ne vous inquiétez pas, ne vous occupez pas de moi; ne voyez en moi que le médecin sérieux de votre noble intelligence ébranlée. (p. 95)

Fort de ce désintéressement, Adriani en vient même à brusquer la situation par des épreuves qui, de la part d'un amant délicat, seraient, en toute autre circonstance, impensables :

Que Dieu me pardonne de la torturer peut-être, pensa-t-il (...). Ce sera son salut. (p. 92)

Plus beau que nature, cet altruisme s'affirme avec trop d'insistance pour ne pas rendre un son suspect. Lorsque Laure, qui, jusque-là, s'était laissée aller à ses « *vertiges* » (p. 98), promet qu'elle tâchera désormais de se ressaisir, il lui est répondu presque durement :

Vous avez raison de le faire, et je ne veux pas vous en remercier. Ce n'est pas pour moi que vous le faites; c'est pour vous; dites avec vérité que c'est pour vous. (p. 93)

Le texte, toutefois, ne thématise nullement les soupçons que pourrait suggérer une telle emphase : l'amant, ici, est autorisé, face à une malade, à imposer son amour puisque, c'est le postulat fondamental du roman, thérapie et « *séduction* » ne font qu'un. Laure elle-même, en voie de guérison, se félicite de ce qu'un lecteur critique pourrait considérer comme un viol moral :

Je deviens folle ou idiote, si quelqu'un ne me sauve et ne m'impose, par sa foi et sa volonté, l'amour que je n'ai plus la force de trouver en moi-même. (p. 164)

Il vaudrait la peine de scruter, dans le détail du texte, la menue monnaie de ce confort. Contentons-nous d'un seul exemple. Aux abords du dénouement, Laure dit à Adriani, qui avait dû la quitter pendant un jour, qu'elle s'est ennuyée de son absence. Effusion flatteuse pour

l'amant, mais que les convenances du XIX^e siècle interdisaient normalement à la pudeur d'une femme amoureuse; pour Laure, le problème ne se pose même pas :

Elle avait trouvé le temps mortellement long, et elle se hâta de le lui dire avec la naïveté joyeuse d'un malade qui annonce à son médecin les symptômes évidents de sa guérison. (p. 188)

On voit quel abîme sépare le roman de George Sand de *L'Amour Médecin* (1665) de Molière (auquel elle ne songeait probablement même pas). Chez ce dernier, le médical était une simple ruse de l'amour et ne bernait, ridiculement, que Sganarelle, le père de Lucinde. Dans *Adriani*, les choses revêtent une autre gravité : au contact de la folie, l'amour devient une médecine, qui s'administre avec un sérieux de thérapeute et exclut dès lors tout soupçon de duperie. Telle est la facilité que notre texte aménage à ses héros — en lieu et place de la liaison dangereuse qu'impliquerait l'ajustage de deux libertés...

Le psychologisme au petit pied

Des trois romans que nous avons choisi de commenter, *Monsieur Sylvestre* est sans doute celui qui touche le moins directement notre propos. Nous l'avons retenu à la fois en vertu de ses rapports étroits avec *Le dernier Amour* et parce que, d'être quelque peu étranger à notre investigation, il nous ramène à la moyenne du genre dont nous interrogeons ici quelques « cas » extrêmes. Le psychologisme, il va de soi, ne saurait s'énoncer toujours avec les complaisances qu'y met *Adriani* : il y compromettrait sa crédibilité. Aussi distille-t-il d'ordinaire ses effets sécurisants d'une façon moins voyante.

Marqués par des expériences antérieures plutôt pénibles, Monsieur Sylvestre, Mlle Aldine Vallier et le jeune Pierre Sorède se sont promis, chacun de son côté, de vivre désormais en solitaires; ils se rejoignent, sans se connaître, dans la vallée de Vaubuisson, village paysan aux portes de Paris. Nous retrouvons, dans cette situation initiale de notre second roman, la fuite devant les rapports humains problématiques que nous avons déjà rencontrée. La même panique est sensible, tout au long du roman, dans une étrange surenchère sur les convenances : il suffit ici qu'un homme accompagne une amie à la promenade ou qu'il lui rende visite chez elle pour qu'elle soit compromise, tant la moindre rencontre tire à conséquence...

Radicalisée en solitude volontaire, la subjectivité risquerait d'écarter toute possibilité d'intrigue. Aussi George

Sand préfère-t-elle rejoindre la grande voie commune du romanesque en faisant déboucher son histoire sur un mariage : Pierre épouse Aldine avec la bénédiction attendue de Monsieur Sylvestre, promu père adoptif du jeune couple. Pourtant, pas plus que dans *Adriani*, la romancière ne se risque ici à raconter les amours de deux rescapés de la jungle sociale. Pierre ne se rend compte de ses sentiments qu'à la toute fin du roman et il suffit alors d'un duel avec un autre soupissant d'Aldine pour amener le dénouement; Aldine avoue, mais alors seulement, qu'elle a aimé Pierre dès leur première rencontre et qu'elle a préféré taire son penchant aussi longtemps qu'elle ne le savait pas partagé.

Entre ce coup de foudre et ces aveux de dernière minute, il n'y a guère de place pour des problèmes moins somnolents. Le roman, dès lors, se remplit de matériaux étrangers à ce qui s'avèrera, à la fin, être sa ligne de force majeure; considérations spéculatives sur le bonheur, récits rétrospectifs des malheurs passés des protagonistes, intrigues parallèles autour de Gédéon Nufiez et Jeanne de Magneval. Tout cela dispense l'auteur d'inscrire une densité et une fragilité spécifiques dans l'amour de Pierre et d'Aldine — qu'on pressent dès le début mais qui est si peu dit qu'il échappe imperceptiblement à tout risque intime.

Il n'en serait pas moins difficile d'accréditer, en fin de parcours, un amour réciproque que rien n'aurait préparé. Intervient à cet effet Philippe Taverney, ami et correspondant de Pierre, qui, médecin, perçoit, sous l'enthousiasme amical de son ami pour Aldine, le travail éternel de la libido :

Tu as beau faire et beau dire, mon ami Pierre, l'amour est le grand moteur de toutes les sottises humaines, et c'est tout simple : il est le grand prestige de la vie, le grand besoin (...). Il ne faut point venir nous dire, à nous autres médecins qui voyons la science échouer devant le ravage intellectuel et physique des passions, que la passion pour la femme est une chose factice, née du mysticisme ou de la chevalerie, de la mode ou de la littérature. Ta ta ta ! En tout temps, il y eut de violentes déterminations de l'instinct ou de la volonté pour tel ou tel objet, et la femme est le principal. (...) La civilisation n'a rien à voir là dedans. Vous pourrez poétiser ou matérialiser outre mesure cet entraînement, il sera toujours fatal, puisqu'il est naturel, c'est-à-dire qu'il est fatalement divin. (p. 232)

Aux derniers mots près, nous sommes très proches du climat freudien : avec l'assurance de qui, professionnelle-

ment, ne s'en laisse pas conter, Taverney accomplit le geste fondamental de l'interprétation analytique, qui récusé la complexité nuancée que revendique le patient pour rabattre ses émotions sur une pulsion primaire et inéluctable. Pour un peu, les objections de Pierre se feraient traiter de « résistances » :

Tu en as cherché trop long pour t'en défendre, et, comme un imprudent, tu as nié le danger. Le danger y est, va... (p. 232)

La fin du roman entérine cette vision des choses : Aldine n'aura eu que des amoureux qui s'ignoraient et Gédéon, qui essuie un refus, ne pourra pas être son ami. A ce moment encore, Taverney intervient avec son aplomb habituel : appelé au chevet de Pierre blessé en duel, il contraind Aldine à lui exprimer son amour :

J'ai incliné avec autorité la tête de son amie sur la sienne; elle a séché ses larmes avec ses lèvres. Et qu'on vienne me dire à présent qu'il ne vivra pas. (p. 319-320)

L'aveu se trouve ainsi subsumé sous son opportunité médicale : il fallait une grande joie au malade et devant un tel impératif sérieux il n'y a pas à hésiter.

Au début du récit déjà, le rapport entre Aldine et Pierre s'était noué sous les auspices de la médecine. Il était en soi peu probable que les solitaires de la vallée de Vauvuisson se rencontrent; une maladie providentielle de Monsieur Sylvestre a fait l'affaire :

Mademoiselle Aldine est un ange. Depuis la maladie de notre ami, je me suis sérieusement lié avec elle, et j'espère qu'elle a de l'estime pour moi. (p. 119)

Qu'est-ce dire, sinon que dans ce roman qui raréfie prudemment son histoire d'amour centrale, les affleurements indispensables de celle-ci invoquent tous la caution du médical ? Seul, le conflit avec Gédéon fait exception. Encore Taverney avait-il offert ses services :

De toute manière, l'absence est un régime indiqué, et je te le prescris en attendant que nous sachions ce qui menace. Veux-tu que j'aïlle lui parler, moi, à ce Gédéon ? Je l'apaiserai, je le convaincrai, j'en suis sûr. (p. 286)

Le duel impose une solution plus expéditive, qui, nous l'avons vu, permet aussi à Taverney, d'intervenir de façon plus spécifiquement médicale qu'il n'aurait pu le faire dans une telle négociation.

Monsieur Sylvestre retrouve ainsi la dérive vers le médical constitutive du psychologisme : la réduction des impasses relationnelles à des troubles subjectifs invite à traiter tout problème en termes de maladie; le médecin, même s'il ne se fait pas psychiatre, devient de ce fait un

conseiller privilégié pour les tensions psychologiques⁷ — et peut éventuellement suspendre la discrétion et les prudenances qu'elles requièrent à la faveur d'intérêts thérapeutiques plus urgents.

Par un tout autre biais, notre roman témoigne d'une des fonctions sécurisantes de l'appel à la folie. George Sand est suffisamment avertie des réalités de son époque pour savoir que l'incrimination de folie couvre parfois des vues intéressées : la belle-mère de Laure, à un moment où celle-ci est déjà « guérie », essaie de la faire passer pour folle dans l'espoir de cacher sa mésalliance à sa famille (p. 171); de même, la petite-fille de Monsieur Sylvestre, qui, à des fins suspectes, est venue le relancer dans sa solitude, dissimule son échec en disant :

Ah ! je le vois bien tenez ! il y a des moments où mon pauvre grand-père n'a plus sa tête ! (p. 159)

La sénilité, bien sûr, n'est qu'une folie douce; le diagnostic ne s'en prête pas moins à bien des manipulations, ne fût-ce qu'en vue d'insidieuses captations d'héritages.

Tout cela, qui relève du roman de mœurs, n'empêche pas la romancière de recourir à des expédients analogues pour construire sa fable — ou, plus exactement, pour empêcher que celle-ci ne devienne trop inquiétante. Le psychologisme tend en effet à admettre, pour le plus grand repos de ses adeptes, un socle de sentiments inentamables, d'affects trop naturels pour qu'ils soient jamais sérieusement compromis par les dangers qui sévissent ailleurs. C'est ainsi qu'on postule volontiers que la vie familiale, et notamment l'attitude des parents à l'égard de leurs enfants, se soustrait, par son enracinement viscéral, à toutes ambiguïtés⁸. Postulat arbitraire, que même l'imagination romanesque, lorsqu'elle produit du vraisemblable, déborde de toutes parts; l'excuse de la folie permet alors de particulariser le « cas » des pères trop peu conformes à cette illusion — et dès lors de sauvegarder la positivité foncière de la paternité courante.

Les malheurs qui ont amené Aldine Vallier à Vauvuisson sont dus pour l'essentiel au caractère emporté de son père. Son récit nous vaut un exemple quasi explicite du mécanisme que nous venons de définir :

Ses habitudes de commandement tournèrent à une frénésie inquiétante, et je crois bien qu'à partir de ce moment il perdit la raison. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est mort fou, et je dois le dire pour le faire absoudre d'avance de tout ce que j'ai souffert de bizarre auprès de lui. (p. 125)

Un passage du *Dernier Amour* amorce, incidemment, une stratégie du même type :

Mon père se trouva abandonné de tout le monde; son orgueil en souffrit tant, qu'il devint presque fou (...). Je fus élevée dans les orages et les larmes. (p. 44)

Manteau de Noé de confection moderne, le motif de la folie des pères protège l'image édénique de la famille que cultive, au XIX^e siècle, toute une littérature sensible. Balzac (qui, n'est-ce pas, a moins de psychologie) proposait sans ambages des « pères prodigues » ou tyranniques...

Le Dernier Amour ou les ravages de la thérapie

Avec ce troisième roman, dédié à Gustave Flaubert, nous changeons de registre. A l'euphorie d'*Adriani*, aux petites facilités de *Monsieur Sylvestre* succède cette fois une perspective critique : George Sand esquisse, à sa façon qui n'est pas la pire, une mise en question du psychologisme.

Non qu'elle multiplie les diatribes. Une agressivité de ce type serait d'ailleurs difficilement imaginable puisqu'elle requiert des cibles précises; or, à l'époque le tour d'esprit que nous scrutons ne s'était encore durci en institution sociale que dans les asiles, par définition presque absents des horizons de la vie quotidienne. George Sand propose plutôt un nouvel *Amour Médecin* — où les visées thérapeutiques de l'amant contribuent intimement à la débâcle finale. Qu'elle ait choisi d'attribuer cette maladresse au personnage même que son roman précédent idéalisait montre d'ailleurs qu'elle-même se rendait compte que, pour l'approfondissement de la perspicacité romanesque, son nouvel ouvrage franchit un seuil : la sagesse de Monsieur Sylvestre, qui naguère prétendait inspirer un traité du bonheur, se trouve prise en défaut par la mésaventure dont il se confesse ici.

Devant un auditoire d'amis intimes, Monsieur Sylvestre raconte comment, après la mort de sa première femme et le déshonneur de sa fille, il a fait connaissance avec une famille paysanne suisse, et s'y est remarié; d'un tempérament déséquilibré et souffreteux, sa nouvelle compagne, Félicie Morgeron, trouble la paix de son ménage, finit par contracter une liaison adultère, puis, un an après l'échec de celle-ci, se suicide, épuisée par l'ébranlement, jamais surmonté, que lui a valu cette aventure à la fois dérisoire et tragique.

Le récit à la première personne, qui se prête à toutes les complaisances, peut aussi, habilement aménagé, faire éclater le caractère partiel (et partial) du point de vue du

narrateur. Aussi le résumé qu'on vient de lire ne transcrit-il, avec le tracé général de l'intrigue, que l'interprétation qu'en propose Monsieur Sylvestre lui-même; l'intérêt du *Dernier Amour* est dans tout ce qui, au fil des pages, vient contredire sa bonne conscience de victime de la situation.

Sylvestre voudrait n'avoir été qu'un ami, puis un mari dévoué, s'oubliant lui-même dans les soins affectueux qu'il prodiguait à « l'âme malade » (p. 67) de Félicie. Son altruisme, toutefois, semble fait pour une large part d'intimidation, d'hésitation à nouer un rapport plus direct avec cette femme tourmentée. Cette appréhension transparait dès les premiers contacts de Sylvestre avec les Morgeron :

Je savais maintenant ou croyais savoir tous les secrets de la famille, et je m'effrayais un peu, non de leur rendre service, mais d'avoir à fixer ma vie au sein de ces existences troublées. (p. 30)

Réaction d'autant plus compréhensible que Sylvestre vient de traverser un passé douloureux; elle semble plus inquiétante lorsqu'elle en vient à s'énoncer comme une disposition permanente du narrateur :

Quand je vis avec mes semblables, ma pensée s'occupe d'eux si exclusivement, soit pour les aider à vivre bien, soit pour comprendre pourquoi ils vivent mal, que j'oublie absolument de vivre pour mon compte. Quand je m'aperçois que j'ai fait pour eux mon possible et que je ne leur suis plus nécessaire, ou, ce qui arrive plus souvent, que je ne leur suis plus bon à rien, j'éprouve le besoin de vivre avec ce moi intérieur qui s'identifie à la nature et au rêve de la vie dans l'éternel et dans l'infini. La nature, je le sais, parle dans l'homme plus que dans les arbres et les rochers; mais elle y parle follement, elle y est plus souvent délirante que sage, elle y est pleine d'illusions ou de mensonges. (p. 63)

Pratiqué dans un tel esprit, le désintéressement est une sublimation du goût de la solitude, variante sublimée du désir de ne pas vivre avec les hommes.

Sylvestre hésite donc longuement avant de reconnaître l'amour de Félicie, plus longuement encore avant d'assumer son propre penchant. Encore suffit-il du premier nuage sur leurs fiançailles, d'un soupçon touchant les sentiments de Félicie pour son cousin Tonino, pour que Sylvestre se réfugie dans son dévouement :

Elle avait écrit à son cousin; elle voulut me montrer la lettre, je refusai de la lire. Je craignais d'y trouver la confirmation de mes doutes et de n'avoir plus le courage. Je sentais bien qu'il fallait l'avoir, que je ne pouvais plus

briser une âme que j'avais juré de guérir, enfin qu'il s'agissait pour moi non d'être heureux et tranquille, mais d'accepter toutes les conséquences de ma passion. (p. 125)

On voit comment la crainte sous-jacente à ce virage vers la thérapeutique va jusqu'à être indifférente à la vérité du problème à traiter; dans ce sens, le passage propose un bel exemple de la mauvaise foi inhérente au psychologisme.

Après la découverte de l'infidélité de Félicie, Sylvestre se raidit de nouveau dans ce sens du devoir qui n'est, chez lui, qu'une discrète absence à autrui :

Quand j'ai du courage, et j'en ai quelquefois, c'est à la condition de m'abstraire de ma personnalité. (...) Je peux donc m'anéantir en quelque sorte jusqu'à un certain point, me rayer de mes propres comptes, ou du moins me compter pour un zéro n'ayant de valeur que par rapport aux chiffres qui doivent régler la conduite et la destinée. Je peux, à un moment donné, quand je plie sous une vive souffrance, sous une extrême fatigue ou sous un suprême chagrin, prononcer sur moi cet arrêt temporaire, il est vrai, mais énergique et utile : Peu importe ! (p. 284)

Parvenu à ce point, on nous accusera peut-être à notre tour de mauvaise foi. Cette « *suspension de sensibilité* » (p. 284), où nous voudrions lire une insidieuse dénégation, ne relèverait-elle pas, notamment dans les deux derniers extraits, de l'abnégation — qui serait alors une des vertus les plus sublimes de ce saint laïque sandien qu'est aussi Monsieur Sylvestre ?

Nous avons vu comment la référence médicale vient souvent consacrer le sérieux du désintéressement thérapeutique; l'ambiguïté qu'elle revêt dans *Le dernier Amour* nous vaut ainsi un premier élément de réponse à cette objection, une première preuve que le roman ne s'identifie pas sans reste au satisfecit que se donne son protagoniste. Bien avant son mariage, celui-ci s'entend convier, par son futur beau-frère, à être médecin de Félicie (p. 77); bien plus loin, et après mariage, le médecin de la famille lui délèguera même ses pouvoirs :

Soyez donc le médecin de votre femme. (p. 185)

Lui-même prend ce rôle au sérieux au point de prétendre corriger parfois les observations cliniques du praticien :

Morgani m'assura que c'était l'état normal d'un poulx exceptionnel. Plus attentif que lui, je constatai une aggravation. (p. 279)

La clientèle de Sylvestre tend même à s'élargir : une fois

au moins, il se propose de guérir... Tonino (p. 121) !

La dérive médicale du psychologisme semble donc, à première vue, absolument acquise. Pourtant, le texte n'entérine pas toujours ce rapprochement : même en dehors de ses incursions sur leur domaine, Sylvestre se méfie parfois des médecins :

(L')impressionnabilité (de Félicie) datait certes du jour de sa naissance, et ce qui eût été maladie ou destruction pour moi était pour elle action et vitalité. De ceux qui comprennent de telles organisations, les médecins sont les derniers, surtout les vieux médecins instruits et raisonnables. Malgré eux, ils voudraient ramener la nature à la logique naturelle : quoi de plus sage ? Mais il se trouve souvent que les types normaux auraient besoin d'échapper au contrôle de la raison. Peut-être à la folie faudrait-il un traitement antirationnel. (p. 185)

Dans ces lignes où la pensée se cherche plus qu'elle ne parvient à s'exprimer, bien des choses restent tributaires du modèle médical : les « *types anormaux* » y continuent à avoir besoin d'un « *traitement* ». Le passage, de ce fait, risque de paraître plus réformateur que révolutionnaire, comme s'il correspondait en somme (ce qui conviendrait fort bien à sa date) à l'émergence de la psychiatrie : celle-ci naît, comme une nouvelle spécialité, d'un réaménagement du champ médical et y instaure une pratique qui, par rapport aux physio-logiques traditionnelles, avait quelque motif de se croire « *antirationnelle* ».

Il nous semble toutefois que le texte suggère des inquiétudes plus radicales, même si elles ne réussissent que très imparfaitement à s'expliquer; une formule comme « *quoi de plus sage ?* » atteste d'ailleurs un certain sentiment de défaite, l'incapacité à penser vraiment les réticences qu'inspire le tour d'esprit médical. On y ajoutera que le « *traitement antirationnel* » ne coïncide à aucun degré avec ce que Sylvestre tâche de faire pour Félicie; le narrateur enchaîne en effet :

Pourtant, je m'efforçais de faire prédominer le simple bon sens dans l'esprit agité de ma compagne, et j'y avais mis tant de patience et d'adresse, j'avais couvert les dehors de l'enseignement avec tant d'enjouement et de douceur, que je croyais être arrivé au but. (p. 185)

L'effort de dépassement n'aurait-il été qu'un moment lucide, qui compromettait à peine la bonne conscience d'une thérapie bien plus raisonnable ? Nous lirions volontiers, dans ce paragraphe maladroit, une sorte d'épigraphe interne commandant toute la suite du roman — dont l'intrigue prend, à ce moment précis, un virage décisif :

Comment expliquer le désastre qui m'atteignit au milieu

de ma confiante sérénité, le coup qui me frappa en pleine poitrine... (p. 185-186).

Il s'agit, bien sûr, de la découverte de l'infidélité de Félicie. Désormais, dans les situations qu'elle suscite, tout se passe comme si la fabulation romanesque venait relayer la pensée discursive — pour porter le débat plus loin que celle-ci n'avait su aller.

Découvrant l'adultère, Sylvestre, plutôt que de faire un esclandre, se retire pour aller méditer, tel Kant, sous le ciel étoilé :

Le rayonnement des astres dans un ciel pur éclaira cette échelle de Jacob que tout homme un peu trempé aperçoit dans sa détresse et saisit avec enthousiasme pour fuir les monstres et leur vomissement, je quittai la triste sphère où s'agitent les problèmes et les sophismes. Je montai vers la région du vrai, où le mal n'est plus que relatif... (p. 199).

Cette élévation rend, pour nous, un son connu : elle est toute proche de la mise à distance, de l'éloignement d'autrui qu'affectionne la bienveillance de Sylvestre.

Aussi ne tarde-t-il pas à rejoindre celle-ci. Après avoir longuement examiné et réfléchi, Sylvestre n'envisage « ni de châtier, ni d'absoudre » (p. 260), mais de « tenter la réhabilitation de (l')âme brisée » (p. 279) de Félicie : erreur morale déplorable, l'adultère ne rend la thérapie que plus urgente. Sylvestre se dévoue à ces soins :

Je ne cessai pas (...) de veiller sur ma malheureuse compagne; je la soignai comme une malade, assidûment, consciencieusement... (p. 313)

Tant de générosité cache une dérobade subtile, qui esquive les problèmes relationnels qu'aurait pu comporter l'infidélité. Face à Félicie, Sylvestre réagit moins en vertu de sa propre spontanéité que selon les exigences de l'état de la « malade » :

(Je la soignais) avec une alternative d'indulgence et de sévérité, selon que je voyais l'opportunité d'une méthode ou de l'autre. Elle avait quelquefois besoin d'être grondée comme un enfant... (p. 313)

Ces gronderies, discrètement, font l'économie de conflits conjugaux plus sérieux. Lorsque, malgré cela, une explication s'impose, le souci thérapeutique fournit un texte inépuisable :

Ne pouvions-nous pas nous entendre sans entrer dans d'odieuses explications ? (...) « Désormais je n'ai qu'une préoccupation, qui est le rétablissement stable de votre santé, la dignité et la tranquillité de votre vie ». (p. 299-300)

Tout cela pourrait ne viser, à la rigueur, qu'à prouver, dans une situation moins souriante que celle d'*Adriani*, l'efficacité sécurisante du psychologisme. Si nous préférons admettre que ces rationalisations transparentes contribuent à une mise en question du psychologisme, c'est que, dans le récit à la première personne, la mauvaise foi ou l'illusion possible du narrateur relèvent d'une tradition solidement enracinée — et que *Le dernier Amour* compromet par d'autres biais encore la sagesse de son protagoniste...

Epoux outragé, Sylvestre pourrait sévir contre sa femme. Il choisit de la soigner : ce psychologue sait que toute faute humaine comporte sa part d'entraînement et qu'en justice rigoureuse il est, de ce fait, téméraire de prétendre évaluer la culpabilité de ses auteurs :

Comme il est impossible d'apprécier la dose de résistance intellectuelle et morale qu'une conscience humaine plus ou moins éclairée peut opposer à la violence brutale de l'instinct, il est impossible au philosophe et au physiologiste de prononcer avec certitude une condamnation quelconque... (p. 260)

Or, la générosité apparente d'un tel non-lieu est sujette à caution. Sylvestre ne punit pas — mais ne cherche guère non plus à remédier aux conséquences pénibles que l'adultère a pour Félicie : il considère que ces « punitions » — là découlent de la psycho-logique des faits :

(Félicie et Tonio) avaient à se châtier l'un par l'autre : l'expiation était dans son plein. Je ne pouvais que l'abrégé par mon intervention. Séparés brusquement, ces deux êtres se regretteraient encore : il valait mieux les laisser devenir le supplice vivant, incessant, inévitable l'un de l'autre. (p. 241)

C'est là que l'attendait le plus amer de ses châtiments, celui que je n'avais pas songé à lui infliger et dont se chargeait l'inexorable logique des faits. (p. 277)

Une thérapie qui se refuse à « abréger » les souffrances de ses patients ressemble fort à une vengeance sournoise. Finalement, Sylvestre n'épargne à Félicie que la scène de colère qu'elle pouvait craindre de sa part — mais cette indulgence recoupe trop précisément la propension du psychologisme à raréfier les contacts directs pour qu'on lui en fasse un mérite.

Encore Sylvestre ne réussit-il pas jusqu'au bout à n'« infliger » aucune souffrance à sa compagne : s'il ne lui fait pas de scènes, il ne parvient pas à lui cacher sa froideur et évite notamment tout contact sexuel. Sur ce

point, son examen de conscience en fait foi, il prétend « subir » à son tour les lois d'airain de la psychologie :

Cette femme est punie par toi, malgré toi. C'est la loi, et tu es forcé de la subir aussi bien qu'elle. Tu avais deviné cela dès le premier jour en décrétant que tu ne la punirais pas; tu sentais bien qu'elle était déjà punie. (p. 298)

Ce serait évidemment un peu court — et sans doute assez psychologisant — de lire dans ces réflexions la trace d'un sadisme honteux, qui se satisfait par délégation à des lois inéluctables. Concluons seulement que, pour autant qu'il y a non-lieu, le bénéfice en est pour le juge plutôt que pour l'accusée. Plus encore que le Saint-Office, le psychiatre peut avoir confortablement horreur du sang : le principe de réalité lui sert de bras séculier¹⁰...

Comme naguère les médecins de Molière, le psychologisme se contente parfois de voir dépérir ses patients selon les règles; il leur vaut aussi des souffrances spécifiques. A mesure qu'on approche du dénouement, il devient de plus en plus clair qu'au moins autant que de ses remords, Félicie pâtit de la solitude où la délaisse le dévouement distant de Sylvestre — qui est le seul à ne pas (vouloir) le comprendre :

« Non, répondit-elle avec une amertume croissante. J'ai tort ! C'est vous qui avez toujours raison, n'est-ce pas ? » Elle me quitta sur ces mots cruels et si profondément injustes, que la stupeur m'empêcha d'insister pour savoir ce qui se passait en elle. (p. 302)

Vous vous imaginez avoir agi bien prudemment ! Il y avait mieux que cela à faire, allez ! Il fallait agir en homme qui aime. (...) Ce que je vous dis vous étonne, vous me trouvez sauvage. Eh bien, vous ne l'êtes pas, vous; aussi vous n'aimez pas, car l'amour est sauvage... (p. 307-308)

Devant ces récriminations, le narrateur ne sent que « mépris » (p. 308) et « dégoût » (p. 309). Elles n'en suggèrent pas moins quelque chose d'essentiel : à l'opacité généralisée des rapports humains, il n'est de remède que dans une certaine chaleur humaine; le psychologisme, qui se penche sur les problèmes subjectifs du partenaire pour éviter de nouer une relation avec lui, ne peut qu'aggraver la déréliction. Qui suspend le contact n'atténue pas l'esseulement.

Suit alors un bref dialogue, qui peut compter parmi les pages les plus perspicaces de George Sand. Renonçant à guérir, Sylvestre se décide, non à une vengeance tardive (qui aurait enchanté Félicie¹¹), mais à traiter sa femme comme une folle.

— *Je ne porterai jamais la main sur vous ! J'appellerai*

vos gens les plus dévoués, je leur montrerai que vous êtes folle, et ils vous empêcheront de courir à votre déshonneur.

— *Et vous me ferez enfermer ?*

— *Je vous enfermerai, s'il le faut.*

— *Dans une maison de fous ?*

— *Dans votre propre maison. Vous êtes assez riche pour être bien soignée et bien gardée (...).*

— *Et si je deviens folle furieuse ?*

— *N'étant ni fou ni furieux, je vous ferai traiter avec une inaltérable douceur.* (p. 309-310)

George Sand, on le sait, n'est pas la première à avoir pressenti les affinités entre l'internement asilaire et la séquestration : Eugène Sue, dans un épisode du *Juif errant*¹², l'avait précédée sur cette voie. L'originalité du *Dernier Amour* est dans le fait qu'ici l'apparement dépasse la coïncidence anecdotique : Sylvestre étant un parfait honnête homme, l'intrication entre les discours de la sollicitude médicale et de l'emprisonnement ne relève d'aucune imposture. Elle intervient au terme d'un échec thérapeutique, comme s'il s'agissait de montrer que la thérapie n'est jamais que l'euphémisme de l'enfermement¹³ et que, lorsque celle-là perd toute crédibilité, celle-ci subsiste seule puisqu'elle est son noyau dur.

Les deux sont d'ailleurs assez intimement liés pour que la seule stabilisation de l'enfermement suffise à susciter de nouveaux espoirs de guérison :

Ces palliatifs gagnaient du temps. J'espérais toujours que le temps, c'est-à-dire l'âge, amènerait le calme. (p. 314)

En contrepoint à ces espoirs raisonnables, le suicide de Félicie est une ultime tentative pour renouer un contact affectif avec Sylvestre; elle-même s'en explique dans sa lettre-testament :

Morte, il me plaindra peut-être, il aura peut-être quelque regret, quelque pitié (...). Tout ce qui est moi vivante lui est amer et repoussant. (p. 323)

Fidèle à son penchant favori, Sylvestre pense d'abord ne pas lire la lettre : n'ayant pas osé lui écrire, Félicie l'avait adressée à Tonino mais l'avait laissée ouverte dans l'espoir qu'elle passerait sous les yeux de son mari. Il faut qu'on lui fasse craindre d'éventuels chantages de Tonino pour qu'il s'exécute...

Désormais, Sylvestre ne peut plus ne pas admettre que c'est « l'horreur de l'isolement » (p. 321) qui a tué sa femme. Pourtant, il ne se sent pas de remords; les lois de la psychologie sont là pour le justifier de sa froideur :

Si j'avais pu lui rendre son amour, elle eût pu vivre. (...)

Si j'avais su feindre, je l'aurais sauvée; mais il est des natures qui ne peuvent pas mentir et qui l'essayeraient en vain... (p. 324)

Il resterait à interroger bien des romans avant d'oser proposer seulement une définition du psychologisme romanesque. Au sein de ce phénomène, les romans de la thérapie représentent sans doute un cas d'espèce : la décantation sécurisante des conflits humains en troubles subjectifs ne requiert nullement, pour rassurer efficacement ses lecteurs, la mise en scène directe d'un projet remédiant; on comprendrait même qu'elle soit plutôt rare puisque, d'ordinaire, les idéologies préfèrent fonctionner à l'ombre...

Aussi ne nous dissimulons-nous pas le caractère plutôt sommaire des analyses qu'on vient de lire. La description de la littérature en termes de psychologie des personnages est une des plus vieilles traditions de la critique littéraire — et aura donné lieu à de très belles pages. Il suffit de connaître un peu les romans de George Sand pour savoir que presque tous se prêteraient à des prouesses dans le genre. À côté de ces richesses possibles, notre lecture en termes de psychologisme reste rudimentaire.

Si nous l'avons entreprise quand même, c'est que nous avions l'impression de n'être pas le seul à la croire plus vraie : d'*Adriani* au *Dernier Amour*, George Sand parcourt une évolution qui semble la rapprocher des inquiétudes modernes dont nous nous réclamons ici. Dans son premier livre, Jean-Henri Van den Berg écrit :

*L'œuvre entière de Freud est à lire comme un duel avec ce seul constat que le patient cherche, auprès de son thérapeute, une rencontre humaine*¹⁴.

Trente-cinq ans avant la *Traumdeutung*, Sylvestre est, déjà, un vaincu de ce duel-là ■

NOTES

- ¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 166. RB souligne.
- ² Editions de référence : *Adriani*, Paris, France-Empire 1980; *Monsieur Sylvestre*, Paris-Genève, Slatkine, 1980 (éd. Simone Vienne); *Le Dernier Amour*, Paris-Genève, Slatkine, 1980 (éd. Simone Vienne).
- ³ Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1900, p. 999.
- ⁴ Voir surtout, pour notre sujet, Jean-Henri Van den Berg, *Metabletica of Leer der Veranderingen*, Nijkerk, Callenbach, 1956, chap. III et V; id., *Leven in Meervoud*, Nijkerk, Callenbach, 1963; Jacques Claes, *Psychologie, een dubbele Geboorte*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1980.
- ⁵ Au sujet du caractère peu relationnel du rapport médecin-patient, cf. Jean Clavreul, *L'Ordre médical*, Paris, Seuil, 1978.

⁶ Cf. p. ex. Théodore Zeldin, *Histoire des Passions françaises*, Paris, Seuil, 1980, t. 1, chap. 2 et Jacques Léonard, *La France médicale au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1979.

⁷ En 1860, Henri Rivière fait dire à un des personnages de sa première nouvelle :

Mon ami (...), vous avez un secret qui vous tourmente et que vous n'osez me confier. Vous avez tort. Un médecin est presque un confesseur. (Henri Rivière, *Pierrot-Cain*, Paris, Hachette, 1860, p. 14).

⁸ Ce postulat trouve un écho jusque dans *Une vie* (1883), de Guy de Maupassant, dont le psychologisme s'accommode d'un pessimisme qu'on pourrait croire universel. Désillusionnée sur tout et sur tous, Jeanne ne garde foi qu'en l'affection et l'honnêteté de ses parents : *Elle les attendit avec une impatience grandissante, comme si elle eût éprouvé, en dehors même de son affection filiale, un besoin nouveau de frotter son cœur à des cœurs honnêtes; de causer, l'âme ouverte, avec des gens purs, suins de toute infamie, dont la vie, et toutes les actions, et toutes les pensées, et tous les désirs avaient toujours été droits.* (Guy de Maupassant, *Une Vie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 147).

⁹ Balzac, *La Cousine Bette*, in *Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, 1976, t. 7, p. 448.

¹⁰ Dans le sillage de Michel Foucault, beaucoup, aujourd'hui, pensent que l'essor des sciences humaines est lié pour une part à la nature particulière des pouvoirs modernes qui cherchent moins à imposer leur autorité qu'à s'effacer dans un fonctionnement scientifique; ils prétendent, autrement dit, se contenter de gérer la bonne marche des choses : Sylvestre qui affirme ne pas punir mais assiste, en témoin passif, à la punition par les faits, illustre cette mauvaise foi — dont le roman propose aussi une reconsidération critique : « surveiller », ici, équivaut, fût-ce involontairement, à « punir »...

¹¹ Cf. : Sylvestre ! un mot de colère, je t'en conjure; (...) sois homme ! maudis ton rival et punis ta femme ! Je croirai alors que tu m'aimes... (p. 310)

¹² Cf. l'épisode du Dr. Balcinier et d'Adrienne de Cardoville : le docteur, jésuite de robe courte, fait enfermer Adrienne dans une maison de santé pour l'empêcher de recueillir un héritage que convoite la Société de Jésus.

¹³ Sur ces liens entre l'internement asilaire et la psychiatrie, voir Robert Castel, *Le Psychanalyste. L'Ordre psychanalytique et le Pouvoir*, Paris, Maspéro, 1973, chap. VII.

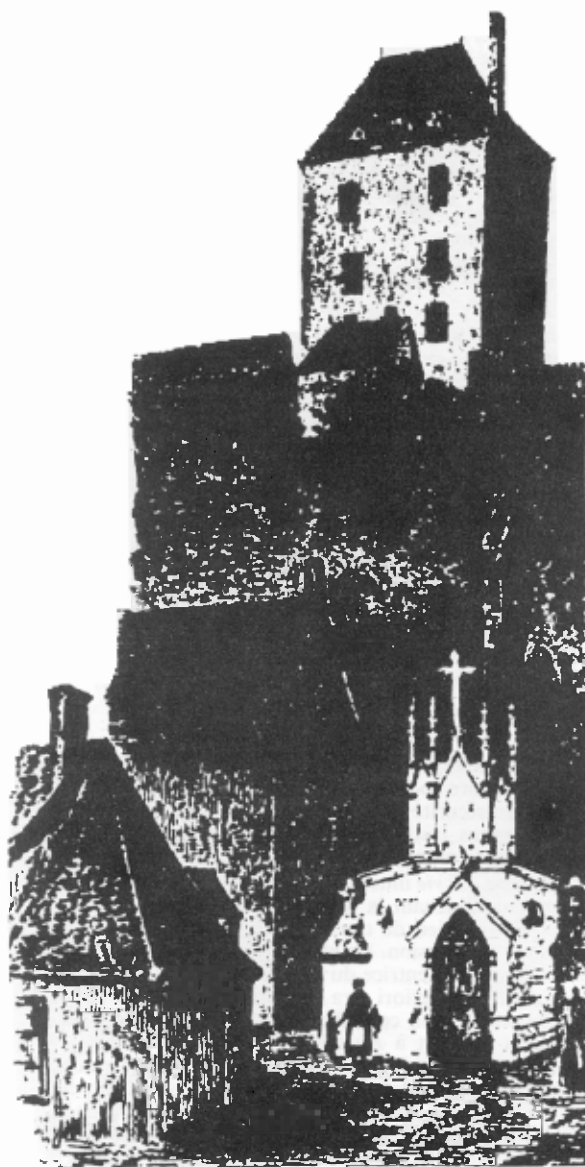
¹⁴ Jean-Henri Van den Berg, *Metabletica*, ouvrage cité, p. 128.

Note sur le "roman familial" de George Sand

par Philippe BERTHIER

Un trait constitutif du paysage affectif d'Aurore, et sur lequel on ne saurait trop insister, est évidemment la brutale défection du père, survenue lorsque sa fille avait quatre ans (16 septembre 1808). Par un coup du sort aussi violent qu'inattendu, l'instance paternelle s'absente, tragiquement et brusquement disqualifiée. Accident d'autant plus cruel qu'il survient à un moment où le père s'apprêtait enfin à exercer sereinement la plénitude de ses pouvoirs : « après une lutte de huit années, sa mère, sa femme et ses enfants enfin acceptés les uns par les autres et réunis sous le même toit, le combat terrible et

douloureux de ses affections allait cesser et lui permettre d'être heureux » (I, 596)¹. Le rêve d'une famille rassemblée sous une autorité paisible, où circule équitablement entre tous ses membres la substance nourricière d'un amour partagé — toute querelle de légitimité oubliée — se voit frappé au cœur, de même qu'à l'extérieur l'espérance d'une carrière militaire s'ouvrant enfin brillante et sans obstacles. Tant dans l'intimité de l'espace domestique que sur les traces enthousiastes de l'Empereur (ce Père superlatif de l'Histoire), Maurice Dupin voit sa paternité d'un seul coup s'abîmer. Sa défaillance creuse un vide impossible à combler. Il est frappant d'observer le contraste entre les interminables chapitres d'*Histoire de ma vie* consacrés aux faits et gestes du père avant la naissance d'Aurore et le peu qui en est dit par la suite : tout se passe comme si George Sand, en citant longuement de très nombreuses lettres, en reconstituant avec minutie toute une époque antérieure à sa propre existence, cherchait inconsciemment à compenser par une inflation de pseudo-souvenirs (de souvenirs qui ne viennent pas d'elle, ne sont ni à elle, ni elle) la lacune irrémédiablement douloureuse et béante qu'elle constate (et pour cause) touchant l'image paternelle dans sa mémoire propre. On suit Maurice Dupin pas à pas dans ses campagnes, parce que là les documents abondent, mais le soldat déséquilibré complètement le portrait au détriment du père, comme si l'éclat de l'un devait consoler du peu que le second a laissé. Mort à trente ans, il reste, dans l'imaginaire et le souvenir de George Sand écrivant *Histoire de ma vie*, sous les traits d'un « jeune homme » (I, 420); mieux — ou pire —, d'un « enfant », dont la figure se mêle étrangement, comme en un miroir (et pas seulement onomastique) à celle d'un autre Maurice, le fils de l'autobiographe elle-même, « lequel approche déjà de l'âge que mon père avait à la fin du consulat, quand je vins au monde » (*ibid*). C'est dire à quel point ce père n'en a pas été un : lui que tout pourtant désignait pour faire triompher le prestige épique du phallus, il a été inexplicablement, injustifiablement désarçonné, brisé, rejeté hors-jeu, châtré (*la châtré*). Aurore ne comprend ni n'admet cette désertion qui l'abandonne à un univers de femmes. Si pour tant d'autres le problème est d'échapper à l'ombre oppressante d'un Père jupitérien dont le regard culpabilise et le pouvoir étouffe, son problème à elle — dont toute son existence ultérieure pâtira — aura été exactement inverse : non pas d'avoir eu trop de son père, mais de ne pas en avoir eu assez. D'où l'insistance à le faire hyperboliquement exister d'après le témoignage d'autrui ou les papiers qu'il a laissés lui-même, puisque malheureusement George Sand s'éprouve dans l'incapacité de le constituer elle-même en image n'appartenant et



ne s'adressant qu'à elle dans un rapport particulier et spécifique. Le bilan est finalement très maigre (I, 420-421), et ce qui s'en dégage, c'est surtout une contradiction qu'il essaie de surmonter avec courage et générosité, mais dont il sous-estime sans doute la force et la logique. Il se trouve pris en écharpe entre les exigences du sang et les convictions politiques : « souffrant de la Révolution jusqu'au fond des entrailles en sentant sous le couteau sa mère adorée, je le vois ne jamais maudire les idées mères de la Révolution, et tout au contraire approuver et bénir la chute des privilèges » (I, 421)². Fils de sa mère, mais aussi fils d'une idéologie : deux figures antagonistes de la maternité, aussi impérieuses et nécessaires, et pourtant exclusives l'une de l'autre, le sollicitent et le déchirent d'une difficile double fidélité. Il tâche de concilier des pôles ennemis, au risque — consciemment encouru avec toutes ses conséquences catastrophiques — de les faire s'entredétruire par un court-circuit volontaire : « Je le vois (...) aimer une pauvre fille enrichie un instant par un malheur plus grand que la pauvreté; reconnaître que son amour l'a purifiée, et lutter contre les plus vives douleurs pour la réhabiliter en dépit du monde. Je le vois pousser le respect et l'amour de la famille jusqu'à briser le cœur de sa mère et le sien propre plutôt que de ne pas légitimer par le mariage les enfants de son amour » (I, 421). Ainsi l'amour conjugal se retourne meurtrièrement contre l'amour filial; le sacre de la légitimité affective, au lieu de conforter la cellule familiale, la transforme en nœud de vipères. Sa disparition au moment même où il semblait bientôt réussir à résoudre les dissonances en un accord majeur, et heureux, à inverser en polyphonie positive les pulsions centrifuges, signe sa défaite et en même temps la fin d'un équilibre harmonieusement assumé pour la petite Aurore, mutilée d'un principe masculin puissant, protecteur, capable d'intégrer dynamiquement des visages de l'Amour reconnus chacun comme d'urgence vitale, et qui pourtant ne s'acceptent pas.

Si le père, en mourant trop tôt, commet l'irréparable faute de compromettre une improbable synthèse peut-être à la veille d'aboutir, cet échec consacrant définitivement le flou et l'impuissance d'une image conciliatrice qui n'a pas eu les moyens de son ambition, il n'en va pas du tout de même pour la mère, constituée sans équivoque en instance d'emblée pleine, cohérente, intensément rayonnante de sens simple et clair, renvoyant à des valeurs solides et sûres de soi. Patricien, Maurice Dupin traitait le patriciat de chimère (I, 421) : trahison généreuse, mais peut-être coupable, faute obscure contre la loi de l'Origine. Sa mort « imméritée » ressemble à on ne



sait quelle punition. Sophie-Victoire, elle, s'accepte paisiblement. « Ni humiliée, ni honorée » de se voir appelée au-dessus de sa condition (I, 501), elle est peuple, se sait et se veut peuple « jusqu'au bout des ongles », ne renonçant à rien, ne prétendant à rien, adhérent à elle-même avec une sérénité magnifique. Intimité, confiance, sincérité complète, liberté : en un mot, authenticité et certitude (I, 502), c'est-à-dire précisément ce que le père s'est trouvé incapable d'assurer. On assiste à un curieux renversement : le père, que sa position sociale, sa participation active à l'épopée impériale et jusqu'à sa disparition — pour ne rien dire de son chevaleresque mariage — auraient dû très fortement idéaliser et valoriser, se retrouve en état d'infériorité manifeste par rapport à l'humble fille élevée jusqu'à lui sans renier le moins du monde une essence assumée sans complexes. Aucune tension interne chez cette Sophie-Victoire aux prénoms symboliques, qui n'essaie pas périlleusement de concilier l'inconciliable, mais se contente d'être soi avec une victo-

rieuse sagesse, et — au contraire de son mari — s'appuie sur une assiette puissamment équilibrée. C'est donc vers elle qu'Aurore spontanément se tourne pour s'approvisionner en sécurité et en réponses, avec une « demande » d'autant plus instante qu'il lui faut combler le creux laissé dans le monde par la catastrophe du père.

Histoire de ma vie illustre avec beaucoup de clarté le lien passionnel attachant la fille à une mère qui doit désormais lui tenir lieu de tout. Lien obscur et ambivalent, comme toute passion. En effet, si la mère apparaît seule et souveraine détentrice du sens dont Aurore éprouve le besoin vital, a fortiori sera ressenti comme une trahison inadmissible (et en cela identique à la trahison du père préférant la mort à Aurore) son double abandon : en 1809, Mme Maurice Dupin se désiste de la tutelle de sa fille en faveur de Mme Dupin de Francueil; en 1812, elle reste à Paris, laissant Aurore avec et chez sa grand-mère à Nohant. Que cet éloignement ait été voulu dans l'intérêt de l'enfant elle-même ne change rien au fait qu'il a été

vécu comme un déchirement : orpheline de père par la cruauté gratuite, imprévisible, incorrigible du destin, Aurore perdait aussi sa mère, mais cette fois par l'effet d'une volonté délibérée, pour elle incompréhensible, voire cynique (« pour son bien »). On peut mesurer la profondeur toujours à vif du grief dans un passage du *Voyage en Auvergne* (1829) d'autant plus étonnant et précieux que cette véritable explosion affective survient tout à trac à un moment où le contexte ne la fait nullement attendre, comme le débordement éruptif d'un trop-plein de souffrance impossible à contenir, le retour d'un refoulé brisant d'un seul coup les barrages ou les censures qu'on lui opposait jusque-là :

« O ma mère, que vous ai-je fait ? pourquoi ne m'aimez-vous pas ? Je suis bonne pourtant. Je suis bonne, vous le savez bien. J'ai cent défauts, mais je suis douce dans le fond. J'ai mes violences et elles sont terribles. Mais vous en aperçûtes-vous jamais ? ne fus-je pas toujours soumise et attentive ? et confiante ? oh que j'étais facile à mener ! Un mot de vous détruisait toutes mes résolutions. Je vous avouais tout ce qu'en tenant caché j'aurais pu faire servir à adoucir mon sort. Mais, chose étrange, vous saviez également me faire peur et m'attendrir. Quand vous étiez en colère je tremblais, j'étais pâle et me sentais mourir. Quand vous m'entouriez de vos séductions j'arrosais vos mains de pleurs... O que je vous aurais aimée, ma mère, si vous l'aviez voulu ! Mais vous m'avez trahie, vous m'avez menti, ma mère, est-il possible, vous m'avez menti ? Oh que vous êtes coupable !

Vous avez brisé mon cœur. Vous m'avez fait une blessure qui saignera toute la vie. Vous avez aigri mon caractère et faussé mon jugement. Vous m'avez mis dans l'âme une sécheresse, une amertume que je retrouve dans tout. Croyez-vous que j'ai oublié tout cela quand maintenant vous me caressez ? Oh vos caresses me font du mal ! Quand vous m'embrassez mon cœur se gonfle et si j'osais pleurer devant vous, je pleurerais ! Et quand je vois une autre fille dans les bras de sa mère, heureuse, adorée, protégée, je me tords les mains et je pense à vous qui m'avez abandonnée. Ma mère, Dieu vous pardonne ! Il vous pardonnera. Dieu est parfait. Mais vous m'avez fait bien du mal. Je voudrais me venger, je voudrais pouvoir vous faire du bien. Vous verriez que je ne suis pas une mauvaise fille ! Ah, je n'étais pas née pour cela ! » (II, 504-505).

Texte chaotique, convulsif et compulsif, où s'avoue dans son tumulte contradictoire à la fois le désir éperdu pour une mère indigne, et le besoin non moins véhément de la faire souffrir, la dénégation de la culpabilité (je t'aime, je suis bonne) et la légitimité d'une ineffaçable rancune (tu m'as frappée à mort et je ne m'en remettrai jamais). L'incohérence hoquetante du propos n'est qu'apparente, obéissant bien entendu à la logique profonde d'un amour qui estime n'avoir pas été reconnu, et s'assouvit en savourant en même temps les douceurs du talion et celles du pardon. Une première image (mère inconsciente abandonnant par frivolité une malheureuse enfant trop justement ulcérée et qui rêve de le lui faire



expié) en appelle immédiatement une seconde, destinée à lutter contre le spectre du matricide (aimante enfant protestant de son innocence et renonçant au mal pourtant justifié qu'elle souhaiterait rendre à sa mère, pour que le mal infligé par sa mère apparaisse encore plus inexplicable et monstrueux). Ainsi Aurore gagne sur tous les tableaux à la fois : elle a la satisfaction de fantasmer sa légitime vengeance, et la satisfaction, beaucoup plus grande encore, d'y renoncer par une preuve d'amour suprême qui achève de lui conférer le beau rôle. Se revanche de ne pas avoir été assez aimée en aimant d'avantage : on nage en plein sublime — c'est-à-dire en plein roman.

C'est bien en effet sur le mode du roman, et de son propre aveu, que George Sand a vécu sa passion malheureuse pour sa mère absente (I, 848), dont nous venons de voir qu'à 25 ans sa fille n'avait nullement liquidé le problème de ses rapports avec elle. Ce roman édifiant et tout humecté de sensibilité met en scène une nouvelle version, purement féminine celle-là, de l'éternel scénario « une mansarde et un cœur » : « J'aspirais à revoir ma mère, à lui reparler de nos projets, à lui dire que j'étais résolue à partager son sort, à être ignorante et pauvre avec elle » (ibid). Partager une honnête misère qui ressemblerait au bonheur, parce que vécue dans la communion affective et l'heureuse stéréophonie d'un véritable couple : il est trop clair qu'Aurore vise inconsciemment à remplacer le père manquant, à reformer le duo parental dont la mutilation la mutile elle-même. Elle prend donc en charge la fonction paternelle tombée en déshérence, elle se voue au travail obscur et nourricier qui seul peut assurer la survie de la cellule familiale. Ce « sacrifice » extrêmement gratifiant apparaît bien dans l'épisode, riche de signification symbolique, de la rencontre avec la mère Blin. On a permis à cette pauvresse de ramasser du bois mort, et elle s'étendue à la tâche. Ses enfants sont aux champs et ne peuvent l'aider. Aurore les remplace, abattant pour la vieille les branches avec une serpe : « La nuit vint que j'étais encore à l'ouvrage, taillant, fagotant, liant et faisant à la vieille une provision pour la semaine au lieu de sa provision de la journée qu'elle aurait eu peine à enlever (...). Je chargeai sur mes épaules un fardeau plus lourd que moi et je le portai à sa chaumière, qui était au bout du hameau. J'étais en nage et en sang... » (I, 852-853). La mère Blin la récompense d'un grand morceau de pain noir et moisi : « J'avais le cœur libre et léger, le corps dispos comme on l'a après le travail. Je mangeais le pain du pauvre après avoir fait la tâche du pauvre ». Et aussitôt la pensée de s'envoler du côté de la mère, dans les espaces merveilleusement libres du romanesque pur : « Je me réjouissais de l'idée que je lui serais

utile, que ma force physique la dispenserait de toute fatigue. C'est moi qui porterai son bois, qui ferai son feu, son lit, me disais-je. Nous n'aurons point de domestiques, point d'esclaves tyrans; nous nous appartiendrons, nous aurons enfin la liberté du pauvre » (I, 854). Ainsi, ayant assuré comme un homme la tâche domestique de la mère Blin, c'est-à-dire remplacé à la fois pour elle fils et mari, ayant reçu de son labeur le salaire modeste, essentiel et viril du pain gagné à la sueur du front, Aurore, courageusement dévouée à Sophie-Victoire, entre avec elle, et de plain-pied, en pauvreté et en liberté (c'est la même chose) : comment mieux la rejoindre ? N'était-ce pas depuis toujours son lot ? Ce faisant, elle inverse la démarche de Maurice : il avait voulu faire monter sa femme jusqu'à lui; Aurore — qui défait, rachète en quelque sorte le geste de son père — choisit de descendre jusqu'à elle. Le mouvement est profond, et révèle une décision irréversible : la chaumière contre le château. En se solidarissant en effet avec une mère démunie, Aurore rejette le monde dans lequel sa grand-mère paternelle prétend la confiner et l'implanter. L'enfant sent parfaitement qu'elle est l'enjeu d'une lutte, que des forces divergentes se la disputent. Sa mère à Paris, sa grand-mère à Nohant la tiraillent en sens opposé. A Nohant, on trace un brillant programme d'avenir : « instruction, talents et fortune » (I, 848), programme qui signifie en réalité l'élimination (par mépris) de la mère. Il s'agit, en fait, pour la grand-mère, de s'assurer la possession définitive d'Aurore en lui donnant une éducation et un état dignes de son défunt père et dont le nom de Francueil n'ait pas à rougir, d'effacer la tache originelle, aberrante, de la mésalliance de Maurice avec Sophie-Victoire. Une « dévorante jalousie » anime la grand-mère contre la femme qui lui a volé le cœur d'un fils adoré et prétend lui voler celui de sa petite-fille (I, 850). Avant d'être châtré par la mort, le phallus avait été confisqué par une rivale, le phallus de substitution (Aurore) menace, lui aussi, de lui être dérobé. Le dilemme s'impose donc pour l'enfant avec une évidence cruelle : elle doit choisir entre sa grand-mère et sa mère, deux visages de la maternité dans lesquels la paternité se lit aussi en filigrane. D'un côté, elle reste avec le père, mais elle renie sa mère; de l'autre, elle remplace le père auprès d'elle. De toutes les manières, elle trahit ou elle est trahie : abandonnée par le père et la mère, si elle reste à Nohant elle tue sa mère, si elle regagne Paris elle tue symboliquement son père en prenant sa place et en désespérant sa grand-mère. Mais son choix est fait, il est dirigé contre le père. Dans l'épisode de la mère Blin, ce qui enchante Aurore, ce n'est pas seulement d'avoir eu un geste charitable, récupérable par la morale aristocratique (comtesse de Ségur) qui prône de

secourir les « bons » pauvres; c'est qu'elle a posé un acte décisif d'émancipation (I, 853-854). Elle tourne définitivement le dos, croit-elle, à l'orgueilleuse demeure où elle ne se possède pas. Elle prend symboliquement congé du monde paternel. Que, là encore, l'attentat contre la grand-mère n'ait pas été perpétré sans de terribles remous intérieurs, sans un lourd faix de culpabilité, nous en avons un témoignage à la fin de la IX^e *Lettre d'un Voyageur* (1836) :

« O mon aïeule aux cheveux blancs ! quand j'ai dit adieu au seuil sacré, j'ai emporté une branche de l'arbre qui abrite ton éternel sommeil. Est-ce là tout ce qui doit à jamais me rester de toi ? Tu dors auprès de ton fils bien-aimé; mais à ta gauche n'y a-t-il pas une place vide qui m'est réservée ? Mourrai-je sous un ciel étranger ? Irai-je traîner une vieillesse misérable loin de l'héritage que tu me conservais avec tant d'amour, et où j'ai fermé tes yeux, comme je souhaite que mes enfants ferment les miens ? O grand-mère ! lève-toi et viens me chercher ! Déroule ce linceul où j'ai enseveli ton corps brisé par son dernier sommeil; que tes vieux os se redressent et que ton cœur desséché palpite à cette chaleur bienfaisante de midi. Viens me secourir ou me consoler. Si je dois être à jamais banni de chez toi, suis-moi au loin. Comme les sauvages du Meschacébé, je porterai ta dépouille sur mes épaules, et elle me servira d'oreiller dans le désert. Viens avec moi, ne protège pas ceux qui ne te connaissent pas et que tes mains n'ont pas bénis... Mais non, grand-mère, reste auprès de ton fils; mes enfants iront encore saluer ta tombe; ceux-là te connaissent sans t'avoir jamais vue. Mon fils ressemble à ce Maurice tant aimé de toi, auquel je ressemble tant moi-même; ma fille est blanche, grave et déjà majestueuse comme toi. C'est là ton sang, Marie; que ton âme aussi soit en eux; si je leur suis arraché, que ton souffle veille sur eux et les anime, que ta cendre soit leur palladium éternel, que dans la nuit ta voix douce ou sévère les console ou les gourmande... Ah ! si tu vivais, tout ce mal ne me serait pas arrivé; j'aurais trouvé dans ton sein un refuge sacré, et ta main paralysée se fût ranimée pour se placer, comme celle du destin, entre mes ennemis et moi. « Je meurs trop tôt pour toi », m'as-tu dit la veille du dernier jour. Pourquoi m'as-tu quitté, ô toi qui m'aimais, toi qui n'as jamais été remplacée, toi qui chérissais en moi jusqu'à mes défauts, toi qui maniais comme la cire mes volontés de fer, et qui faisais courber d'un regard cette tête rebelle ! toi qui m'as appris, pour mon éternel regret, pour mon éternelle solitude, ce que c'est qu'un amour inépuisable, absolu, indestructible... » (II, 8880-881).

Texte profondément ému, exactement symétrique de

celui du *Voyage en Auvergne* avec lequel il faut le mettre en résonance, et qui jette la sonde fort loin dans les eaux troubles du roman familial. Quinze ans après la mort de la grand-mère (1821), George Sand affirme ici passionnément une appartenance, une filiation qu'elle revendique avec d'autant plus d'intensité qu'elle sait qu'elle avait rêvé de la rompre; au plan du fantasme, la rupture a bien été consommée. La *Lettre d'un Voyageur* ne se comprend que si l'on admet que, dans l'inconscient, la faute a été commise et son fardeau assumé. Le drame d'Aurore est que sa situation tout à fait particulière la condamnait à être infidèle *de toute façon*, la mort d'un père qui aurait pu peut-être réduire et surmonter les contradictions les ayant finalement rendues à leur irréconciliable première.

On mesure de quel poids a pu peser sur la vie intérieure de l'enfant cette mise en demeure à laquelle elle se voyait confrontée, en déchiffrant dans cette perspective le très précieux rêve qu'elle évoque plus tard dans *Histoire de ma vie*. On n'a pas assez insisté sur la richesse et l'influence de l'activité onirique chez George Sand. Il y a chez elle tout un côté nocturne, une porosité spontanée à la nappe phréatique du songe, à laquelle il faudrait rendre sa très grande importance. Elle raconte que le papier de tenture tapissant les murs de sa chambre à Nohant l'occupait beaucoup quand elle était dans son lit. Deux figures dans des médaillons captivaient particulièrement son regard. « Celle que je voyais le matin en m'éveillant était une nymphe ou une Flore dansante. Elle était vêtue de bleu pâle, couronnée de roses, et agitant dans ses mains une guirlande de fleurs. Celle-là me plaisait énormément. Mon premier regard, le matin, était pour elle. Elle semblait me rire et m'inviter à me lever pour aller courir et folâtrer en sa compagnie » (I, 619). Il est tout de suite clair que cette figure fantasque et légère³ est marquée d'un caractère bénéfique et spécifiquement maternel (le véritable naturel de Sophie-Victoire était « enjoué, taquin, actif »; son tempo, celui de « la promenade rapide et folâtre » : I, 502). Mais elle s'oppose immédiatement, non seulement dans l'espace de la pièce, mais surtout dans l'espace intellectuel et affectif, à une autre figure, négative celle-là : « Celle qui lui faisait vis-à-vis (...) était d'une expression toute différente, elle ne riait ni ne dansait. C'était une bacchante grave. Sa tunique était verte, sa couronne était de pampres, et son bras étendu s'appuyait sur un thyrsos » (I, 619). D'un côté, la bienveillance, la gaieté d'un sourire de nymphe; de l'autre, la sévérité vaguement menaçante d'une ménade. Une nuit, pendant le sommeil d'Aurore, se produit une traumatisante agression : la mauvaise

« se détacha du médaillon, se glissa le long de la porte, devint aussi grande qu'une personne naturelle, comme disent les enfants, et, marchant à la porte d'en face, elle essaya d'arracher la jolie nymphe de son médaillon. Celle-ci poussait des cris déchirants; mais la bacchante ne s'en souciait pas. Elle tourmenta et déchira le papier jusqu'à ce que la nymphe s'en détacha et s'enfuit au milieu de la chambre. L'autre l'y poursuivit, et la pauvre nymphe échevelée s'étant précipitée furieuse vint vers moi et nous perça toutes deux de son thyrses, qui était devenu une lance acérée, et dont chaque coup était pour moi une blessure dont je sentais la douleur » (I, 620).

Hallucination parfaitement lisible dans le contexte du roman familial d'où elle émerge directement. Le conflit entre la Nymphe et la Bacchante n'actualise rien d'autre, en effet, que le combat des deux maternités entre lesquelles Aurore se sent déchirée. La figure réellement maternelle est pure féminité (douceur et faiblesse, besoin de protection significativement quêtée chez Aurore elle-même qui doit assumer la fonction tutélaire réservée au père), tandis que la figure grand-maternelle, déjà naturellement masculinisée par son austérité et son sérieux, se charge d'un attribut phallique emprunté au fils et intensément agressif (le thyrses) dont, en un rituel d'exécution vengeresse et sadique, elle transverbère à la fois la mère et la fille. Désamarrée des profondeurs où rôdent les terreurs inconscientes, cette scène atroce projette sur l'écran du fantasme quelque chose que la conscience ne peut sans doute envisager en face, mais qui se libère à la faveur de la nuit. Pas étonnant qu'Aurore (qui a huit ans) n'ose pas aller raconter sa vision à sa grand-mère ! George Sand elle-même, en la consignait si longtemps après, semble l'euphémiser, s'en excuser : « On ne s'imaginait pas tout ce que les enfants portent de bizarreries contenues et d'émotions cachées dans leur petite cervelle » (I, 621). Sans doute. Mais ces « bizarreries » apparentes ne font que traduire, transposer, chiffrer les hantises, les désirs et les peurs nourris dans les grands fonds. Aurore ne le savait peut-être pas, mais son cauchemar le savait pour elle ■

Table des illustrations

- 3 Alain Arvin-Bérod, Maire-adjoint d'Echirolles, Vice-Président de l'Association George Sand (cliché Honoré Parise).
- 5 Page du rapport du censeur qui examina *Lélia* (26 février 1834).
- 7 Lettre de George Sand à Tourguéniev (1^{er} novembre 1872).
- 8 Un Sphinx des bords de la Néva à St Pétersbourg (Dessin de V.K. Chebouïev, années 1830, Musée Russe de Leningrad).
- 10 Tourguéniev, par H. Vogel.
- 11 Le Pont des Lions, sur le canal Griboïedov, à Leningrad (ex-St Pétersbourg), en symbole du rôle joué par George Sand entre la France et la Russie.
- 23 Le donjon de la Chatre et le Grand'font (Gravure Isidore Meyer).
- 24 Maurice Dupin, peinture anonyme (Château de Nohant).
- 24 Sophie Delaborde, dessin à la mine de plomb de George Sand (musée Carnavalet).
- 25 Aurore Dupin vers l'âge de cinq ans, par Deschartres.
- 25 Aurore Dupin vers l'âge de six ans, pastel attribué à Aurore de Saxe (Musée Carnavalet).
- 25 Aurore Dupin vers l'âge de huit ans (dessin anonyme).
- 36 Alexandre Dumas fils.
- 38 Lettre autographe d'Alexandre Dumas fils (Collection Claude Tricotet).
- 39 Francis Berton. Il tenait le rôle du Duc d'Alérie à la création du *Marquis de Villemer* (Cliché Bibliothèque nationale).
- 41 Etudiants faisant la queue à l'Odéon, le matin de la première du *Marquis de Villemer*, le 29 février 1864, d'après Jacob.
- 46 Lélia d'après Lépaule.
- 48-49-50 Flore (Clichés Honoré Parise).
- 52 Georges Lubin (Cliché Honoré Parise).
- 53 Marie-Aurore de Saxe (Musée Carnavalet, dessin anonyme).
- 54 Page de début du *Péché de Monsieur Antoine* (Edition Hetzel illustrée).

¹ Nous renverrons toujours à *Œuvres autobiographiques*, Pléiade, t. I (1970) et t. II (1971).

² C'est nous qui soulignons.

³ Dont on retrouve le reflet dans un des *Contes d'une grand-mère* : *Le Château de Pictordu*.

Femme et/ou Auteur? le cas George Sand

par le Dr S.A. DRANCH
(Wheaton College - Norton)

1. Etude sémiotique des attributs mâles/femelles réglant la fonction du signe /auteur/: 1829-1836.

Une analyse sémiotique de l'idiote romantique demande que l'on pose la question, « quelles sont les fonctions du signe /auteur/, dans ce code ? ». L'on constate que de nos jours les sociétés occidentales accordent aux « artistes », aux « écrivains », aux « auteurs » une position plus ou moins privilégiée, un pouvoir qui date spécifiquement de l'époque où les capitalistes ont su intégrer l'écriture aux affaires de la publication, la peinture aux lois commerciales de l'investissement. Il nous semble évident que la fonction moderne du signe, /auteur/, s'inscrit dans un réseau paradigmatique de fonctions, dont les contextes sociaux et économiques se cristallisèrent pendant la première moitié du dix-neuvième siècle. Aux fonctions de l'/Auteurité/ s'entrelace, à cette époque, la notion d'artisme. Le rôle de l'Artiste est à rejeter ou à embrasser, mais toute une société lettrée accorde à celui qui l'incarne un A majuscule, signe de pouvoir, de popularité, d'/Autorité/ à opposer peut-être aux forces politiques et économiques régnaient. Au signe romanti-

que /auteur/ s'attache le poids de l'/Altérité/ glorieuse que l'on porte avec orgueil, tout en se distinguant ainsi du « philistinisme ».

De là le projet flaubertien, conçu à cette époque — celui de commencer un « Dictionnaire d'idées reçues », qui mettrait à jour les opinions malignes des philistins, pour que la communauté artistique puisse plus aisément s'en détacher.

Cependant, considérons l'article flaubertien du « Dictionnaire », « Artistes : ... Femme artiste ne peut être qu'une catin. » Considérons — à travers un choix de textes sandiens — le legs de doute, d'angoisse et d'échec que cette société lettrée et phallocentrique accorde aux femmes, dès qu'elles participent à l'activité culturelle dite « littérature », pour en produire les objets culturels dits « romans ».

Les effets de la mascarade scripturale, de la confusion des genres, résultent des conditions sociales et en même temps marquent de leurs empreintes les codes sociaux évolutifs. Car le masculin, « un auteur », définissait le genre de celui-ci du point de vue non seulement grammatical, mais social, comme nous allons voir. Et l'argument typique contre cette interprétation socio-linguistique s'évapore, lorsque nous comprenons que la pratique de la langue ne demandait guère que l'on dise, « homme-sentinel », ou « homme-victime », quand l'on disait et l'on pensait, même dans les cercles les moins philistins, « femme-auteur ». La présente étude considérera donc l'immuabilité apparente des attributs mâles/femelles réglant les fonctions du signe, /auteur/.

La notion qu'une femme puisse vivre de sa plume ne se faisait point accepter, ni chez les aristocrates, ni chez les bourgeois, ni chez les *littérati*. Donc, quand Alfred de Musset décide d'aller en Italie avec George Sand, et se moque des protestations de son ami vif, Alfred Tattet, il reçoit comme réponse les admonestations de celui-ci, fils de banquier, qui a projet d'y aller avec une actrice : « Oh ! pour moi c'est bien différent. Je ne suis pas poète, et puis, une actrice, ce n'est pas une femme-auteur ! »¹

Qu'est-ce que c'est qu'une « femme-auteur », entité à craindre autant que le Poète ou l'Artiste, mais qui, sans profiter de la gloire de l'/Altérité/, va de pair avec les épithètes de « bas-bleu », de « précieuse », et encore de « prostituée » ?

Dans une lettre de janvier 1832, Aurore Dudevant (qui n'est point encore devenue George Sand) défend à son ami Charles Meure de parler de ses « écrivaineries ». Pourquoi cela ? Elle gagne partiellement sa vie, et celle

de son enfant Solange, par la plume depuis son arrivée à Paris (en juin 1830), collaborant avec Jules Sandeau, sous le nom de plume, J. Sand. Récemment, puisqu'on s'enthousiasme pour Maria Malibran et l'*Otello* de Rossini, ils ont écrit *La Prima donna*, œuvre que Louis Véron juge assez « sublime » pour la publier dans sa *Revue de Paris*, tout en ignorant le rôle d'une femme dans la production du texte. Balzac le lit, et encourage Sandeau. Latouche, protecteur de débutants littéraires, et Berrichon, comme Aurore, offre aux deux partenaires besogneux 1.200 F, pour la production d'un roman posthume, signé Alphonse Signol (nom d'un auteur qui vient de mourir). Ils produisent, en effet, *Le Commissionnaire*. Une maison de rédaction insistant, de façon bien balzacienne, sur un ouvrage populaire aussi mal écrit que possible, vient de publier *Rose et Blanche*, histoire d'une religieuse devenue *diva* d'opéra, par J. Sand.

Aurora se défend néanmoins contre les soupçons bourgeois, dans la lettre à Charles Meure, prétendant qu'elle demeure bonne mère de famille, en dépit de sa résidence indépendante à Paris. Cela est contradictoire — de plus, elle assiste aux opéras et aux pièces de théâtre pour produire là-dessus des articles payés (et où, mais elle ne le dit point à Meure, elle doit se vêtir en homme, puisqu'elle ne dispose que de la somme requise pour le parterre, lieu défendu aux femmes). Mais elle craint surtout une appellation indigne — « Ne m'appelle donc jamais *femme-auteur* », menace-t-elle, « ou je te ferai avaler mes cinq volumes, et tu ne t'en remettras jamais. »²

Les notions sur le sexe de l'*/auteur/* sont peut-être moins uniformes chez les littéraires que chez les bourgeois. Gustave Planche, critique de la *Revue des Deux Mondes*, écrit vers la fin de 1832 (mais avant de connaître George Sand) les commentaires suivants sur *Indiana*, et sur *Valentine*, qui vient de paraître :

« Qui a fait ces deux livres ? que signifie la signature de G. Sand ? Il faudrait une grande inexpérience pour ne pas reconnaître, à de nombreux indices, la touche d'une main de femme. Un homme n'aurait jamais consenti à peindre impitoyablement l'égoïsme de Raymon, ni à dire cet aphorisme brutal : « la femme est imbécile par nature »... »

Ce doit être une femme d'une sensibilité vive, mais, qui de bonne heure aura eu la direction personnelle de ses actions. Cette liberté prématurée a donné à son esprit un caractère quelque peu viril... C'est tour à tour la naïveté de Longus, l'entraînement de Manon Lescaut, puis les tons crus de Beyle ou de Mérimée. Il est impossible d'avoir plus d'éloquence avec moins de style.³ »

L'article continue avec des clichés typiques sur la fémi-

nité, mettant à part la notion de virilité (que nous reprendrons plus tard), pour soutenir la thèse qu'il n'y a que la femme (ou le « sensible ») qui puisse ajouter du « cœur » à l'intelligence, et pour dénigrer, en cette instance, la « bas-bleu », Mme de Staël.

Mais Planche représente une exception. A examiner le milieu littéraire plus général dans lequel George Sand se trouvait submergée, voilà le seul portrait culturel de la femme qui s'y distingue : la Féminité, c'est l'*/Altérité/* qui ne peut être glorifiée, sinon par contact avec le Masculin (poète, critique, ou historien).

Étudions, par exemple, cette *Revue des Deux Mondes* de l'époque Buloz. Composée d'articles historiques et philosophiques, et des articles de voyage dont le siècle fut affamé, aussi bien que de morceaux littéraires et de critique littéraire, la *Revue* ne fait mention du féminin qu'en tant que l'actrice du jour soit admirée, ou bien que celle d'hier soit dénigrée. Le Féminin apparaît aussi, surtout, revêtu du costume de l'héroïne romantique. En 1831, voici la comtesse contemplant, pauvre oiseau, la cage de son mariage (Balzac, « l'Enfant maudit »), voici la jeune fille qui a été trahie, et qui en devient folle (St. Henry Berthoud, « Prestige »), voici les courtisanes cyniques (Balzac, « Une débauche », de *Peau de chagrin*), et voici, dans le meilleur style larmoyant, la jeune fille pauvre, prématurément âgée par la souffrance (« La pauvreté », poème de Mme Amable Tastu). Voici même, dans une sélection historique par Ballanche, une belle vierge romaine, dont la mort sacrificatoire aurait déclenché la révolte de l'an 304 après J.-C.

Il n'est pas difficile d'intégrer ces textes dans le corpus de témoignages sur le féminin — il n'existe pas de lieu culturel où l'intelligence, dite « virile », de la femme, puisse se développer, et cela doit faire des deux signes, */femme/* et */auteur/*, une contradiction, une opposition mutuelle.

Aurora se construisait donc la pire des niches dans la communauté littéraire. Balzac ambigu, Dumas et Mérimée franchement hostiles, Chateaubriand condescendant, de Kératry insultant — voilà ses compatriotes. Balzac, l'appelant (sans qu'elle le sache) garçonnière, artiste, généreuse, dévouée et *chaste*, concluait qu'ayant les meilleures caractéristiques de l'homme, elle n'était point femme ! Or, l'amitié, Balzac l'offrait à l'homme, mais la retirait de la femme, Aurora. « Vous m'avez mal compris », écrit-il à Mme Hanska après une visite à Nohant en 1838, « j'aime l'instruction chez une femme, j'aime qu'elle étudie sérieusement, même qu'elle écrive, si cela l'amuse ; mais il faut que, comme vous l'avez toujours fait, elle ait le courage de brûler ses œuvres. »⁴

C. Cate, le biographe moderne de Sand, juxtapose avec sagesse une opinion balzacienne de la femme-auteur, opinion provenue du sein de la communauté littéraire, avec l'impression d'un peintre-portraitiste, Auguste Charpentier, qui, rendant visite à Mme Sand peu après la visite de Balzac, l'a trouvée « la meilleure mère possible, et la meilleure femme que l'on puisse imaginer. Voici une tête, des plus admirables que l'on puisse voir... »⁵

Le témoignage de Sand elle-même, dans *Histoire de ma vie*, est peut-être à croire : c'est du moins une vision androgyne de l'/Auteurité/ qu'elle présente comme celle qui lui permettait, jeune femme, de persévérer dans cette carrière. Elle se voyait à ce moment-là, dit-elle, avec un pied sur terre (celui de la maternité), mais ayant besoin de placer entre l'autre pied et la terre quelque bon outil de travail — ce serait, puisqu'elle n'avait d'autres talents, la littérature, et pour entreprendre ce travail sain et nécessaire elle s'empessa de devenir ni homme ni femme mais âme androgyne, avec une « tête pleine de rêves, de mélodies, de couleurs, de formes, de rayons et de fantômes. »⁶

Contradiction apparente, puisqu'elle n'avait aucune confiance en elle-même, *femme-auteur*, comme l'appelaient Charles Meure et tant d'autres. Cependant elle avait trouvé un moyen d'échapper au dénigrement qui retombait sur la femme, elle avait trouvé des compagnons qui se disaient, comme elle, /Artistes/ :

« Je vous défends de couper votre tignasse (écrit-elle à Emile Regnault en février 1832). Quand nous aurions l'air artiste... que nous importe, à nous autres... Qu'on nous prenne dans la rue pour des saint-simoniens, des romantiques, des maratistes, ou des séminaristes, tout cela ne nous regarde pas, soyons artistes... »

Moi je suis artiste, et très artiste, si par là on entend aimer avec passion la musique, la sculpture, la peinture, la danse même..., la littérature, non pas celle que je fais, mais celle qu'on fait parfois⁷. »

Au moins, les artistes faisaient face aux philistins, qui de leur côté les trouvaient si souvent efféminés (!) — cela représentant évidemment une belle insulte dans la hiérarchie virile de cette société phallogocentrique. Et dans le premier roman de G. Sand, *Indiana*, quand l'héroïne jure que son amour aura l'intensité d'une passion jusqu'à la mort, le philistin Raymon réagit ainsi : « Exaltation de femme !... Les projets romanesques... flattent leur faible imagination. »⁸

2. *Indiana* et l'autorité de la voix masculine.

Dans une lettre de 1830, Aurore parle avec sarcasme de ses débuts dans le monde littéraire, car au sein des troubles de son siècle, dit-elle, la personne sans conséquence ne risque guère sa peau en écrivant, ni même en publiant. « Une femme est toujours femme », elle n'ira jamais en prison, « ne pensez pas que je m'en plains », etc., affirme-t-elle avec une forte dose d'ambivalence⁹. Évidemment, cette situation fait grand contraste avec celle des femmes socialistes, telles que Pauline Roland, après 1852.

Cependant, si Aurore se rassure (?) sur son manque d'influence et de pouvoir, l'auteur George Sand sera bientôt obligée, forcée même par les rédacteurs, par le public, de prendre une position morale sinon politique. Voilà ce qui se passe en 1832, quand, aussi mal préparée qu'elle se croit, elle se trouve dans la nécessité d'écrire une préface pour *Indiana*.

La femme mûre, mais éduquée un peu au hasard, doit donc poser en très jeune homme, si elle veut réussir dans le domaine de l'/Auteurité/ :

« ... Le narrateur, ... jeune qu'il est aujourd'hui, ... vous raconte ce qu'il a vu, sans oser prendre ses conclusions... Trop consciencieux pour vous dissimuler ses doutes, mais trop timide pour les ériger en certitudes, il se fie à vos réflexions, et s'abstient de porter dans la trame de son récit des idées préconçues, des jugements tout faits¹⁰. »

Les métaphores de l'expérience féminine percent-elles, mal déguisées, cette narration de jeune homme ?

« Le succès qui s'était sur un appel coupable aux passions d'une époque est le plus facile à conquérir, le moins honorable à tenter. L'historien d'*Indiana* se défend d'y avoir songé ; s'il croyait avoir atteint ce résultat, il anéantirait son livre, eût-il pour lui le naïf amour paternel qui emmaillotte les productions rachitiques de ces jours d'avortements littéraires¹¹. »

Or, la préface de 1842 nous révèle une George Sand en pleine possession de sa première personne du singulier. Encore reconnaît-elle le fait, que le narrateur d'*Indiana* ne voulait ni ne pouvait se démasquer, s'avouer femme/auteur — et elle parle encore de cet auteur comme être masculin :

« Lorsque j'écrivis le roman d'*Indiana*, j'étais jeune, j'obéissais à des sentiments pleins de force et de sincérité qui débordèrent de là dans une série de romans basés à

peu près tous sur la même donnée : le rapport mal établi entre les sexes, par le fait de la société...

Certains journalistes... se prononcèrent avec rigueur... C'était investir d'un rôle bien grave et bien lourd un jeune auteur à peine initié aux premières idées sociales... Sensible aux reproches, et presque reconnaissant des leçons qu'on voulait bien lui donner, il examina les réquisitoires¹²... (c'est moi qui souligne).

Ainsi, je le répète, j'ai écrit *Indiana*, et j'ai dû l'écrire; j'ai cédé à un instinct puissant de plainte et de reproche que Dieu avait mis en moi, Dieu qui ne fait rien d'inutile, pas même les plus chétifs êtres, et qui intervient dans les plus petites causes aussi bien que dans les grandes. Mais quoi ? celle que je défendais est-elle donc si petite ? C'est celle de la moitié du genre humain, c'est celle du genre humain tout entier; car le malheur de la femme entraîne celui de l'homme, comme celui de l'esclave entraîne celui du maître, et j'ai cherché à le montrer dans *Indiana*¹³. »

3. Conscience de classe, conscience féministe

Sans aucun doute, George Sand envisageait la libération de la femme-esclave. Mais elle ne se rendait que vaguement compte du rôle du déterminisme sexuel dans l'oppression des femmes. Par exemple, elle défendait vigoureusement le droit à l'éducation, tout en prétendant qu'il y avait une sorte de travail plus « naturelle » que d'autres, pour les femmes. Puis elle réclamait la liberté dans le mariage et hors du mariage, préconisant la haine de tout esclavage sexuel, pendant qu'elle doutait d'elle-même, de sa propre sexualité, et ne voyait aucune définition de la sexualité « saine » et « normale », hormis celle inventée pour les femmes par les hommes.

Le personnage de roman, Lélia, admet que par le moyen des relations sexuelles, elle s'était forcée à sa propre destruction. Elle le confesse dans le célèbre passage de sado-masochisme, qui a comme intertexte toute la relation maître-esclave d'*Indiana* :

« ... Il feignait de me croire abusée par un sentiment d'hypocrite pudeur. Il affectait de prendre pour des marques d'ivresse les gémissements arrachés par la douleur et l'impatience. Il riait durement de mes larmes¹⁴. »

Vivant encore, dans ses rêves nocturnes, la vie de ses propres désirs, Lélia s'éveillait souvent à la réalité du viol. C'est un grand *tabou* littéraire que Sand a fait éclater, et les mots fortement emblématiques du texte portent les signes de la sexualité féminine au sein de ce dialogue uni-

que entre sœurs. Pulchérie, la courtisane, entre en sympathie avec sa sœur :

« ... Vois-tu, ma sœur, dans notre vie de galanterie et de changement, il nous arrive, à nous autres, des choses semblables... Mais l'homme est brutal et ne sait pas où commence le dévouement de la femme, ni où il finit. ... L'homme est stupide, et la femme est mobile¹⁵. »

C'est bien autour des termes « mobiles », « fin et commencement incertains », c'est bien en disant « dévotion » quand elle voulait dire « jouissance », que Pulchérie dessine, pour la première fois dans la littérature française, les vagues, les contours de la jouissance pan-érogène de la femme. Mais Lélia reprend sa confession, la terminant avec une inlassable auto-flagellation, submergée dans les difficultés sans issue du conflit avec le principe phallocentrique.

Nous découvrons donc, chez Sand, une belle conscience sociale, de pair avec la plus belle cécité féministe. Toute personne devrait, selon elle, entremêler au travail physique, dur et simple, quelque temps de loisir entièrement libre. Et elle voit le ménage et la maternité comme de bons exemples de travail féminin. Elle ne voit jamais le fait que l'argument politique phallocentrique, qui bloquait effectivement l'éducation pour les femmes, s'appuyait fortement sur l'esclavage de la maternité et du ménage. Sand continue à maintenir que la femme a tout autant besoin d'une vie intellectuelle que l'homme.

Les Saint-Simoniens, cependant, préconisaient aussi, une solution au problème des relations mâles/femelles. Puisque le Père Enfantin avait défini la nature du couple-prêtre comme « mobile et immobile » à la fois, et soutenait le divorce réglé, comme façon d'incarner cette double nature humaine, on attendait, dans ce groupe utopiste, la Femme. Elle, et le Père, décideraient dans chaque cas si le divorce était justifié ou non, assurant ainsi le bonheur de tous par la mobilité sexuelle. Mais la « mobilité » comme principe saint-simonien — non pas féministe — agissait surtout au niveau social, non pas individuel. Cela ne présentait qu'une solution à la primogéniture affaiblie — les enfants (mâles et femelles), qui dépendaient ainsi de la mère pour leur révéler le fait de leur paternité, retrouveraient une sorte de garantie morale de leur identité.

Sand avait quelque sympathie pour les Saint-Simoniens, surtout puisqu'ils mettaient en question les pratiques « injustes », mais leurs méthodes hiérarchiques, leur insistance sur la polygamie, leur éducation strictement polytechnique, et l'absence d'une position sur le travail physique, à cette époque, ne faisaient que prouver leur

inutilité, selon elle. Et aussi, surtout, ils n'avaient aucun lien avec la belle, la vraie Littérature — ils ne pouvaient pas comprendre, non plus, les difficultés que Sand, femme, auteur célèbre, commençait à connaître.

Car si Sand insistait sur un masque public très a-sexuel, niant à la fois l'exclusivité du rôle de la « mère », et la courante appellation de « catin » — pendant qu'un Balzac se présentait en « homme (de lettres) » au public, et que Dumas capitalisait sur sa masculinité — dans la vie privée, Aurore demeurait emphatiquement femme. Ce conflit entre le « moi » public et le « moi » domestique devenait bien rude, et plus elle devenait célèbre, plus sa résolution en apparaissait sans espoir.

Le narrateur d'*Indiana* n'avait-il pas déclaré, d'une part, que « l'opinion politique de l'homme, c'est l'homme tout entier », et d'autre part, que « c'était une grande imprudence, que d'admettre comme passe-temps la politique, dans le cercle domestique » ? Cela prédisait un schisme aussi total qu'impossible, entre George et Aurore.

Donc Sand mit fin au conflit, en demeurant très radicale du point de vue politique et public, mais très réactionnaire sur la sexualité. Elle se décida, et devint homme, /auteur/, dans le domaine de l'/Auteurité/. Sur le mariage, elle forma des opinions très conservatrices, le mariage étant, selon elle, une institution très sacrée, mais trop souvent abusée. Devant la Cour Royale de Bourges, plaçant contre son mari en 1836 (pour garder Nohant et ses enfants), elle insista sur son opposition au « libre amour », et, soutenant la monogamie idéale, n'approuvait l'infidélité que dans le cas extrême d'esclavage marital.

Quand les Saint-Simoniens, en 1834, lui avaient demandé de devenir une « mère » de leur famille, elle avait répondu que la femme ne devait que souffrir et prier, en attendant que le monde masculin se convertisse de la tyrannie à la justice. La liberté de la femme est donc devenue une question de solutions politiques, selon Sand, et non pas de solutions socio-sexuelles. Cependant ne devenait-elle pas célèbre (avec la possibilité de servir au socialiste Pierre Leroux) à cause des romans, où la brutalité des maris tyranniques était exposée ? Et la dissémination de ses œuvres n'était-elle pas plus grande, par suite des discussions sur le mariage, institution sociale que les utopistes mettaient tous les jours, publiquement, en question.

La discussion sur les relations mâles/femelles, dans les contextes traditionnels aussi bien qu'utopistes, transformait peu à peu le terrain culturel, pour qu'il devienne en effet fertile en romans sandiens. Ajoutons le fait du

mysticisme de George Sand, qui attirait d'autres lecteurs — mais cela est en-dehors du présent essai, qui a pris comme point de départ, l'exploration des fonctions du signe, /auteur/, au sein du manifeste romantique de la Liberté.

Quant au pouvoir, quant à l'/Autorité/ de l'/auteur/, maniée à travers ce que l'on concevait comme la parole imprimée — il est évident que Sand avait très bien compris la nature exclusivement masculine de ce pouvoir. Dans tous ses romans de notre période, celle qui s'exprime, celle qui a le pouvoir du verbe, celle qui a la parole indépendante, doit subir non seulement l'accusation de « virilité » (ce qui dénature la femme), mais, pire encore, celle de « sécheresse », voire de « frigidité ». Dominante, elle ne peut rester femme. Soumise, elle ne peut être libre. L'idée de la virilité comme exclusivement mâle la tourmente.

Et le problème de la virilité intellectuelle pour la femme, comme partie essentielle de sa liberté, n'a aucune résolution, hormis l'existence de l'œuvre, du triomphal objet culturel lui-même ■

¹ Curtis Cate, *George Sand : A Biography* (Boston : Houghton Mifflin, 1975), p. 278.

² George Sand, *Correspondance* (Paris : Garnier, 1964-1976), II, 16.

³ *Revue des Deux Mondes* (1832), t. VIII, p. 700.

⁴ Honoré de Balzac, *Correspondance* (Paris : Calmann-Lévy), t. XXIV, p. 278.

⁵ Cate, p. 448.

⁶ « En méditant Montaigne... je m'étais souvent sentie humiliée d'être femme... mais je philosophais dans le secret de ma pensée... j'allais donc nourrissant le rêve des mâles vertus auxquelles les femmes peuvent s'élever, et à toute heure j'interrogeais mon âme... pour savoir si... toutes les forces enfin que l'homme s'attribue uniquement étaient interdites en pratique à un cœur qui en acceptait ardemment et passionnément le précepte. » — Sand, *Histoire de ma vie* dans *Œuvres autobiographiques* (Paris : Gallimard, éd. de la Pléiade, 1971) t. 2, p. 126-127.

⁷ Sand, *Correspondance*, II, 31.

⁸ George Sand, *Indiana* (Paris : Garnier, 1962) p. 194.

⁹ Sand, *Correspondance*, I, 704-707.

¹⁰ Sand, *Indiana*, p. 7-8.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 14-15.

¹³ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁴ Sand, *Lélia* (Paris : Garnier, 1960), p. 173.

¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

Le Marquis de Villemer

comédie de George Sand
ou d'Alexandre Dumas fils ?

par Claude TRICOTEL

Tous les biographes ont évoqué la collaboration d'Alexandre Dumas fils pour l'adaptation dramatique du roman de George Sand, *Le Marquis de Villemer*, sans toutefois préciser la part réelle, dans ce travail, de l'auteur de *La Dame aux Camélias*. Ainsi W. Karénine indique :

« Quant à Dumas, il se dédit en faveur de George Sand de toute part de collaboration : il refusa toujours de don-

ner un seul renseignement sur ce qui était dû à sa plume. « C'est un service qu'on se rend entre confrères, cela ne vaut pas la peine d'en parler », avait-il coutume de répondre lorsqu'on le questionnait plus tard à ce sujet. On dit couramment que cette part consista à émailler de mots le rôle du duc d'Aléria. Mais lorsque nous avons mot à mot comparé la pièce au roman, nous nous sommes, à notre grand étonnement, convaincus que le duc ne s'y montrait ni plus gai, ni plus spirituel. Au contraire, beaucoup de traits fins, de mots et de petites réparties manquent dans la version théâtrale¹... ».

De son côté, D. Fahmy² précise que Dumas, ayant séjourné à Nohant au cours de l'été 1861, quitte George Sand le 9 octobre en lui laissant un scénario complet en 4 actes et un premier acte rédigé.

André Maurois affirme, lui (mais sans apporter aucune preuve), que Dumas fils a entièrement écrit la pièce et en a abandonné généreusement tous les droits à George Sand³ !

A l'époque, un chroniqueur avait rapporté :

« Si j'en crois les propos de coulisses et des salons, Mme Sand, avant de composer son drame, aurait consulté un jeune auteur dramatique connu par de nombreux et solides succès, celui-là même qui a eu l'honneur de partager avec elle dans cette quinzaine l'attention du public, M. Alexandre Dumas fils⁴. M. Dumas a construit, dit-on, la charpente du premier acte, disposé les scènes, prodigué les mots, taillé les chevilles, préparé les mortaises devant Mme Sand, qui avait consenti, avec la docilité d'une apprentie avide de savoir et de comprendre, à travailler sous les ordres de cet ingénieux patron. Ce travail préparatoire une fois terminé, Mme Sand s'est hâtée de le défaire : il n'est pas resté une seule disposition du plan primitif, pas une entrée, pas une sortie, pas un seul trait. Non certes. En vertu de cette puissance d'assimilation qui la caractérise, Mme Sand avait retenu pour ainsi dire l'âme de ce travail tout en en rejetant le corps⁵... »

Qui faut-il croire ?

La question n'est pas sans importance. *Le Marquis de Villemer* fut-il un succès de George Sand ? Une réussite d'Alexandre Dumas fils ? ou les deux à la fois ?

Le manuscrit ne nous renseigne pas sur cette collaboration⁶. Entièrement de la main de George Sand, il s'agit en réalité de la copie fournie à l'éditeur et non du manuscrit original. Seule, l'étude attentive de la *Correspondance* Dumas-Sand et des *Agendas* inédits de George Sand va donc nous permettre de faire la mise au point la plus serrée possible. Reprenons depuis le début :

Du 15 juillet au 15 septembre 1860, paraît, dans la *Revue des Deux Mondes*, un feuilleton de George Sand, *Le Marquis de Villemer*; l'année suivante, le roman est publié en volume chez Michel Lévy. C'est l'histoire d'une jeune fille pauvre qui, entrée comme demoiselle de compagnie au service de la marquise de Villemer, finit par épouser l'un des deux fils de celle qui paie ses services. Certains contemporains ont vu dans cette histoire un parallèle avec un roman d'Octave Feuillet paru en 1858, *Le Roman d'un jeune homme pauvre*. Mais on peut y voir tout aussi bien le prolongement d'une pièce de George Sand elle-même, *Le Mariage de Victorine*, pièce dans laquelle elle fait déjà l'éloge de la mésalliance. Car là est bien l'intention de George Sand : faire triompher l'amour des préjugés de la naissance et de la fortune. Le sujet pourrait paraître mince aujourd'hui mais, sous le Second Empire, nombreux sont ceux qui pensent encore farouchement qu'une mésalliance constitue une atteinte grave à l'ordre social. Et le roman ne fut pas sans déplaire à certains. Ainsi, Louis Veuillot, écrivain ultraclérical et conservateur, et partant ennemi déclaré de George Sand, fait, dans une de ses œuvres⁷, le portrait d'un gentilhomme de l'époque ayant oublié la dignité de son rang :

« Ce fils, élevé par de mauvais cuistres, devint un penseur qui se piqua de marcher avec « son temps », et même de le devancer. Il hanta les réformateurs, les gens de lettres, les savants (...). En un mot, ce descendant de vingt aïeux illustres se fit bâtard afin d'être plus digne de la démocratie (...). Je ne peux prendre mon parti de ces décadences de la noblesse. C'était une institution si belle, le pauvre petit peuple en avait si grand besoin !... »

Et ce gentilhomme décadent, l'ineffable Veuillot le nomme... *le marquis de Villemer* ! On voit bien que ce qui est devenu pour nous aujourd'hui une évidence, était loin de l'être sous le règne de Napoléon III, et qu'en choisissant ce thème, George Sand n'a pas manqué de courage.

Peu de temps après la publication en volume, Dumas vient passer un mois d'été chez George Sand, à Nohant. Il arrive le 11 juillet 1861; il en repart le 10 août⁸ avec, dans ses bagages, un exemplaire du *Marquis de Villemer*, dans l'intention d'en tirer une pièce. Ce ne sera pas la première pièce tirée d'un roman de George Sand : elle-même avait écrit, en 1849, à partir de *François le Champi*, une pièce qui fit un triomphe à l'Odéon. A peine Dumas est-il parti que George Sand met les choses au point :

« Je suis bien curieuse de ce qui va sortir de Villemer. Ça

m'amuse un peu de penser que la moelle va se détacher sans que j'aie la peine de découper le morceau et qu'à mon réveil un de ces matins, je verrai se produire un nanan auquel je n'aurai pas mis la main.

Vous savez nos conventions auxquelles il ne faut pas revenir dire non. Nous partageons les profits, s'il y en a, et je crois qu'il y en aura. Je crois aussi que la chose faite et lancée, il faudra que je vous donne un petit écrit, parce que je suis vieille et que je peux mourir, et que plus tard, ça fait des si et des mais ennuyeux. Ne riez pas de ma régularité, c'est une habitude que j'ai, surtout depuis ma maladie⁹ si subite et si bête, de tenir mes affaires en ordre comme si je devais partir le lendemain¹⁰... »

Et, quelques jours plus tard, elle ajoute :

« Revenez donc à Nohant (...) Vous travaillerez à Villemer que Montigny¹¹ demande: il demande s'il peut l'annoncer pour cet hiver; il a peur de l'annoncer, de compter dessus et que ça n'arrive pas¹²... ».

Mais il semble que Dumas fils ait fait là une promesse un peu légère. Il n'a pas la plume alerte et féconde de son père; l'écriture est pour lui une souffrance, un labeur épuisant. Des fréquents accès d'hypocondrie le font sombrer dans une mélancolie qui le rend incapable d'aligner trois phrases. George Sand le rassure et le met à l'aise :

« ... et si Villemer, au lieu de vous amuser vous fatigue et vous ennuie, laissez-le; vous n'en serez pas pour un sou de moins mon enfant¹³. Je sais très bien qu'on ne commande pas à l'entrain, et que quelquefois, ça embête d'être poussé¹⁴. »

Et Dumas fils se remet au travail :

« Je suis à Villemer assez vigoureusement pour mes muscles de convalescent. J'ai grand-peine à travailler vite surtout en matière de théâtre et après cette longue inactivité. Cependant, je vais le plus possible au courant de la plume, ne m'occupant que du mouvement de l'ensemble. Dès qu'il y aura une moitié de faite, je vous la porterai et vous ratifierez là-dedans tant que vous voudrez. Jusqu'à présent, cela ne va pas trop mal. C'est scénique et intéressant. Il est bien entendu que je respecte le livre tant que je peux et que je n'y mets que juste ce qu'il faut de plâtre pour souder les pierres du monument.

Aimable métaphore.

Si la besogne est assez avancée, toute la maisonnée (illisible) ira à Nohant voir la belle comédie et m'y (laissera ?) pour quelques temps ergoter avec Manceau¹⁵ et faire la connaissance avec Maurice qui nous racontera ses vieillages (sic). Je n'en reviendrai qu'après avoir écrit : fin de la (sic) 4^e acte. C'est-y-ça¹⁶. »



En effet, quelques semaines plus tard :

« C'est dit, Chère Maman, nous arriverons le 25 vers huit heures du soir, ayant dîné à Châteauroux. Inutile donc de prévenir les plats de Nohant, ou bien le 26 de très bonne heure¹⁷... »

Et le 25 septembre, comme prévu, Dumas arrive à Nohant avec son ami Marchal¹⁸, le peintre. Le 1^{er} octobre, George Sand note dans son *Agenda* :

« Dumas nous lit le commencement de Villemer, sa pièce, qui est adorable¹⁹... ».

Mais Dumas quitte Nohant une semaine plus tard²⁰ sans que la pièce ait, semble-t-il progressé. George Sand, en effet, n'en parle plus dans son *Agenda*. Un mois plus tard, les choses ne vont que péniblement :

« ... Je travaille à Villemer, mais cela ne va pas comme je le voudrais. Je suis toujours préoccupé de l'idée que le public sait dès la première scène que le jeune homme épousera la jeune fille et qu'il faut des scènes d'autant plus régalandes pour l'amener à cela sans qu'il s'en aperçoive. Voilà à la fois le charme et le danger du théâtre où l'amour occupe le premier plan. Il faudra pourtant bien en sortir, en inondant la chose de tous les détails du livre et de toutes les malices du fils Dumas. Ah ! ce pauvre fils, rage-t-il assez de ne pas pouvoir travailler 15 heures par jour, escalader les montagnes sans fatigue et désemployer les camions à lui tout seul. La vie est mal faite²¹... »

Pourtant, Dumas semble être venu à bout du 1^{er} acte et l'avoir envoyé à son amie. En effet, le 20 novembre 1861, George Sand lui écrit :

« ... Et dans tout ça je n'ai pas trouvé le temps de recopier ce chef-d'œuvre d'acte de Villemer, et je m'en fais pourtant une fête²²... »

Rien n'est mentionné dans l'*Agenda* à ce sujet ; nous pouvons y constater seulement que George Sand se met à travailler ensuite à *La Nuit de Noël* et à *Tamaris*, mais pas à *Villemer*. C'est donc qu'elle espère encore à ce moment-là, que Dumas fils terminera le travail qu'il a commencé.

Nous le voyons, la pièce est encore loin d'être achevée, et pourtant des bruits circulent déjà dans Paris :

« ... Personne de chez nous, et personne d'informé n'a rien dit, à moins que Montigny à Edouard²³ et Edouard à tout le monde selon sa coutume. Mais le plus probable est que cela est passé par la tête d'un chroniqueur qui n'avait rien à dire, car on l'avait dit avant que nous eussions, vous et moi, l'idée de Villemer. Je pourrais retrouver une lettre où on m'en parle, et qui m'a peut-être même donné l'idée d'en parler avec vous, en même temps

que l'incitation de Montigny m'y avait décidée. Le lettre affirmait que vous vous en occupiez. Je savais le contraire. Mais voilà comment les nouvelles se fabriquent et se répètent, sans qu'on sache d'où elles viennent²⁴... »

Péniblement, Dumas a rédigé un premier acte; mais ce travail semble à nouveau le lasser; il décide bientôt de laisser *Villemer* pour se remettre à son roman car, dit-il :

« J'avais besoin du reste de me remettre à quelque chose à moi où je puisse faire à mon aise toutes les cabrioles sans craindre de donner des coups de pied à un grand voisin comme vous. Je n'étais pas à mon aise dans votre idée, que j'avais toujours peur de défigurer. Je ne saurai faire vaillamment cette chose-là que lorsque j'aurai repris confiance en moi. Voilà la cause de mon infidélité momentanée à *Villemer*. Vous comprenez mieux que personne²⁵... »

Mais cette « infidélité momentanée » se prolonge... George Sand doit se rendre à Paris pour la première de sa pièce *Le Pavé*, au théâtre du Gymnase²⁶. Elle quitte Nohant le 17 mars 1862. Pendant son séjour à Paris, elle rencontre Dumas à plusieurs reprises, comme en témoigne l'*Agenda*²⁷. Mais ils ne parlent pas, semble-t-il, de *Villemer* que Dumas paraît avoir décidément abandonné. Dès son retour à Nohant, George Sand travaille à *Laura*, un roman. Elle retourne à Paris le 28 mai, car on y joue une autre de ses pièces : *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*²⁸; elle rencontre à nouveau Dumas fils le 30, et rentre à Nohant le 31. On ne parle toujours plus de *Villemer*...

L'été suivant, Alexandre Dumas revient à Nohant pour un mois²⁹. La maisonnée pense plus à s'amuser qu'à travailler, sauf George Sand bien entendu qui, chaque nuit, noircit inlassablement ses pages. Un soir, « Dumas lit le commencement d'une comédie³⁰ »; un autre soir, « Dumas nous lit le commencement de son roman, très, très excellent et intéressant³¹ ». Dumas travaille à ce roman et le lit au fur et à mesure à ses hôtes. *Villemer* est bien loin... Le 1^{er} août, « Dumas me lit le reste de ce qu'il y a de fait de son roman, toujours très bien³² ». Le 3 août, tout le monde se rend au théâtre de La Châtre où l'on joue *Maitre Favilla*, une pièce de George Sand. Cela fait repenser à *Villemer*, et Dumas, avant de quitter Nohant, « lit ce qu'il a fait de *Villemer*. C'est charmant ! Puis il fait ses adieux³³... » Mais *Villemer* n'a pas avancé d'un pouce. Après le départ de Dumas, George Sand travaille de plus belle : un roman (*Mademoiselle la Quintinie*), une pièce de théâtre (*Le Drac*) et deux autres pièces pour le théâtre de Nohant (*Soriani* et *Le Pied sanglant*) ! Alexandre Dumas, de son côté, continue la rédaction de

sa propre pièce : *Madame de Simerose*³⁴. George Sand lui rafraîchit un peu la mémoire en écrivant :

« ... Il nous tarde à tous d'entendre la suite, (de Mme de Simerose) et celle de *Villemer* aussi, qui nous a laissés repassionnés p(ou)r le commencement³⁵... »

Cette lettre le confirme : *Villemer* n'en est encore qu'à son commencement et Dumas ne semble pas préoccupé pour l'instant de lui donner une suite, ayant déjà pas mal de difficultés pour terminer *Madame de Simerose* :

« ... Quant à la comédie (sic), elle n'en finit pas et j'y barbote toujours³⁶... »

Les mois passent; *Madame de Simerose* avance, mais *Villemer* n'en est toujours qu'à son début :

« ... figurez-vous que je barbote toujours dans le 3^e acte de *Madame Simerose*. Mais je crois que vous serez contente. Cela devient simple et clair. C'est pour vous que je fais de mon mieux et je serai content quand vous me direz : je suis contente³⁷. »

Contente, George Sand le serait probablement davantage si *Villemer* était achevé. Voilà déjà deux ans qu'on en parle et la pièce n'en est toujours qu'au premier acte. George Sand semble perdre patience et se décide à prendre des mesures énergiques :

« Me croyez-vous capable avec votre commencement et vos conseils, de faire le reste de la pièce ? Manceau me dit que je suis bête et je le crois sans peine, mais je crois que Paul Meurice³⁸ est moins capable encore que moi de s'assimiler quelque chose de vous, c'est tout le contraire de vos idées à ce qu'il me semble. Moi j'ôterais peut-être beaucoup de votre esprit, mais je mettrais autre chose (dans la partie du sentiment) et, avec vos conseils sur l'action à résumer, je pourrais faire une pièce mieux faite que je n'ai coutume de faire. Ce n'est pourtant pas que j'aie envie de me remâcher et je vous dis que j'en ai peu d'envie, pour que cette vérité vous mette bien à l'aise dans vos conseils. Si vous me dites de n'y pas songer, je n'y aurai aucun regret. N'ayez pas d'égard non plus à P. Meurice. Il ne sait rien de cela, et je doute qu'il soit tenté de s'y mettre (...).

Le seul avantage que je verrais dans *Villemer*, ce serait de gagner quelque money et de sortir de mes petits embarras³⁹. »

Dumas, qui sans aucun doute avait perdu son enthousiasme premier pour l'entreprise, autorise volontiers George Sand à continuer la pièce et promet de lui apporter son aide.

« Mon cher fils, vous êtes le meilleur des fils, je le sais, et je crois qu'avec vous, je pourrais faire quelque chose de

bon. Je ne dis pas non, d'autant plus que si j'avais besoin de vous, vous viendriez et que ce serait le vrai moyen de vous tenir un peu (...) J'aimerais dix fois mieux avoir de quoi vivre sans travailler et vous revoir sans faire travailler votre esprit pour moi⁴⁰... »

George Sand, toujours à court d'argent, espère tirer quelque chose de *Villemer* et propose la pièce à La Rounat, le directeur de l'Odéon, qui lui fait une offre acceptable. Prudente, elle ne s'engage pas encore; elle préfère que La Rounat essaye d'abord *Le Drac*, une autre pièce qu'elle a écrite en 1861 pour le théâtre de Nohant⁴¹. Mais, pour continuer la rédaction du *Marquis de Villemer*, George Sand, à qui la critique a déjà reproché des pièces mal « charpentées », a besoin d'un plan, qu'elle va demander à son cher fils :

« ... Si dans vos moments perdus, vous me continuez le plan dans votre tête, vous pouvez me faire quelque chose de bien. Ne l'oubliez pas, quand vous avez un instant pour cela et apportez-moi vos idées, avec Mme de Simerose⁴²... »

A la fin de l'été, Alexandre Dumas décide d'aller passer quelques jours à Nohant pour aider son amie :

« C'est vous que je vais voir à Nohant et non les autres. Les quelques jours que je puis vous donner, je voudrais les utiliser pour Villemer. Les autres ne vous prendront-ils pas trop ?⁴³... »

Dumas arrive à Nohant, sans Marchal cette fois, le 3 septembre 1863, et, dès le lendemain :

« ... Dans la journée, Dumas lit le 1 de Villemer à Mme Sand et à Manceau (...). Ce soir, au salon, Dumas lit 2 actes de sa pièce⁴⁴. C'est étourdissant ! Quel travail ! »

Du 7 au 11 septembre, comme en témoigne l'Agenda, Dumas et George Sand travaillent ensemble à Villemer. Dumas quitte Nohant le 12; le plan demandé par George Sand n'est pas totalement achevé puisqu'elle notera, le 15 septembre, trois jours après le départ de Dumas :

« Un peu de travail à Villemer. Fin du débrouillage du scénario⁴⁵. »

Ce plan, dressé en collaboration avec son cher fils, n'est que très sommaire, et Dumas n'a dispensé ses conseils qu'oralement, comme le prouve la lettre suivante que George Sand écrit à son ami :

« Quant à vous, cher fils, je ne vous remercie pas autrement qu'en vous aimant d'autant plus que vous êtes dévoué pour moi. Grâce à vous, je vois clair dans le travail et je refais avec soin mon scénario plus développé. Je suis même étonnée d'avoir pour cela la mémoire que je n'ai pas pour autre chose. Je me rappelle tout ce que

vous m'avez dit comme si c'était écrit. C'est un plaisir de vous voir composer et improviser une pièce en causant. A présent que je relis cette carcasse, je suis étonnée de sa logique et de la manière dont elle se tient. Allons, vous n'êtes pas encore crétin, mon bonhomme, et vous avez un monde de compositions et de succès dans la trompette. Je ne suis pas en peine de vous. Si vous n'allez pas plus vite c'est que vous êtes paresseux. Mais qu'est-ce que ça fait si ça vous plaît de l'être ? Ce qui importe c'est que quand vous travaillez une heure vous travaillez comme cent⁴⁶... »

Avant même que la pièce soit écrite, La Rounat, le directeur de l'Odéon, est intéressé par *Le Marquis de Villemer*. Il aimerait bien, pour allécher le public, associer les deux noms en tête d'affiche, mais Dumas, lié par un contrat d'exclusivité avec le Gymnase, ne souhaite pas assumer la paternité, même partagée, de la pièce. Et puis, qu'importent les noms !

« Quand le plat est bon, va-t-on voir le cuisinier ? écrit-il à George Sand. Quant aux avantages particuliers que Larounat (sic) doit vous faire, il les fera proportionnés au bénéfice qu'il fera lui-même, par conséquent les noms n'ont rien à faire là-dedans. Non. Ne signez pas seule. Je serais désolé, si la chose tournait mal, que vous preniez la

*Cher ami - Je vous remercie de votre
gentille lettre et de la façon dont vous
pensez à moi. Je vous envoie la lettre
la plus commode pour un malade :*

Bien à vous,

A. Dumas

responsabilité d'une chute à laquelle j'aurais contribué, mais qu'on mette : tirée de la pièce de George Sand par M. N'importe Ki, un polonais quelconque; puisqu'ils veulent des réclames, la Pologne fera bien. Plaisanterie à part, chère maman, ne coupez pas dans les propositions intéressées de Larounat, charmant homme d'ailleurs, mais directeur de théâtre pour le moment.

L'important c'est que ce travail vous amuse et que vous alliez bien. Dès que vous aurez fini, et ce sera tôt au train ordinaire de votre plume, expédiez-moi la chose, je relirai, je me permettrai de tailler si besoin est et je ferai copier de manière à ne mettre entre les mains qu'une écriture inconnue, celle de n'importe Ki⁴⁷. »

Et George Sand travaille avec acharnement à *Villemer*. Le 3 octobre :

« Je lis à Mancel⁴⁸ la fin du 2^e acte de *Villemer*⁴⁹. »

A cette époque, Dumas lui écrit :

« ... Je ne suis jamais content et trouve qu'on n'en met jamais assez. Jugez si je crains de vous avoir mis dedans avec ce plan fait à la hâte. Heureusement que le sujet est résistant lui-même et que si l'on ne trouve pas à droite on trouvera à gauche⁵⁰. »

Cette lettre prouve, s'il en était encore besoin, que Dumas n'a pas écrit la pièce comme l'affirmait André Maurois, mais qu'il n'a laissé à George Sand qu'un plan « fait à la hâte », après avoir, certes, écrit entièrement un premier acte (sur lequel George Sand reviendra, nous le verrons).

« Je maintiens que le canevas⁵¹ est excellent, répond George Sand, par la raison qu'il se prête aux modifications les plus avantageuses sans être dérangé. Vous n'avez pas d'idée, mon enfant, comme je travaille là-dessus avec entrain et plaisir. Je suis à la moitié du 3^e acte et chaque scène que je fais m'amuse comme si c'était arrivé⁵²... »

Et à nouveau, George Sand propose à son cher fils d'associer son nom à l'entreprise; mais Dumas, jugeant cette fois sa participation trop modeste et craignant des ennuis avec Montigny, le directeur du Gymnase, refuse, tout en apaisant les scrupules de George Sand. Le 9 octobre, elle a terminé une première version de sa pièce :

« On lit *Villemer*. *Eloges et critiques*. Mais la Dame n'est pas démontée du tout des critiques⁵³... ».

Que s'est-il passé ? Elle le raconte, deux semaines plus tard à Dumas :

« 1^{re} lecture à la famille, il y a 15 jours⁵⁴. Votre scénario suivi presque à la lettre, votre 1^{er} acte à peu près intact : 4 actes. Les 3 premiers, succès d'enthousiasme; impossible, disait-on de voir la suture entre le vôtre et le mien. Seulement c'était trop plein et un peu étouffant. 4^e acte, un four complet; dénouement : des sifflets. Heureuse-



ment il n'y avait que 9 auditeurs. J'ai défendu l'acte et le dénouement; alors on m'a prouvé et démontré que si ce canevas d'acte eût été exécuté par celui qui l'avait conçu, l'acte eût été probablement meilleur, parce que moi je ne savais pas faire ces machines-là, et que, pour faire de l'esprit, il fallait en avoir⁵⁵... »

Cette première version du 4^e acte, il est vrai, n'était guère en harmonie avec le reste de la pièce. Après trois actes d'observation psychologique, ce dernier acte faisait sombrer la pièce dans des excès mélodramatiques assez difficilement supportables. George Sand abandonne ce 4^e acte, se remet avec ardeur au remodelage de la pièce qu'elle découpe alors en 5 actes. Et le 22 octobre, elle peut noter :

« Nous travaillons, Manceau et moi, comme deux nègres sans désespérer du déjeuner au dîner, à finir, relire, coller, rajuster Villemer, pour le lire ce soir (...). »

La lecture, très bien faite par l'invincible Manceau, dure environ 4 heures. Succès et pas une seule critique. L'intérêt se soutient tout le temps⁵⁶. »

Le lendemain, elle écrit à Dumas :

« Alors, sans vous rien dire, et par manière d'essai, j'ai refait 5 actes. Quatre avec vos trois premiers et quelques ajoutés et remaniements, un 5^e dans le même décor de bibliothèque (...). »

Lecture hier soir, succès complet sans une seule observation, sauf mille petits détails de mots à polir, vernir, enfin la dernière façon, la plus minutieuse, mais la moins inquiétante puisque vous y sèmerez un peu de votre poudre d'or. Voilà où nous en sommes, sauf votre avis. Je ne suis pas mécontente, quant au fond, de ce que j'ai fait, et la pièce me paraît avoir les qualités du roman, sans être un roman. Il n'y a plus un seul incident romanesque⁵⁷... »

On peut constater, à cette dernière phrase de George Sand, que les défauts qui lui furent reprochés par ses auditeurs, à la lecture de la première version, sont bien précisément les incidents mélodramatiques du 4^e acte. Jusqu'à la fin d'octobre, George Sand travaille sa pièce. Le 28, La Rounat est à Nohant; on lui lit *Le Marquis de Villemer*; cela lui plaît; la pièce sera donc jouée à l'Odéon. Mais George Sand n'est pas totalement satisfaite de son travail, et Manceau note dans l'*Agenda* :

« Ce matin, Madame ne va pas très bien. Et puis elle est arrivée à ce moment où le dégoût de sa pièce est arrivé. C'est embêtant. J'attendais ce moment-là. Je m'étonne qu'il soit venu si tard, mais je voudrais bien le voir passer⁵⁸. »

Elle écrit à Dumas :

« La Rounat est venu, on lui a lu la pièce qui ne pourra passer que dans l'hiver de 64 parce que je ne veux pas la donner en plein printemps et qu'il a de l'encombrement jusque là. Ça me donne le temps de donner encore plu-

sieurs façons à mon labourage, car ce qu'on a lu jusqu'ici n'est qu'un brouillon et j'y vois chaque fois des améliorations à faire. Peut-être même la remettrai-je en 4 actes. Elle est pleine en 5, mais pas assez serrée à la fin; ça m'amuse toujours⁵⁹. »

La pièce est en effet remaniée en 4 actes, puisqu'on peut lire dans l'*Agenda*, à la date du 13 novembre :

« Fin de la copie de Villemer et collation des 4 actes⁶⁰. »

et le lendemain :

« Manceau lit Villemer pour la dernière épreuve ici, sur moi surtout; ça va très bien; presque plus rien à retoucher; un mot par-ci par-là. La pièce fait plaisir. Manceau lit comme un bijou⁶¹. »

Et Manceau, dont on doit jouer une petite pièce en un acte⁶², part pour Paris, en emportant le manuscrit du *Marquis de Villemer* pour le soumettre à Dumas :

« Manceau vous porte le manuscrit. Soyez bon fils jusqu'au bout. Ayez, malgré le despotisme de Mme de Simerose qui vous tient les deux oreilles, le courage de prendre connaissance de mon Villemer, car je n'aurai confiance en lui que si vous en êtes content. Et quand même vous en seriez content, je suis bien sûre qu'en mille endroits vous trouverez une épaule à redresser ou un œil à éclaircir. Dites tout et Manceau en prendra bonne note pour moi⁶³. »

Manceau revient à Nohant et transmet à George Sand les quelques observations de Dumas.

« Mon grand fils, merci, vous êtes bon comme tout d'avoir écouté cette tartine et de m'en faire la critique. Je ne suis parfaitement convaincue que de celles de la fin. Je vas penser aux premières objections, mais quant à la dernière, elle est très évidente et le défaut me choque aussi, à présent que vous me le montrez. Il y a du remède; je m'y mets tout de suite. Merci, merci, et je vous bige⁶⁴... »

George Sand se remet donc au travail. L'*Agenda* nous la montre faisant les raccords de *Villemer* du 11 au 14 décembre, mais uniquement pour ce qui concerne la fin, c'est-à-dire le quatrième acte :

« 14 décembre : Villemer. Fin des corrections du 4. Mais le 3 maintenant n'est plus assez fort⁶⁵... »

Elle reprend donc le 3^e acte et travaille encore du 15 au 19 décembre. Le 21, Manceau lit les 4 actes de *Villemer* à Madame Sand, et le lendemain, on envoie le manuscrit à La Rounat. La pièce est terminée; George Sand n'y reviendra plus. Mais sa plume ne restera pas sèche longtemps, car dès le 25 décembre, Manceau note :

« Madame va assez bien; elle rêve un roman⁶⁶. »

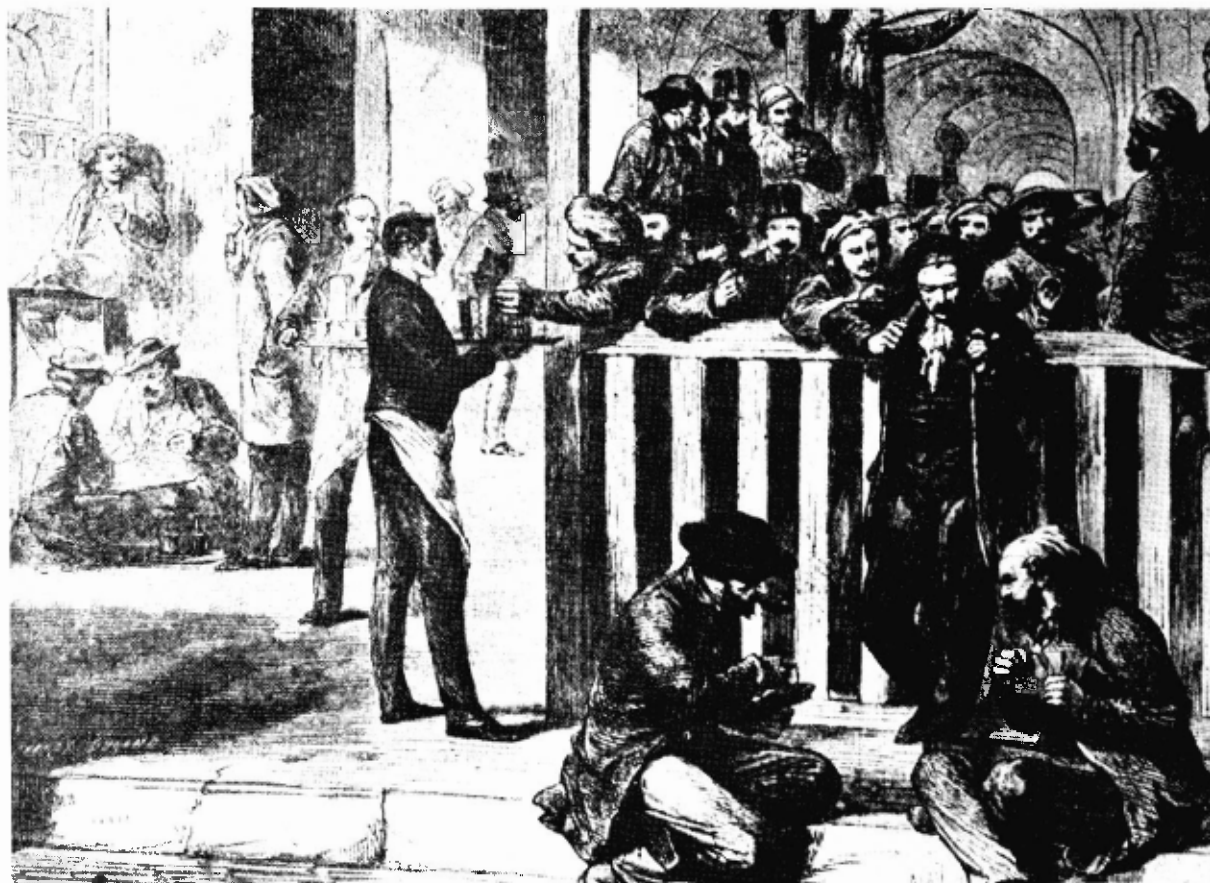
Voilà bien George Sand.

Que peut-on affirmer maintenant, au sujet de la collaboration d'Alexandre Dumas ? Nous l'avons vu, Dumas a entièrement écrit un premier acte que George Sand a redécoupé et remanié au mois d'octobre 1863. Pour le

reste de la pièce, il lui a fourni *oralement* une charpente que George Sand a modifiée à plusieurs reprises. Il a enfin conseillé des modifications finales, modifications que George Sand n'a qu'en partie opérées, ne retenant que les critiques qui concernaient le 4^e acte. *Le Marquis de Villemér* n'a donc pas été écrit par George Sand et Alexandre Dumas fils *réunis*, encore moins, comme l'affirmait André Maurois, par Alexandre Dumas seul. George Sand a écrit la pièce; Alexandre Dumas fut son conseiller*■

* Notons que Félix Duquesnel, directeur de l'Odéon,

dans ses *Souvenirs littéraires* (Plon, 1929) a écrit : « ... Je crois me souvenir qu'après vives instances, il fut convenu que Dumas toucherait un quart (des droits)... » Renseignements pris à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, il apparaît que George Sand est bien seule auteur du *Marquis de Villemér* et qu'il n'y a donc pas eu de partage des droits. Duquesnel s'est donc trompé; ce n'est d'ailleurs pas la seule erreur contenue dans cet ouvrage. Confirmation a été donnée par la Comédie Française : il n'y a pas eu de partage des droits. Je remercie ici Monsieur Georges Lubin d'avoir bien voulu me communiquer ces renseignements.



NOTES

- ¹ W. Karénine, *George Sand*, t. IV.
- ² Dorrya Fahmy : *George Sand, auteur dramatique*, Lib. Droz, 1934.
- ³ André Maurois : *Les trois Dumas*, Hachette, 1957, 8^e partie, ch. II.
- ⁴ En même temps que *Le Marquis de Villemer* fut créée à Paris une pièce de Dumas fils, *L'Ami des femmes*, qui fut un échec complet.
- ⁵ Emile Montégut, *R.D.M.*, 15 mars 1864.
- ⁶ Ce manuscrit se trouve dans la Collection Spoelberch de Lovenjoul à Chantilly (E 820).
- ⁷ *Les Odeurs de Paris*, 1866.
- ⁸ D'après les *Agendas de G.S.* inédits, année 1861, B.N., Ms., N.a.fr. 24823.
- ⁹ A la fin de 1860, G.S. avait été atteinte de la typhoïde, maladie qui avait failli lui coûter la vie.
- ¹⁰ Lettre de G.S. à A.D., 26 août 1861; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 29-30, cité par Karénine dans *George Sand*, t. IV, p. 407.
- ¹¹ Montigny était le directeur du Théâtre du Gymnase.
- ¹² Lettre de G.S. à A.D., 28 août 1861, B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 32.
- ¹³ George Sand avait l'habitude d'appeler Dumas fils *mon enfant* ou *mon fils*. Dumas fils répondait en appelant George Sand *maman*.
- ¹⁴ Lettre de G.S. à A.D., 3 sept. 1861, B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 34.
- ¹⁵ Il s'agit d'Alexandre Manceau, graveur, né en 1817. Il devint en 1849 le secrétaire, l'homme de confiance et l'amant de G.S. avec qui il vivra jusqu'à sa mort, en 1865.
- ¹⁶ Texte inédit. Lettre de Dumas fils à G.S., 11 sept. 1861, autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 48.
- ¹⁷ Inédit. Lettre de Dumas fils à G.S., 23 (?) sept. 1861; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 52.
- ¹⁸ Marchal : peintre et ami de Dumas fils qui l'introduisit à Nohant. Marchal, venu pour quelques jours, sera si bien adopté qu'il restera à Nohant, après le départ de Dumas, jusqu'au mois de décembre.
- ¹⁹ Inédit. *Agendas de G.S.*, 1^{er} oct. 1861, B.N., Ms., N.a.fr. 24823.
- ²⁰ Exactement le 9 octobre.
- ²¹ Texte inédit. Lettre de Dumas fils à G.S., 10 (?) nov. 1861; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 58.
- ²² Lettre de G.S. à A.D., 20 nov. 1861, citée par W. Karénine (*George Sand*, t. IV, p. 406, note).
- ²³ Montigny : il s'agit d'Adolphe Lemoine, dit Lemoine-Montigny (1805-1880) : c'est le directeur du théâtre du Gymnase depuis 1844. G.S. lui a dédié *Le Pressoir*. Quant à Edouard, c'est le frère de Lemoine-Montigny; il est secrétaire général de l'administration du théâtre, et ce n'est pas la première fois que G.S. a à se plaindre de ses indiscretions.
- ²⁴ Lettre de G.S. à A.D., 12 déc. 1861; autographe : B.N., Ms., N.a.fr., 14668, fol. 58.
- ²⁵ Texte inédit. Lettre de Dumas fils à G.S., 29 janv. 1862; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 76.
- ²⁶ La première a eu lieu le 18 mars 1862.
- ²⁷ Ils se voient les 22, 23, 24 et 30 mars, ainsi que les 8 et 10 avril.
- ²⁸ La première avait eu lieu, à l'Ambigu-Comique, le 26 avril; G.S. n'y avait pas assisté, puisqu'à cette date elle était à Nohant.
- ²⁹ Du 12 juillet au 8 août 1862.
- ³⁰ Inédit, *Agendas de G.S.*, 19 juillet 1862, B.N., Ms., N.a.fr. 24824.
- ³¹ Inédit, *Ibid.*, journée du 22 juillet 1862.
- ³² Inédit, *Agendas de G.S.*, journée du 1^{er} août 1862, B.N., Ms., N.a.fr. 24824.
- ³³ Inédit, *Ibid.*, journée du 7 août 1862.
- ³⁴ Le titre définitif de cette pièce sera *L'Ami des femmes*.
- ³⁵ Inédit, lettre de G.S. à A.D., 26 août 1862, autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 103.
- ³⁶ Inédit, lettre de Dumas à G.S., 18 fév. 1863; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 131.
- ³⁷ Texte inédit. Lettre de Dumas à G.S., 18 avril 1863, autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 134. Mme de Simerose est le personnage principal de la pièce, personnage dont G.S. a peut-être donné l'idée à Dumas. Le titre définitif sera, nous l'avons vu, *L'Ami des femmes*.
- ³⁸ Paul Meurice : romancier et auteur dramatique (1820-1905), secrétaire de V. Hugo depuis 1848. C'est lui qui avait aidé G.S. à adapter son roman *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* pour en faire la pièce qui fut jouée à l'Ambigu-Comique l'année précédente (voir plus haut).
- ³⁹ Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D., 22 mai 1863, autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 120.
- ⁴⁰ Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D., 29 mai 1863; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 122.
- ⁴¹ En fait, *Le Drac* ne sera joué qu'après *Le Marquis de Villemer*. La première aura lieu le 28 sept. 1864 et non pas à l'Odéon mais au Vaudeville.
- ⁴² Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D., 1^{er} (?) juin 1863, autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 124.
- ⁴³ Texte inédit. Lettre de Dumas à G.S., 29 août 1863; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 140.
- ⁴⁴ (*L'Ami des femmes*). Texte inédit. *Agendas de G.S.*, 4 sept. 1863 (écrit par Manceau), B.N., Ms., N.a.fr. 24825.
- ⁴⁵ Inédit. *Ibid.*, 15 sept. 1863.
- ⁴⁶ Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D.; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 134. G.S. date cette lettre par erreur du 16 août (1863). Elle y fait allusion au départ de Dumas (qui a quitté Nohant le 12 septembre). La lettre ne peut donc être du 16 août : il s'agit plus vraisemblablement du 16 septembre.
- ⁴⁷ Texte inédit. Lettre de Dumas à G.S., fin sept. 1863; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 141 à 143.
- ⁴⁸ Surnom donné par G.S. à Manceau.
- ⁴⁹ Inédit. *Agendas de G.S.*, 3 oct. 1863, B.N., Ms., N.a.fr. 24825.
- ⁵⁰ Texte inédit. Lettre de Dumas à G.S., 4 oct. 1863, autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 24812, fol. 143 bis.
- ⁵¹ Canevas : c'est nous qui soulignons.
- ⁵² Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D., 5 oct. 1863, autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 136-137.
- ⁵³ Inédit. *Agendas de G.S.*, 9 oct. 1863 (écrit par Manceau), B.N., Ms., N.a.fr. 24825.
- ⁵⁴ Cette lettre est écrite le 23 octobre.
- ⁵⁵ Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D., 23 oct. 1863; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 138 à 143.
- ⁵⁶ Texte inédit. *Agendas de G.S.*, 22 oct. 1863, B.N., Ms., N.a.fr. 24825.
- ⁵⁷ Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D., 23 oct. 1863; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 138 à 143.
- ⁵⁸ Texte inédit. *Agendas de G.S.*, 1863, B.N., Ms., N.a.fr. 24825.
- ⁵⁹ Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D. (10 nov.) ? 1863. Autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668 fol. 144-145. G.S. a daté cette lettre du 10 oct. 1863. A cause de la visite de La Rounat à Nohant (le 28 oct., l'*Agenda* en fait foi), on peut songer plutôt au 10 nov.; de toute façon, cette lettre a été écrite après le 28 octobre.
- ⁶⁰ Texte inédit. *Agendas de G.S.*, 13 nov. 1863, B.N., Ms., N.a.fr. 24825.
- ⁶¹ Texte inédit. *Ibid.*, 14 nov. 1863.
- ⁶² Il s'agit de *Marceline ou une journée à Dresde*, dont la première aura lieu le 13 janvier 1864.
- ⁶³ Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D., 1^{er} déc. 1863; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 146.
- ⁶⁴ Texte inédit. Lettre de G.S. à A.D., 10 déc. 1863; autographe : B.N., Ms., N.a.fr. 14668, fol. 148-149.
- ⁶⁵ Texte inédit. *Agendas de G.S.*, 14 déc. 1863, B.N., Ms., N.a.fr. 24825.
- ⁶⁶ Texte inédit. *Ibid.*, 25 déc. 1863.

Lélia : *une approche* *intertextuelle*

par Shelley TEMCHIN
(Texte traduit par Jean-Hervé DONNARD)

Lire une œuvre littéraire dans une perspective intertextuelle, c'est reconnaître, comme Julia Kristeva, que « tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes ». Cette approche a été tacitement adoptée pour ce qui est du troisième roman de George Sand, *Lélia*, dans la mesure où les critiques ont noté ses ressemblances et ses différences avec les autres œuvres de cette période en France. Les études sur la langue, les thèmes, le style du roman ont conduit la plupart des commentateurs à le situer carrément dans la tradition littéraire française du XIX^e siècle, qualifiée de « Romantique », et, en outre, de le rattacher à la tendance particulière qu'un sandien a appelée « le romantisme flamboyant ».

Les analyses thématiques et stylistiques du livre ont révélé les sources littéraires qui semblent avoir influencé Sand dans *Lélia*. Ses personnages violemment opposés et les situations dramatiques d'une grande charge émotive; ses paysages, décrits avec un luxe de détails, de montagnes déchiquetées, de ravins broussailleux, et de glaciers étincelants, ses méditations sur la vie, la mort, la solitude et le temps, tout semble évoquer l'archétype du héros romantique, cet enfant anonyme du siècle, ou — de manière significative ici — du siècle de George Sand. Dans cette perspective générale, il est possible de relever des influences et des échos plus précis, et de noter, par exemple, que par ses thèmes de désespoir et d'impuissance le livre ressemble à l'*Obermann* de Sénancour; par son obsession de la mort il rappelle Nodier; *Lélia*, par son mysticisme exalté et son appétit de satisfactions sensuelles, peut se rattacher au héros de *La Peau de chagrin*. Par son style aussi, le roman semble s'apparenter aux œuvres antérieures, proches et lointaines : la nature est dépeinte sous des formes anthropomorphes, métaphysiques, qui font penser parfois à Chateaubriand; les longues phrases hyperboliques qui parsèment le texte peuvent évoquer le style déclamatoire de Balzac.

Ces observations portent sur la genèse de l'œuvre, la recherche des sources. De récents travaux ont en outre montré comment à leur tour les livres de Sand, et *Lélia* en particulier, ont inspiré des œuvres postérieures, ce qui a conduit à analyser l'influence de Sand sur les écrivains russes et les romanciers de l'époque victorienne.

De telles études d'affinités littéraires, de continuités et de changements dans la langue, le style et les thèmes, constituent d'importants éléments d'une vue d'ensemble qui cherche à examiner les relations entre les textes littéraires considérés de façon à la fois diachronique, à travers les générations non d'individus mais de livres, et synchronique, dans l'étendue d'une période donnée.

J'aimerais proposer encore une autre direction que les études intertextuelles de l'œuvre de Sand pourraient prendre. D'après Julia Kristeva, la notion d'intertextualité est l'indicateur de la façon dont un texte traduit l'histoire et s'y intègre. Le mode concret de la réalisation de l'intertextualité dans un texte spécifique fournit la caractéristique principale (sociale, esthétique) d'une structure textuelle¹. La thèse que je soutiens dans cet article est que si, de ce point de vue, la « caractéristique principale » de *Lélia* est romantique, le texte contient aussi des éléments qui renversent, réfutent, transforment la tradition dans laquelle, et entre laquelle, il a été écrit. Je vais tâcher d'exposer à grands traits quelques-uns des aspects par lesquels *Lélia*, loin de prolonger ou de continuer la littérature de son temps, au contraire s'en démarque et la dépasse.

La première question que l'on pourrait soulever sur « George Sand et l'intertextualité » est : « Pourquoi *Lélia* ? ». Que peut nous apprendre ce livre sur l'intertextualité ou, plus exactement, peut-être, que peut nous apprendre l'intertextualité sur *Lélia*, sur la création littéraire de George Sand ?

Les réponses doivent être trouvées dans le domaine à la fois de l'histoire littéraire et de l'étude textuelle — intertextuelle — thème de notre réflexion.

D'un point de vue historique, *Lélia* est le livre, paru peu après le succès d'*Indiana* et de *Valentine*, livre qui consacra la renommée — ou la notoriété — de Sand comme écrivain. Il fut désigné comme scandaleux, il provoqua au moins un duel qui fit beaucoup de bruit, il fut salué comme un chef-d'œuvre de pénétration psychologique et de rigueur philosophique, une peinture perspicace des préoccupations de l'époque; il fut condamné comme exhibitionniste et obscène, scabreux et sacrilège.

Il se vendit aussi très bien. Paru le 31 juillet 1833, il fit l'objet d'un nouveau tirage, dix jours plus tard, sous la forme d'une édition pirate. Il devint la fable de Paris, apportant à son auteur embrassades et opprobre, exposant la romancière à une investigation qui sonde l'intimité de cette vie privée qui semblait avoir été si hardiment dépeinte dans ses pages.

Déconcertée, peut-être, par le tollé et les attaques personnelles provoquées par *Lélia*, et amenée à prendre une position utopique dans les années qui suivirent, Sand elle-même devait renier le livre. En 1839, elle le remania, supprimant, en même temps que les passages qui abordaient de façon très suggestive les questions sexuelles, la provocation de son défi à l'existence. Le cri de révolte anarchique était transformé en une parabole de la

rédemption, l'héroïne trouvant la consolation et l'absolution en se faisant religieuse.

Cette version de 1839, expurgée par l'auteur même, ne fut ni une réussite artistique, ni un succès financier. C'est la version originale de *Lélia*, cette fulminante déclaration d'indépendance sexuelle et intellectuelle, innovatrice dans sa forme et intransigeante dans son rejet des conventions à la fois morales et littéraires, qui devint l'image de marque de Sand pour les lecteurs de son siècle. La version originale de *Lélia*, objet de cette étude, a continué à être considérée, par les générations suivantes des lecteurs de Sand, et fréquemment aussi par des gens qui ne l'ont pas lue, comme renfermant l'essence de l'artiste, de la célébrité, de la femme, du siècle. Car même après que *Lélia* eut glissé, avec le reste de l'œuvre de Sand, dans cette longue hibernation qui vient seulement de finir, la réputation du livre survécut à sa carrière en librairie. Plusieurs années avant que l'édition de Pierre Reboul en 1960 ne rendît *Lélia* accessible pour la première (et dernière) fois aux lecteurs du xx^e siècle, et bien avant que Maria Espinosa n'eût en 1978 traduit le livre en anglais, la biographie due à André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, marqua officiellement la tendance à identifier l'artiste et sa créature, faisant entrer dans la mythologie populaire l'héroïne romantique quintessenciée qu'à la fois *Lélia* et son auteur étaient censées être.

La renommée acquise par *Lélia*, sa réputation d'être la clé non seulement de la vie et de l'art de Sand, mais du contenu de toute la période romantique, sembleraient suffisantes pour justifier l'application d'une perspective intertextuelle. Les arguments les plus forts pour l'emploi de cette approche, cependant, sont fournis par le texte lui-même. Car *Lélia* est, en effet, extrêmement riche en éléments stylistiques et thématiques qui caractérisent les romans romantiques. Un examen plus attentif, orienté par des considérations intertextuelles, peut nous permettre de voir de quelle façon *Lélia* affirme son appartenance au genre, de quelle façon cette œuvre symbolise ou condense ces qualités, et finalement, de quelle façon elle utilise ces éléments pour modifier, développer, dépasser le genre.

D'un point de vue stylistique, comme je l'ai indiqué plus haut, *Lélia* semble clairement apparentée aux autres œuvres de l'époque. De longues descriptions lyriques évoquent des paysages riches de la suggestive irréalité des rêves, des paysages dont la végétation luxuriante à l'excès ou l'impassible aridité, dont les labyrinthes tortueux et les falaises abruptes dessinent la géographie non pas du monde extérieur mais de l'âme. Des lacs invitent aux méditations lamartiniennes sur la vie et la mort; des mon-

tagnes sont créées afin de fournir métaphoriquement des hauteurs favorables à l'examen de conscience solitaire; les fleurs sont généralement « fanées », les âmes « flétries ».

Le style exalté de *Lélia*, tantôt lyrique et exubérant, tantôt percutant et décapant, est un produit du discours littéraire et philosophique de l'époque. Chargé d'ornements, regorgeant d'images cosmiques et religieuses, il frise avec une égale délectation le sublime et le grotesque. Ses métaphores unissent l'humanité et la nature, Dieu et le diable, le passé, le présent et l'avenir dans de grandioses synthèses; les limites de l'espace et du temps cèdent la place à une imagination exaltée qui reconstruit le monde à l'image d'une réalité intérieure, spirituelle.

Si ces particularités semblent s'appliquer non seulement à *Lélia*, non seulement aux œuvres de Sand, mais aussi à certains livres de Hugo, de Nerval, de Musset et d'autres, ce n'est pas parce que ces artistes se sont consciencieusement imités, ou parce qu'ils avaient tous lu quelque texte magistral qui avait déterminé leurs attitudes artistiques et philosophiques; la raison de ces similitudes tient à un fait qui est au centre du concept d'intertextualité : les possibilités et les limites de l'expression littéraire à l'intérieur d'une culture, à une époque donnée. Foucault observe que les ressources de la langue à une époque donnée ne sont pas si nombreuses qu'on ne puisse trouver des isomorphismes (d'où la possibilité de lire plusieurs textes en *abysses*)². Remarque alors que, du point de vue linguistique, *Lélia* semble représenter l'utilisation à un degré extrême de l'idiome romantique plutôt qu'un renouvellement, ce n'est pas accuser Sand d'imitation servile. Il vaut mieux noter, comme le fait Béatrice Didier dans « Le corps féminin dans *Lélia* », que « George Sand hérite d'un langage qui est inévitablement fait d'un grand nombre de clichés »³. Ce langage hérité, qui conditionne pour tout écrivain la possibilité du discours, était dans le cas de Sand emphatique et déclamatoire dans son expression de la passion et de la conviction, mais plus réservé en ce qui concernait, par exemple, les attributs corporels et les sensations. Ainsi, bien que la génération de Sénancour, Constant, Madame de Staël et Chateaubriand eût renouvelé et enrichi les modes de description des paysages et de la nature, dans d'autres domaines la langue littéraire dont disposait Sand n'était pas profondément différente de celle des artistes juste avant la Révolution. Dans d'autres romans, Sand s'est particulièrement appliquée à développer et enrichir la langue littéraire.

Ainsi, les romans rustiques comme *La Petite Fadette*, *La Mare au diable*, et *François le Champi* ont introduit dans la littérature française cette catégorie largement ignorée,

quoique importante, constituée par les paysans, avec une sensibilité, une mentalité, et d'une façon très significative dans ce contexte, un langage qui leur sont propres.

Dans *Lélia*, cependant, Sand semble avoir adopté une rhétorique stylisée, qui est manifestement romantique. Si l'analyse intertextuelle nous permet de noter les points forts et les limites de ce discours, elle nous permet aussi d'étudier des secteurs où le roman a mis en question et dépassé la tradition d'où il était issu. Un cas particulièrement intéressant est la façon de Sand de concevoir son héroïne, la célèbre Lélia. Distant et superbe, elle se tient à l'écart du reste de l'humanité, comparant les misérables plaisirs du monde à l'immensité de ses désirs. Avec une lucidité impitoyable, elle énumère les déceptions que lui ont apportées le sexe, l'amour, Dieu. Comme le René de Chateaubriand, comme le créateur de « Spleen », Lélia a tout vu, tout fait, et elle s'ennuie à mourir. « L'ennui désole ma vie », dit-elle à sa sœur. « L'ennui me tue. Tout s'épuise pour moi, tout s'en va. [...] Quand j'ai réussi à combler l'abîme d'une journée, je me demande avec quoi je comblerai celui du lendemain... ».

Si ces paroles ressemblent à l'habituelle litanie de l'insatisfaction romantique, il y a néanmoins une différence. Car Lélia est, suivant l'expression d'Ellen Moers, « une enfant du siècle ». « O misère et asservissement de la femme ! » gémit-elle. Sa sœur explicite le problème : « Sous quelle montagne d'ignominies et d'injustices il faut qu'elle s'accoutume à dormir, à marcher, à être amante, courtisane et mère, trois conditions de la destinée de la femme auxquelles nulle femme n'échappe, soit qu'elle se vende par un marché de prostitution ou par un contrat de mariage ? »

Aux habituelles plaintes romantiques, Sand ajoute donc une condamnation des règles imposées par la société aux relations sexuelles. Dans une magnifique réplique, Lélia oppose son « héroïque faiblesse » au « lâche empire » que son amant exerce sur elle : « Homme », déclare-t-elle, « j'eusse aimé les combats, l'odeur du sang, les étreintes du danger... Femme, je n'avais qu'une destinée noble sur la terre, c'était d'aimer. J'aimai vaillamment ». (Souligné par Sand).

Cependant, ce n'est pas le thème principal. Plus que des conventions sociales, Lélia est prisonnière des limites de la condition humaine. Elle se révolte non pas contre les lois humaines, mais contre l'organisation de l'univers, contre la nature radieuse et sa stupide beauté, contre Dieu : « Je me demandais à quoi bon cette âme curieuse, avide, inquiète, incapable de rester ici-bas pour aller toujours frapper à un ciel d'airain qui jamais ne s'entrouvre



à son regard, qui jamais ne lui répond par un mot d'espoir ! [...] Quand je saurais, je n'en serais que plus à plaindre, ne pouvant pas ! »

Face à la certitude de la défaite, Lélia ne gémit pas, elle rugit. Elle se tient dans l'église comme un Pharisien, affrontant Dieu sans trembler : « Ma plus grande souffrance », explique-t-elle, « est toujours de craindre l'absence d'un Dieu que je puisse insulter. Je le cherche alors sur la terre et dans les cieux et dans l'enfer, c'est-à-dire dans mon cœur. Je le cherche, parce que je voudrais l'étreindre, le maudire et le terrasser. »

Par ces paroles, Lélia sort du territoire féminin habituel, caractérisé par des labyrinthes, des lieux intérieurs et souterrains; elle pénètre dans les vastes espaces de l'univers. A la recherche de l'absolu, tâchant de découvrir Dieu, elle erre sans fin : « J'ai traversé les steppes blanches des régions glacées. J'ai jeté mon rapide regard sur les savanes où la lune se lève si belle et si blanche. J'ai effleuré sur les ailes du sommeil ces vastes mers dont l'immensité épouvante la pensée. J'ai devancé à la course les navires, les plus fins voiliers et les grandes hirondelles de proie. J'ai dans l'espace d'une heure vu le soleil se lever aux rivages de la Grèce et se coucher derrière les montagnes bleues du Nouveau Monde. J'ai vu sous mes pieds les peuples et les empires. J'ai contemplé de près la face rouge des astres errant dans les solitudes de l'air et dans les plaines du ciel. »

Dans la meilleure tradition prophétique, elle ne vient pas apporter la paix mais le glaive. Sous son regard foudroyant, l'ordre accepté du monde se désintègre. Agé nouillé au chevet de Lélia, frappée par le choléra, le prêtre ne peut pas invoquer Dieu, le prêtre garde le silence. Les remèdes et la raison sont impuissants, mais le médecin a une bonne idée. Courage, dit-il, « vous avez le choléra, une maladie qui tue en deux heures ceux qui ont la faiblesse de s'en effrayer [...] Nous sommes ici deux qui ne craignons pas le choléra, vous et moi défions le choléra ! »

Accablés par la solitude et l'impuissance, les héros romantiques s'abandonnent souvent au désespoir. René tombe en langueur, trouvant en fin de compte une mort anonyme dans l'Amérique lointaine; Emma Bovary s'empoisonne. Mais Lélia se repaît de colère. Elle veut blasphémer, « jeter des pierres vers le ciel, outrager Dieu, invoquer le néant, crier comme un chien effaré qui voit la lune semer des fantômes sur les murs... »

Dans un article paru en 1977 dans *New York Times Book Review*, Francine du Plessix Gray se demandait si « les origines du roman liées à une éthique suprêmement mon-

daine et sa présentation courtoise de la femme comme objet sexuel avaient contribué à rendre le roman inaccessible au thème de la quête spirituelle chez les femmes. Dans quelle œuvre classique l'héroïne cherche-t-elle la plénitude religieuse ou mystique avec l'intensité, par exemple, d'Aliocha chez Dostoïevsky, du curé de campagne chez Bernanos, ou même du héros de Somerset Maugham dans *Le Fil du rasoir* ? »⁴

J'avance l'opinion que dans *Lélia* nous avons justement une telle héroïne; que dans *Lélia* nous avons un roman de la « quête spirituelle », un roman dans lequel, pour employer l'expression de Mme Gray, « le protagoniste entreprend un voyage dont le but est de parvenir à une relation nouvelle avec la puissance cosmique, à quelque manifestation d'une déité transcendante »⁵.

Dans cette œuvre qui n'est pas classique mais, comme nous l'avons vu, si romantique, nous avons une héroïne qui assouplit la forme et la langue du roman pour pénétrer dans des domaines rarement explorés auparavant ou depuis. A partir du matériel linguistique et thématique dont elle a hérité, de ce vaste « intertexte » romantique dont elle a profité si librement, auquel elle a contribué si généreusement, Sand a créé une œuvre qui a absorbé, transformé, accru son héritage. L'analyse intertextuelle nous permet d'examiner comment, dans cette œuvre monumentale, George Sand a exploité un langage et des thèmes hérités, institutionnalisés, pour porter un défi à la culture dont ils sont issus, défi encore valable de nos jours, et qui n'a pas été relevé. ■

¹ Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, p. 311.

² Michel Foucault, *Théorie d'ensemble*, p. 12.

³ Béatrice Didier, « Le Corps féminin dans *Lélia* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1976, p. 634.

⁴ Francine du Plessix Gray, « Nature as the Nunnery », *New York Times Book Review*, July 17, 1977, p. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

La flore imaginaire de George Sand

par Marie-José BIANI

« La flore imaginaire de George Sand, éléments pour une poétique de la nature », tel est le titre de la thèse de doctorat de troisième cycle que Mademoiselle Marie-José Biani a soutenue le 25 novembre, à l'Université de Grenoble III, devant un jury composé de Mme Simone Vierne, directrice du Centre de Recherches sur l'imaginaire, qui dirigeait ce travail, de M. Gilbert Durand, professeur à Grenoble II, fondateur du Centre, et auquel de nombreux chercheurs doivent l'essentiel de leur méthode, et de M. René Bourgeois, qui présidait. Les trois membres de ce jury se sont accordés à trouver cette thèse remarquable à tous égards, tant par sa rédaction même que par l'ampleur de la documentation et la finesse des analyses, et ont décerné à la candidate, au terme d'une soutenance passionnante, la mention très bien, à l'unanimité, avec leurs félicitations. Nous laissons à Mlle Biani le soin de présenter elle-même l'essentiel de son travail.

Ce travail de recherche appliquée d'une analyse figurative des structures de l'image emprunte plus que sa ligne directrice aux éminents travaux de Gilbert Durand. Notre projet s'est voulu une exploration vers la genèse du symbole, une analyse qui parle de l'image afin de retrouver la Croyance et le Mythe. Notre étude s'est donc définie comme un essai sur la poétique imaginaire de la nature florale dans l'œuvre de George Sand. La flore s'est imposée à nous comme l'une des images initiales et essentielles qui donnèrent, à l'auteur, l'impulsion vers un voyage esthétique et poétique. « Imaginer, écrit Gaston Bachelard, c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle »¹. Cette absence, nous avons cherché à en découvrir les mobiles, la nécessité et l'attrait ainsi que la consistance matérielle du rêve qui toujours nous renvoyait aux fleurs. L'imagination littéraire de George Sand se nourrit de substances; que le calice se révèle aérien, que la fleur magnifie la lourde et grasse fécondité de la terre meuble, l'objet est toujours valorisé comme l'expression d'un dépassement. Qu'il s'agisse d'un surissement et d'un essor, d'une profondeur et d'une intimité, la fleur est une invitation vers l'au-delà de l'image.

George Sand se laisse pénétrer par ce bain de musc et d'encens, lente coulée dans les limbes du rêve aux confins des tendres souvenirs et des larmes amères, car dans la fleur tout se mêle, l'amour et la haine, le plaisir et le bonheur. La fleur est devenue la matière d'un rêve mais aussi celle d'un drame. L'auteur y investit ses fantasmes. Enjeu, don, conquête, refuge et plénitude, la fleur incarne plus d'une force, plus d'un pouvoir. Notre lec-



ture fut donc de suivre les méandres de ce voyage, navigation lente dans les jardins imaginaires de l'auteur. Par lui nous pénétrons dans l'univers des non-dits et de la suggestion où les corolles, semblables aux jupes de gaze des « elfes » de Degas, authentifient un paysage, le rendent signifiant et mouvant, plein d'une potentialité d'images et de poses nouvelles. Sur l'ébauche d'une topographie mythique, George Sand trace une géographie radieuse où la fleur est au cœur du carrefour d'Hécate comme dans la main de Thésée. La fleur sandienne n'organise pas simplement un décor, elle parfait le paysage symbolique, et plus encore, elle est actant de l'ombre. À l'image de son rôle dans les mythes anciens, elle est investie d'un pouvoir magique qui peut tuer ou régénérer. La célèbre dialectique de l'ange et de la sirène n'épargne pas la gemme du monde végétal. La fleur est le « lieu » paradoxal d'une intégration et d'un exorcisme, d'une rupture et d'une alliance. Elle est géole et délivrance, monstre et merveille.

L'écriture trahit les secrets de l'âme. Nul n'ignore la vie de lutte que connut George Sand enfant, adolescente, romancière et femme. Ce combat incessant rejaillit dans la fiction romanesque où l'univers de lutte perce sous une apparente douceur de vivre : « Voilà toute ma philosophie (...) Résister et combattre »², la fleur s'insère dans cette poésie de « l'action douloureuse »³, car toute offensive nécessite une arme, et George Sand choisit le calice pour mener cet assaut. Arme magique, la fleur est au cœur de tous les combats que livre l'homme, la femme ou le diable. Invite aux jouissances éphémères, plaisirs d'argent, plaisir des sens, bonheur d'orgueil ou de vanité, elle sert d'antidote à l'ennui, pallie au vide existentiel comme à la linéarité d'un récit. Les exemples que nous avons soumis à l'analyse, durant cette première partie, tendent à montrer les divers visages de cette flore ennemie, les plus fidèles à la tradition mythique comme au réseau imaginal de l'univers polémique. Cette approche laisse pourtant en suspens une interrogation : la fatalité n'est-elle pas providence, le mal ne déguise-t-il pas le bien ? Toute valence héroïque connaît en effet une potentialité mystique. Les polyvalences antithétiques fécondent d'ailleurs le symbole. Le symbolisme floral oscille donc entre les ténèbres de Satan et la clarté de l'Archange, car la fleur correspond à un rite de passage : « *Janua inferni, Janua Coeli* »⁴.

Quelles que soient les périodes de la vie de George Sand, que l'on songe aux phases passionnelles ou amoureuses de son existence, aux heures de déboires conjugaux ou maternels, au temps de l'action politique qui semble constituer une libération, un affranchissement de l'être,

l'auteur demeure fidèle à une peinture intimiste où l'on décèle le besoin quasi vital et obsessionnel d'un refuge, d'une terre d'asile. Lorsque l'auteur peint les espoirs du prolétariat, lorsque les idées humanitaires semblent l'absorber totalement, on perçoit, de façon tout aussi prégnante, cette incantation envers la nature mère et con-





solatrice. Tout l'aspect délétère de cette nature, parfois perfide, s'évanouit alors, et les fleurs du printemps comme les belles de nuit, entrouvrent leurs corolles pour révéler au poète passant, aux amoureux éperdus, au solitaire farouche, cette âme fraternelle qui souffre, aime et espère avec eux. La nature rend compte, nous l'avons vu, d'un espace affectif et c'est parce que l'image, devenue fantasme, s'ancre dans la profondeur de l'inconscient, que s'élabore toute une rêverie douillette qui adhère au songe de l'enracinement et de la profondeur, de l'attachement envers la patrie féminine et maternelle. Dans cette obsession de l'intimité, l'auteur privilégie tout naturellement le minuscule, l'objet infime, car « la valeur est toujours assimilée au dernier contenu, au plus petit, ou au plus concentré des éléments »⁵. De façon éclatante, les images florales s'égrenent comme autant de symboles qui parachèvent ce rêve de la matière, de la conque et du trésor. D'augure de bon aloi, d'objet d'échange sentimental, la fleur devient talisman et relique, de décor d'idylle champêtre ou élégante, un paysage substantiel, nutritif et chaleureux. L'espace floral définit alors un bonheur superlatif qui engage une adhérence au milieu. Le paysage s'offre alors comme une vaste symphonie, où chaque élément collabore à l'unité rythmique et mélodique de la phrase musicale. L'eau, la nuit, le chant du rossignol, l'émanation de l'herbe contribuent à amplifier cet hymne à la vie et au bonheur d'être bercé. Toute la gourmandise picturale offre un réalisme d'abord sensoriel, où la viscosité des éléments traduit ce libre échange tenace et solidaire entre l'objet et le sujet. La venue d'un sémantisme de la couleur constitue l'apogée brillant de cette pénétration spirituelle et physique dans les profondeurs significantes d'un univers en émanation.

Toute une configuration d'images évolue dans l'œuvre sandienne autour du thème du renouveau, de la nouvelle naissance. La fleur née du bois mort ou fille du ruisseau, comme le bouquet déposé sur la tombe de l'être aimé, toutes ces images soulignent cette foi en une résurrection universelle. Ce mythe de l'éternel retour favorise la rêverie d'une rythmique florale, danse des végétaux, festivités où la fleur est toujours reine, quotidien où le calice est aimé et choyé. La fleur évoque aussi une idée de progrès. En elle, se manifeste la puissance du créateur, car elle est un symbole de totalité, un « archétype du Soi », pour reprendre la terminologie Jungienne. L'androgynie de la fleur souligne cette notion de synthèse. Comme toute figure hermaphrodite, elle rassemble l'épars, estompe les hiatus, réconcilie les opposés. Cette totalité se confirme dans l'œuvre sandienne à travers les rapports qui unissent la flore et la musique. Une grande similitude, pres-

Georges Lubin répond



Vous avez publié dans un *Bulletin des Amis de George Sand* de 1980, n° 1, un article d'après lequel la romancière descendait d'un roi de

Bohême. D'où tenez-vous ces précisions ? Etant donné la bâtardise, peut-on être certain de cette filiation ?

André M..., Paris

Je recopie cette filiation, en numérotant les ascendants suivant la méthode Sosa-Stradonitz :

1. Aurore Dupin, (George Sand)	1804-1876
2. Maurice Dupin, son père	1778-1808
5. Marie-Aurore de Saxe, sa grand-mère	1748-1821
10. Maurice de Saxe	1696-1750
20. Frédéric-Auguste de Saxe (roi de Pologne sous le nom d'Auguste II)	1670-1733
40. Jean-George III, électeur de Saxe ..	1647-1691
80. Jean-George II, électeur de Saxe ..	1613-1680
160. Jean-George I ^{er} , prince électeur de Saxe	1585-1656
320. Christian I ^{er} , prince électeur de Saxe	1560-1591
640. Auguste le Pieux, prince électeur de Saxe	1526-1586
1280. Henri le Pieux, duc de Saxe	1473-1541
2560. Albert le Courageux, duc de Saxe ..	1443-1500
2561. Sidonie (Zédène) de Podiebrad, femme du précédent	1449-1510
5122. George de Podiebrad, roi de Bohême, père de Zédène	1420-1471

Référence : W.K. von Isenburg, *Stammtafeln zur geschichte der Europäischen Staten* (Marburg, Stargardt, 1956) tome I, pour la partie concernant les familles régnantes de Saxe et de Bohême (ces dernières apparaissent au tableau (tafel) 25).

Une confirmation de ma découverte vient d'être publiée par le Dr Vladimir Brett, professeur à l'Université de Prague, dans une revue littéraire tchèque (*Svetova literatura*, 82-5, p. 218-226). Il a lui-même retrouvé dans les *Sachsenkronik* de 1492 le double portrait d'Albert et de Zédène. La pierre tombale de celle-ci, avec son effigie, existe encore dans la cathédrale de Misni.

Sur la question de la bâtardise, qui se pose deux fois dans cette liste (n° 5 et n° 10) :

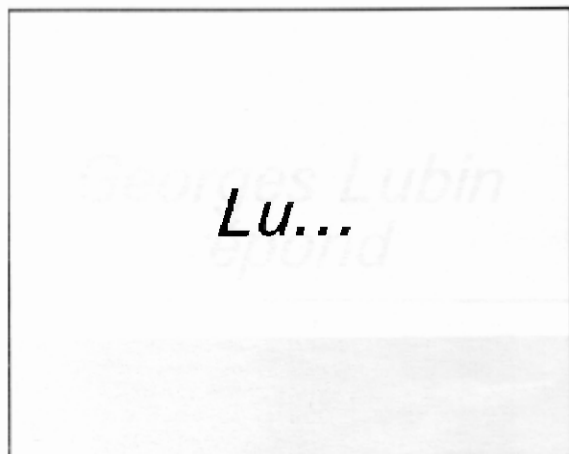
- le maréchal de Saxe était bâtard, *mais* reconnu officiellement ;
- Marie-Aurore était née bâtarde, non reconnue par le

maréchal, *mais* celui-ci délégua un de ses officiers généraux, le marquis de Sourdis, pour être parrain de l'enfant; *mais* la sœur du maréchal, Marie-Josèphe de Saxe, dauphine de France, s'intéressa à la fillette et la fit élever à Saint-Cloud puis à Saint-Cyr; *mais* le neveu du maréchal, le maréchal de Levenhaupt, assistait au premier mariage de Marie-Aurore, célébré en présence du roi Louis XV et de plusieurs hauts personnages; *mais*, avant le mariage, la jeune fille avait reçu un état civil, en vertu d'un jugement homologué par arrêt en cour de Parlement qui la disait « fille mineure de deffunt Maurice, comte de Saxe ». Enfin, dernier argument, pourquoi tant de souvenirs, portraits, bijoux, etc. du maréchal étaient-ils demeurés en possession de Marie-Aurore, puis de sa descendance, si l'on avait des doutes sur la paternité ?



Signalons la réédition du Tome I de la Correspondance éditée par Georges Lubin (chez Garnier).

Les deux tomes des *Œuvres autobiographiques* de George Sand seront réédités en mars et juin 1983 (Edition de Georges Lubin, dans la Bibliothèque de la Pléiade).



George Sand, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, texte établi, présenté et annoté par Jean Courrier et Jean-Hervé Donnard. Editions de l'Aurore, Meylan, 1982, 165 x 210, 416 p., 27 illustrations, 83 F édition brochée, (éditions luxe toile, luxe cuir).

Le manque surprenant d'intérêt qu'a longtemps montré la critique universitaire à l'égard de George Sand va-t-il enfin rejoindre l'histoire ancienne ? On compte encore sur les doigts de la main les œuvres qui font l'objet d'éditions critiques de qualité, mais enfin elles arrivent, peu à peu. Les Editions de l'Aurore livrent le troisième titre de leur collection, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, ce roman socialiste, voire communiste (mots qui avaient fait grand peur au docteur Véron, directeur du très conservateur *Constitutionnel*). L'éclairage que lui ont donné les deux professeurs qui le présentent, bien connus des sandistes, permet de suivre l'élaboration de cette œuvre importante¹, à propos de laquelle on a longtemps parlé, avec un sourire teinté d'un indulgent mépris, quand ce n'était pas avec un ricanement réprobateur, de doctrines utopistes, de rêveries, de prêche ennuyeux, de pathos utilitaire. Ces critiques se retrouvent jusque dans le *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse (qui ne passe pourtant pas pour

un organe de la réaction); voyez plutôt sa conclusion : « L'action, l'intrigue, les caractères, le développement des situations, les paysages, en un mot, tout ce qui... est dû à l'imagination brillante et poétique de G. Sand, est plein d'intérêt et d'émotion; ce qui est emprunté aux théories de Fourier est plus vague, plus pâteux et alourdit l'ensemble. »

Le rédacteur de ces lignes, publiées en 1874, en aurait honte, je suppose, s'il pouvait se relire. Car ce qui actualise le roman et lui donne sa puissance, ce ne sont pas, si charmants qu'ils soient, l'idylle d'Emile et de Gilberte, ni les paysages bien touchés, mais le choc des idées, le conflit des générations et des thèses sociales. Comme Lamennais lui-même, on voulait bien demander à G. Sand « de ces fleurs qui lui tombent de la main, autrement dit des contes et des piffoélades », mais dès qu'il s'agissait d'affaires sérieuses, *affaires d'hommes*, halte là ! Quelle était donc cette femme qui osait s'en mêler ?

Quand on aura lu les commentaires de Jean Courrier et de Jean-Hervé Donnard sur la genèse de ce roman et sa vie posthume, commentaires qui renouvellent l'étude des lieux, des prototypes et des sources (je signale de nombreuses découvertes inédites), et qui surtout ancrent ce livre dans la réalité économique et sociale de 1845, alors on saisira l'intérêt profond d'une œuvre très en avance sur son temps, qui essayait (expression de G. Sand elle-



LE PÉCHÉ
DE MONSIEUR ANTOINE

même, ici rappelée avec pertinence) « de soulever des problèmes sérieux dans des écrits dont la forme frivole et toute de fantaisie, permet à l'imagination de se lancer dans une recherche de l'idéal absolu ». Nous qui avons vécu, ou qui vivons, des temps où l'idéal absolu s'est beaucoup rapproché de la réalité, nous sommes bien placés pour lire avec d'autres yeux que les hommes de 1845 un roman, qui, tout en restant un beau roman, agit des idées qui ont quitté le domaine des rêveries utopiques pour influencer sur notre existence de chaque jour. ■

Georges LUBIN

126 pages de Présentation et 36 pages de Notes, Annexes, Accueil de la presse, Histoire du texte, Variantes, Bibliographie.

Joseph Barry, *George Sand ou le scandale de la liberté*. Editions du Seuil, 1982, 155 × 240, 428 p., 79 F.

La plus vivante, la plus à jour des biographies récentes de George Sand n'est pas l'œuvre d'un écrivain français. Des Etats-Unis où elle a d'abord paru, en 1976, l'année du centenaire, elle nous revient sous la forme d'une traduction. Son auteur, Joseph Barry, est arrivé chez nous en 1945 dans les rangs de l'armée de libération; des fonctions à l'Unesco l'ont retenu en France, une France qu'il n'a plus quittée. Un jour il a rencontré George Sand, une femme qu'il n'a plus quittée. Le voilà maintenant l'auteur du livre que l'on doit conseiller à qui veut aborder la vie de la romancière. Celui de Maurois, qui avait de grands mérites et apportait lors de son apparition beaucoup de documents neufs, a maintenant trente ans, et en trente ans, d'autres documents, très nombreux, certains capitaux, ont été publiés. Joseph Barry a profité de ces découvertes, et de certaines qui lui sont dues, car il ne s'est pas borné aux publications de ses prédécesseurs, mais, pour employer une image qui a fait fortune en politique, il est allé *au charbon*, dans les bibliothèques et les archives.

Bravo donc à l'éditeur avisé qui a donné à traduire cet ouvrage, inaccessible jusqu'alors à une majorité de Français. Le succès le récompense d'ailleurs, car un nouveau tirage est en cours, et les articles élogieux se succèdent. Esprit vif et curieux, M. Barry ne s'est pas laissé intimider par ses nombreux devanciers, il a discuté les interprétations, rectifié les jugements partiels, présenté tel ou tel aspect de la vie de George Sand sous un jour différent lorsqu'il aboutissait, après avoir étudié, confronté let-

tres, témoignages, agendas, à des conclusions opposées à celles d'autres commentateurs. La thèse de la frigidité, en faveur depuis la *Lélia* d'André Maurois — et à laquelle je n'ai jamais adhéré pour mon compte — trouve en lui un adversaire déclaré. Alors que certains critiques présentent George Sand comme une anti-féministe, sous le prétexte qu'en 1848 elle n'a pas réclamé le droit de vote pour les femmes ni accepté de poser sa candidature, Joseph Barry rejette cette interprétation tendancieuse, véritable contresens. Ses analyses savent être fines sans que cela altère la solidité de ses opinions bien tranchées.

Un critique a observé que « les quinze dernières années sont traitées un peu hâtivement » : c'est que, à part quelques rectifications de détail, l'édition française n'est que la traduction de l'édition américaine de 1976. Peut-être, en fonction des publications intervenues depuis cette date, l'auteur eût-il été bien inspiré de compléter son brillant survol en refondant les derniers chapitres. C'est ainsi qu'on cherche vainement ici la grave maladie de 1860 et le séjour à Tamaris de l'année suivante.

On peut aussi regretter l'absence d'une bibliographie, même sommaire : certes, un très grand nombre d'ouvrages utilisés sont référencés dans les notes, mais pourquoi n'y pas joindre une liste des dits ouvrages ? Quelques erreurs, certaines dues à la traduction, passeront inaperçues du lecteur entraîné par le vif mouvement de la narration. L'auteur sait conter avec verve, parfois d'une manière percutante, avec traces d'humour. Sa connaissance de la littérature anglo-américaine nous vaut des citations d'opinions intéressantes peu connues des non-spécialistes : de Margaret Fuller, d'Oscar Wilde, d'Elisabeth Barrett-Browning, et en particulier d'Henry James, un des critiques les plus subtils de la fin du XIX^e siècle, qui a parlé de George Sand avec une rare pénétration. Ce sera aussi une révélation pour beaucoup que d'apprendre quelle influence déterminante le roman de *Consuelo* a exercé sur le poète Walt Whitman.

« Peut-être aura-t-il fallu que s'écoulent toutes ces années pour qu'on apprécie enfin son chef-d'œuvre : sa vie », écrit Joseph Barry dans sa préface. Il y faut aussi des ouvrages comme le sien, dus à l'acharnement et à la passion d'un homme avide de comprendre, pour que s'ouvrent les yeux sur la riche complexité du personnage George Sand, « une femme de notre temps, passionnée par tout ce qui nous passionne, osant déjà ce que nous osons à peine, vivant sa liberté plus que la prêchant, et la vivant avec une plénitude qu'atteignent difficilement, au XX^e siècle, les femmes des années 80 ». □

Georges LUBIN

Entendu...

Colloque *Correspondances*, Nantes, octobre 1982.

Plusieurs sandistes se sont trouvés réunis au début du mois d'octobre à Nantes, à l'occasion d'un colloque sur les correspondances organisé par les soins de J.C. Bonnat et Mireille Bossis; la pluridisciplinarité annoncée fut réelle, et l'on a pu, par exemple, entendre Maguy de Saint Laurent et Bernard de Fréminville commenter leur travail de lecteurs ou éditeurs de correspondances privées, tendant ainsi à relativiser l'opposition entre lecture et construction d'une œuvre. Les éditeurs de correspondances d'écrivains (Lamennais, Barbey d'Aurevilly, Sand...) débattirent de leurs choix : tout éditer ? Séparer le purement pragmatique, le répétitif ? ou de leurs questions : quelle est la fin, la justification de leur travail ?

L'analyse de la correspondance d'artistes (Tchaïkowsky, par W. Bannour, Delacroix, dans une lettre de qui G. Sand apparaît évoquée comme pourrait l'être une partenaire amoureuse, par J. Spector) mais aussi le coup d'envoi de J.C. Bonnat, largement étayé par l'exemple de Kafka amenèrent au jour l'importance des relations de don, de séduction, de dépendance dont les lettres peuvent être la manifestation, et mirent à découvert ce que de tels liens engagent de contraintes dans le domaine créatif. C'est dire que la lettre d'amour fut très largement étudiée, notamment par A. Branguet et J.L. Cornille; et que les études psychanalytiques furent à l'honneur; signalons surtout celle d'A. Clancier et Dorya Fahmy sur Mérimée, ses correspondantes et la création de *Lokis*. Plus d'une fois, trop rarement à notre goût, des correspondances, cessant d'être subordonnées à l'œuvre, furent reçues comme textes; tel fut le sens de la communication de J. Delabroy, endossant, pour

analyser la correspondance Sand-Flaubert, le titre des éditeurs : *Histoire d'une amitié*.

A l'intérieur d'un vaste massif d'études, le XIX^e siècle dominait. Et la plus grande épistolière du siècle y figurait à sa place; si l'on excepte celle que nous venons de mentionner, les analyses de l'écriture de George Sand épistolière se concentrèrent sur la période d'avant la révolution de 1848, et trois d'entre elles portent sur les années de recherche et de doute d'avant 1837. Ainsi c'est toujours — autorisé et presque déterminé par le dispositif d'écriture choisi comme champ d'études — l'enchevêtrement de questions écriture féminine / libération féminine qui se trouve au foyer des curiosités pour Sand. R. Karst-Matausch, comparant la correspondance de Sand à une Comédie Humaine, sut montrer la mise en scène de la créativité (maternelle, d'écrivain) que Sand dérobo et dispose aux yeux de destinataires masculins; car la correspondance est un auto-portrait en facettes, dans le miroitement desquelles Sand cherche à se lire; invention de soi et création littéraire apparaissent indissociables avant 1832 en tout cas. C'est la détermination, la création par le destinataire qu'on se suppose et que l'on se cherche qui fut étudiée par N. Rogers; poursuivant sa thèse sur le style persuasif des romans de Sand, elle montra les artifices de raconteur oral, les ruses de la modestie et les effets stylistiques qu'ils se choisissent dans la présentation de soi offerte par les lettres d'avant 1837. Pour la très féconde et scandaleuse année 1834, K. Weingard voulut au contraire établir des seuils, préciser les propriétés formelles qui distinguent la correspondance réelle avec sa famille, Pagello, Musset, la correspondance fictive des *Lettres d'un Voyageur*, et le roman épistolaire *Jacques*. S'interrogeant sur le rôle joué par la lettre dans l'ensemble des conditions de production d'une œuvre, Mireille Bossis, s'appuyant sur les travaux de Francesco Orlando, y décela une formation de compromis où des figures récurrentes (par exemple celle du trio avec Sandeau et Regnault, puis Chopin et Grzymala; mais aussi l'exhibition de son corps souffrant, associée à l'accentuation du lien maternel et au vieillissement de son rôle) sont à interpréter comme des tractations avec des interdits sociaux. On ne saurait enfin terminer sans rappeler le rôle de M. G. Lubin, dont le savoir fut sans cesse interrogé pour préciser, nuancer l'interprétation de telle attitude épistolaire de Sand. Il lui revient en particulier d'avoir analysé le rapport à l'écriture et au destinataire qui lui permettait de passer de la lettre privée à la lettre ouverte■

Michèle HIRSH

GEORGE SAND ET L'ITALIE

27-28 mai 1983 / Echirolles

Expositions :

(Mireille Parise, Mme Serroy)

Masques et Bouffons

Venise et l'Italie

CES Louis Lumière / Echirolles

Librairie La Strada / Grenoble

Vernissage **Vendredi 27 mai à 18 h**

au CES Louis-Lumière, avec aubade du cercle des Mandolinistes de Grenoble (P. Commandeur)

Cinéma :

(Alain Bœuf, Paul Crinel)

Cycle en mai sur

l'Italie et Venise

Soirée

Vendredi 27 mai à 20 h 30

au Ciné-Théâtre de la Ponatière / Echirolles

(Film à déterminer selon résultats des contacts avec la RAI)

Théâtre :

(Alain Bœuf, Mireille Parise)

Commedia dell'Arte

Samedi 28 mai à 20 h 30

Ciné-Théâtre de la Ponatière / Echirolles

Colloque :

(Jean Courrier, René Bourgeois)

George Sand et l'Italie

Samedi 28 à 9 h 30 et 15 h

CES Louis Lumière (Louis Guille)

avec Georges Lubin, Annarosa Poli, Thierry Bodin,

Joseph Barry, Simone Vierne

Programme détaillé et renseignements :

Alain Bœuf, Villa Géo-Charles, 38130 Echirolles

Informations

Par Jean COURRIER

Le 25 novembre 1982, Pierre Sipriot a réalisé à Grenoble son émission *Les Miroirs de l'Histoire*, durant une heure et trente huit minutes, sur France-Culture. Thème de l'émission : George Sand à l'occasion de la publication aux Editions de l'Aurore du *Péché de Monsieur Antoine*, et de la sortie du numéro 15 de *Présence de George Sand*, consacrée à « La Correspondance retrouvée ». Les ouvrages de Joseph Barry et de Maurice Toesca furent également évoqués, ainsi que les éditions du *Compagnon du Tour de France*, de *La Ville noire* et des *Sept Cordes de la lyre*. Participaient à l'émission : René Bourgeois, Jean Courrier et Jean-Hervé Donnard. La comédienne Marie-Christine Frézal illustra l'émission par la lecture (remarquable) de trois passages du *Péché de Monsieur Antoine*. Pierre Sipriot fut reçu à Grenoble, où il présenta en public son *Montherlant*

sans masque, par Mme Gilberte Simon et M. André Mathon, de la Librairie Arthaud, Mme Lydie Braillon, directrice des Editions de l'Aurore, et M. Paul Blanc, du Dauphiné Libéré. L'impact de l'émission put se mesurer au nombre de courriers reçus, notamment pour le n° 15 de notre revue.

Notre ami sandien Adrien Faure nous signale la création d'une association « Les Amis de Jules Vallès ». (se renseigner auprès de lui : A. Faure, 68, rue Voltaire, 69310 Pierre-Bénite)

C'est la faute à Stendhal... Nos lecteurs ne trouveront pas dans ce numéro la rubrique tant appréciée « A travers les catalogues », le professeur V. Del Litto, âme des manifestations, commémorant le bicentenaire de la naissance de Stendhal, n'ayant pu assurer cette chronique. Il nous a

promis une « livraison » étoffée pour le mois de mai. Sans rancune, et bon bicentenaire à Stendhal !

Un « reprint » du numéro 1 de *Présence de George Sand*, épuisé depuis quatre ans, et réclamé par de nombreux lecteurs désireux de compléter leur collection, est en cours de réalisation. Il sera disponible à la fin du mois de mars. Dans le même ordre d'idée, dès le prochain numéro de la revue, nous ouvrons une rubrique (gratuite) de petites annonces, pour recherches et échanges de numéros de revues, de livres, d'éditions anciennes, ou tout autre problème intéressant nos lecteurs.

Les manifestations des 27, 28 et 29 mai 1983 se dérouleront à Echirolles sur le thème « George Sand et l'Italie ». La musique ayant été à l'honneur en 1981 (Colloque, musique de *Con-suelo* avec Geneviève Duval-Wirth et Thierry Bodin, Gars du Berry), ce sont cette fois le théâtre et le cinéma qui seront à l'honneur. Un cycle de films, « George Sand, Venise et l'Italie » du *Guépard à George qui ?* (de Michèle Rozier), une représentation théâtrale sur le thème de la Commedia dell'Arte (en rap-

port avec *Masques et Bouffons*, de Maurice Sand, préface de George Sand), un Colloque avec la présence de Georges Lubin, Annarosa Poli, Joseph Barry, Thierry Bodin, Simone Vienne, des expositions à Echirolles et à la librairie La Strada à Grenoble, sont les axes principaux de ces manifestations. (Renseignements auprès de M. Alain Bœuf, Villa Géo-Charles 38130 Echirolles). *Présence de George Sand* publiera simultanément dans son numéro 17 la nouvelle *Metella*.

Claude Tricotet, dont on peut lire dans le présent numéro la brillante contribution à la genèse du *Marquis de Villemere* (théâtre), a accepté de coordonner un numéro « George Sand et le théâtre » (programmé pour février 1984), en prélude souhaitons-le à des rééditions critiques de pièces de théâtre de George Sand.

Peter Byrne prépare un numéro spécial de la revue *Bérénice* (à Rome) sur *Lamennais écrivain* dans le cadre du bicentenaire 1983. Louis le Guillou, Annarosa Poli, Frank Paul Bowman, B. Chovelon et Georges Hourdin y collaborent. Il y sera question de George Sand.

Bibliographie

par Jean COURRIER

De George Sand

Contes d'une grand-mère (2^e série), édition critique de Philippe Berthier, dessins de Christiane Smeet-Sand et Roland Figuière, 208 pages, édition brochée, luxe toile et luxe cuir, Editions de l'Aurore.

Le Géant Yéous. 96 pages. Illustrations Alain Ducros, Collection "L'ami de poche" (Casterman).

Précision : *Le Pêché de Monsieur Antoine*, édition critique de Jean-Hervé Donnard et Jean Courrier, est publié dans ses trois versions, brochée, luxe toile et luxe cuir aux Editions de l'Aurore (4, boulevard des Alpes, 38240 Meylan).

Sur George Sand

Barry Joseph, *George Sand ou le scandale de la liberté*. Traduit de l'américain par Marie-France de Paloméra 420 p. (Seuil).

Autour de George Sand

Guinguand Maurice, *L'ésotérisme des contes de fées*. Collection Portes de l'Etrange, 224 pages (Laffont).

Liszt Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Collection les Introuvables, 348 pages (Ed. d'Aujourd'hui).

Mozet Nicole, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, 334 pages (CDU-Sedes).

Lidsky Paul, *Les Ecrivains contre la Commune*, 180 pages (Maspero), réédition.

Sagne Jean, *Delacroix et la photographie*, 50 photographies en noir, 96 pages, coll. format/photo (Ed. Herscher).

Bonneton Christine, *Berry*, encyclopédie régionale (Ed. Bonneton).

Gros Raymond, *Guillaumin à Crozant*, (Ed. « Creuse Expansion Tourisme », 43, place Bonnyaud, 23000 Guéret).

Un bonjour du Berry, album (cartes postales), (Ed. « Berry-Actualité » 36400 Chassignoles).

Clavaud Monique, *Carnets intimes d'Hector Berlioz*, 60 pages (Ed. Clavaud, Villeurbanne).

Nanquette Claude, *Les grands interprètes romantiques*, 368 pages (Fayard).

Moreau Pierre-François, *Le Récit utopique*, collection Pratiques théoriques, 144 pages (P.U.F.).

Ambelain Robert, *Symbolisme maçonnique des outils*, 192 pages (Edimaf).

Chopin Frédéric, *Œuvres pour piano*, Fac. simulé de l'exemplaire de Jane W. Stirling, avec annotations de Chopin et de son élève, 450 pages, Ed. Bibliothèque nationale.

Bernard Daniel, *Paysans du Berry*, Ed. Horvath.

Almanach pittoresque et historique de la Creuse (édition 1983). III. 13,5 × 19, 160 pages (Lecante, 8, bd Carnet, 23000 Guéret).

Bulletin de commande (tarifs 83)

Revue *Présence de George Sand*

Les numéros 1, 2 et 3 sont actuellement épuisés.

- | | |
|---|-------------------------------|
| N° 4 - La Correspondance | ☐ 17 F |
| N° 5 - Autour de <i>Jeanne</i> et <i>La Ville Noire</i> | ☐ 17 F |
| N° 6 - G. Sand à l'Université | ☐ 22 F |
| N° 7 - G. Sand et le compagnonnage | ☐ 22 F |
| N° 8 - G. Sand et Rousseau | ☐ 22 F |
| N° 9 - <i>Les Charmettes</i> | ☐ 22 F |
| N° 10 - Mélanges sandiens | ☐ 25 F |
| N° 11 - G. Sand journaliste (<i>Fanchette</i>) | ☐ 25 F |
| N° 12 - G. Sand et la musique | ☐ 25 F |
| N° 13 - G. Sand et Balzac | ☐ 30 F |
| N° 14 - <i>L'Auberge Rouge</i> | ☐ 30 F |
| N° 15 - La Correspondance retrouvée | ☐ 30 F |
| N° 16 - Mélanges sandiens | ☐ 30 F |
| Port : 1 ou 2 numéros | ☐ 6 F |
| Plus de 2 revues | ☐ 12 F |

Romans publiés aux Presses Universitaires de Grenoble

Jeanne est actuellement épuisée

- | | |
|---|-------------------------------|
| <i>La Ville noire</i> (+ 10 F Port) | ☐ 55 F |
| <i>Le Compagnon du Tour de France</i> (+ 10 F Port) | ☐ 65 F |

Autres publications

- | | |
|--|-------------------------------|
| Revue <i>Europe</i> , mars 78, n° spécial Sand | ☐ 32 F |
| Revue <i>Presse</i> de l'Association | ☐ 5 F |
| N° 1 - 1977 | ☐ 5 F |
| N° 2 - 1978 | ☐ 5 F |
| N° 3 - 1979 | ☐ 5 F |

Total

Ci-joint un chèque d'un montant de _____ F à l'ordre de "Association G. Sand, Echirolles".

NOM _____

Prénom _____

Adresse _____

ADHESION - ABONNEMENT 1983

NOM _____

Prénom _____

Adresse _____

Profession _____

France et Europe :

Adhère à l'Association et souscrit un abonnement à la revue *Présence de George Sand* (N°s 16, 17 et 18) ☐ 100 FSouscrit un abonnement 1983 à la revue (N°s 16, 17 et 18), sans adhésion à l'Association ☐ 90 FAdhère à l'Association, mais ne s'abonne pas à la revue ☐ 20 F

Etranger, hors Europe :

Adhère à l'Association et souscrit un abonnement à la revue *Présence de George Sand* (N°s 16, 17 et 18) ☐ 140 FFSouscrit un abonnement 1983 à la revue (N°s 16, 17 et 18), sans adhésion à l'Association ☐ 130 FF

Adresser toutes commandes et abonnements
Association George Sand
LFPA
Allée du Rhin
38130 ECHIROLLES

- Le Musée du Compagnonnage de Romanèche (Mme Combiere).
- Article Compagnonnage, Larousse du XIX^e siècle et les rubriques de Jo Vareille, Mireille Parise, Jean Courrier et Pierre Poisot.

Présence de George Sand N° 8

Mai 1980

George Sand et Rousseau

- George Sand et Rousseau, l'éditorial de Michel Gilot.
- George Sand et « le fils de Jean-Jacques » (Georges Lubin).
- *Mauprat*, ou la création de l'homme (Suzanne Mühlmann).
- *Mauprat*, ou du bon usage de l'*Emile* (Yves Chastagnaret).
- Compagnonnage et rousseauisme (René Bourgeois).
- Particularités structurales de deux discours utopiques, Clarendon et *La Ville noire* (Micheline Besnard-Coursodon).
- George Sand et le Vicair savoyard : *Mlle La Quintinie* (Raymond Trousson).
- Les haïnes de Baudelaire (Jacques Viard).
- La notion de « peuple » chez Rousseau et G. Sand (Annarosa Poli).
- Des Confessions à *Histoire de ma vie* : deux auteurs à la recherche de leur moi (Gita May).
- Le souvenir musical dans *Histoire de ma vie* et l'ombre de Rousseau (Béatrice Didier).
- Colloque de Cerisy-la-Salle (Simone Vienne).
- Bibliographie (Mireille Parise).

Présence de George Sand N° 9

Octobre 1980

Revenir aux Charmettes

- Editorial : Requiem pour un philosophe persécuté (Jean-Hervé Donnard).
- Revenir aux Charmettes (Michel Gilot).
- Un album de dessins de George Sand (Thierry Bodin).
- *Les Charmettes* (George Sand).
- Jacques, Mlle La Quintinie et le point de vue de Wolmar (Michel Delon).
- Georges Lubin répond.
- Manifestations autour du *Compagnon du Tour de France* (Brié-et-Angonnes 38, Romanèche-Thorins 71).

- Lu... *Hommage à G. Sand, Daniel ou le visage d'une comtesse romantique*, Eve Ruggieri raconte... *George Sand* : comptes rendus de René Bourgeois, Mireille Parise, Jean Courrier.
- Vu... *Le Voyage de Selim* (Mireille Parise).
- Entendu... (Rencontres musicales de Nohant) (Thierry Penot).
- Bibliographie (Mireille Parise).
- Informations (Jean Courrier).
- Courrier des lecteurs.
- Vie de l'Association.

Présence de George Sand N° 10

Février 1981

Mélanges sandiens

- Changement et continuité (Jean-Hervé Donnard).
- VOYAGES ET PAYSAGES
- George Sand à la recherche des paysages : Mlle Merquem (Claude Tricotet).
- A Thiers, source littéraire du pyrénéisme de George Sand et de Michelet ? (C. Abbadie).
- Du nouveau sur G. Sand, Mémirée et Carmen... en Espagne (Christian Abbadie).
- Un hiver à Majorque (Claude Galtayries).
- ART ET FICTION
- Clopinet ou la vie sauvage (Michèle Hirsch).
- Le personnage de Don Juan dans *Lélia* et le *Château des désertes* (Françoise Genevray).
- George Sand et la musique (Francine Mallet).
- Lecture et transposition plastique des *Maîtres-Sonneurs* (Françoise Clément).
- CHRONIQUES
- Impressions de lecture (René Bourgeois).
- Georges Lubin répond.
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Bibliographie (Mireille Parise).
- Informations (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 11

Mai 1981

George Sand journaliste (de 1831 à 1848)

- Bilan et perspectives (L'éditorial de Jean Lavédrine).

- George Sand, journaliste ? (Jo Vareille).
- Aurore Dudevant débute au *Figaro* (Jo Vareille).
- Présentation de *Fanchette* (Jo Vareille).
- *Fanchette* (George Sand).
- Un rédacteur en chef, cet oiseau rare (Jo Vareille).
- George Sand journaliste chez les Indiens Peaux-Rouges (Jean-Hervé Donnard).
- La journaliste de 1848 (Georges Lubin).
- La presse française de 1830 à 1876 (Roger Bellet).
- George Sand et Don Juan (Pierre Salomon).
- Georges Lubin répond (Le sculpteur Bra - G. Sand et les sœurs Brontë - G. Sand en Bohême).
- Bibliographie (Mireille Parise).
- Les auteurs parlent de leur livre : *Les Maîtres-Sonneurs* (Pierre Salomon et Jean Mallion).
- Lu... *Correspondance*, tome XV de G. Lubin (J.H. Donnard); *Lettres de Flora Tristan*, de S. Michaud (G. Lubin).
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- G. Sand à Chambéry (Anne-Marie Arminjon).
- Informations (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 12

Octobre 1981

George Sand et la musique

- George Sand et la musique (l'Editorial de Jean Lavédrine).
- GEORGE SAND ET LA MUSIQUE
- La musique et les *Maîtres-Sonneurs* : fusion et séparation (Marie-Claire Bancquart).
- Fantastique et pédagogie : *L'Orgue du Titan* (Paul Peckmans).
- George Sand critique musicale dans ses lettres (Béatrice Didier).
- George Sand et Meyerbeer. Essai de critique musicale (Joseph-Marc Bailbé).
- Le thème du Contrebandier (Christian Abbadie).
- George Sand et Pauline Viardot (Bernadette Chovelon).
- Balzac, George Sand et la musique (Thierry Bodin).
- Les pianos de Nohant (Georges Lubin).
- CHRONIQUES
- Georges Lubin répond.
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Informations (Jean Courrier).
- Bibliographie (Mireille Parise).

Présence de George Sand N° 13

Février 1982

George Sand et Balzac

- S/B (L'Editorial de Jean-Hervé Donnard).

GEORGE SAND ET BALZAC

- Balzac et Sand : histoire d'une amitié (Thierry Bodin).
- Petite bibliographie balzaco-sandienne.
- Musique et Poésie : Hoffmann, Sand et Balzac (Arlette Michel).
- Postérité de *Sarrasine* chez George Sand ? (Pierre Citron).
- De qui ce compte rendu d'*Indiana*? (Georges Lubin).
- A propos du *Péché de M. Antoine* : Sand, Balzac et les marginaux (Jean-Hervé Donnard).

DOSSIERS

- George Sand à la télévision (Jo Vareille).
- Le téléfilm *La Ville noire* (Simone Czapek).
- Impression sur *La Ville noire* (Jean Courrier).
- George Sand à la télévision italienne (Annarosa Poli).
- Nohant.
- Les *Maîtres-Sonneurs* au CES d'Echirrolles (Jean Pons - Yves Prayer).

CHRONIQUES

- Georges Lubin répond...
- Les auteurs parlent de leur livre : *Histoire de La Châtre en Berry* par Jean Gaultier.
- Lu... *Mademoiselle Merquem, Le Chêne parlant, Correspondance Sand/Flaubert, Les Maîtres-Sonneurs, La Mare au diable, La Petite Fadette, François le Champi, Mauprat, Le Journal intime* (comptes rendus de G. Lubin, R. Bourgeois, J. Courrier).
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Bibliographie (M. Parise).
- Informations (J. Courrier).

Présence de George Sand N° 14

Mai 1982

L'Auberge rouge

- De la *Ville noire* à *L'Auberge rouge* (Jean Lavédrine).

L'AUBERGE ROUGE

- L'affiche.
- Présentation (Thierry Bodin).
- Acte premier.
- Acte second.
- Appendice.
- Variantes.
- Les "Auberge rouge" (Marie-Louise Hermitte).

ARTICLES ET CHRONIQUES

- La femme froide chez H. de Balzac et G. Sand (Nadine Lemoine-Guéry).
- Georges Lubin répond...
- Lu... *Horace* — *Contes d'une grand-mère* (1^{re} série) — *La vie quotidienne en Berry au temps de George Sand* — *Chopin* (Comptes rendus : René Bourgeois, Jean Courrier, Marie-Paule Rambeau).
- George Sand à la télévision (Jo Vareille).
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Bibliographie (Jean Courrier).
- Informations (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 15

Octobre 1982

La Correspondance retrouvée

- Correspondances (L'éditorial de René Bourgeois).
- La Correspondance retrouvée :
 - Présentation (Georges Lubin)
 - Quarante-quatre lettres inédites (annotées par Georges Lubin)
 - Table des correspondants
- Georges Lubin répond...
- Activités sandistes aux Etats-Unis (Alex Szogyi).
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Bibliographie (Jean Courrier).

A PARAÎTRE :

- N° 17 — Mai 1983
Metella
- N° 18 — Octobre 1983
George Sand et l'Italie
- N° 19 — Février 1984
George Sand et le théâtre
- N° 20 — Mai 1984
George Sand journaliste (2^e partie)

ISSN 0223-971 X

Copyright 1983 © Présence de George Sand