

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 et Secrétariat : Amis de George Sand - Mairie de Montgivray - 36400 Montgivray
Tél : 02 54 30 23 85. Courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr
Site internet : www.amisdegeorgesand.info



Afin de mieux faire connaître la vie et l'œuvre de George Sand, l'association *Les Amis de George Sand* a numérisé et mis en ligne le présent numéro de sa revue, sous la forme d'un fichier PDF permettant la recherche de texte.

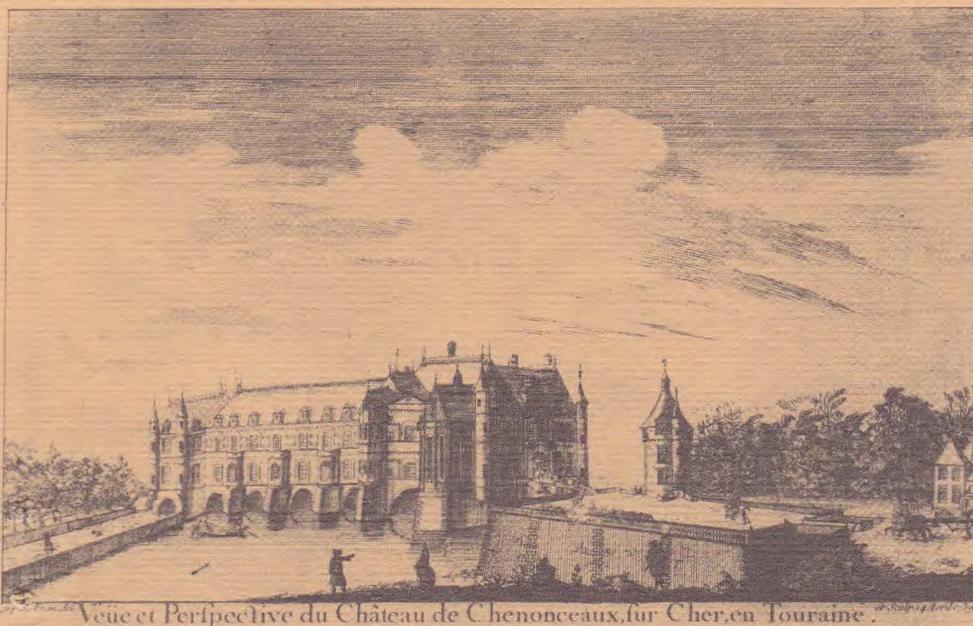
Toute reproduction, même partielle, de textes, d'articles, ou d'illustrations, doit faire l'objet d'une autorisation préalable.

Copyright © 1990 Les Amis de George Sand

LES AMIS DE GEORGE SAND

Publié avec l'aide du Centre National des Lettres

GEORGE SAND AUJOURD'HUI



Vue et Perspective du Château de Chenonceaux, sur Cher, en Touraine.

d'après une eau-forte de Dupin de Francueil, Chenonceau (1739). Voir (p. 9) l'article de G. Lubin

LES AMIS DE GEORGE SAND

Association placée sous le patronage de
la Société des Gens de Lettres
Subventionnée par la Ville de Paris

Bureau

Président	Georges Lubin
Vice-Présidentes	Aline Alquier Jeannine Tauveron
Secrétaire générale	Anne Chevereau
Chargée de recherches Trésorière	Bernadette Chovelon Henriette Kell

Conseil d'administration

Mmes, MM. : Alquier, Baumgartner, Bodin, Brocard, Brosse-Giran, Chassignet, Chevereau, Chovelon, Grinberg, Lubin, Tauveron.

Cotisations :

Membres actifs	100 F
Membres bienfaiteurs	150 F
Membres d'honneur	200 F

Les chèques (bancaires ou postaux) doivent être libellés au nom de *l'Association des Amis de George Sand*.

Envoyer les chèques bancaires à Mme Kell, 31, rue Lepic, 75018 Paris.

Compte de chèques postaux n° 5738-72 LYON.

Adresser le courrier à Anne CHEVEREAU, 70, rue Velpeau, 92160 Antony.

PRIX : 50 F

SOMMAIRE

Jeanne Goldin	G. Sand et l'homme fatal romantique ...	3
Georges Lubin	Fantômes de Chenonceau	10
Natalia Tapeznikova	Contribution à l'étude d'Albert de Rudolstadt	13
Bernadette Segoin	Le sentiment maternel comme moteur de société	18
Lauren Pincka	Récrire les révolutions	24
Janis Glasglow	L'emploi métaphorique des grottes dans « Malgrétout »	29
Anna Szabo	Les séquences de clôture dans les romans sandiens	36
Annarosa Poli	« L'Histoire du Rêveur »	41
Ouvrages, thèses, colloques, théâtre	48
Vie de la Société	55

Illustrations

- En couverture : - *Château de Chenonceau*
- Nos pages centrales :
- *George Sand vue par Pauline Viardot (Corr., t. XXIII)*
 - *Charge de L. Roch (Le Trombinoscope, août 1873), reproduite dans Corr., t. XXIII)*
 - *Jeune femme de Valence, par Gustave Doré (illustration de La Filleule, 22^e volume des éd. de L'Aurore*
 - *Frontispice du Meunier d'Angibault, le dernier-né de L'Aurore (voir nos critiques)*

Rapport financier présenté par Henriette KELL

RESULTATS DE L'EXERCICE 1989

RECETTES

Résultat exercice 1988	1 128,23
Subvention Centre N ^o 1 des Lettres	5 500,00
Subvention Ile-de-France	5 000,00
Repas annuel	5 200,00
Vente revues	5 400,00
Cotisations 1989 y compris reliquat 1988 et 1987	26 520,00
Colloque Tours	12 550,00
Dividendes Sicav	1 683,50

62 981,73

DEPENSES

Secrétariat et PTT	4 313,99
Frais bancaires	283,82
Revue n°10	17 117,37
Repas annuel (+ pourboires serveurs et employés musée)	5 220,00
Vie Romantique	12 520,00
Colloque Tours	12 520,00
Résultat de l'exercice 1989	23 526,65

62 981,73

TRESORERIE

Banque	21 660,17
CCP	2 994,68
	24 654,85

2 Sicav 23 293,68

Au 31/12/1988 - 1 128,23

23 526,62

BILAN PREVISIONNEL 1990

RECETTES

Intérêts SICAV	1 684,00
Repas (150 X 38)	5 700,00
Cotisations	16 000,00
Vente revues	5 000,00
Subventions	10 500,00
Manifestations	3 000,00

41 884,00

DEPENSES

Secrétariat et PTT	5 700,00
Bulletin n° 11	19 100,00
Manifestations	3 000,00
Repas annuel	6 000,00
Concert	1 000,00
Participation à la publication des Actes du Colloque de Tours	7 000,00

41 800,00

GEORGE SAND ET L'HOMME FATAL ROMANTIQUE DE LEONE LEONI (1834) À L'USCOQUE (1838)

Indiana paraît en 1832 : roman de passion, le plus attachant qui ait paru depuis longtemps, dira *La Revue de Paris* (3 juin 1832) ; histoire de la passion moderne, dira *Le Figaro* (24 mai 1832). Lorsque la première version de *Lélia* est publiée en 1833, l'on évoque les noms de Chateaubriand et de Lord Byron¹. Les grandes ombres de René, du Giaour, de Lara, flottent en effet sur la littérature de l'époque ; et l'on ne peut s'étonner, en plein romantisme, de voir George Sand développer dans ses premiers romans, les thèmes du mal d'être et de la passion fatale. *Indiana*, *Valentine*, *Melchior*, *Lavinia*, *Lélia*, *Métella*, *Leone Leoni* et *Jacques*, *La dernière Aldini* et *L'Uscoque*, posent toutes les configurations de l'amour fou.

Pourtant, les choses sont moins claires qu'elles ne le paraissent. Dans son œuvre encore plus que dans sa vie, George Sand reste d'une ambiguïté profonde qui n'est pas seulement celle de tout grand artiste. C'est d'ailleurs cette fuite du sens, en-dessous des significations évidentes qui explique en partie le malaise de la critique et l'accentuation souvent simpliste des éclairages. Ce que je voudrais examiner, c'est la façon dont George Sand, en plein romantisme, présente le thème à la mode de l'être fatal. Nous nous servirons de quelques œuvres de Byron : *Le Giaour* de 1813, *Le Corsaire* et *Lara* de 1814 ; et de deux petits romans sandiens : *Leone Leoni* de 1834 et *L'Uscoque*, récits liés au séjour tumultueux de Venise, même si le second, qui s'inspire explicitement de Byron, a été écrit à Nohant, pendant l'hiver 1837-1838². Dans la scénographie de la passion, à travers les protagonistes et les phases du drame, nous observerons le jeu du même et du différent, c'est-à-dire les éléments transmis à l'auteur par la tradition et la mode, par rapport à l'utilisation personnelle qu'elle en fait.

Évidemment, l'homme fatal n'est pas né avec Byron et l'on peut suivre l'évolution du type et les échanges qui se font entre le mythe de Don Juan, le héros casanovien et la nouvelle image de Satan. C'est au XVI^e siècle, le Lucifer splendide et inquiétant de Lorenzo Lotto ; c'est au XVII^e, Marino peignant la beauté sombre de l'archange perdu et *ses yeux où flamboie une lumière trouble et vermeille*³ ; c'est le Satan de Milton qui, dès la fin du XVIII^e siècle, va transmettre son charme inquiétant aux rebelles de grand style. Le brigand de Schiller (1781), le moine de Lewis (1795), les sombres héros de Ann Radcliffe, ont en commun l'origine mystérieuse, les stigmates de passions inavouables, le visage livide, les yeux fulgurants. Ainsi Schedoni :

« [...] son capuchon, en jetant une ombre sur la pâleur livide de son visage en augmentait la fierté et conférait un caractère presque d'horreur à ses grands yeux mélancoliques. Ce n'était pas la mélancolie d'un cœur sensitif et blessé, mais celle d'une nature sombre et féroce. Il y avait dans sa physionomie, un je ne sais quoi d'extrêmement difficile à définir. Elle portait les traces de nombreuses passions [...] Ses yeux étaient si intenses que d'un seul regard, ils semblaient pénétrer dans le cœur des hommes [...] Rares étaient ceux qui pouvaient supporter leur investigation ou même souffrir de les rencontrer une seconde fois⁴. »

Toute cette tradition, George Byron (1788-1824) la subsume dans son œuvre et dans sa vie. Ses personnages : le Giaour, traînant sous des habits de moine sa culpabilité et sa violence ; le corsaire Lara, ses crimes, sa vie mystérieuse et tourmentée, sa mort tragique, sont — ainsi que le souligne le prologue de *L'Uscoque* — des variantes du même personnage, Byron lui-même.

Comment se présente le héros fatal byronien ? Sa pâleur, son regard magnétique, sa violence, son désespoir l'entourent d'une *auréole magique*, comme dira George Sand dans *Secret de Byron*. Voilà le Giaour :

« Sur ce front jeune et pâle, de farouches passions ont laissé leur empreinte [...] On eût dit que se [déroutaient] devant lui des années de souvenirs et [s'accumulaient] dans son âme, une vie de douleurs, un siècle de crimes.

[...] Le regard qui brille sous son capuchon a quelque chose de sombre et de surnaturel [...] l'étranger redoute son regard car il y découvre quelque chose d'inexprimable qui semble annoncer une âme indomptée et haute, faite pour dominer et connaissant sa force. Comme l'oiseau qui agite ses ailes, mais ne peut fuir le serpent qui le regarde, son œil fait trembler et l'on ne peut s'y soustraire⁵ ».

« Voilà Lara : » Son front annonce des passions [...] On remarque en lui l'orgueil [...] un aspect glacial, le dédain de la louange, une mine altière et des yeux qui d'un seul regard pénètrent la pensée d'autrui [...] Par moments, des sentiments profonds et inexplicables viennent éclairer son visage livide.

« [...] Nul ne le voyait impunément [...] Vous ne pouviez pénétrer son âme et vous étiez tout étonné de voir qu'il avait trouvé le chemin de la vôtre⁶ ».

Le mal d'être du héros byronien est donc élevé à la dimension prométhéenne, mélange de bien et de mal d'une âme supérieure et tourmentée. Sur le visage du Giaour, « *le bien brille quelquefois ; [...] on y voit des teintes non encore effacées, indices d'une âme que n'ont point entièrement dégradée les crimes par lesquels elle a passé⁷* ».

« Quant à Lara : » [...] dans sa jeunesse, il était toute action et vie [...] il avait tout goûté, tour à tour ; il avait tout épuisé ici-bas et avait trouvé sa récompense, non pas dans un milieu froid et uniforme, mais dans un excès de jouissance ou de douleur [...] esclave de tous les extrêmes, comment s'est-il réveillé de ce rêve extravagant ? [...] Il était resté avec des passions ardentes dont la fureur [...] avait laissé ses meilleurs sentiments en proie à des luttes intestines et à d'amères réflexions sur sa vie agitée⁸ ».

*
* *

Or qu'en est-il de George Sand et de Byron ?

Vers 1820, pendant la maladie de sa grand-mère, Aurore découvre à la fois Chateaubriand et Byron qu'elle lit dans le texte⁹. Dans *Sketches and Hints*, à la date du 27 mars 1833, 2 h. du matin, elle consacrera un texte assez énigmatique au *Secret de Byron*. Lorsque Musset et elle vont à Venise en 1833-1834, Lord Byron est mort, pendant l'insurrection grecque, depuis moins de dix ans (1824). Les amants retrouveront ses traces à la Giudecca, au Lido, au couvent arménien de San Lazzaro et certains indices semblent prouver que George Sand a relu les œuvres de Byron à cette époque¹⁰. D'ailleurs, cette influence directe sera complétée par le biais de ses amis. L'on connaît la fascination de Musset pour Byron. Amédée Pichot, directeur en 1831 de *La Revue de Paris* et qui avait publié de George Sand *La Marquise* et *Melchior*, s'était fait connaître comme traducteur du poète anglais. Delacroix fera une peinture célèbre sur la mort de Lara. Il y aura plus tard maints opéras sur le sujet.

Leone Leoni est le récit de la passion fatale et destructrice qu'éprouve Juliette pour un aventurier italien. De Bruxelles où il l'enlève, par le Tyrol, où le jeune cou-

ple connaît un bonheur éphémère, jusqu'à Venise, Milan, Florence, c'est le cercle infernal où Juliette découvre peu à peu la nature de Leone Leoni, sans pour cela que sa passion ne cesse de s'accroître. Ni le passé tumultueux de l'aventurier, la violence de ses passions, son amour du jeu, sa corruption, ses crimes, ni l'amour que portent à la jeune fille, Henryet, un ami d'enfance ou Aleo Bustamente, le narrateur premier, n'empêcheront Juliette de suivre sa destinée.

Son nom l'indique, Leone Leoni est un être double. Comme le Giaour, le Corsaire ou Lara, sa vie repose sur un horrible secret. Il le dit d'ailleurs à Juliette, dès le début, provoquant chez la jeune fille, cet héroïsme du dévouement, si propre aux personnages sandiens :

« Un affreux secret, un mystère épouvantable pèse sur ma vie entière [...] Il y a autre chose encore que ma ruine, quelque chose d'infernal que je ne peux te dire (ch. 7). J'ai des secrets qui me brûlent les entrailles (ch. 12) ».

Le passé de Leone Leoni se dévoilera peu à peu : la corruption de son précepteur, sa jeunesse dissolue, comme le Corsaire, sa passion du jeu, comme le Trenmor de la première version de *Lélia*. George Sand, d'ailleurs, en révisant *Lélia*, déplacera telle quelle, dans *Leone Leoni*, la fougueuse tirade sur le jeu :

« [Le joueur] est comme l'oiseau des tempêtes qui ne peut vivre sans les flots agités et les vents en fureur [...] Qu'est-ce que l'or à ses yeux ? L'or, c'est son jouet, c'est son ennemi. C'est son dieu, c'est son rêve, c'est son démon. C'est sa maîtresse, c'est sa poésie, c'est l'ombre qu'il poursuit, qu'il attaque, qu'il étreint ; puis qu'il laisse échapper, pour avoir le plaisir de recommencer la lutte et de se prendre, encore une fois, corps à corps avec le Destin.

[...] Le joueur [n'a pas de vanité]. Il n'en a pas le temps. [...] N'a-t-il pas son cœur à faire souffrir, sa tête à bouleverser, son sang à boire, sa chair à tourmenter, son or à perdre, sa vie à remettre en question, à reconstruire, à refaire, à tordre, à déchirer par lambeaux, à risquer en bloc, à reconquérir pièce à pièce, à mettre dans sa bourse, à jeter sur la table, à chaque instant ? Demandez [...] au cœur de l'homme s'il peut se passer d'émotions (ch. 12). »

Et c'est ainsi que Juliette comprendra Leoni, dans des termes qui rappellent Lara :

« Leoni est un corps robuste, animé d'une âme immense ; toutes les vertus et tous les vices, toutes les passions coupables et saintes y trouvent place en même temps. Personne n'a jamais voulu le juger impartialement [...] Supérieur aux autres hommes dans le mal et dans le bien, il parlait une autre langue, il avait d'autres regards, il avait aussi un autre cœur (ch. 5) ».

Le Corsaire et *Lara* de Byron, *L'Uscoque* de George Sand ont pour sources l'histoire de Venise au XVII^e siècle ; en particulier, un épisode de la guerre de Morée. *Le Corsaire* met en scène Conrad, à la fois seigneur vénitien et pirate féroce. Lors d'une expédition contre le pacha de Patras, il est fait prisonnier, mais sauvé par la favorite Gulnare qui tuera son maître, s'enfuira avec Conrad et le servira avec fanatisme sous des habits masculins et sous le nom de Kaled. *Lara* est le nom sous lequel Conrad réapparaît plus tard à Venise. Il mène, avec son page Kaled, une vie mystérieuse et tourmentée. Mais sa véritable identité est découverte par le comte Ezzelino. Malgré la mort de celui-ci, assassiné par Kaled pour sauver son maître, Lara sera tué par les seigneurs vénitiens.

L'uscoque prend explicitement le sujet de Byron. Dans le prologue dialogué, les amis de Venise et des premières *Lettres d'un voyageur*, le turc Zuzuf, l'abbé Pano-

rio, mettent en doute la vérité historique du récit byronien et décident de raconter à nouveau l'histoire de Pier Orio Soranzo, l'Uscoque c'est-à-dire le renégat, l'abbé se chargeant des événements vénitiens, Zuzuf, des événements grecs.

« [Le Duc Pier Orio Soranzo] était un homme encore jeune, d'une grande beauté, d'une rare vigueur, de passions fougueuses, d'un orgueil effréné, d'une énergie indomptable. Il était célèbre dans toute la République par ses duels, ses prodigalités et ses débauches. On eût dit qu'il cherchait à plaisir, tous les moyens d'user sa vie, sans en venir à bout. Son corps semblait être à l'épreuve du fer, et sa santé, à celle de tous les excès (p. 7) ».

Ruiné, il arme une galère, se rend célèbre dans la guerre de Venise contre les Turcs, obtient un poste important dans la flotte et devient favori du commandant. La nièce de celui-ci, Giovanna Morošini est fiancée au comte Ezzelino pour lequel elle a estime et amitié. Mais, dès qu'elle aperçoit Orio, elle rompt ses fiançailles. Elle dira plus tard à Ezzelino :

« J'ai trouvé ce que je cherchais. J'ai dédaigné le calme et j'ai trouvé l'orage. Vous rappelez-vous le jour où j'étais assise entre mon oncle et vous ? Je brodais et vous m'écriviez des vers. On annonça Orio Soranzo. Ce nom me fit tressaillir, et en cet instant, tout ce que j'avais entendu dire de cet homme singulier, me revint à la mémoire. Je ne l'avais jamais vu et je tremblai de tous mes membres quand j'entendis le bruit de ses pas. Je n'aperçus ni le magnifique costume, ni la haute taille, ni ses traits empreints d'une beauté divine, mais seulement deux grands yeux noirs pleins à la fois de menace et de douceur, qui s'avançaient vers moi, fixes et étincelants. Fascinée par ce regard magique, je laissai tomber mon ouvrage et restai clouée sur mon fauteuil, sans pouvoir ni me lever, ni détourner la tête [...] Son premier regard m'avait intimidé l'ordre d'être à lui et j'étais déjà sa conquête (pp. 52-53) ».

Au mariage de Giovanna et d'Orio, auquel Ezzelino stoïque assiste avec sa sœur Argiria, celle-ci, pourtant prévenue contre le Duc, subira la fascination de ce regard : « *Il fixa sur elle un regard étrange mêlé d'ardeur, d'admiration et d'insolence. Argiria [...] fut troublée [...] et prit ce qu'elle éprouvait pour de la haine et de la colère* (p. 17) ».

Peu après son mariage, Orio reprend sa vie de débauche ; il joue, perd, néglige Giovanna. Celle-ci dira : « *Ses passions le détournèrent de moi. Il me les avait peintes comme les amusements misérables qu'une âme ardente et active est forcée de se créer, faute d'un aliment plus digne d'elle* (p. 56) ». A nouveau ruiné, Orio reprend du service dans la flotte vénitienne, accepte le poste de gouverneur de l'île de Curzolari et Giovanna l'y suivra. En fait, il mène un double jeu : censé combattre les pirates, il en devient le chef redouté. Ezzelino, tombé dans une embuscade, mais ayant blessé l'Uscoque, se réfugiera à Curzolari, y retrouvera Giovanna malheureuse et découvrira le secret d'Orio.

Terrorisé à cette idée, l'Uscoque fait attaquer le comte par ses pirates, assassine ses complices, poignarde sa femme et met le feu à la forteresse, incendie que George Sand décrit avec somptuosité. Je vous passe les détails de cette histoire riche en péripéties ; le château sauvage de Curzolari, battu par la mer, avec ses souterrains secrets et les allées et venues mystérieuses de l'Uscoque et de son étrange page Naam, sera le cadre idéal pour peindre l'homme fatal, son esprit tourmenté et sa violence.

La dernière partie du roman correspond à *Lara* : Orio revient à Venise, reprend sa vie agitée, malgré les terribles cauchemars qui, comme Lara, le hantent, dans un épisode directement emprunté à Byron, dont l'abbé cite les stances en anglais¹¹.

Mais Ezzelino a survécu aux pirates. Il revient à Venise pour dénoncer le renégat et sauver sa sœur Argiria de la passion qu'elle éprouve, elle aussi, pour Orio. Naam, le page fidèle, qui est en fait une femme, comme dans *Le Corsaire*, assassine

Ezzelino, mais est arrêtée avec Orio. Craignant qu'elle ne le trahisse, Orio essaie de la faire empoisonner et, devant ce dernier forfait, Naam passe aux aveux. Orio est exécuté. Argiria devient folle. Naam, sauvée in extremis, par un juge au cœur tendre, finira en ermite en Orient. Nous avons ici tous les ingrédients délirants du roman noir.

*
* *

Leone Leoni, l'Uscoque, avec leur vie effrénée, la violence de leurs pulsions, l'émotivité de leur caractère, leur cruauté, le magnétisme qu'ils exercent sur autrui, les dévouements incompréhensibles qu'ils suscitent, sont donc bien frères du Giaour et du Corsaire Lara. Et pourtant, George Sand gauchit le mythe byronien.

Dans *Leone Leoni*, la démystification passe par la théâtralité. Leone Leoni est essentiellement un homme de théâtre¹². C'est au théâtre qu'il séduit Juliette ; c'est en organisant des spectacles, qu'il séduit Bruxelles et Venise. Cette dernière ville est pour lui le décor rêvé. Le jeu des reflets dans les canaux, les masques disparaissant dans le brouillard, disent l'illusion et la théâtralisation de la passion.

Leone Leoni joue sa vie dans un perpétuel changement de rôles : dandy séduisant à Bruxelles, berger bucolique au Tyrol, grand seigneur cynique à Venise, il s'adapte à toutes les situations et refait sa vie sur un coup de dé. La tirade sur le jeu le disait bien. S'il joue les héros byroniens devant Juliette, il change de peau devant d'autres publics. Aux convives du palais Leoni, ces propos cyniques : « *Vive l'ivresse ! Vivent les femmes ! Vive la paresse, le tabac, la musique, l'argent ! Vivent les jeunes filles et les vieilles comtesses ! [...] Tout est bon quand on est assez bien constitué pour jouir de tout* (ch. 12, p. 252) ». Juliette les surprenant, en tombera raide sur le tapis ! Le vicomte de Chalm, complice de Leone, dira de lui à Juliette :

« J'admire comment votre cœur facile et confiant a pu s'attacher si longtemps à un caractère semblable. Il est vrai que la nature l'a doté de séductions irrésistibles [...] Quelques personnes seulement en Italie savent qu'il est capable de toutes les scélératesses pour satisfaire ses fantaisies innombrables. Aujourd'hui vous le verrez se modeler sur le type de Lovelace, demain sur celui du Pastor Fido [...] Il croit sentir tout ce qu'il imite, et quelquefois, il s'identifie tellement avec le personnage qu'il a choisi, qu'il en ressent les passions et en saisit la grandeur (ch. 13, pp. 263-264) ».

Dans le roman sandien, le jeu des voix narratives accentue cette théâtralité. Les poèmes de Byron n'avaient qu'une voix et qu'un point de vue qui exaltaient l'homme fatal. Même le comte Ezzelino était vu de l'extérieur, comme instrument du destin. Dans le roman, les tirades de Leone Leoni, le récit de Juliette sont sapés par des visions critiques, celles des rivaux, Henryet et Aleo Bustamente surtout qui, encadrant le récit second de Juliette, a une voix prédominante. Ce qui reste à l'esprit du lecteur, ce n'est pas l'intensité monolithique du héros byronien, mais un personnage à facettes, dont la sincérité — quoi qu'en dise Juliette — est toujours mise en doute.

Bien plus, ce que George Sand dénonce encore, comme dans *La Marquise* mais sur un autre ton, c'est la théâtralisation de la passion. C'est Juliette qui se fait du théâtre et trouve, dans son humiliation et sa déchéance, la raison de sa vie et de sa grandeur.

Dans *L'Uscoque*, le projet de démystification de l'homme fatal est explicite dans le prologue. Sans remettre en question le génie de Byron, George Sand veut marquer :

« [...] la distance qui existe entre le titre de Corsaire donné par Lord Byron à son héros, et celui d'Uscoque que port[e] le nôtre. C'est à peu près celle qui sépare les bandits

de drame et d'opéra moderne, des voleurs de grands chemins ; les aventuriers de roman, des chevaliers d'industrie, en un mot, la fantaisie, de la réalité [...] Nous qui voulons nous soumettre à la vérité de la chronique et rester dans le positif de la vie, nous allons vous montrer un pirate beaucoup moins noble (p. 7) ».

Ainsi, dans ce roman échevelé, bien loin en fait du *positif de la vie*, George Sand, tout en dotant son héros de bien des traits de l'homme fatal byronien, est bien loin de l'idéaliser.

Déjà, Leone Leoni avait avoué que sa vie d'excès avait corrompu et amoindri sa force prométhéenne. Il a peur d'Henryet, d'Aleo, peur de la pauvreté. La dernière phase du récit le peint dans une sorte de folie paranoïaque. Mais la fidélité de Juliette, son choix final, les superbes apparitions de Leoni au dénouement « *vêtu d'une longue robe de soie vert pâle, brodée de longues arabesques d'or et d'argent* », avec sa taille bien prise, sa figure belle et noble, l'évocation du couple fatal penché sur la rampe du bateau, pour voir le sillage, laissent Leone Leoni dans toute sa gloire.

Par contre, dans *L'Uscoque*, l'entreprise de démystification est poussée à ses limites. La lâcheté d'Orio Soranzo devant Ezzelino, ses cauchemars n'ont pas la poésie sombre de Byron mais reflètent, comme le dit George Sand, *la laide réalité* (p. 124) ; et les signes de son déséquilibre, sa folie meurtrière, s'accroissent au fur et à mesure que progresse le récit. En mettant en doute le dévouement de Naam et en essayant de l'empoisonner, il finit dans l'abjection et provoque sa propre perte.

L'homme fatal ainsi démystifié, que reste-t-il dans ces écrits de la passion ? Un retournement assez net des valeurs et des rôles. Chez Byron, le comte Ezzelino n'était qu'un instrument par lequel le corsaire accomplissait sa destinée. Chez George Sand, les chevaliers servants, Henryet, Aleo dans *Leone Leoni*, Ezzelino dans *L'Uscoque*, offrent déjà l'image de ces personnages trop vertueux, si chers à l'auteur. Chez Byron, l'histoire de Kaled, servait essentiellement de caution au héros. Chez George Sand, il se pourrait bien que, malgré les titres masculins, le centre d'intérêt ne soit pas l'homme fatal, mais la passion absurde, sublime de Juliette, de Giovanna, d'Argiria, de Naam.

Car ces personnages-victimes ne sont pas absolument des personnages faibles. Juliette, si elle ne renonce pas à sa dépendance, sait l'analyser. Quand il s'agit de sauver son amant, elle est femme d'action. Dans *L'Uscoque*, Giovanna et Naam vont plus loin et rejettent l'homme fatal enfin démystifié. Naam, en particulier, dans sa violence, son mystère, son dévouement absolu, est un personnage singulièrement fort.

Il y a donc, dans cette période romantique de George Sand, des thèmes que son œuvre ultérieure développera : sa démystification des grands hommes, sa méfiance vis-à-vis de la passion et du pur désir ; son exaltation d'un amour plus solide fondé sur le dévouement. Gauchissement moralisant sans doute et qui va s'accroître au long des années ; mais gauchissement que l'on peut considérer comme idéologique — ce qui n'est d'ailleurs pas incompatible — comme un rejet en particulier de certaines valeurs masculines.

Le seul être fatal dans l'œuvre de George Sand, dont le mal d'être, la violence vague, l'intensité dramatique ne fléchit pas... est une femme : Lélia. Lélia, debout dans l'église, défiant Dieu, est bien le Giaour de Byron :

« Jamais à la prière du soir, jamais au tribunal de la pénitence il ne fléchit le genou [...] On le regarde avec terreur et lui, il contemple d'un air sombre les rites sacrés [...] il a rejeté son capuchon en arrière ; les boucles de sa chevelure retombent en désordre sur son front pâle [...] Pendant que les chants sacrés montent [...] vers le ciel, voyez cette joue livide, cette expression immobile d'orgueil et de désespoir¹³ ».

« [Lélia] dans l'église [...] pourquoi vous ai-je vue ainsi, debout, le sourcil froncé, l'air hautain, le cœur sec ? [...] Pourquoi ce calme superbe et ce mépris apparent pour les rites de notre culte ? [...] Vous n'avez pas plié le genou, vous n'avez pas baissé les yeux ! [...] Vos yeux brillaient d'un feu sombre, et votre vaste front, dont vous aviez écarté vos cheveux noirs, s'élevait, sublime d'orgueil et de génie, au-dessus de la foule, au-dessus du prêtre, au-dessus de Dieu même [...] Milton vous avait-il vue quand il fit si noble et si beau le front foudroyé de son ange rebelle ?¹⁴ ».

Comme les héros byroniens, Lélia est ange et démon ; comme eux, toute à sa douleur d'exister, elle cause la perte de ceux qui l'aiment : Sténio, le poète, s'abîmera dans la débauche et se suicidera ; Magnus, le moine, deviendra fou. Lélia elle-même, sera poignardée comme Lara.

L'on sait que George Sand s'irritera de l'identification que l'on fait entre son personnage et elle. En plein drame de Venise, elle écrit à Tattet :

« Si quelqu'un vous demande ce que vous pensez de la féroce Lélia, répondez qu'elle ne vit pas de l'eau des mers et du sang des hommes ! [...] Dites qu'elle vit de poulet bouilli, qu'elle porte des pantouffles le matin et qu'elle fume des cigarettes de Maryland¹⁵ ».

Mais l'on sait aussi que, dans le même temps, elle écrivait *Les Lettres d'un voyageur*, André, Leone Leoni. La seule passion de cette femme fatale, c'était l'écriture.

Jeanne GOLDIN - Université de Montréal (1985)

1. Musset à George Sand : « Il y a dans *Lélia*, des vingtaines de pages tout aussi belles [...] que celles de *René* et de *Lara* ». Et Chateaubriand, en recevant le roman, lui écrit : « Vous vivrez, Madame, et vous serez le Lord Byron de la France » (16 août 1833). Henry James écrira, commentant les relations entre Aurore et Casimir : « Il avait cru épouser une française ordinaire, une nullité sans importance, approuvée et garantie, et il se découvrit affligé d'une sœur de Goethe » (in *The North American Review*, janvier - juin 1902, p. 504).

2. Les références renvoient aux éditions suivantes : *Leone Leoni*, Paris, Calmann Lévy, 1877 ; *L'Uscoque*, Paris, Michel Lévy, 1861.

3. Lorenzo Lotto, « Chûte de Lucifer », Palais apostolique de Loreto. Giambattista Marino, *La Strage degli Innocenti (Le Massacre des Innocents)*.

4. Radcliffe Ann Ward, *The Station or the Confessional of the Black Penitents*, (1797), Toronto, Oxford University Press, 1968, vol. 1, ch. 2, p. 35.

5. Byron George, *The Complete Poetical Works*, Oxford, Clarendon Press, 1980, *The Giaour*, v. 212-315, 240, 261-264, 832-845.

6. Ibid., *Lara*, v. 67-72, v. 83-84.

7. Ibid., *The Giaour*, v. 862-865.

8. Ibid., *Lara*, v. 115-121, v. 126-128.

9. *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1972, III, 12, p. 918 et IV, 6, p. 1092.

10. Dans *Le Giaour*, Byron, parlant de la lune, emploie le mot grec *phingari*, expression qui est reprise par George Sand dans la troisième des *Lettres d'un voyageur* (in *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1972, vol. 2, p. 725).

11. « Il s'éveillait la nuit au milieu des flammes ; il entendait les blasphèmes et les plaintes de ses victimes ; il voyait le regard, le dernier regard doux, mais terrifiant de Giovanna expirante, et les hurlements mêmes de son chien au dernier acte de l'incendie étaient restés dans son oreille ».

« Alors des sons inarticulés sortaient de sa poitrine et des gouttes d'une sueur froide coulaient sur son front : *T'was midnight-all was slumber [...]* ».

12. Dans la tirade sur le jeu, empruntée à *Lélia*, Leone Leoni ajoute : « [...] j'ai mal compris la vie [...] Au lieu de monter sur un théâtre somptueux, je suis monté sur un théâtre en plein vent [...] au lieu de m'employer à déclamer de spécieuses moralités sur la scène du monde et à jouer des rôles héroïques, je me suis amusé, pour donner carrière à la vigueur de mes muscles, à faire des tours de force et à me risquer sur un fil d'archal ». (pp. 255-259).

13. Byron George, *op. cit.*, *The Giaour*, v. 883-886, 892-898, 905-908.

14. *Lélia*, Editions d'Aujourd'hui, 1976, p. 10.

15. *Correspondance*, lettre 762, 22 mars 1834, Ed. Garnier, 1966, vol. II, p. 545.

On trouvera un excellent texte de Mme Jeanne GOLDIN, intitulé « G. Sand et le chemin sablé d'or », aux p. 25-47, de la Revue *Paragaphes*, 1^{er} vol. intitulé *Des Humanités* qui comprend l'ensemble des conférences prononcées en 1987-88 par les professeurs du département d'Études françaises de l'université de Montréal pour souligner ses 25 ans. — 1989.

FANTÔMES DE CHENONCEAU

Puisque nous sommes réunis ce soir dans le cadre prestigieux de Chenonceau, « en beau et plaisant pays » comme disait François I^{er}, laissez-moi évoquer des personnes d'importance qui passèrent ici, et dont pourtant les guides ne parlent guère, ou même pas du tout.

Pour commencer, bien sûr, George Sand, que beaucoup de liens y rattachent, bien qu'elle n'y soit venue qu'une seule fois, en 1845, passer cinq jours, depuis Nohant et se rendant à Paris, en décembre. Elle renouait ainsi avec les propriétaires ses cousins, les Vallet de Villeneuve, auxquels elle avait recommandé, quelques semaines plus tôt, un Américain de Boston, George Sumner, qui visitait la France. Elle a laissé peu de confidences sur ce séjour ; seule une lettre à son frère nous est parvenue, où elle dit s'être « royalement ennuyée au milieu des grandeurs du passé. « Elle avait trouvé son cousin René, « vieilli de cent ans au moral, pétrifié comme ses sculptures et ses armoiries, ne parlant que de ses ancêtres... *La qualité l'entête !* »

Sur le monument lui-même : « Chenonceau est une merveille. L'intérieur est arrangé à l'antique avec beaucoup d'art et d'élégance. » Puis elle ajoute une note plaisante, dont elle sait qu'elle amusera Hippolyte : « On y jette toujours son pot de chambre par la fenêtre, ce qui faisait le bonheur de Maurice ». N'est-on pas au pays de Rabelais ?

Mais si on veut davantage de renseignements, c'est dans la correspondance de Chopin qu'il faut les chercher. Ecrivant à sa famille, il s'étend plus longuement sur le sujet. Ce qui prouve que George Sand fut très proluxe de détails quand elle rentra à Paris. Chopin commet quelques erreurs, et confond par exemple les deux Dupin, Claude et Louis-Claude, mais rapporte des précisions intéressantes, sur les hôtes célèbres du château et sur ses archives.

Comment se fait-il que George Sand ne soit pas allée à Chenonceau, où avaient vécu ses ancêtres directs, plus tôt que 1845 ? Elle avait été sur le point d'y venir vivre en 1822, si elle avait été mise sous la tutelle de ses cousins, comme sa grand-mère le souhaitait. On lui avait même destiné le fils, Septime, comme mari. Les lecteurs d'*Histoire de ma vie* savent que, à ce moment capital où l'avenir lui présentait deux routes, Aurore elle-même décida de rester avec sa mère, décision qui lui fait honneur, mais qui ne devait pas lui apporter que des satisfactions. Du froid en était résulté, on peut même dire du gel, avec ses cousins. Mais enfin, tardivement, la célébrité de la romancière, malgré les réticences qu'on devine, avait fondu les glaces, et ce sont les châtelains qui firent les premiers pas. Même les événements de 1848, et l'engagement très marqué que prit alors George Sand, ne réussirent pas à les interrompre.

Deux ans plus tard, c'est une autre célébrité du XIX^e siècle (mais encore tout à fait ignorée) et un ami futur de George Sand, qui passa au mois de mai à Chenonceau, faisant une tournée pédestre en Touraine et en Bretagne. Il fut séduit, ce voyageur, un certain Flaubert Gustave, par Chenonceau, y trouvant « une aristocratique sérénité, une élégance robuste et douce. Tout a bon air, tout sent son honnête vie de château, sa paresseuse et intelligente existence d'homme bien né. J'aime les propriétaires de Chenonceau. »

Opinion bien différente de celle de George Sand. Notez que Flaubert ne les a pas vus, ces propriétaires, car c'est le concierge qui lui fit visiter la demeure où avaient passé ou vécu tant de rois, reines, favorites illustres, grands seigneurs et hommes de guerre, notables écrivains comme Jean-Jacques Rousseau débutant qui y conçut *l'Emile*. Bien sûr on lui montra le grand lit à baldaquin, bleu et cerise, de la royale concubine Diane de Poitiers, et voilà Flaubert qui s'enflame :

« Coucher dans le lit de Diane de Poitiers, même quand il est vide, cela vaut bien coucher avec quantité de réalités plus palpables ». Et d'imaginer « quelle volupté singulière, historique et XVI^e siècle, que de poser sa tête sur l'oreiller de la maîtresse de François I^{er}. » Il reviendra trois fois à Chenonceau qui avait changé de propriétaire, d'abord en mai 1876, et là il put satisfaire son imagination érotique en dormant dans le fameux lit. Mais, comme c'est à sa nièce qu'il l'annonce, il évite pudiquement de parler de la favorite dont l'ombre a hanté ses nuits : « Je couche dans le lit de François I^{er}, un lit à estrade et baldaquin ».

Lors de sa première visite, il pensa, curieusement, à George Sand qu'il ne connaissait encore que de loin, et peut-être seulement par des portraits. Après avoir fait le tour de la galerie de tableaux, beaucoup plus riche alors qu'aujourd'hui, il arriva à un portrait qui lui rappelait celui de Mme de Staël vu, deux ans plus tôt, à Coppet et qui l'avait « frappé, dit-il, par ces lèvres rouges et vineuses, par ces narines larges, renflantes, aspirantes ». Et il ajoute ; « La tête de George Sand offre quelque chose d'analogue. Chez toutes ces femmes, à moitié hommes, la spiritualité ne commence qu'à la hauteur des yeux. Le reste est resté dans les instincts du sexe. Presque toutes aussi sont grasses et ont des tailles viriles : Mme Deshoulières, Mme de Sévigné, Mme de Staël, George Sand et Mme Colet. »

On sait que pour cette dernière il avait des raisons précises de penser à son gabarit. C'est moins évident pour George Sand, déjà très célèbre alors que le jeune Gustave n'est encore qu'un inconnu dans la foule, et qui ne lui sera présenté qu'après la publication de *Madame Bovary*, dans dix ans. Quand ils se connurent, au cours de leurs tête-à-tête familiers et confiants à Croisset, à Nohant, à Paris, ont-ils parlé de Chenonceau ? Rien ne le confirme, rien ne le dément. Qu'auraient-ils pu en dire ? Confronter peut-être leurs opinions (contradictoires) sur les propriétaires, que Flaubert, vous vous en souvenez, déclarait « aimer », sans les connaître d'ailleurs, pour avoir vu seulement leur cadre de vie, et que G. Sand, elle, jugeait d'un autre point de vue.

Revenons donc à ces propriétaires, les Vallet de Villeneuve. Après bien des péripéties, la terre de Chenonceau avait été acquise d'un duc de Bourbon, prince de Condé, en 1733, par le riche fermier général Claude Dupin et sa seconde femme, qui devait lui survivre quarante ans. Ce Claude Dupin, c'est l'arrière-grand-père à la fois de René de Villeneuve et d'Aurore Dupin, alias George Sand, qui auraient pu, en principe, se trouver sur la même ligne successorale. Mais c'est René qui sera l'héritier de Chenonceau en 1799, à la mort de Mme Dupin, née de Fontaine (ne pas confondre avec Mme Dupin de Francueil, née de Saxe).

René de Villeneuve fut de ces nobles qui se rallièrent sans hésitation à l'Empire, pour faire une fructueuse carrière de courtisan : 1^{er} chambellan du frère de l'empereur, le prince Louis Bonaparte, qui allait occuper le trône de Hollande, puis chambellan de la reine Hortense (la fille de Joséphine), comte de l'Empire, tandis que sa femme devenait dame du Palais. Je ne vous raconterai pas sa vie, mais seulement un épisode, capital et quasi inconnu.

Le 19 juillet 1807, reprenez cette date, la station thermale de Cauterets, dans les Pyrénées, compte des hôtes de marque : la reine de Hollande et sa suite. Le roi est venu, mais reparti après un bref séjour. Hortense ne se console pas de la perte récente d'un premier fils, mort du croup. Le préfet des Basses-Pyrénées, le comte de Castellane, noblesse d'ancien régime, s'est mis à la disposition de la reine, et s'efforce de lui procurer les agréments de la vie mondaine dans un pays qui en est plutôt dépourvu. Mais ce soir-là, ses propositions ne rencontrent pas d'échos, ses soins s'avèrent inutiles. Mieux : un chambellan lui fait comprendre discrètement que la reine est fatiguée, qu'elle préfère être seule. Un peu vexé, le préfet s'en va, mais, le soir même, raconte à son fils, en détail, ce qui vient de se passer, dans une lettre qui nous a été conservée.

Quel est ce chambellan ? Vous l'avez deviné : René de Villeneuve.

Les textes étaient connus depuis longtemps, mais n'avaient pas attiré particulièrement les commentaires, jusqu'à ce qu'un historien sérieux, Marcel Emerit, s'avise de faire le rapprochement des dates et conclue :

« Donc, ce soir-là, M. de Villeneuve a écarté un gêneur et tout porte à croire qu'il s'est réservé l'honneur de tenir compagnie à la reine. Neuf mois après, jour pour jour [le 20 avril 1808] est né Napoléon III. Vallet de Villeneuve avait alors trente ans [...] et c'est lui qui a été chargé de porter à Napoléon et à Joséphine, alors à Bayonne, la nouvelle de la naissance de l'enfant. Il n'a jamais confié à personne les secrets de la reine Hortense ».

Les historiens du Second Empire savaient depuis longtemps que le roi Louis n'avait pas été dupe, et qu'il avait reçu ce troisième fils. Sans l'opposition formelle de l'Empereur son frère, il l'aurait sans doute fait de manière légale. Mais c'est l'amiral hollandais Verhuell que l'on avait crédité de cette paternité illégitime, ce que les dates n'autorisent pas : Verhuell était bien venu à Cauterets, mais l'avait quitté trop tôt.

Il arrive que l'Histoire (avec un grand H) s'amuse à de grosses mystifications. Cet aventurier, ce Louis Napoléon Bonaparte qui a assis sa fortune politique sur son ascendance officielle et sa prétendue parenté avec Napoléon le Grand, se trouve donc en réalité être le descendant de deux fermiers généraux d'origine bourgeoise, les Dupin. Mes compatriotes berrichons vont-ils pavoiser ? Ils ont eu pour hôte passer le roi de Bourges. Et voilà l'empereur de Châteauroux. Ah ! si Victor Hugo l'avait su, quel beau *Châtiment* supplémentaire !

La découverte reste encore assez confidentielle (une biographie récente de la reine Hortense l'ignore délibérément), mais elle commence à se répandre, le n° de juin [1989] de *l'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux* en fait état, sous la signature d'un historien connu. Comme il est douteux que le comte de Castellane ait tiré les conséquences du rapprochement de dates que sa lettre nous inspire, c'est la reine et René de Villeneuve qui en furent les seuls détenteurs, jusqu'à leur mort (1837 pour elle, 1863 pour lui). Car on peut tenir pour certain que les contemporains l'ont ignoré, de même que le principal intéressé, Napoléon III. Les faveurs et privilèges qui seront prodigués plus tard à Villeneuve (siège de sénateur, sinécure de chambellan, décorations) s'expliquent suffisamment par ses antécédents à la cour impériale de 1804 et à celle de Hollande.

Je me demande si ce lourd secret n'a pas parfois pesé à René. Il ne pouvait le confier à personne — surtout pas à sa femme. Comme le barbier du roi Midas, il l'a peut-être parfois chuchoté quand il était bien seul, aux charmillles de Francueil, qui, plus discrètes que les roseaux de la fable, ne l'ont pas répété à George Sand quand elle vint faire le séjour de 1845. Il est vrai que c'était en hiver, et que les bosquets dépouillés étaient sans voix.

Bien qu'elle n'ait fait ici qu'une seule visite, plusieurs raisons s'offrent à nous, Friends of George Sand, et Amis de George Sand réunis, de penser à elle quand nous visitons Chenonceau : nous y rencontrons les fantômes de son arrière-grand-père Claude Dupin, de son grand-père Dupin de Francueil, qu'elle n'a pas connu davantage, mais dont elle a tracé dans *Histoire de ma vie* une silhouette de galant homme pourvu de talents divers (ajoutons ce détail qu'il avait fait deux gravures à l'eau-forte du château), de Jean-Jacques Rousseau qui exerça sur elle tant d'influence, et dont on sait qu'ici il composa une comédie et une pièce de vers, de Flaubert qui deviendra plus tard son grand ami, de René de Villeneuve enfin, héros d'une curieuse aventure amoureuse et propriétaire de Chenonceau pendant soixante ans.

Ainsi peut-on tenir ces lieux pour des lieux sandiens, à cause de ces quelques fantômes que je viens d'évoquer ce soir devant vous.

Georges LUBIN

VIII^e CONFERENCE INTERNATIONALE GEORGE SAND TOURS, 5-8 JUILLET 1989¹

C'est plus de 90 « sandistes » qui, au cours de la première semaine de juillet 1989, envahirent le Val de Loire. Grâce aux précieux contacts pris par Marie-Jacques Hoog, à la mise au point, par Janine Labussière, des dispositions pratiques, et à l'experte capacité d'organisation déployée par Anne Chevereau, ingénieusement aidée par Annabel Rea, nous pûmes goûter quatre belles journées de réflexion sur George Sand. Il faut ajouter à ces dispositions pratiques les efforts accomplis dans l'organisation de base par Natalie Datlof et David Powell (qui firent office de directeurs de conférence à pied d'œuvre).

Nous fûmes très fiers de pouvoir compter parmi nous Georges et Madeleine Lubin. Ils ajoutèrent, comme à leur habitude, un sens du réel à celui du légendaire ; et la qualité de l'adresse lue par Georges Lubin, à l'issue du somptueux dîner de gala à l'Orangerie de Chenonceau, a témoigné une nouvelle fois de son inimitable talent à marier esprit et savoir.

Quarante-cinq communications et trois adresses furent lues ; il faut mentionner en outre les présidents des 15 sections et plus de trente assistants ; 12 nationalités, 4 continents étaient représentés : après le plus gros contingent (américain) venaient les Français (bien que plusieurs participants fissent partie des 2 groupes), puis les Allemands (nous espérons que le groupe George Sand d'Amsterdam se décidera sous peu à accueillir une conférence aux Pays-Bas). Georges Lubin a profité du caractère international de la rencontre pour exhorter le gouvernement français à abandonner le projet de convertir Nohant en centre européen des études romantiques. La pétition qu'il fit circuler visait également la préservation des bâtiments actuels et la proscription d'édifices modernes qui pourraient nuire au cachet XVIII^e siècle de l'ensemble. Ses propositions reçurent, on s'en doute, un accueil chaleureux.

Dès la fin de ses travaux, le groupe visita le « Musée du Compagnonnage » de Tours, tout indiqué pour l'évocation de George Sand. Le lendemain, il se rendit à Nohant où M. Lubin eut la complaisance de parrainer un exceptionnel tour du château. La promenade s'acheva à la Châtre par une visite informelle du musée et de la bibliothèque George Sand.

En dépit des caprices du temps qui firent succéder chaleur lourde et pluie froide, l'entrain fut de la partie tandis que s'instaurait le consensus du succès.

Nous désirons aujourd'hui, nous, organisateurs du colloque, saisir cette occasion de remercier tous ceux qui nous aidèrent à rendre l'expérience utile et agréable. Il est temps de tourner nos regards vers la Neuvième Conférence.

David POWELL (Hofstra University)

1. Repris de *George SAND Studies* avec la permission de l'éditeur.

GEORGE SAND TO-DAY

Nous présentons ci-dessous six communications émanant de sandistes de plusieurs pays. Les besoins de la mise en page nous ont obligés à demander aux auteurs des textes les plus longs un effort de concision auquel il ont consenti avec une compréhension méritoire.

FOLIE OU COMPASSION ?

Contribution à l'étude du personnage d'Albert dans le diptyque historique *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*.

Consuelo (1842-1843) compte parmi les œuvres de George Sand les plus populaires en Union Soviétique. *La Comtesse de Rudolstadt* (1843-1844) est moins connue, mais l'histoire littéraire soviétique a pourtant établi pour les deux livres une appréciation déterminée.

Les critiques sont surtout d'accord pour dire que *Consuelo* a plus de valeur artistique et que *La Comtesse de Rudolstadt* manifeste l'impuissance politique et artistique de l'utopie sandienne. Concernant le prince Albert, les avis des spécialistes ont divergé. E. Eynina estime que « le personnage d'Albert manifeste les faiblesses de la création sandienne, lesquelles sont étroitement liées aux vues de l'auteur en matière de religion et d'utopie »¹. I. Lileeva affirme que le comte Albert est un de ces « nobles repentants » qui illustrent la doctrine lerouxienne de la transmigration des âmes : il souffre parce que sa conscience lui dit que ses ancêtres sont coupables devant le peuple, il rêve d'expié leurs fautes². Quant à M. Treskunov, dans son livre intitulé « George Sand », il définit Albert comme un « fou de génie »³. Tout ce qui précède autorise à considérer ce personnage comme problématique et légitime une révision du problème.

Le cadre temporel donné par G. Sand à son diptyque peut être aisément délimité : 1740-1774. C'était l'époque de la guerre de Succession d'Autriche ; les pandoures de Franz von Trenck commettaient leurs exactions en terre tchèque. C'était le temps où régnaient Frédéric II, Marie Thérèse, Elizabeth Petrovna et Louis XIV ; le temps d'une alliance entre le trône et l'autel qui visait à opprimer les peuples. C'était l'époque où Frédéric II profitait de la guerre de Silésie pour conquérir aux dépens des Tchèques une terre qui était slave depuis des temps immémoriaux, obligeant les Tchèques, enrôlés de force dans son armée, à se battre contre leurs propres compatriotes. Quand prit fin la guerre de Succession, le pays tchèque était pillé, humilié, et l'on se mit à parler allemand en terre slave.

G. Sand oppose à la situation des Tchèques du XVIII^e siècle leur passé héroïque à l'époque des guerres hussites. « Je fus frappée par l'histoire des Hussites », dira-t-elle dans son livre sur Jean Ziska, ce chef du mouvement de libération nationale du peuple tchèque dont le nom revient souvent dans le diptyque. Pour elle, Ziska, qui rêvait de l'indépendance politique de son peuple, était surtout un amoureux fanatique de sa patrie, non un fanatique religieux. C'est justement ce patriotisme qui donna à « une poignée » de Hussites la force nécessaire pour vaincre d'énormes bataillons allemands ; c'est un patriotisme élevé qui fit de Jean Ziska une menace pour le Saint Empire romain germanique. Mais alors, pourquoi, parmi les Tchèques vaincus, le nom du « terrible aveugle » n'est-il prononcé qu'à voix basse, et pourquoi inspire-t-il la frayeur à qui évoque la prétendue cruauté sans limites des Hussites ? Comme pour réhabiliter le souvenir du héros national tchèque, Sand dit que la cruauté était de règle au Moyen Age. Tous, alors répandaient du sang, comme nous répandons de l'encre : mais s'ils brûlaient, s'ils pillaient, au moins les Hussites menés par Ziska le faisaient-ils pour libérer leur peuple.

Pourquoi l'histoire de ce pays slave plusieurs fois martyr a-t-elle intéressé l'écrivain ? C'est qu'à bien des égards elle entraine en résonance avec celle de la Pologne, patrie de Chopin et de nombreux émigrés polonais que Sand connut par son intermédiaire. Elle fréquenta Mickiewicz, Nemcewicz, Novakowski ; chez elle venaient

les amis de Frédéric, Fontana, Grzymala, Vodzinski, Khodzko, Matouchinski, les Czartoricki et bien d'autres. L'exil et le manque d'espoir quant à une prochaine libération de leur patrie causaient à ces Polonais des souffrances identiques à celles qu'avaient éprouvées le Tchèque un siècle plus tôt, quand leur pays était devenu une province de l'empire d'Autriche. De plus, leurs émotions ont probablement touché la fibre patriotique de George Sand, car la France n'avait pas encore oublié l'amertume née des défaites essuyées de 1812 à 1814.

La composition circulaire du diptyque est très intéressante : les pérégrinations de Consuelo débutent au château des Géants, en terre tchèque, puis, après la Bavière, l'Autriche, la Moravie, la Prusse, prennent fin au même endroit. Consuelo et le comte de Rudolstadt se sont rencontrés pour la première fois quand elle avait cinq ans et lui quinze. L'écrivain les obligera à épuiser leur lot de souffrances, puis elle les fera entrer dans les rangs des révolutionnaires et les agrègera à une société secrète de Francs-maçons.

Cela se produit sous l'influence d'une situation prérévolutionnaire, alors que, selon les termes de G. Sand, « l'Europe (l'Allemagne et la France principalement) est remplie de Sociétés secrètes » (t. 3, p. 312) et que les mots LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ, devise de la Révolution de 1789, constituent l'essentiel de la doctrine des Invisibles, cette société secrète. Au temps de leur floraison, « la Révolution française fermentait à l'ombre et germait sous terre. Elle couvait dans des esprits croyants jusqu'au fanatisme, sous la forme d'un rêve de révolution universelle... » (t. 3, p. 400). Le comte Albert devient l'un des prophètes et défenseurs de cette foi.

Si G. Sand a prêté à Consuelo un excès d'amour pour les hommes et inspire à ses lecteurs une sympathie infinie pour l'héroïne, le comte Albert, lui, paraît plus complexe sous le rapport des idées et de la formulation esthétique.

Aux premières pages du roman, c'est extérieurement un héros dans la tradition romantique, en conflit avec sa famille et la société. Il semblerait que tout concoure à produire cet effet. Sand divise le récit en deux moitiés bien nettes : le passé et le présent du personnage. Ce qui touche à la vie d'Albert jusqu'à trente ans, les lecteurs l'apprennent de sa fiancée Amélie. La confession de la jeune fille est empreinte de préjugés aristocratiques mêlés à des superstitions populaires. On y perçoit à la fois le ressentiment de la fiancée délaissée par le comte et l'aversion qu'il lui inspire comme ferait un malade mental.

Amélie raconte assez calmement à Consuelo la trahison autrefois perpétrée contre sa nation et sa foi par la famille de Rudolstadt. On croit même sentir qu'elle approuve la sagesse des gens qui emboîtent le pas à leur siècle et à leur société. La lignée des Rudolstadt n'a pas encore d'héritier, mais déjà le lecteur se pose la question : comment nommer celui qui, dès l'enfance devra endurer la honte d'une apostasie ?

La famille de Rudolstadt pratique la bienfaisance comme il convient, témoignant sa sollicitude aux pauvres des alentours. Amélie dit que le comte Albert se montra prodigue dès l'enfance. Il donnait tout son argent aux miséreux. Il faut se rapprocher des faibles et des indigents, disait-il. « Lorsqu'il voyait des pauvres, il fondait en larmes, et se dépouillait de toutes ses petites richesses [...] S'il voyait battre un enfant, ou redoyer un paysan, il entraînait dans de telles indignations... » (t. 1, p. 207). Bon et compatissant, il « faisait sa société des êtres les plus vulgaires et les plus disgraciés de la fortune et même de la nature » (t. 1, p. 208). Plus tard, la confession de Wanda va compléter cet aspect de son caractère : une fois Albert devenu adulte, son fils manifeste une compassion inépuisable et une propension au sacrifice.

Albert voulait même que ses parents vendent tout, distribuent leur argent aux pauvres et se dépouillent complètement. Car il pensait que l'égalité et la fraternité étaient sacrées, tandis que « les respectables avantages du rang et de la naissance » étaient des « préjugés » (t. 1, p. 306). Consuelo dira, indignée : « Et à force de ver-

tus, un homme deviendrait fou ! » (t. 1, p. 267). Et cela, quand l'inégalité sociale était consacrée par une tradition multiséculaire. De quel nom eût-on pu qualifier un homme pareil ?

Le jeune comte a refusé de participer à la guerre de Succession d'Autriche (outre qu'il déteste la guerre, c'est un adversaire du Saint Empire romain germanique). Albert conserve la foi de ses ancêtres slaves et ne dissimule pas sa haine pour le catholicisme triomphant (il hait le pape). Plus encore, le comte est fier d'appartenir à la lignée tchèque des Podiebrad, fier de descendre, par sa mère, de Jean Ziska, et de n'être pas saxon. Et cela quand les Tchèques sont asservis par les Allemands ! De quel nom qualifier un homme pareil ?

C'est ainsi que la confession d'Amélie offre un prétexte à G. Sand pour poser cette question aux lecteurs. Mais le premier à répondre a été le père d'Albert, le comte Christian de Rudolstadt. Pleurant aux pieds de l'impératrice Marie-Thérèse, lui-même a traité son fils de fou, de malade mental. C'est l'avis de tous les Rudolstadt, de leurs amis et même des serviteurs. Pouvaient-ils comprendre qu'Albert n'est authentiquement fou que lorsqu'il scrute la société, et qu'il ne perd le sens commun qu'avec ceux qui ne le comprennent pas ?

Le récit de Sand est construit selon le principe d'une démonstration *a contrario* : plus on veut persuader les lecteurs que le jeune comte est fou parce qu'il a des idées révolutionnaires et agit à l'encontre des usages, plus ils doutent de ce dont on veut les persuader. La préhistoire de la « folie » d'Albert n'a pas fourni de réponse à qui se demande s'il est sain d'esprit, si son cas est pathologique ou s'il s'agit d'une simple lubie.

Ayant rassemblé des opinions sur son héros avant de faire paraître celui-ci, la romancière les confirme ou les réfute selon les faits et gestes qu'il accomplit dans le temps de l'action, selon les avis qu'il émet sur lui-même dans ses confessions. Sand fera plus d'une fois le portrait du comte à des âges divers. C'est invariablement un grand bel homme, robuste, les yeux et les cheveux noirs, dont l'extérieur a quelque chose de solennel, mais rien de ce qui chez les fous inspire de la répulsion. Ses costumes ont la même fonction : tantôt l'habit noir des pieds à la tête, comme s'il portait le deuil de sa patrie asservie, tantôt le manteau blanc doublé d'écarlate et ceinturé d'emblèmes dorés, tantôt le costume du paysan danubien.

Les aveux faits par Albert à Consuelo dans les souterrains de Shreckenstein confirment ce qui transparaissait dans le récit d'Amélie. Oui, l'égalité pour lui est sainte, et il vénère les Hussites pour l'avoir saintement pratiquée. Oui, il pense que les peuples doivent aspirer à la liberté. Non, il ne renie pas des sentiments d'humanité qui ignorent les distinctions de caste, ni sa compassion pour tous les misérables, les faibles, les nécessiteux. Albert répètera la même chose quand il sera devenu Trismégiste à la cour de Frédéric II, et chevalier Liverani au temps de sa participation active à la Franc-maçonnerie.

A la veille de la Révolution de 1789, quand nous le rencontrerons pour la dernière fois en terre tchèque, dans la forêt de Bohême, il proclamera encore : les hommes sont égaux et libres, point de maîtres ni d'esclaves, les hommes rêvent de la république, leur devise est : liberté, égalité fraternité !

La compassion individuelle se mue chez le comte Albert en désir de se sacrifier pour la liberté de tous. Il dit : « Je suis l'homme, et je suis en rapport avec l'humanité de mon temps » (t. 3, p. 464). Sauver, aider à ses risques et périls, faire le bien sans sortir de l'ombre, voilà ce qui caractérise les actes du comte Albert dans le présent. Les années passeront, et le chevalier Liverani dira : « j'ai assez souffert, j'ai assez travaillé, j'ai assez servi la cause de l'humanité » (t. 1, p. 252).

Comme un médecin connaissant l'histoire de la maladie de son patient, Sand établit un diagnostic : il y a deux hommes en un seul, un fou et un sage. Sa folie

réside dans son refus de la réalité sociale, dans sa dénonciation véhémement du trône et de l'église, dans ses idées révolutionnaires. Il est fou parce que son cœur a souffert du désir d'inciter à l'action révolutionnaire. Consuelo dira exactement : on ne peut définir la conduite de ce « fou » que comme « un patriotisme exalté » (t. 1, p. 280). Durant les années où il participera activement à la Franc-maçonnerie, il saura « conserver et développer en lui-même les sentiments d'indépendance patriotique » (t. 3, p. 63).

Ce premier Albert est sombre, implacable, péremptoire. Sa seule défense est la léthargie, sa seule arme, son don de voyance. Sous les traits du « fou » Albert de Rudolstadt-Trismégiste-Liverani, se profile même parfois un élément de sorcellerie qui paraît satanique à qui lit sans comprendre son fanatisme, sa grandeur d'âme, son exaltation.

L'autre Albert est intellectuellement sain, pourvu d'une sage raison, d'une haute culture, de connaissances qui vont bien au-delà de son époque. Usant couramment de plusieurs langues européennes anciennes et modernes, il lit aussi bien les tragédies de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide que l'antique poésie hussite interdite par la police impériale.

Il y a du Don Quichotte chez le comte Albert. Quelque chose aussi de Giuseppe Mazzini, et enfin de Chopin, mais le tout est original, unique. Musicien virtuose comme le pianiste polonais, Albert communique avec l'âme de son peuple par les airs tirés de son violon. Lorsque, ayant perdu son nom et sa fortune, il erre avec sa famille sur les routes d'Europe, sa musique stimule la combativité des auditeurs. La musique nationale tchèque, l'hymne populaire hussite le plongent dans l'extase et mettent Consuelo en état d'hypnose (était-ce là le pouvoir de la musique de Chopin sur George ?) Grâce à l'exaltation qu'il communique à son art, Albert a rendu à la chanteuse la conscience de sa dignité.

Tout au long du diptyque, Sand préserve autour de son héros une atmosphère mystérieuse, un air d'énigme romantiques. A la fin de *La Comtesse de Rudolstadt*, le récit devient conjectural : « en apparence, peut-être, vraisemblablement... » De vérité, l'écrivain n'en affirme qu'une : Albert porte ses idées au peuple. Le comte est chez lui parmi les pauvres, ils le défendent et le révèrent comme un prophète. Quand la narration s'achève, vers 1774, il a, d'après Sand, plus de cinquante ans. C'est un beau vieillard chenu, aux yeux noirs étincelants qui ont pris l'éclat de son âme « toute de bienveillance pour les hommes d'ici-bas » (t. 3, p. 439). Et voici qu'à nouveau, de la bouche de ce prophète inspiré, jaillissent des appels à la révolution : « Liberté, égalité, fraternité... Vive la république ! »

Folie du sacrifice désintéressé, martyr enduré au nom des êtres qui souffrent, combat pour détruire les trônes, les échafauds, les prisons, les casernes et les monastères, telles furent les raisons de vivre du comte Albert de Rudolstadt, fou par compassion.

Natalia S. TAPEZNIKOVA (Kazan', U.R.S.S.)

(traduit du russe par Françoise GENEVRAY, qui a soutenu, le 30 mars 1990, à l'université d'Aix-en-Provence, une thèse sur : les lecteurs russes de G. Sand, et le débat entre Bielinski et Dotoiewski sur la religion de Leroux et de Sand).

1. E.M. EVNINA, *Istoriija francuzskoj literatury* (3t.), Moscou, 1956, t. 2, pp. 287-288.

2. I.V. LILEVA, « Grafinja Rudol'stadt », dans SAND, *Sobranie socinenij* /9. t, Léninegrad, 1971, t. 5, p. 855.

3. M.S. TRESKUNOV, *Zorz Sand*, Léninegrad, 1976, p. 108.

Les numéros de tome et de page inclus dans le texte renvoient à : *Consuelo* (t. 1 et 2), *La Comtesse de Rudolstadt* (t. 3), texte présenté et annoté par S. Vierre et R. Bourgeois, Editions de l'Aurore, 1983.

LE SENTIMENT MATERNEL

MOTEUR D'UNE SOCIÉTÉ NOUVELLE

CHEZ GEORGE SAND

Le concept de *mère*, exalté déjà à l'époque de Rousseau, le fut davantage encore après la Révolution française, d'autant plus qu'il était porteur — nous le verrons chez George Sand — d'une fonction sociale bien définie. Ainsi, dès la première moitié du XIX^e siècle, apparurent certains traités sur l'éducation maternelle, la société libérale qui s'installait ayant besoin de guides dans ce domaine¹. Mais c'est George Sand, à notre connaissance, qui sut le mieux, et la première en tant que romancière, évoquer le type de mère idéale, véritable modèle de femme universelle, obéissant à une mission humanitaire, et investie de la responsabilité de promouvoir une société nouvelle.

Une prédisposition de la femme à la vocation de soignante relève d'une mission sociale chez George Sand, ainsi que son devoir de dispenser l'instruction au plus grand nombre. En ce qui la concerne, elle a élargi cette responsabilité au point de se faire la romancière du peuple qu'elle a voulu éclairer, éduquer. Nous prendrons enfin en exemple quelques-unes de ses héroïnes qui permettent de tracer le portrait idéal, selon George Sand, de la femme moderne, qui a son rôle à jouer dans une société ouverte à toute initiative propre à favoriser le bonheur social.

I. UNE MANIÈRE DE S'AFFIRMER AU SEIN D'UN GROUPE SOCIAL

« Je crois les femmes aptes à tous les arts et même à toutes les fonctions comme les hommes [...] Je voudrais qu'elles pussent apprendre et exercer la médecine, la chirurgie et la pharmacie. Elles me paraissent admirablement douées par la nature pour remplir ces fonctions... »²

Toute jeune déjà, George Sand sentait que la médecine pouvait être une caractéristique féminine. A 23 ans, elle semblait à l'aise dans le rôle de thérapeute bienveillante :

« J'exerce la médecine, la chirurgie, la pharmacie etc. Je raccommode les nez cassés, je remets les doigts coupés, je fais des potions et des juleps pour le rhume, je prépare des emplâtres, voire des clystères en cas de besoin »³.

De plus, nous savons à quel point elle se fit l'infirmière dévouée de Musset, de Chopin, de Manceau, pour ne citer que les plus grands malades auxquels elle fut attachée. Cette disponibilité nous paraît relever de sa vocation maternelle. Car secourir le malade, l'amener à la guérison, équivaut à lui donner à nouveau la vie.

Les héroïnes de Sand, elles aussi, ont la responsabilité de guérir. Elles sont l'image d'un dévouement « maternaliste ».

Dans *Lucrezia Floriani*, le prince Karol se remet entièrement aux soins de celle-ci, ne pouvant plus décider de son sort. Quand sa santé sera revenue, les liens créés par la maladie ne lui permettront plus de se dégager de l'emprise que Lucrezia, sans le vouloir, a exercée sur lui. Dans *La Filleule*, Anicée de Saule emmène chez elle Stéphane de Rivesanges qui a eu un malaise. Dans *Le Marquis de Villemer*, Caroline de Saint-Genève porte secours à Urbain lorsqu'il est victime d'une crise d'étouffement. Dans *Jeanne*, Guillaume de Boussac se rend compte, grâce à cette « *épreuve purificatrice* »⁴ qu'est la maladie, des véritables qualités de Jeanne :

« Tu as été un ange pour moi [...] Oui, je t'ai vue des nuits entières à genoux à mon

chevet ! Je me souviens que tu m'as plusieurs fois soulevé dans tes bras et même porté comme un enfant, pour me changer de fauteuil »⁵.

Un peu partout dans l'œuvre de George Sand, nous voyons la femme s'engager vis-à-vis de la maladie. Consuelo en est l'exemple parfait, elle qui prouve que le sentiment est le seul thérapeute valable. La jeune fille va sauver Albert de Rudolstadt en lui communiquant sa propre énergie. Qu'on se souvienne du passage admirable où elle arrache Albert au sein de la terre et le ramène à la lumière. En effet, ressentant « *en elle une révélation de l'amour maternel* »⁶, elle effectue, dans les entrailles de la montagne où s'est caché le jeune homme, une sorte d'accouchement, puisqu'elle arrive à le persuader de retourner dans le monde des vivants.

II. L'INSTRUCTION, PRINCIPE DE PROGRES, TRANSMIS PAR LA FEMME

A/ Se faire l'institutrice du plus grand nombre

Devenue mère, George Sand improvisa, à vingt-deux ans, une école maternelle à Nohant, autour de Maurice âgé de trois ans. Ravie, elle confiait à Zoé Leroy, son amie d'enfance :

« Nohant a l'air d'une pension. J'ai chez moi une dame qui a deux petites filles. Il me vient des enfants du village et de mes gens. La concorde n'est pas toujours bien établie, mais j'en viens à bout sans jamais donner une chiquenaude. Vous savez que j'ai l'ancienne méthode en horreur et je crois que je pleurerais plus haut qu'eux après les avoir battus »⁷.

Déjà apparaissent ici des principes nouveaux sur l'éducation. Chaque expérience va la conforter dans cette idée qu'éduquer un enfant ne se fait pas sans douceur, tact, patience, don de soi, psychologie. Elle a toujours adoré et recherché les enfants (« ... *j'aurais dû être bonne d'enfants ou maîtresse d'école* »)⁸, sans jamais établir de barrières entre eux en raison de leurs différences sociales. Au contraire, elle s'est montrée disponible au point d'apprendre à lire à Solange en même temps qu'à Lucie Cailleau, fille de sa femme de confiance, qui remplissait des fonctions domestiques.

Plus tard, c'est la réalisation du théâtre de marionnettes qui lui permet d'organiser des représentations dont la bonne influence paraît évidente sur les cerveaux enfantins. Le souci didactique préside à toutes les actions de George Sand. Les petits paysans berrichons profitent de ses généreuses dispositions tandis qu'elle écrit, en 1872, *Les Idées d'un maître d'école*, somme de principes pédagogiques destinés à ses petites-filles. Elle y préconise, notamment, une nouvelle méthode de lecture, celle de Laffore, avocat sous la Restauration, qui a inspiré la plupart de nos méthodes de lecture modernes. Elle suggère l'éveil de l'esprit d'un enfant par toutes sortes d'activités : promenades, musique, lectures ou entretiens sur divers sujets. Le thème pédagogique est en effet le support de la foi dans le progrès. « *L'éducation peut et doit trouver remède à tout* »⁹, nous rappelle notre auteur.

B/ Le droit à l'instruction pour les jeunes filles

George Sand n'aura de cesse que ses contemporains admettent que l'instruction doit être dispensée de la même manière aux filles qu'aux garçons. Elle n'hésite pas à accuser ouvertement les hommes de vouloir garder leur pouvoir en maintenant les femmes dans des occupations dérisoires :

« Les femmes reçoivent une éducation déplorable, et c'est le grand crime des hommes envers elles. Pour empêcher la femme d'accaparer par sa vertu l'ascendant moral sur la famille et sur la maison, l'homme a dû trouver un moyen de détruire en elle le senti-

ment de la force morale ; il fallait étouffer son intelligence ou la laisser inculte. C'est le parti qui a été pris »¹⁰.

George Sand se bat, à chaque fois qu'elle le peut, contre les préjugés qui freinent tout progrès. Elle essaie de prouver que ce type d'éducation étroite est voué à l'échec, à la mort (le roman *Valentine* en est l'illustration). De plus, elle veut convaincre les mères que ce sont elles qui peuvent faire évoluer les esprits ; en s'écartant d'une conception traditionnelle du rôle de la femme dans la société, elle se doit d'ouvrir des horizons nouveaux aux générations suivantes :

« Je voudrais qu'elle [la femme] pût s'occuper davantage de l'éducation de ses enfants, compléter celle de ses filles et préparer celle que ses fils doivent recevoir de l'Etat à un certain âge. Je voudrais qu'elles fussent admises à de certaines fonctions de comptabilité patientes et minutieuses qui me paraissent ouvrages et préoccupations de femmes plus que d'hommes »¹¹. [...] « Un temps viendra donc, peut-être, où le domaine des sciences, des arts et de la philosophie sera ouvert aux deux sexes »¹⁸.

La romancière explique comment, bons ou mauvais, les enfants sont ce que les parents les ont faits, par l'exemple et la compréhension. Elle indique les principes moraux que la mère peut communiquer aux tout-petits :

« ... faites comprendre et aimer le bien par une perpétuelle insufflation du bon exemple et des douces habitudes de l'affection mutuelle »¹².

Ce terme d'insufflation va se retrouver fréquemment dans les écrits de notre auteur, car Sand est persuadée que l'idéal éducatif consiste en une *imprégnation* des valeurs essentielles au développement de l'enfant. La mère, détentrice de cette vertu de modèle, joue en cela un rôle capital. Car elle transmet, « *par une sorte d'insufflation de son être moral* »¹³, son savoir et sa conception du monde¹⁴.

III. L'EDUCATION DU PEUPLE : UN DEVOIR D'ECRIVAIN

A/ Mère-enseignante, George Sand met l'écriture au service d'un message social

Déjà, quand elle écrivait à son jeune fils, elle en profitait pour lui donner une leçon sociale. Très tôt elle a tenté de le faire adhérer aux idées qui l'animaient : « *Tu vois quel est l'avantage et la nécessité de l'éducation, puisque sans elle, on vit dans une espèce d'esclavage* »¹⁵.

La lettre constitue un cours d'éducation politique, qui montre que notre auteur, après les événements du Procès Monstre de mai 1835, et sa rencontre avec Pierre Leroux, en juin, vient de découvrir les théories fondamentales du futur « socialisme » :

« Parmi tous les hommes qui défendent la propriété avec des fusils et des baïonnettes, il est plus de bêtes que de méchants, c'est chez la plupart le résultat d'une éducation antilibérale, leurs parents et leurs maîtres d'école leur ont dit en leur apprenant à lire, que le meilleur état des choses était celui qui conservait à chacun sa propriété et ils appellent révolutionnaires, brigands et assassins ceux qui donnent leur vie pour la cause du peuple »¹⁶.

Nous la verrons toute sa vie occupée de faire avancer le peuple dans la voie du progrès social. Considérant maternellement ses lecteurs comme des enfants à guider, à instruire, elle va, en écrivant des romans, des feuilletons, ou des articles dans certaines revues, informer ce peuple qu'elle aime (elle rappelle volontiers qu'elle en fait partie, par sa mère). Aidée très souvent par la philosophie de Pierre Leroux, certainement le premier vrai socialiste de XIX^e siècle, elle propose à ce peuple-enfant des valeurs humanitaires et des modèles idéaux.

B/ Consuelo, type idéal de *Mère Universelle*

George Sand met tout son talent, au travers de *Consuelo* notamment, à énoncer les grands principes d'un socialisme naissant. George Sand-Consuelo, écho de Pierre Leroux, va dénoncer, au fil du roman, les notions aveugles et contraignantes de la société, comme les préjugés de caste, le maintien dans l'ignorance, la religion du mensonge, la négation, donc, de la Connaissance, toutes ces carences faisant souffrir le héros, Albert de Rudolstadt. Par opposition, l'auteur propose, sous les traits de Consuelo, un modèle d'amour, fait de Vertu, d'esprit de pauvreté, qui, écrit Simone Balayé, « suppose l'abnégation de soi, le renoncement aux biens de ce monde : c'est la condition du progrès indéfini de l'humanité »¹⁷ dont l'héroïne devient, à la fin du roman, la *Mère*. La ballade qui lui est destinée — intitulée « La bonne déesse de la Pauvreté » — résume ces caractéristiques maternelles, que George Sand voudrait incarner elle-même aux yeux de ses lecteurs :

« Tu es toute douceur, toute patience, toute force et toute miséricorde, ô bonne déesse !
[...] Tes enfants [...] se souviendront que tu fus leur mère féconde, leur nourrice robuste
et leur église militante »¹⁸.

L'initiation à laquelle s'est soumise Consuelo est celle que la romancière voudrait étendre à toutes ses lectrices. Car elle estime que c'est le rôle de la femme d'instruire par la vertu de l'exemple. Comme Wanda, la mère d'Albert de Rudolstadt, la femme est, pour George Sand, une prêtresse qui initie les autres en tant que mère. Wanda est en effet celle qui, dans l'ombre, guide Consuelo sur la vraie voie, comme elle l'a fait discrètement avec Albert. La véritable maternité consiste donc à faire sortir des ténèbres non seulement un être de chair, mais un esprit qui va faire son chemin sur la voie de la Connaissance. Albert personnifie ce peuple que George Sand éduque. Et dans chacune de ses œuvres didactiques, l'héroïne contribue à l'exaltation du sentiment maternel qui, dans l'esprit de la *Religion Nouvelle* expliquée par Pierre Leroux, ouvre les portes de la Liberté, de l'Égalité et de la Fraternité.

IV. LA MATERNELLE ADOPTION D'UNE COMMUNAUTE

Notons, avant tout autre chose, que George Sand avait été intéressée par l'importance de la Mère, chez les Compagnons. Car dans son roman, *Le Compagnon du Tour de France*, la Savinienne, investie du titre de « Mère », occupe une place privilégiée et George Sand insiste sur sa condition de femme du peuple, simple, humble, dévouée, généreuse. Elle sait créer une atmosphère sécurisante propre à transformer sa demeure en havre de paix et de rencontre bienveillante (George Sand ne jouait-elle pas le même rôle, en recevant avec générosité et simplicité tous les hôtes de Nohant ?)

Ecrivain social, George Sand sut mettre aussi à la portée de ses lectrices des modèles de femme dans le monde ouvrier, ce qui était nouveau. On découvre dans *La Ville Noire* une femme simple, Tonine, qui va progressivement incarner les composantes maternelles qui feront d'elle une initiatrice aux vraies valeurs.

Tendre, bonne, douce, patiente, désintéressée, elle travaille sans relâche pour le bien commun. Vraie figure de l'altruisme, elle se sent en mesure de prendre sous sa responsabilité une communauté, celle des ouvriers de Thiers. Elle leur sert de guide, de mère, donnant sans compter son temps, sa présence, et plus tard son argent, puisqu'elle hérite

« de la fabrique et d'une somme d'argent qu'elle a employée tout de suite [...] à fonder l'atelier-modèle »¹⁹. « Tous les profits sont employés à donner l'apprentissage et l'éducation gratuits aux enfants de la Ville Noire, des lectures et des cours aux ouvriers, des secours et des avances à ceux qui ont eu des accidents »²⁰.

Tonine n'a pas de faille. Pourvue de vertus évangéliques, elle *met au monde* une nouvelle cité basée sur le travail efficace de chacun. Mère de ce petit peuple, elle est symbolisée dans le roman par la lumière — celle qui purifie, régénère — et la blancheur, qui contraste avec la *Ville Noire*. George Sand se sert ainsi de la fiction pour laisser entrevoir comment on pourrait instaurer une société qui vivrait les valeurs fondamentales de l'Égalité, de la Fraternité, et de la Liberté.

Un autre type de mère est donné en exemple : la mère des villageois. Dans *Mademoiselle Merquem*, Célié aussi se dévoue pour une communauté, elle passe son temps à faire du bien autour d'elle, secourant des naufragés, soignant les malades :

« C'est elle qui veillait à ce qu'il n'y ait pas un pauvre sans ressource, des bras valides sans travail, des infirmes sans nourriture, des vieillards sans soutien, des orphelins sans appui et des jeunes gens sans une certaine instruction. Comment eût-on pu se passer d'elle ? »²¹.

Pour George Sand l'humanité est perfectible (cette idée se retrouve à peu près dans tous ses romans). Il faut donc éclairer le peuple, mais sans brutalité. Aussi la femme semble-t-elle tout indiquée pour remplir cette fonction. Célié rehausse les villageois à leurs propres yeux, leur donne foi en eux, mettant en application ce que le vieux Bernard Mauprat disait : « Tout le monde a besoin d'être aimé pour valoir quelque chose »²².

Le progrès social passe donc par la sollicitude, la lucidité, l'amour féminin. Et pour mieux rassembler autour d'elle ces villageois auxquels elle voudrait communiquer sa philosophie, Célié Merquem adopte un certain nombre de jeunes gens et fonde une petite société secrète, à laquelle il faut être initié. Le héros de l'histoire, Armand, va à son tour se soumettre à l'adoption, et accéder à une nouvelle vie, après avoir été *ondoyé*²³ comme dans une cérémonie de baptême. L'eau, encore une fois, est empreinte de symbolisme : purificatrice, elle fait accéder à un autre état, elle opère une renaissance. Homme nouveau, Armand — « Célio », est en mesure d'adhérer à la « *philosophie humanitaire* »²⁴ et de la pratiquer.

George Sand a beau avoir écrit ce roman en 1868, elle est toujours aussi convaincue que les théories de Pierre Leroux sont les seules défendables, nous l'avons senti également dans *La Ville Noire*. En effet, pour lui comme pour George Sand, l'amour entraîne une meilleure compréhension du monde, et l'action qui en découle est salvatrice. Elle mène aux vraies valeurs. « *Je me sens maternelle pour tous ceux que j'aime* »²⁵, dit Célié Merquem. Armand s'associe à elle pour réaliser l'idéal de fraternité et d'égalité qui sera leur seul but désormais (comme pour Consuelo et Albert de Rudolstadt). Ce n'est certainement pas sans raison que la romancière a donné à son personnage masculin le nom d'adoption de Célio. En effet il est complémentaire de Célié ; à la figure de Mère bienveillante qu'elle représente aux yeux de cette communauté, s'ajoute celle du Père qui apporte avec lui la science, la Connaissance. Il est, selon la dénomination de Jung, l'*animus*, et elle, l'*anima*. S'enrichissant l'un l'autre, ils incarnent le rêve d'unité si cher à notre romancière. Derrière ce rêve, cependant, on perçoit chez George Sand un autre désir — inconscient, celui-là — qui est de réunir en un seul être les composantes masculines et féminines. Tel est l'être total que chacun devrait aspirer à devenir. Mais George Sand sait qu'on ne peut que tendre vers un tel modèle. Aussi finit-elle son roman sur une note optimiste :

« Peut-être ne sait-on pas à quel degré de charme et de mérite pourrait s'élever la femme bien douée, si on la laissait mûrir, et si elle-même avait la patience d'attendre son développement complet pour entrer dans la vie complète »²⁶.

Que ce soit dans sa correspondance ou dans ses œuvres romanesques, George Sand essaie de communiquer sa foi dans le progrès. Elle croit en la perfectibilité humaine, et en cette « Religion Nouvelle » qui applique, dans son respect de l'Humanité, les trois termes de Liberté-Egalité-Fraternité. Convaincue de la mission privilégiée qui lui est confiée, la femme doit jouer pleinement son rôle en prenant ses responsabilités vis-à-vis de l'enfant, vis-à-vis de tout être qui a besoin d'un support maternel, et vis-à-vis de la société à laquelle elle appartient et dont elle est un maillon indispensable pour que la grande chaîne de solidarité humanitaire développe le plus harmonieusement possible son efficacité. Dans cette société nouvelle imaginée par George Sand, la femme sera brave, audacieuse, solide, responsable, et surtout elle exercera sa fonction d'Amour qui ouvre toutes les portes : celle de la Liberté et de l'Égalité, par l'accès à la Connaissance et au Sentiment, et donc de la Fraternité Universelle, ce qui est le rêve de toute Mère pour ses enfants, ce qui a été le rêve de George Sand pour le peuple.

Bernadette SEGOIN

1. Mme CAMPAN, *Manuel de la jeune mère* ; Mme TASTU, *L'éducation maternelle* (1835). Périodiques féminins : *Le conseiller des femmes*, fondé par Eugénie NIBOYET en 1833 ; *La mère de famille*, de Madeleine SIREY ; *La Mère institutrice*, dès 1835.
2. *Souvenirs et Idées*, pp. 20-21, cité par Georges Lubin dans son article « George Sand et l'éducation », in *Nineteenth Century French Studies*, p. 465.
3. Lettre du 23 avril 1827 in *Correspondance*, T.I., Ed. Garnier, Paris, 1964, pp. 388-389.
4. M.P. RAMBEAU, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, p. 297.
5. *Jeanne*, P.U.G., 1978, p. 164.
6. *Consuelo*, Classiques Garnier, Paris, 1959, T.I., Chap. XXXIV, p. 257.
7. *Correspondance*, T.I., p. 356 sq.
8. Œuvres autobiographiques, Pléiade, T.II, *Le théâtre des marionnettes de Nohant*, p. 1266.
9. *Mauprat* (1837, édition revue par George Sand en 1852), Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 314.
10. Sixième des *Lettres à Marcie* (1837), Hetzel, Paris, 1862, pp. 315-316.
11. *Souvenirs et Idées*, pp. 20-21, cité par Georges Lubin dans son article « George Sand et l'éducation », p. 465.
12. *Impressions et Souvenirs*, Michel Lévy, Paris, 1873, XI : *Les idées d'un maître d'école*, p. 225.
13. *Lucrezia Floriani*, Ed. de La Sphère, Paris, 1981, p. 15.
14. On retrouve ce terme dans *Les Entretiens Journaliers* du 20 juin 1837 (« *La meilleure éducation [...] c'est l'insufflation* »), in *Œuvres Autobiographiques*, T.II, p. 991 ; et dans *Les Beaux Messieurs de Bois Doré*, Calmann-Lévy, Paris, 1928, T.I., Chap. XXXVII, p. 308.
15. Lettre à Maurice du 6 novembre 1835 in *Correspondance*, Classiques Garnier, 1967, T.III, p. 109.
16. Lettre à Maurice du 6 novembre 1835 in *Correspondance*, T.III, p. 109.
17. Simone BALAYÉ, *Consuelo : De la mendicante à la déesse de la pauvreté*, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Armand Colin, 76^e année, Juillet-Août 1976, p. 614.
18. *La Comtesse de Rudolstadt*, Classiques Garnier, Paris, 1959, T.III, Lettre de Philon à Ignace Joseph Martinowics, p. 553.
19. *La Ville Noire*, P.U.G., 1978, p. 161.
20. *Ibid.*, p. 165.
21. *Mademoiselle Merquem*, Michel Lévy Frères, Paris, 1868, p. 95.
22. *Mauprat*, p. 314.
23. *Mademoiselle Merquem*, p. 162.
24. *Ibid.*, p. 148.
25. *Ibid.*, p. 57.
26. *Ibid.*, p. 307.

RÉCRIRE LES RÉVOLUTIONS

Indiana, premier roman de George Sand, reflète son siècle. L'attention portée à l'Histoire est à rattacher, selon Lukacs¹, à la période révolutionnaire où l'individuel fut en constante interaction avec l'Histoire. Le lecteur est confronté à l'effort sandien pour « donner sens »² à la turbulente période durant laquelle elle atteignit sa maturité ; effort certes conscient mais qui fait naturellement partie de ceux dont elle ne contrôle pas entièrement le cours. Tout comme l'historien « narrativise » de façon à donner une trame à l'histoire, et à doter les événements de signification dans une tentative de maîtriser le temps, le romancier crée un univers imaginaire dont les référents sont à la fois réels et fictifs³.

Nous assistons dans ce roman à une évocation délibérée de la vie en France au début du XIX^e siècle avec de fréquentes références à la Révolution de 1789 et aux bouleversements qui la suivent : Terreur, Directoire, Empire, Restauration. Le roman aborde aussi et relate d'une manière abrégée la Révolution de 1830. Mais ce qui est peut-être plus significatif, c'est ce que l'auteur choisit de ne pas dire de ces bouleversements politiques, ou plutôt ce qu'il en dit mais d'une manière cachée. En effet, alors que ses vues politiques sont bien connues par sa correspondance et son autobiographie, une lecture attentive de son œuvre révèle des associations moins évidentes.

Le but essentiel de cette étude sera de retrouver l'aspect inconscient du texte sandien, tel que le révèlent des dénégations répétées ainsi que le retour obsédant de certains mots. Nous essaierons de découvrir le message censuré au cours du processus d'élaboration secondaire, fruit de la rêverie qui accompagne la création, processus qui implique un estompage des inconséquences narratives de manière à « donner sens » à l'imaginaire. Les références obsédantes au « caché », à l'« enseveli », l'impossible désir de pénétrer les pensées des uns aux autres, et surtout le portrait voilé de Ralph, invitent le lecteur à traquer le désir réprimé que masque le texte.

George Sand emploie trois moyens pour donner sens aux événements ayant conduit à la Révolution de 1830. D'abord le narrateur commente directement les faits importants et, à la manière de tout historien, crée des liens de cause à effet et tire des conclusions⁴. Puis il s'engage dans une symbolisation des périodes en cause : Révolution, Directoire, Empire et Restauration. Enfin il utilise ses fictions pour personnifier les événements considérés. Chaque personnage représente une position spécifique : Raymon le partisan de la monarchie héréditaire, Delmare le bonapartiste, Ralph le républicain ; il est significatif qu'Indiana rejette les systèmes institués au profit d'une loi naturelle d'inspiration rousseauiste. Nous nous limiterons, dans l'intérêt de notre recherche, à un examen de la manière dont les deux dernières méthodes (création de symboles et leur personnification) servent à doter l'histoire de sens.

La première référence à l'histoire révèle davantage un désir de présenter des images des événements que de les comprendre, le narrateur introduit Mme de Carvajal comme une de ces femmes « qui ont échappé aux échafauds de 93, aux vices du Directoire, aux vanités de l'Empire, aux rancunes de la Restauration »⁵. Le processus d'énumération égalise la signification des dits événements, chacun étant désigné par la tare qui lui est assignée. Manière dialectique de prendre du recul à l'égard des stéréotypes tout en les faisant siens. De la même façon que tout langage est métaphorique en raison de l'impossibilité intrinsèque de saisir la réalité de ses référents, les événements historiques (ou référents « réels ») ne peuvent jamais être ressaisis ; il ne nous reste que les images abandonnées par ceux qui font l'histoire. Sand participe à ce processus de fabrication d'images. Consacrant l'utilisation des « échafauds » comme obsédant symbole de la Révolution, elle en prolonge la symbolisation à tra-

vers l'évocation par le narrateur de la crainte de Raymon « de voir relever les échafauds et couler le sang innocent » (167).

La Révolution de 1830, qui s'intègre dans les limites du roman, est présentée — fait révélateur — dans le contexte de son symbole quand Indiana arrive en France pour être immédiatement confrontée à la révolte : « Mais quels furent sa surprise et son effroi, en débarquant, de voir le drapeau tricolore flotter sur les murs de Bordeaux » (290). La lutte politique est aussitôt liée à un symbole, les trois couleurs, suivi d'une représentation plus familière de la Révolution, l'effusion de sang. La phrase suivante présente les événements comme « une violente agitation » qui annonce une imminente « lutte sanglante ». Le « sang » se révélera un thème dominant.

Napoléon et l'Ancien Régime sont à leur tour réduits à une représentation symbolique dans le passage où Delmare et Raymon sont décrits « l'un sous l'épée de Napoléon, l'autre sous le sceptre de Saint-Louis ; M. Delmare, planté au pied des Pyramides ; Raymon, assis sous le monarchique ombrage du chêne de Vincennes » (169).

Comme cet exemple le démontre, Sand crée des héros qui personnifient des positions spécifiques et qui ne cessent pas de répéter l'histoire à travers leur existence fictionnelle. Delmare, en tant qu'idolâtre du Napoléon déchu est étiqueté despote et tyran sur un mode presque obsédant. Il est dépeint brutal, impérieux et agressif ; on parle fréquemment de lui comme d'un enfant, détail qui renvoie aux théories freudiennes sur les comportements de groupes. Ces théories suggèrent que la psychodynamique liant les leaders à leurs disciples a sa source dans certains prototypes infantiles⁶.

Tandis que Delmare est associé au Napoléon déchu, Raymon l'est à l'aristocratie déchu elle aussi. Cette association est soulignée par de fréquentes allusions au sang, aux marques obsédantes de la Révolution. Raymon est désigné comme victime de la violence, laquelle est elliptiquement la violence révolutionnaire. Il est significatif que le roman débute par l'image de Delmare blessant Raymon. Cet acte donne à Indiana un terrifiant pressentiment : « Il y a du sang humain répandu » (62). Raymon est ensuite montré plusieurs fois « tout sanglant » ; il ne cessera pas, d'un bout à l'autre du roman, d'être associé au sang (« un homme bilieux, dont le sang circulait vite », 193) ; il est aussi lié au « crime » perpétré contre Noun, qui représente, elle, symboliquement, sa violence de classe à l'égard du peuple.

Par contraste, Ralph est lié à la République, aux idéaux positifs d'égalité et de pacifisme. Au même niveau, Indiana représente la femme, en opposition aux valeurs du mâle, ses actions étant constamment caractérisées comme « la résistance » (249), ce qui, avec ses harmoniques politiques, indique une légitime référence à son droit propre, celui de refuser de participer au système. Il va de soi que ces deux derniers personnages sont plus complexes encore ; je reviendrai plus loin sur cette complexité.

Nous avons vu que trois positions politiques prépondérantes sont présentes dans *Indiana* : royaliste, bonapartiste, républicaine. Celle dont l'absence est manifeste est la position révolutionnaire. Son absence même suggère son active présence aussi bien que le désir sandien d'éliminer de sa vision le révolutionnaire et sa violence. Cependant son esquive n'aboutit qu'à faire apparaître la révolution sous des formes subverties : d'où l'abondance, à travers le roman, des références aux termes tête (l'expression « perdre la tête » étant favorite), sang (« en sang », « sang-froid », « sang glacé », veines), trancher, crime et terreur. La façon sommaire avec laquelle l'auteur expédie la Révolution de Juillet en quelques phrases et l'envisage du point de vue de son héroïne la plus apolitique, Indiana, renforce l'idée que Sand élimine de son horizon une force dominante. Mais sa tentative de la refouler en vertu de son aversion bien connue pour la violence se révèle infructueuse une fois dévoilé se sous-texte d'*Indiana*. L'auteur le suggère lui-même quand il se réfère par deux fois à la Restauration comme à une période masquée. Ce que masque, en fait, ce régime c'est la violence qu'il ne désire pas voir.

Tout d'abord la Révolution de 1830 apparaît sous une forme déguisée. Un exemple-clé en est la référence à l'ironique désillusion d'Indiana une fois constaté que la perfidie de Raymon (encore n'en connaît-elle qu'une infime partie) se révèle comme « les illusions de trois jours » (126). L'insistance à répéter que son bonheur n'aura duré que trois jours, jointe aux évocatrices « illusions », laisse entendre que sa brève et aveugle passion est une représentation érotique des « trois Glorieuses » survenues quelques mois à peine avant que le roman ne fût écrit. Le suicide de Noun suggère, une fois de plus, la faillite des rêves du peuple, rêves qui étaient peut-être suicidaires. Ce point de vue est conforté par la tentative de suicide de Ralph et d'Indiana, laquelle prend place après la relation réelle de la Révolution de 1830.

La violence révolutionnaire couve également sous la résistance passive d'Indiana, en tant qu'esclave du maître Delmare. Elle est aussi la femme qui souhaite devenir l'esclave de Raymon, celle qui bascule de fait dans l'intolérable supplication : « Dispose de moi, de mon sang, de ma vie ; je suis à toi corps et âme. J'ai fait trois mille lieues pour t'appartenir, pour te dire cela ; prends-moi, je suis ton bien, tu es mon maître » (297). Elle montre en outre une surprenante prédilection pour la chasse, « cette image abrégée de la guerre avec ses fatigues, ses ruses, ses calculs, ses combats et ses chances » (162). Celle qui a été dépeinte comme la « proie » de Delmare (94) montre une même passion pour le rôle de prédateur. Apparente contradiction qui s'explique par l'inconsciente connexion, dans la psyché humaine, entre sadisme et masochisme. Il s'agit en fait des deux faces de la même médaille, aussi inséparables qu'Eros et Thanatos⁷. Il est à noter que « la chasse était la seule passion que Ralph et Indiana eussent en commun » (162). Ce détail révèle que, sous leur apparence pacifique, gît une attraction cachée pour ce qui a été ouvertement comparé à la guerre.

La Révolution se retrouve également dans le texte sous forme d'images naturelles, en premier lieu celle de l'« orage » (politique, 295) et du « tourbillon » (des révolutions, 235). La dernière figure réapparaît dans une innocente évocation du tout jeune Ralph dérobant des œufs dans des nids d'oiseaux pour plaire à l'adolescente Indiana. Une allégorie politique est suggérée par la référence à « la reine des mers » et à « l'air », « patrie » des oiseaux. Ces oiseaux courroucés « s'élevaient en noirs tourbillons pour aller s'abattre » tandis qu'« Indiana riait de leurs évolutions » (257). Ces « tourbillons », déjà associés aux révolutions, et ces « évolutions » qui leur sont phonétiquement proches, contribuent ensemble à suggérer une référence oblique ou une allusion inconsciente à la révolution.

Au cours de cette scène, Ralph initie Indiana à la vie politique mais nous remarquons qu'ici c'est lui qui tient le rôle du transgresseur que Raymon incarnera plus tard. Tout comme son portrait est voilé quand Indiana n'est pas au Lagny, sa personne est cachée sous « un masque de pierre » (315). Nous voyons que son extérieur passif recouvre la figure cachée de la violence telle qu'on l'aperçoit dans le passage où il escamote la reine par un acte révolutionnaire. Cette violence éclate plus encore dans l'épisode où il révèle à Indiana la vraie raison du suicide de Noun. Le narrateur rapporte ainsi son acte : « Ralph venait d'enfoncer le couteau et d'entamer une affreuse blessure ». Bien qu'il eût aussitôt regretté d'avoir blessé la jeune femme, « le sang-froid extérieur avec lequel il consumma cette opération cruelle lui donna l'air d'un bourreau aux yeux d'Indiana ». Elle désigne son acte comme « votre vengeance » alors que le narrateur en signale « la maladresse d'exécution » et insiste sur sa « violence ». Pour compléter le tableau de la Terreur et de ses bourreaux, il est fait référence à Raymon pénétrant dans le parc du château : « en entrant, il sentit sa tête se refroidir » (184). Indiana et Raymon sont victimes de la violence de Ralph, assimilée aux « excès de 93 », selon l'expression déjà employée par Raymon (168).

La violence cachée de Ralph est suggérée par l'usage du conditionnel et de négations qui ont pour effet d'affirmer ses violents désirs. Un exemple-type de ce processus réside dans la promesse faite à la mère de Raymon qu'il ne nuira pas à son fils. Il en donne pour preuve l'ensemble de dénégations rassurantes qui suivent : « J'ai surpris leur premier baiser, et je n'ai point jeté M. de Ramière à bas de son cheval ; j'ai croisé souvent dans les bois leurs messages d'amour, et je ne les ai point déchirés à coup de fouet. J'ai rencontré M. de Ramière sur le pont qu'il traversait pour aller la trouver ; c'était la nuit, nous étions seuls... pourtant je n'ai point jeté cet homme dans la rivière » (237).

Beaucoup d'autres formes de ce phénomène peuvent être observées à travers l'œuvre, où la possibilité de la violence est exprimée par sa négation répétée.

L'exemple ci-dessus exprime aussi un autre aspect de la personnalité complexe de Ralph : son côté féminin. Béatrice Didier constate de quelle singulière façon les désirs de Ralph se manifestent. Il parle de détruire les messages d'amour avec un fouet, ce qui frise la chimère. Elle note également qu'il n'arrive jamais à Ralph de défier Raymon en duel, ce qui serait un moyen normal de vider une querelle ; il se contente d'exprimer le désir de le précipiter à bas de cheval et de le jeter à la rivière. Mme Didier rapproche cette manière d'affirmer/nier son désir, de son choix du suicide par noyade qui, dans sa passivité et sa liquidité, est essentiellement féminin⁸.

Cette observation est confirmée par d'autres marques de féminité chez Ralph. La première description du personnage est truffée de mots féminins : « la vigueur assez dégagée de ses formes, la netteté de ses sourcils bruns, la blancheur polie de son front, le calme de ses yeux limpides, la beauté de ses mains, et jusqu'à la rigoureuse élégance de son costume de chasse... » (151). Le seul terme masculin utilisé, « le calme », est une caractéristique très souvent féminine, de même que les belles mains. Un autre signe de sa féminité est la prononciation indistincte qui le rapproche d'Indiana et de Noun, dont les paroles sont souvent paraphrasées par le narrateur⁹ (Ce thème est bien exploré dans l'article de Pierrette Daly, « The Problem of Language in G. Sand's *Indiana* »¹⁰). Ralph explique avec ironie que la nature lui a refusé « ce qu'elle accorde aux êtres les plus grossiers, le pouvoir d'exprimer mes sentiments par le regard ou par la parole » (315).

S'il est assuré que le personnage de Ralph est fait à la fois de violence et de féminité, on constate néanmoins une évolution de cette association. Nous avons déjà soutenu que le héros est introduit d'une manière suggestivement féminine, mais aussi sous une forme cachée, comme son portrait voilé le symbolise éloquentement. Tout au long du roman, il est extérieurement flegmatique et pacifique, et pourtant, conscientes ou peut-être non, les associations sont faites entre son personnage et l'accomplissement de la violence révolutionnaire ou autre. La fin du roman suggère malgré tout chez le héros un détournement de la violence et des systèmes politiques masculins (ses sympathies républicaines avouées) vers un style de vie féminin, inauguré par la féminine noyade. Une autre manifestation de ce passage au féminin (qui prend le contrepied du « passage au masculin » de l'auteur, par l'adoption d'un pseudonyme et d'un narrateur mâles) est le surprenant usage du pronom féminin pluriel pour évoquer le retour d'Indiana et de Ralph à l'Île Bourbon : « Ces deux personnes avaient donné ce temps au repos... Mais elles n'en jugèrent sans doute point ainsi ; car, après avoir pris le *faham* ensemble sous la varangue, elles s'habillèrent avec un soin particulier, comme si elles avaient eu le projet d'aller passer la soirée à la ville, et prenant le sentier de la montagne, elles arrivèrent après une heure de marche au ravin de Bernica » (310).

D'une manière similaire à la série de dénégations proférées par Ralph, la répétition du pronom elles a un effet presque hypnotisant et place clairement le héros, une fois encore, sous le signe du féminin. L'on pourrait assez légitimement prétendre que ce passage au féminin représente le triomphe des valeurs féminines de nature, d'har-

monie et de famille sur les valeurs masculines de violence, d'ambition, de succès. Mais nous nous trouvons face à une faille troublante dans l'armure de ce message féministe. Pourquoi cet idéal féminin s'accompagne-t-il de la flétrissure de l'inceste et du crime ? Pourquoi le narrateur se sent-il « repentant » alors qu'il interroge Ralph sur l'histoire de sa vie, histoire qui, deux fois en une seule page, en réfère à « nos crimes » (342) ? Pourquoi se compare-t-il lui-même à « un voleur pris sur le fait » et ajoute-t-il : « Il me semblait que j'étais coupable envers lui » (336) ? Pourquoi le narrateur nie-t-il l'existence des crimes de Ralph (« cet homme n'avait pas un crime dans la mémoire ») malgré le rappel obsédant que ce dernier en fait ? Il est possible que le texte de Sand, à l'image des « impressions hiéroglyphiques » découvertes dans l'île par Ralph et Indiana (333) ne puisse pas être pleinement compris. Je vais tenter cependant de suggérer une explication de cette culpabilité exprimée comme une relation taboue. Peut-être l'origine de la culpabilité attachée à l'union d'Indiana et de Ralph est-elle à chercher dans la répression de la violence vers laquelle tous deux ont des inclinations, Ralph, ainsi que nous l'avons déjà vu, Indiana, dans l'évident plaisir qu'elle prend à être la victime de Raymon. Rappelons-nous aussi la passion commune du couple pour la chasse, métaphore de la guerre et autre forme de violence socialement consacrée. Freud a soutenu la nécessité de réprimer nos désirs instinctifs de façon à vivre en civilisés. Michael Roth, dans *Psychoanalysis as History*, résume la thèse de Freud d'après *Malaise dans la civilisation* : « La civilisation est vue comme un processus par lequel passe l'humanité, processus qui modifie les demandes de l'instinct ; cette évolution des instincts érotiques a pour résultats... la formation des traits de caractère, ... la sublimation (art, science, idéologie) et le renoncement¹¹.

Ironiquement Indiana et Ralph subliment leurs désirs de libération sexuelle et aussi de violence hors de la civilisation, ou, du moins, de l'Europe guerrière, révolutionnaire. Cependant le puissant courant sous-jacent de violence laisse supposer que Sand elle-même sublime sa propre fascination en créant sa fiction. La culpabilité du narrateur pourrait être celle d'Oedipe cherchant l'origine du crime uniquement pour découvrir que c'est lui en fait qui en est l'origine.

Lauren PINCKA, Oberlin College (U.S.A.)

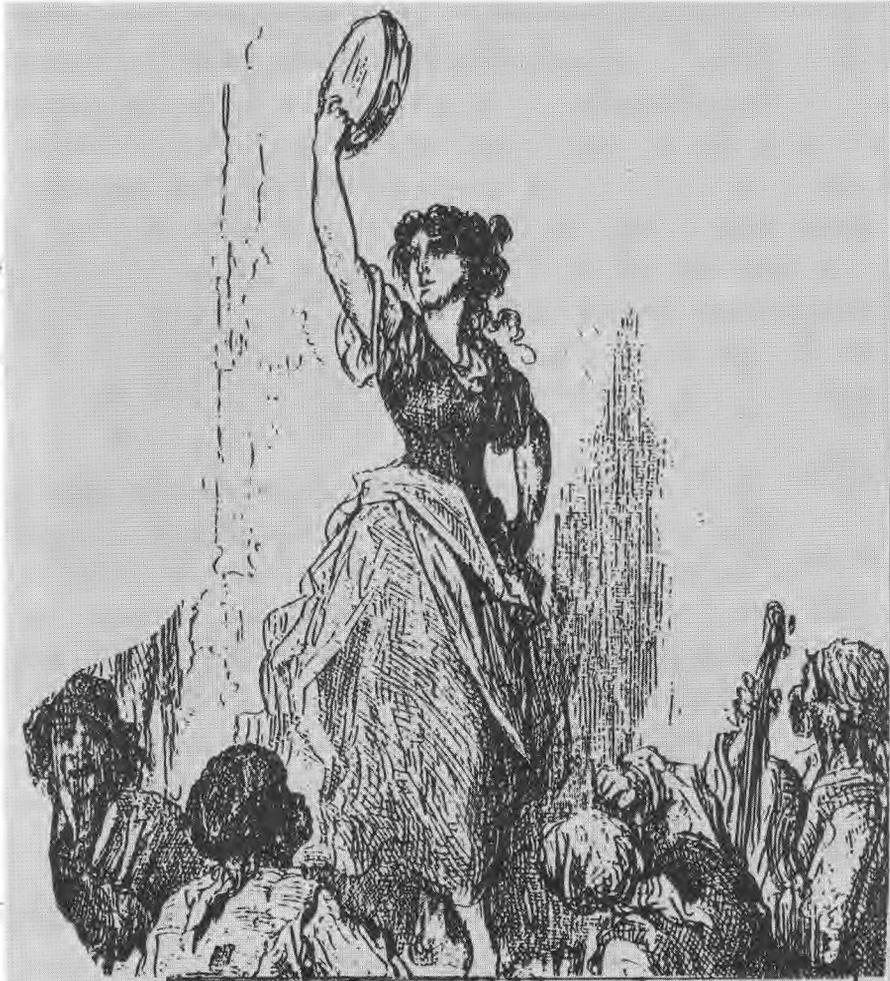
1. Georges Lukacs, auteur notamment de *Histoire et conscience de classe* (trad. française, 1960).
2. *Les idées politiques et sociales de G. Sand*, éd. de l'Univ. de Bruxelles, Bruxelles, 1984, p. 166. Pierre Vermeylan montre que G.S. croit en la nécessité d'étudier l'histoire et les faits de façon à tirer la leçon de nos erreurs.
3. Pour une éclairante analyse des liens entre historiographie et littérature, cf. Hayden white, *The content of the form*, Baltimore and London, The John Hopkins Univ. Press, 1987.
4. On trouve un exemple de ce phénomène dans son analyse de la montée de Martignac qu'elle considère comme un catalyseur de la Révolution de 1830, p. 128.
5. Ed. B. Didier, Gallimard, Folio, 1984, p. 78. Les nombres suivant les citations y renvoient.
6. Michael Roth, *Psychoanalysis as history*, Ithaca and London, Cornell Univ. Press, 1987 ; p. 156.
7. Cf. Freud, « L'on est en train de battre un enfant » pour une explication des origines du sadomasochisme dans le développement de la petite enfance
8. Béatrice Didier, « Ophélie dans les chaînes, Etude de quelques thèmes d'*Indiana* », ed. Cellier, PUF, Paris, 1969 ; p. 90.
9. Voir p. 103 un exemple de ce genre.
10. *In west virginia George Sand Conference Papers*, ed. Singer, Morgantown, Dept of Foreign Languages, west Virginia, 1981.
11. Roth, p. 168.



George Sand vue par Pauline Viardot (Corr., t. XXIII)



*Charge de L. Roch (Le Trombinoscope, août 1873),
reproduite dans Corr., t. XXIII)*



La Filleule

*Jeune femme de Valence, par Gustave Doré
(illustration de La Filleule, 22^e volume des éd. de L'Aurore)*



*Frontispice du Meunier d'Angibault,
le dernier-né de l'Aurore (voir nos critiques)*

L'EMPLOI METAPHORIQUE DES GROTTES DANS *MALGRETOUT*.

Moins connu que d'autres romans de George Sand, *Malgré tout*, publié par livraisons dans la *Revue des Deux Mondes* à partir du 1^{er} février 1870, offre certaines scènes répétitives de ses fictions précédentes mais révèle aussi un certain renouvellement.

Avant de nous limiter à la descente de l'héroïne dans les grottes de Han, situons l'œuvre. Le roman naquit de deux brefs voyages faits par Sand dans les Ardennes françaises et belges, la première fois, du 17 au 22 septembre 1869, avec ses amis Juliette et Edmond Adam, « Toto » fille de Juliette, ainsi que Plauchut (*Corr.*, XXI, 631) ; la seconde fois, du 28 septembre au 1^{er} octobre 1869, accompagnée du seul Plauchut, elle alla jusqu'au Luxembourg (*Ibid.* XXI, 651). Parmi les raisons de choisir cette région, on trouve 1) les récits enthousiastes de la mère de George Sand, qui, avant son mariage avait accompagné Maurice Dupin à Charleville pendant les campagnes napoléoniennes ; 2) le fait que Sand avait bien étudié les récits de son père pour la première partie de son *Histoire de ma vie* ; 3) le fait qu'elle avait déjà exploré d'autres régions (pour créer *Tamaris* et *Cadio*), et 4) que, grâce en partie aux conversations des diners Magny, elle essayait de « s'adapter aux nouvelles modes littéraires » (Salomon, *G. Sand*, 197).

Christophe Ryelandt a soigneusement suivi les traces de l'auteur dans un article « George Sand et les Ardennes » publié dans *la Grive* (n° 77, avril 1953)¹, et il en parle dans son Avant-propos à l'édition de *Malgré tout*, publié en 1953 par la Société des écrivains ardennais. Nous laisserons, pour notre part, de côté ces éléments géographiques pour nous intéresser au point de vue psychologique jamais étudié.

Malgré tout est censé être une longue lettre de l'héroïne-narratrice à une amie d'enfance, Mary Clymer, personnage dont nous ne saurons pratiquement rien et qui ne servira que de confidente. La protagoniste-narratrice écrit donc à la première personne et joue un troisième rôle de porte-parole pour l'auteur. Elle s'appelle Sarah Owen (prénom qui rappelle la nièce de Metella dans la nouvelle de 1833 de ce nom), et elle est de souche anglaise par son père, et française par sa mère, depuis longtemps décédée. Sarah est bilingue et de deux cultures, ayant été « élevée en France avec des idées anglaises persistantes » (*Malgré tout*, 6). Au début du récit nous apprenons qu'elle a des difficultés avec sa sœur cadette² et, plus tard, avec le mari de cette dernière³ ; l'héroïne ne cesse de s'occuper de tout ce monde, y compris de sa petite-nièce, appelée elle aussi Sarah⁴, tandis que sa sœur se montre souvent égoïste, jalouse, méchante et, après la mort du mari ruiné, franchement coquette.

Bien avant les malheurs familiaux, pourtant, Sarah Owen rencontre un musicien, le célèbre violoniste Abel. Cet artiste n'est pas sans rappeler Chopin, Liszt et maints autres héros des ouvrages de George Sand ; son nom commence par un « A », comme ceux d'Aurélien, d'Alfred et, plus récemment, d'Alexandre dans sa vie, ou dans sa fiction André, Anzoletto, Albert, Astolphe et Alexis⁵. L'amour s'éveille en lui quand il entend Sarah chanter pour sa nièce ; il s'éveille en Sarah quand Abel lui joue de sa musique et finit par lui déclarer son amour. Mais l'héroïne se croit obligée de se sacrifier pour toute sa famille, qu'elle essaie de garder unie, et sollicite une année de réflexion avant de répondre à la demande en mariage d'Abel. C'est l'ami d'Abel, le violoncelliste Nouville, qui leur servira d'intercesseur et de confident. L'histoire se complique quand Sarah, de passage à Lyon, se retrouve dans le

même hôtel qu'Abel accompagné d'une cantatrice⁶. Foudroyée de les entendre dans une chambre voisine, elle s'enfuit, erre toute la nuit désespérée avant de pouvoir prendre le premier train pour Paris. Elle y retrouve Nouville à qui elle demande de rendre à Abel l'anneau symbolique de brins d'herbe qu'il lui avait offert pour l'année d'attente. Sarah se cache chez elle en Ardenne puis entreprend seule un voyage vers les grottes de Han. Un autre personnage de l'entourage de sa sœur, Carmen d'Ortosa⁷ jouera, entre ses deux voyages, un rôle déroutant pour Sarah. Ces épreuves et le retour d'Abel créeront pour l'héroïne un labyrinthe mental d'une complexité croissante.

Dès la deuxième page du roman, Sarah Owen nous amène dans son monde ; elle compare sa vie à cette Meuse près de laquelle elle habite. Sa lettre à son amie Mary est datée Malgrétout, février 1864, soit plus de cinq ans avant le séjour de Sand. Bien que ce nom désigne la montagne ardennaise et aussi la villa des Owen, il est lourdement symbolique. Les premières réflexions de Sarah sont intéressantes parce qu'elles semblent exprimer les sentiments de l'auteur plus que ceux d'une jeune femme prête à annoncer son mariage avec Abel. Ce passage nous révèle le fond psychologique dévoilé plus loin dans les grottes :

« J'ai souvent comparé le cours de ma vie à celui de cette Meuse qui coule rapide et silencieuse à mes pieds. Elle n'est ni large, ni imposante, quoique bordée d'âpres rochers ; elle n'a pas reçu d'écroulements dans son sein, elle n'est pas encombrée de débris : elle marche pure, sans colère et sans lutte ; ses hautes falaises boisées, étrangement solides et compactes, sont comme des destinées inexorables qui l'enferment, la poussent et la tordent sans lui permettre d'avoir un caprice, une échappée. Ses marges sont tapissées d'herbes et de fleurs ; mais une pente insensible et ininterrompue la force à passer vite, à ne rien embrasser, à ne refléter rien que le bleu du ciel, éteint et comme métallisé par le plissement de ses ondes muettes. Plus loin, elle trouve des travaux humains non moins rigides que ses rives de schistes, des canaux, des écluses qui la brisent et la précipitent. Je ne la vois libre et maîtresse nulle part ; c'est une captive toujours en course forcée et qui n'a pas seulement le temps de gémir. Mon Dieu ! C'est bien là mon histoire ! » (16).

Deux sentiments nous sont clairement montrés chez l'auteur/narratrice/héroïne : 1) comment sortir d'un univers qui enferme, qui rend captif, qui brise, et où l'on ne se sent ni « libre » ni « maîtresse » chez soi ? 2) le découragement de ne refléter « que le bleu du ciel, » quand elle le sent « métallisé par le plissement de(s) ... ondes muettes » et « éteint », (sans pouvoir gémir). Il y aurait beaucoup plus à dire à propos de la vie de Sand à cette époque et de ces images si fortes...

Ce passage nous semble encore plus surprenant quand on découvre que l'auteur a dû modifier en fin de roman son but originel. A-t-elle décidé de conclure plus agréablement afin d'atténuer ses propres inquiétudes ? En effet, lorsque le lecteur a tout découvert, Sarah, *malgré tout*, est censée s'embarquer dans une vie de couple qui ne sera probablement pas sans problèmes, mais qui devrait la rendre assez heureuse.

L'épisode capital du livre nous ramène d'abord à la vraie visite de George Sand racontée dans une lettre à son fils Maurice, de Paris, mercredi soir 22 septembre 1869 :

« ... j'ai été avec Adam et Plauchut à 8 lieues en Belgique voir les grottes de Han ; c'est une rude course de 3 heures dans le cœur de la montagne, le long des précipices de la Les(se) souterraine, un petit torrent qui dort ou bouillonne au milieu des ténèbres pendant près d'une lieue, dans des galeries et des salles immenses décorées des plus étranges stalactites. Cela finit par un lac souterrain où l'on s'embarque pour revoir la lumière d'une manière féerique. C'est une course très pénible et assez dangereuse que la promenade avec escalade ou descente perpétuelle dans ces grottes » (*Corr.*, XXI, 634).

A la fin de la lettre, elle avait ajouté :

« Tout le temps que nous avons été à *découvert*, il a fait un temps frais, doux, ravissant et par moments un beau soleil chaud. Le soleil tapait rude sur la montagne de Han, mais, dans la grotte, c'était un bain de boue, j'ai été crottée jusque sur mon chapeau, tant les stalactites pleurent ! » (*Corr.*, XXI, 636).

George Sand a toujours été émue à l'idée de pénétrer à l'intérieur de la terre. Elle n'est certes pas la seule, mais, chez elle, la fascination est saisissante. Pensons au texte écrit dans sa jeunesse et publié après sa mort : *Histoire du rêveur*. Nous connaissons tous les travaux de Jean Sgard (« Effets de labyrinthe » dans *La Porporina : Entretiens sur Consuelo*⁸) et de Gérald Schaeffer dans son Introduction à *Laura*⁹. Ici, les phrases mêmes de Sand indiquent clairement son attirance vers les profondeurs avec toutes leurs connotations symboliques, connotations si bien étudiées par Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*. Dans *Malgré tout* Sarah raconte :

« J'aimais mieux être seule¹⁰. Je me fis indiquer le chemin, et j'entrai dans un vallon étroit et frais, coupé de rochers et de bouquets d'arbres, qui côtoie la montagne où les grottes sont enfouies. Ce paysage inculte est ravissant. La Lesse s'y étale dans des déchirures verdoyantes qu'elle inonde au printemps. J'arrivai par de délicieux sentiers à la bouche de pierre noire où elle se glisse avec un sourd et frais mugissement. Il me vint à l'esprit une de ces comparaisons auxquelles nous porte la tristesse. Ma vie n'était-elle pas faite à l'image de ce ruisseau, qui, lassé de se promener dans une solitude charmante et de refléter le ciel dans son eau tranquille, rencontrait un abîme et s'y jetait aveuglément pour s'égarer dans l'inconnu, au risque de s'y perdre et de ne jamais revoir la lumière ? Tout en philosophant sur moi-même et en comparant ce gouffre à mon malheureux amour, je fus prise d'une ardente curiosité de m'élancer aussi dans l'inconnu, et je cherchai un sentier qui me permit d'entrer avec le torrent dans l'abîme » (*Malgré tout*, 147).

Ce dernier passage annonce ce qui se produira plus tard à l'intérieur des grottes : Sand était donc pleinement consciente des éléments psychologiques dont elle se servait. Tout en désirant revoir « la lumière », son héroïne se laisse attirer par l'abîme qui offre l'anéantissement. Il lui faut frôler la mort pour pouvoir retrouver la vie.

Dans *Malgré tout*, Sarah rencontre son guide, la jeune Elisabeth, mais ensuite, George Sand, utilisant toutes les connotations mythologiques (même si elle et son héroïne s'en désintéressent), prépare leur descente en plaçant deux vieilles comme cerbères à l'entrée des cavernes ; entrée qui symbolise une sorte d'entrée en enfer aussi bien qu'une descente en soi pour Sarah, et, soutiendrons-nous, pour sa créatrice :

« Nous entrâmes dans les ténèbres avec nos torches, dont la fumée nous aveuglait. Nous n'avions pas fait trois pas que deux vieilles, sordides et vraiment effrayantes, nous barrièrent le passage avec un sale ruban bleu étoilé d'or fané. Je pensai que c'était quelque tentative d'initiation à la cabale, car je n'ai jamais vu de sorcières mieux caractérisées » (*Malgré tout*, 148).

Après avoir versé une obole aux cerbères, Sarah commente sévèrement leur « pratique religieuse » (*Malgré tout*, 148) :

« En passant sous ce ruban consacré à la Vierge, on était assuré de ne pas tomber dans les précipices qui s'ouvrent à chaque pas dans les grottes... Elles profitaient de ce qu'il

n'y avait pas encore de surveillance, et, m'ayant aperçue, elles avaient quitté à la hâte les chèvres qu'elles gardaient, pour me soumettre à leur misérable impôt (148) ».

Sand commence ainsi la narration d'une façon très terre à terre, mais à mesure que le lecteur avance dans cette descente, les impressions deviendront de plus en plus émotionnelles, presque hallucinatoires. Consciente du danger annoncé par les paroles des gardiennes, Sarah nous livre ses premières réactions :

« Pendant longtemps, nous marchâmes péniblement sur la roche glissante, sans voir autre chose que des passages étroits et des stalactites noires sans effet et sans grandeur. Je regrettais d'avoir entrepris une promenade désagréable, tout à fait dépourvue d'émotion ; mais au bout d'une heure environ, nous entrâmes dans le chaos. Les parois qui m'opprimaient s'écartèrent, le sol se creusa rapidement, des espaces sombres que les torches remplissaient d'une brume rougeâtre s'ouvrirent tantôt sous mes pieds, tantôt sur ma tête : la Lesse gronda dans des profondeurs invisibles. Nous gravîmes de petites hauteurs, difficiles à cause du sol glaiseux et toujours imprégné du suintement des roches ; nous traversâmes des galeries énormes. Je ne m'arrêtai pas de regarder les bizarreries des stalactites... » (148-49).

Les termes « péniblement », « roche glissante », « désagréable », « regretter » indiquent clairement les sentiments de Sarah ; le « chaos » suit ; les couleurs sont dramatiques : « stalactites noires » et « brume rougeâtre », tandis que la lumière des torches offre des points d'éclairage dans les « espaces sombres » ; nous sentons l'abîme par le sol qui « se creus(e) » et la rivière qui « gronde » dans les « profondeurs invisibles » ; l'impression angoissante du gigantesque se crée par « les parois qui s'écart(ent) », les « galeries énormes », aussi bien que par les « espaces » et « profondeurs ». A l'impression « désagréable » s'ajoute celle du « sol glaiseux » et du « suintement des roches ».

Mais George Sand n'a pas encore quitté le réel. Les réactions d'Elisabeth, qui prend les stalactites pour « des représentations de l'Enfer avec des monstres pétrifiés et des statues de madone placées là par la Providence pour (les) protéger » (149) poussent Sarah, mieux informée et plus intellectuelle, à noter : « Je la laissai dire » (149), tandis qu'elle cherche une explication géologique rejetant la superstition :

« ... ce monde souterrain... n'est pas... l'ouvrage des eaux de la Lesse. C'est un craquement intérieur formidable où le torrent a trouvé passage et s'est laissé emporter par la pente, tournant les obstacles qu'il rencontrait, et se faisant large ou étroit, rapide ou morne, selon la disposition de son lit et de ses rives, se comportant enfin de la même façon qu'il se comporte à ciel découvert (149) ».

En atténuant les suggestions d'enfer et de superstition, Sand confère à Sarah des connaissances exactes des grottes de Han, tout en suggérant que son héroïne serait de trop bon sens pour se laisser entraîner par les forces intérieures qui pourraient la dominer ; elle n'en montre pas moins les faibles barrières entre le rationnel et l'imaginaire.

Dans les grottes se trouvent des ouvriers occupés à faire des réparations et à rendre les sentiers praticables. Sarah les suit dans une autre salle où ils l'aident à « passer encore le torrent sur une planche et à marcher dans les endroits dangereux » (149). Mais à mesure qu'elle pénètre dans cette « autre immensité » (149) l'ambiance devient de plus en plus menaçante. En attendant que les ouvriers plantent leur torche, Elisabeth recommande à Sarah de rester assise sur sa roche et de ne pas bouger, de peur de tomber dans le précipice (150). Gaston Bachelard, à propos des grottes d'effroi et des grottes d'émerveillement a mis en évidence « l'ambivalence de toute image du monde souterrain » (*op. cit.* 200).

Pour lui, la grotte « est à la fois la première... et la dernière demeure..., une image de la maternité, de la mort » (203). L'ensevelissement dans la caverne étant un retour à la mère, la grotte, « est la tombe naturelle, la tombe qui prépare la Terre-mère, la *Mutter-Erde* » (208).

Nous savons tous l'attrance éprouvée par George Sand envers l'eau dans les moments de sa jeunesse où elle avait songé au suicide. Nous savons aussi son attirance pour les légendes de l'eau révélée dans son conte « L'Orco » et sa pièce *Le Drac*. Ici, déprimée par son amour manqué, le noir et la descente en soi au fond de la terre, Sarah Owen confesse le subit désir de s'anéantir :

« Cette promenade sinistre m'avait exaltée, il me passa par la tête des idées folles. N'était-ce pas là un endroit ménagé à souhait pour le suicide qui ne s'avoue pas ? Je n'avais qu'un léger mouvement à faire pour me laisser glisser dans cette eau noire et profonde qui mugissait à mes pieds. Qui s'en apercevrait ? Qui me retrouverait là ? Qui saurait jamais si je n'y étais pas tombée par accident ? » (150).

Au moment où l'irréel l'envahit et où Sarah « étend la main pour (s)e tenir à un angle du rocher » (150), elle touche un bras qui n'est pas celui d'Elisabeth, partie à quelque distance avec sa lumière. La personne disparaît, et, revenue à elle-même, Sarah explique : « au milieu de mon désir de suicide l'approche d'un danger inconnu m'avait rappelée à la raison » (150). La dernière phrase du paragraphe dit d'une façon aussi symbolique que réelle, « ...je me rapprochai des lumières » (150).

A partir de ce moment, commence la sortie. La lumière joue un grand rôle. Après le noir du début, grâce aux torches, des instants de lumière accentuent les effets mystérieux du noir total. Sarah, Elisabeth et son oncle arrivent au lac où les deux femmes prennent une barque, accompagnées de paysans les régaland « du formidable coup de canon dont la détonation se prolonge à l'infini sous la voûte immense » (151). Elles se trouvent, torches éteintes, « ensevelies dans une obscurité absolue » (151) sur cette Lesse, avançant très rapidement, jusqu'à l'ouverture de la prison. « La dialectique », dit Gaston Bachelard, « du refuge et de l'effroi a besoin de l'ouverture. On veut être protégé, mais on ne veut pas être enfermé. L'être humain sait à la fois les valeurs du *dehors* et du *dedans* » (*La Terre...*, 186).

Les paragraphes qui suivent représentent le point culminant de l'histoire, mais ne constitueront qu'un moment de bonheur suprême au milieu d'un labyrinthe psychologique qui se reformera peu après autour de Sarah. Dans sa description, Sand mélange les vrais détails de sa visite en Belgique aux détails imaginés, afin de faciliter la présence d'Abel. Son emploi de la lumière signale le retour à la vie, et, enfin, pour Sarah, le retour d'un espoir dans l'amour. Le coup de canon coïncide avec le choc de retrouver son avenir :

« ... un tout petit point bleu trouait comme un pâle saphir les ténèbres sans bornes. Le courant insensible nous poussait sans bruit vers cette lueur qui grandissait rapidement, et qui devint un clair de lune, puis une aube, se remplit des reflets énormes de la voûte, et ce miroir, d'une immobilité extraordinaire, apparut comme un abîme sans eau où la barque allait se briser et se perdre dans des profondeurs hérissées de rochers monstrueux. Je me demandai très naïvement comment nous franchirions ce gouffre, quand la grotte d'azur devint un foyer ardent dont les yeux pouvaient à peine supporter l'éclat. C'était le jour, et le jour terne, car il pleuvait dehors. Qu'est-ce donc que ce foyer d'irruption de la lumière dans le crépuscule, quand le soleil est de la partie ! J'étais si éblouie, que je ne pouvais sortir de la barque et ne voyais pas le magnifique portail de rocher qui s'ouvrait sur la verdure extérieure. Cette verdure me semblait incandescente ; quelqu'un me donna la main et me fit asseoir sur un banc auprès duquel était la petite pièce de campagne qu'on se hâtait de charger. Le coup partit. Je ne l'entendis pas. Quelqu'un qui craignait pour moi la commotion trop violente m'avait entourée

de ses bras en me disant tout bas : *Sarah ! C'était Abel !* Le cri de surprise qui m'échappa fut sans doute couvert par la terrible détonation. Je ne la ressentis aucunement ; mon être avait subi une secousse autrement profonde » (151).

Pendant la descente en elle-même, Sarah avait été protégée par Abel. Cette descente lui apprend mieux à se connaître et à accepter ses désirs. Abel est celui qui devrait l'aider à se réaliser. Quand il la sauve du suicide, le bonheur doit être accompli, à condition qu'elle aussi l'aide. La caverne à son tour symbolisera la vie d'Abel sans Sarah. Il explique :

« Sarah,... (v)ous êtes mon salut, mon étoile, à moi ; il ne faut pas me rejeter dans l'ombre de cette horrible caverne que nous venons de traverser, et qui est l'image de ma vie sans vous. Il y a là des beautés qui ne sont que des mirages, des merveilles qui ne sont que des vertiges ; l'enfer est sous les pieds, la voûte de la tombe s'étend partout sur la tête, et on erre là ainsi qu'une forme humaine qui a laissé son âme à la porte. J'ai horreur de la nuit, et si je ne vous eusse cherchée dans ces ténèbres, je serais devenu fou. Oui, Sarah, ce n'est pas une métaphore ; ma vie sans vous est comme cet abîme, tout y est mort, il n'y a pas une fleur, pas un brin d'herbe, pas un rayon. Ramenez-moi au soleil ; aimez-moi, ou je n'aimerai jamais, et je mourrai sans avoir vécu » (153).

Pleinement consciente, nous le voyons par la citation précédente, de tous ses procédés littéraires, Sand ne retournera pas à la métaphore de la grotte d'effroi, mais plutôt à celle du labyrinthe, appelé par Jean Sgard « un ensemble complexe d'itinéraires symétriques, jalonné de leurres et d'épreuves » (81). Le leurre sera la tentative d'Abel d'exiger leur départ ensemble et, au lieu de la ramener directement à Givet, de perdre leur route, afin de la garder à côté de lui la nuit. D'après Bachelard : « Attacher systématiquement le sentiment d'être perdu à tout cheminement inconscient, c'est retrouver l'archétype du labyrinthe » (*op. cit.* 213). La scène reflète les angoisses de Sarah, car Abel lui donne sa version des événements avec la détestable Carmen d'Ortosa, ce qui est inquiétant. Le temps est « lugubre », la nuit « sombre » (158), « les nuages de plomb... rappel(lent) l'horrible grotte de Han » (158), et Sarah pleure. La voiture descend « rapidement dans des chemins affreux », la route devient « de plus en plus dangereuse et pénible » (159). Selon Bachelard :

« La synthèse qu'est le rêve labyrinthique accumule... l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin. Enfin, étrange fatalisme du rêve du labyrinthe : on y revient parfois au même point, mais on ne retourne jamais sur ses pas » (213).

N'étant toujours pas prête à partir en Angleterre ni à se donner à Abel sans sanctions convenables, Sarah redécouvre sa foi en lui et, le matin suivant, quand ils se retrouvent, elle vit un bonheur supérieur à tout ce qu'ils avaient découvert avant. Une nouvelle séparation causera à Sarah de nouveaux problèmes imprévisibles. Le besoin de sauver les apparences dans la famille et dans l'entourage la ramène dans un labyrinthe psychologique hanté par des malveillances et un Abel peut-être pas aussi fidèle et loyal qu'il aurait voulu le faire croire. Les hantises expérimentées pendant sa longue quête vers un bonheur durable donnent à Sarah une maturité qui s'apparente à celle de l'auteur, âgée alors de soixant-cinq ans.

Ce roman diffère de ceux, comme *Mauprat* ou *Laura*, qui témoignent d'une vie de couple plus riche en satisfactions.

Ici, la fin rappelle le début, où Sarah, déjà consciente de son choix, conçoit son récit comme un approfondissement de la connaissance de soi. Nous pouvons nous

demander si George Sand, qui se parlait à elle-même, n'avait pas essayé de cacher à la fin le ton trop personnel ; le « Vous » à qui elle s'était adressée ne serait pas Mary Clymer mais le sur-moi de l'auteur :

« Vous croyez que l'étude d'analyse à laquelle vous me conviez apportera dans mon esprit une lumière qui fera cesser mes irrésolutions... Puissiez-vous avoir raison ! Pour moi, il ne me semble pas que je sois irrésolue, puisqu'aucun projet ne me sollicite et ne me sourit. Je crois bien plutôt que je suis découragée, et quand j'aurai contraint ma raison à rechercher toutes les causes de mon abattement, peut-être serai-je encore plus dégoûtée de ma vie, qui n'a servi à rien et qui n'est plus assez intense et assez fraîche pour servir à quelque chose » (15-16).

Poignant commentaire, à propôs des propres insuffisances d'une femme qui devint le plus grand écrivain-femme du dix-neuvième siècle. Dans *Malgrétout* l'adverbe « mal » domine. Les éléments souterrains : grotte, labyrinthes ne cessent de nous convaincre des combats intérieurs dont souffrait George Sand, jusque dans sa vieillesse réussie.

Janis GLASGOW, San Diego State University.

1. Puisque nous n'avons pas pu consulter les articles de Christolphe Ryelandt qu'il cite dans son « Avant-propos », nous tenons nos références des notes sur ces articles de Georges Lubin dans la *Correspondance*, XXI, 625, 626, 630-31, 651, 654. La note de Ryelandt (*Malgrétout*, 10, n. 1) offre les renseignements suivants : « Voir N° 77 de *La Grive* (avril 1953) : *George Sand et les Ardennes*, 1, rue Saint-Louis, Mézières (Ardennes) et *Reflets du Tourisme* (avril-mai 1953) : *Malgrétout ou George Sand en Belgique*, 44, rue de la Loi, Bruxelles ».

2. Qui ressemble à Solange.

3. Qui ressemble à Clésinger.

4. Souvenir de Jeanne Clésinger ?

5. Dans les romans *André*, *Consuelo*, *Gabriel* et *Laura ou le voyage dans le cristal*.

6. Portant le même nom que celui de la mère détestable d'Astolphe dans *Gabriel*.

7. Le personnage de Mademoiselle d'Ortosa créa un scandale pour George Sand quand l'impératrice Eugénie croyait y voir son portrait. Voir : Sand, *Corr.*, XXII, 108-11 et nn.

8. Actes du colloque de Grenoble, 4-5 octobre 1974, (Grenoble, P. Univ. de Grenoble 1976), 77-86.

9. George Sand, *Laura ou le voyage dans le cristal*, Introd. par Gerald Schaeffer (Paris : A-G. Nizet, 1977) 7-49.

10. Dans son conte « Le Géant Yéous », le jeune héros faisait tout tout seul aussi. Voir mon article « George Sand's Use of Myths and Symbols in « Le Géant Yéous » dans *George Sand Studies* 7 ; Nos. 1, 2 (New York : Hofstra U., 1984/1985).

ESPACES FINALS :

UNE APPROCHE DE TYPOLOGIE LOCATIVE DES SEQUENCES DE CLOTURE DANS LES ROMANS DE GEORGE SAND

Dans l'écriture réaliste, depuis Balzac surtout, les lieux évoqués sont destinés à spatialiser l'itinéraire des personnages, l'espace romanesque n'étant pas simplement « décoratif » puisqu'il a, entre autres, la fonction d'organiser le récit et, tout comme le temps, de participer du système de valeurs qui le sous-tend¹.

L'opposition ville/campagne est peut-être la plus connue des fonctions spatiales chez Sand. A passer en revue ses romans, on constate une très forte proportion d'histoires se terminant à la campagne². Si les héros passent par Paris ou d'autres villes, celles-ci ne sont que des *lieux de passage* où l'on fait tout au plus son apprentissage social, mais que l'on quitte bientôt. Paris, « mortel ennemi du pauvre et du solitaire », comme le note le protagoniste d'*Isidora*, est « lugubre » ; tout y est privation et souffrance « pour quiconque n'a pas beaucoup d'argent ». Mais c'est surtout l'aspect moral de la grande ville qui rebute les personnages sandiens et qui les pousse vers la campagne, lieu par excellence de la vie et du bonheur : « J'aime mieux vivre dans ce vallon sauvage, dit Fiamma dans *Simon*, que dans ce pandémonium... que vous appelez votre capitale, et que vous devriez appeler votre peste, votre abîme et votre fléau »³. Si l'action de *Mont-Revêche* se déroule (fait rarissime chez Sand) en partie à Paris, une des sources du bonheur de Thierray, c'est qu'il n'est pas obligé d'y vivre.

La ville est, soit un lieu de malheur (*Pauline, Césarine Dietrich*), soit celui de quelque aventure douloureuse pour le protagoniste (*La Marquise, Horace, Elle et Lui*). Il est bien évident que la fonction d'une telle mise en perspective géographique n'est pas de produire quelque mimétisme agissant uniquement en surface ; elle s'ajoute à l'effet général des procédés clausulaires en contribuant à son tour, par l'éclairage rétrospectif et globalisant, à la valorisation définitive de tous les niveaux du récit. L'espace, à travers l'image géographique du monde, reflète, non seulement l'état socio-économique d'une époque, mais aussi, sinon avant tout, les rapports entre les éléments géographiques (ou locatifs) et les éléments éthiques, tels qu'ils sont perçus à un moment donné. La nature de ces rapports, si manifeste chez Sand, se passe pratiquement de commentaires : cette vision campagnarde correspond à la fois à une réalité socio-économique et à l'expérience d'un auteur dont on sait combien elle est restée fille de sa province⁴.

La séquence de clôture est, pour ainsi dire, un « lieu stratégique »⁵ : c'est là que l'équilibre se rétablit et que la « vérité » romanesque finit par percer. Une pareille approche semble d'autant plus prometteuse chez Sand que, dans ses romans, la clôture prend souvent la forme d'une conclusion de caractère idéologique. Le message social ou moral ne s'exprime pas toujours de façon directe, mais à travers une série de signes, dont des signes locatifs⁶.

1) *Espaces statiques et clos : tombes, lieux de mort*

La mort d'un personnage, topos clausulaire récurrent, suggère toujours l'idée du fini ou du retour à quelque conformité⁷. Son signe locatif, la tombe, lieu clos par excellence, contribue à réaliser un accord parfait entre la fin de l'histoire et celle du récit. La façon cependant dont l'auteur présente l'image de la tombe ou le lieu de la mort n'est pas sans conséquences sur le jugement définitif concernant le dis-

paru et les valeurs qu'il représentait. Ainsi, quand le cimetière marque l'étape finale d'une vie respectable ou pitoyable, on y voit des enfants jouant près de la tombe ou quelqu'un déposant des fleurs (*Valentine, Mauprat, Mont-Revêche*). Dès qu'il s'agit de personnages dont l'appréciation est plus problématique, les signes accompagnateurs changent aussi. Ainsi la mort violente de Sténio et de Lélia s'inscrit dans un paysage tourmenté, à l'image de leurs vies ; tandis que, dans *Valentine*, les amants ont une double tombe, elles sont, dans *Lélia* (1833) séparées par un lac. Un autre signe valorisant des personnages est la fidélité à leurs origines, laquelle se spatialise, pour ainsi dire, dans les *retours*. Ou on est enterré près de ses parents (*Jeanne*), ou on revient mourir dans sa maison natale (*Lucrezia Floriani, Narcisse*)⁸.

Par bonheur tout le monde ne meurt pas dans les romans sandiens. Bien au contraire, à la fin de leurs histoires, la plupart des héros se dirigent vers des horizons nouveaux ou s'ancrent dans quelque havre de paix.

2) *Espaces dynamiques et ouverts : routes, départs*

A l'espace statique et clos de la tombe, s'oppose l'espace dynamique que comporte tout départ, ouverture vers l'incertain, le neuf, l'infini, ou vers quelque fatalité élargissant les perspectives du roman. Cette ouverture est spatialisée par l'image de la route, symbole d'aventure ou de quête de quelque bien, la plupart du temps spirituel⁹. Si la raison du voyage échappe à la volonté propre des personnages, c'est qu'ils sont voués, le plus souvent, à expier une faute. Le départ est alors signe de dénouement tragique, accomplissement d'une destinée de héros solitaire, condamné parfois à une errance sans fin. Ainsi font Moréali (*Mademoiselle La Quintinie*), les amants dans *Leone Leoni*¹⁰. Le cas de Trenmor, dans *Lélia*, est un peu différent : quand il ramasse son bâton de vagabond, il n'est pas au début de son errance. Déjà amendé par le châtement, son expiation n'est pas pour autant finie : il part avec la certitude qu'il y a « partout des devoirs à remplir, une force à employer, une destinée à réaliser »¹¹. D'autres héros se mettent en route pour éviter quelque faute morale ; leur départ est à la fois réussite et défaite¹² ; s'ils se condamnent à la solitude, ils sauvent du moins leurs illusions (*La Marquise*), refusent les compromis (*Lavinia*), fuient une trahison morale (Olivier et Sylvain, *Metella, La petite Fadette*). Il arrive que le départ se révèle vraiment salvateur. Ainsi M. Sylvestre (*Le dernier Amour*) retrouve de façon irrésistible, à mesure qu'il s'éloigne du lieu de son malheur, l'espoir et le goût de vivre, spatialisés par l'image d'une étendue de plus en plus amicale : « Je marchais sur la glace, et puis sur le gazon des sentiers, et puis sur la première des routes... Et le jour suivant, je vis lever le soleil éblouissant dans un site sublime, alors, je ne sais quelle vigueur morale et physique rentra dans tout mon être »¹³.

Parmi ces séquences de clôture à caractère ouvert, une place privilégiée revient à *Consuelo*. Les signes locatifs y mettent en relief la joie d'une mission sociale et artistique définitivement retrouvée. La manière dont le départ y est présenté laisse entendre de façon claire que le « couple errant » emprunte une voie royale. Toutes les énergies, les espérances sont, pour ainsi dire, spatialisées dans la séquence finale où l'on voit Albert descendre « la colline d'un pied ferme » et sa fille aînée sauter « les buissons et les rochers » tandis que Consuelo prend un « chemin sablé d'or », « le chemin sans maître de la forêt » et enlève sa fille cadette pour la porter « sur son épaule robuste »¹⁴. La valeur symbolique du départ est soulignée, de façon redondante, par les commentaires de la lettre qui clôt le roman et dont le destinataire est invité à se tenir prêt au « voyage sans repos » [car] « la vie est un voyage qui a la vie pour but, et non la mort, comme on le dit dans un sens matériel et grossier ». C'est ainsi que l'idée du voyage sans fin devient l'expression spatiale d'une pensée, une « route ouverte à l'infini comme le progrès »¹⁵.

3) *Dialectique du clos et de l'ouvert : les retours*

Il arrive que les héros ne partent que pour revenir ; s'ils reviennent plus riches

en biens matériels ou spirituels, ils n'en mènent pas moins au retour un genre de vie qu'ils ont voulu fuir (Mattea ; Sabina, *Teverino*). Le rapport entre le clos et l'ouvert est à peu près le même dans *Les Maîtres sonneurs* (1853), d'une façon plus nettement significative, surtout par rapport à *Consuelo* (1844). On y insiste beaucoup plus « sur les dangers que sur les agréments du voyage, qui n'est plus infini, mais circulaire »¹⁶. Après la mort de Joset, trouvé gelé dans un fossé, le « grand bûcheux » revient auprès de ses enfants pour ne plus repartir. Ce triomphe de la fixation, dans un espace géographiquement et socialement restreint, ne signifie pas seulement le renoncement à la mobilité, mais surtout l'impossibilité de communion entre le grand artiste et le peuple. C'est ainsi que le créateur, voué à sa mission sociale, disparaît de l'œuvre.

4) *Espaces statiques et ouverts : les scènes en plein air*

Si les scènes finales en plein air suggèrent une évidente ouverture fortement spatialisée, elles n'en restent pas moins statiques, étant toujours associées à un équilibre retrouvé. L'image du laboureur recueilli, à la fin de *La Mare au Diable*, « à genoux dans le sillon qu'il allait refendre », non seulement n'implique aucune idée de changement, mais reflète le désir de multiplier à perpétuité le même moment de plénitude heureuse à la fois terrestre et divine, symbolisée par l'alouette qui chante et monte vers les cieux. Dans *François le Champi*, le caractère statique, voire circulaire du dénouement se trouve souligné par le fait que l'ouverture et la clôture romanesque s'y recourent : les héros se retrouvent au même endroit (la fontaine) où ils se sont vus pour la première fois. Parmi ces scènes de clôture, c'est celle de *La Ville noire* (1860) qui est le mieux élaborée du point de vue spatial. Le message social s'y exprime aussi à travers une série de signes locatifs traduisant l'opposition dialectique des contraires¹⁷. La fête champêtre célébrant la noce de Tonine et de Sept-Épées, se transforme en une grande fraternisation entre pauvres et riches, ouvriers et bourgeois. La consécration de cette union générale, ainsi que celle du travail, fondement de tout, vient d'en haut : c'est du « haut du grand rocher » que le vieux poète met en marche « les eaux et les rouages de l'usine » avant de descendre « jusqu'à une roche surplombante » qui le rapproche de l'auditoire pour y diriger un chœur d'ouvriers qui chante l'épithalame. C'est encore du haut de la montagne que descendent les bourgeois de la ville haute pour que les « deux villes rivales mais toujours sœurs » puissent « se mêler cordialement dans une fête improvisée »¹⁸.

5) *Espaces à la fois ouverts et clos : a) maisons à la campagne*

La majorité des histoires de Sand se terminent par le mariage, cet autre topos fixant et valorisant la destinée. Le signe locatif de l'installation heureuse est la *maison*, ce lieu clos où, trouvant enfin sa place, on se sent protégé. La protection, cette valeur symbolique par excellence de la maison, est toujours présente dans les textes sandiens. Ainsi la « case simple mais jolie » d'Indiana résiste à la tempête, comme la « jolie maison rose » dans *Monsieur Sylvestre* est située de façon à échapper au vent du nord. Si ce lieu romanesque est par définition clos, il ne s'ouvre pas moins vers l'extérieur : le bonheur n'est jamais égoïste chez Sand. Ces maisons sont accueillantes, les amis, les voyageurs fatigués, les pauvres y reçoivent l'hospitalité. Il n'est pas rare que plusieurs générations cohabitent et que la petite maison rustique devienne le théâtre des utopies chères à l'auteur. C'est là que se réalise, par les mariages « mixtes », la réconciliation sociale¹⁹. La simplicité des demeures est à l'image des mœurs de leurs habitants, ce qui revient à dire que — condition spatiale et morale étant en accord — l'espace romanesque « double » en quelque sorte le personnage. Semblable est la fonction du paysage environnant : beaux sites, doux et paisibles, un peu monotones mais charmants, avec leurs terres cultivées et leurs pâturages — autant de signes de vie laborieuse et sereine. Le cas d'*Indiana*, avec sa « chaumière indienne » dans le décor romantique de l'anti-société, est particulier²⁰. L'éloignement de la civilisation y est géographiquement marqué, l'histoire se terminant dans un paysage tour-

menté, aux contrastes « sublimes ». Et pourtant tout y respire la vie ; la luxuriance de la nature fait ressortir que c'est un *lieu de vie* pour les exilés de la civilisation, à quoi s'ajoute la caractère panthéiste de la représentation.

b) châteaux à la campagne

C'est à ce genre de « petites maisons » que succèdent les châteaux, de plus en plus nombreux à partir des années cinquante. N'est-ce pas signifier de façon symbolique que les grandes utopies d'avant « 48 » ne sont plus de mise, même si des traces en subsistent dans un certain nombre d'idées morales, essentiellement humanitaires, dont plus d'un personnage restent les fidèles dépositaires ?

Si les châteaux sont rares dans les clôtures des romans antérieurs à « 48 », certaines de leurs particularités méritent d'être signalées. Dans *Valentine*, par exemple, tout comme la petite maison, le château s'ouvre sur l'extérieur (fin du roman). Dans *Le Péché de Monsieur Antoine* (1845) le parc du marquis « communiste » s'ouvre encore pour accueillir à la même table pauvres et riches. Ce qui est intéressant ici, et qui changera dans les romans d'après 1850, c'est la position du bourgeois face au château. Cardonnet se trouve « fort petit au milieu de ce majestueux mélange d'opulence et d'austérité » ; tout y contraste avec le goût docteur du parvenu. Les bourgeois des romans ultérieurs seront déjà « dignes » des valeurs que représente le château : leur esprit, leur goût et leurs habitudes ne laissant rien à désirer, ils transformeront les anciennes demeures qui n'en seront pas moins respectables²¹. Ces châteaux sont encore plus peuplés que les petites maisons ; ils abritent plusieurs familles, souvent même des amis²². Lorsque les habitants sont obligés de tout vendre, ils tiennent à garder le château, comme il arrive dans *Mont-Revêche* pour conserver le « nid commun ». La vie « de château » n'est pas oisive, on y travaille, on y étudie, on s'occupe d'affaires ou d'industries, on cultive les arts, on s'adonne au théâtre²³. Le dernier roman, *La Tour de Percemont* (1876) traduit de façon « spatiale » l'idée d'un compromis social. Le protagoniste, un riche avocat, hostile au début au château, finit, comme il le dit, par lui pardonner car c'est là que le bonheur de ses enfants s'est décidé²⁴. Aussi fait-il la navette entre la maison de campagne où il préfère vivre et le vieux donjon où il a aménagé plusieurs pièces pour y accueillir sa nombreuse famille en mêlant nobles, bourgeois, paysans. Si la plupart de ces châtelains vivent dans l'aisance, ils n'en ressemblent pas moins aux habitants des « petites maisons » par la simplicité de leurs goûts, la modestie de leurs besoins, leur désintéressement parfois presque absolu. Cet idéalisme n'est, à vrai dire, qu'une manière plus ou moins innocente de dissimuler. Comme l'a fait remarquer Charles Grivel, ce type de roman bourgeois « met en évidence le « bonheur » des personnages et ses instruments (amour, mariage) comme le but *primaire* de la quête ; sous cette apparence, les objectifs de classe (fortune, pouvoir, gloire), présentés comme *secondaires*..., se trouvent invisibilisés »²⁵.

L'espace, dans les clôtures romanesques de George Sand, n'est donc pas le produit d'un simple mimétisme à fonction purement descriptive, puisqu'il remplit une fonction évidente dans l'organisation du récit et qu'il acquiert du même coup une signification idéologique, génératrice du sens même de l'œuvre.

Anna SZABO, (Université Lajos-Kossuth de Debrecen)

1. Cf. Henri MITTERAND : *Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac*, in *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, 189-212 ; *Espaces romanesques*, études réunies par Michel CROUZET, Univ. de Picardie, Paris, PUF, 1982.

2. Si notre corpus ne recouvre pas toute l'œuvre romanesque, les romans analysés ne s'échelonnent pas moins sur toutes les périodes, celles-ci représentant les différentes « manières », depuis *Indiana* jusqu'à *La Tour de Percemont*.

3. V. aussi *Le Marquis de Villemer*, Horace, la fin des *Deux frères* et l'image de Rome dans *La Daniella*.

4. J'ai laissé délibérément de côté la géographie proprement dite des romans (par ailleurs suffisamment étudiée) ; si l'on trouve parfois des topographies minutieuses, c'est en vain que le plus souvent on chercherait à localiser les endroits évoqués. C'est à ce propos que Ch. Grivel parle de la localisation comme productrice de « discrétion » du texte : le lieu romanesque doit être « vrai » sans être « repérable » (V. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973, 108).
5. Cf. Ph. Hamon, *Clausules, Poétique*, 1975, n° 24, 495-526, et Ch. Grivel, *op. cit.*, *Le point final*, Actes du Coll. intern. de Clermont-Ferrand, Univ. Clermont II, fasc. 20, 1984.
6. Chez GS, il n'existe pratiquement pas de séquences finales sans marques locatives. Il arrive cependant, surtout dans les clôtures à caractère moralisant et conclusif, qu'on trouve des espaces imaginaires ou métaphoriques, notamment quand il s'agit de peindre l'état d'âme ou les perspectives futures des personnages (V. *Metella, Pauline, Isidora, Mont-Revêche, Narcisse, Le Dernier Amour, Césarine Dietrich*).
7. Cf. Charles Grivel, *op. cit.*, p. 203.
8. Parmi les romans analysés, je n'en ai trouvé qu'un qui se termine par la mort d'un personnage absolument négatif. Orïo, le monstre de *L'Uscoque*, n'a droit à aucune tombe, à aucune survie spirituelle, sa disparition est absolue, irrévocable. Sa compagne cependant, à la fois criminelle et victime, bénéficie de l'indulgence de l'auteur qui la fait mourir au bout d'un certain nombre d'années, passées dans la ferveur mystique. Ayant expié ses fautes, elle peut mourir « devant le tombeau du prophète » — signe locatif de son absolution morale.
9. Les départs motivés par le simple plaisir de voyager sont rares : seul exemple dans les romans étudiés : *La Confession d'une jeune fille*.
10. V. encore Bozzo dans *Les Maîtres mosaïstes* : l'errance ne lui apporte aucun bien, aucune purification, son âme étant « incomplète ».
11. A la fin de *Mauprat*, Arthur est lui aussi poussé par le sentiment du devoir, mais il n'est pas coupable et veut simplement servir sa patrie.
12. Cf. préface de Tatiana Green pour *Lavinia*, in G. Sand, *Nouvelles*, éd. Eve Sourian, Paris, Des femmes, 1986, 97.
13. Parmi les départs « triomphants », citons ceux de Cadio, du peintre dans *Mademoiselle Merquem*, d'Yseult dans le *Compagnon du Tour de France*, dont le dénouement laissé en suspens accuse le caractère utopique de l'union des classes sociales. Notons à ce propos que la bibliothèque où les deux protagonistes doivent se dire adieu se trouve dans une tourelle. Cette position élevée du lieu du savoir est caractéristique chez GS. Cf. le laboratoire de Bellac dans *Mademoiselle Merquem*, le cabinet de Salcède dans *Flammande* ou la place du vieux poète dans la clôture de *La Ville noire*.
14. Le geste d'élever un enfant, avec toutes ses connotations morales est significatif chez GS. V. la fin du *Meunier d'Angibault*.
15. V. Préface des *Maîtres sonneurs* par M.-Cl. Bancquart, Gallimard, Folio, 1979, 28. Départ semblable mais moins pathétique et moins explicité dans *Flavie* ; si la route que prend le savant Emilius n'est pas forcément le symbole de quelque espoir universel, elle n'en est pas moins celui de la conquête et de la liberté.
16. M.-Cl. Bancquart, *op. cit.*, 29.
17. V. Présentation de *La Ville noire* (J. Courrier, P.U.G., 1978 et éd. Aurore, 1989).
18. Une fête pareille mais nautique termine *Mademoiselle Merquem*.
19. V. *Indiana, Le Meunier d'Angibault, La Petite Fadette, Les Maîtres sonneurs, La Daniella, Monsieur Sylvestre, Cadio, Les deux frères*.
20. A la fin du *Marquis de Villemer*, l'image d'une « pauvre cabane » réapparaît, symbole d'une vie heureuse « dans l'oubli du monde entier ».
21. La grande vision finale sur l'avenir heureux s'inscrit à son tour dans une structure fortement spatialisée : les signes locatifs y traduisant la richesse, la beauté, le caractère ouvert et sacré de cet avenir utopique.
22. *Le Château des Désertes*, 1851 ; *Mont-Revêche*, 1853 ; *L'homme de neige* et *Jean de la Roche*, 1859 ; *Valvèdre*, 1861 ; *Les deux frères*, 1875. Dans *Nanon* (1872) il n'est pas question de château, mais on vit de la même manière dans le grand moutier que la jeune paysanne, devenue plus tard comtesse.
23. Outre les romans mentionnés dans la note 22, v. *Adriani* et *Le Marquis de Villemer*.
24. Rappelons un passage de *Mauprat* où, à propos des activités de Patience pendant la Révolution, s'exprime l'idée de la réconciliation sociale : « son impartialité entre le château et la chaumière, sa fermeté et sa sagesse, ont laissé des souvenirs ineffaçables dans la Varenne. »
25. *op. cit.*, p. 306.

« L'HISTOIRE DU REVEUR » : ITINÉRAIRE FANTASTIQUE A LA RECHERCHE D'UNE ÉCRITURE

Le choix de l'Etna comme cadre d'un des premiers romans de George Sand, *L'Histoire du rêveur*¹ (1830)², est le témoignage d'une « projection de l'âme de la future romancière »³. Évoquant ses souvenirs de jeunesse dans *l'Histoire de ma vie*, elle écrit : « J'ai souvent rêvé de lointains voyages [...] quelque jour je partirai, j'irai au bout du monde. Je verrai l'Etna et le mont Gibel »⁴.

Ne connaissant pas directement la Sicile, l'écrivain s'est documentée attentivement en utilisant les œuvres qu'elle avait peut-être feuilletées pendant son adolescence dans la bibliothèque de sa grand-mère : J.-A. de Gourbillon, *Voyage critique à l'Etna en 1818* (Paris, 1821), *Les Lettres sur la Sicile* du marquis de Foresta (Paris, 1821), et les commentaires aux illustrations de A.-E. Gigault de la Salle, *Voyage pittoresque en Sicile* (Paris, 1822). Le plaisir né de ces images résulte des stimulations essentiellement visuelles. Elle a dû être particulièrement frappée par les belles gravures de *La Grotte des chèvres* et de *l'Intérieur du cratère de l'Etna* qui formeront le cadre de son récit.

La région autour du volcan présente toutes les qualités nécessaires à sa *fabula* :

« Cette contrée admirable qui forme la base de l'Etna du côté de Catane, et qui, en raison de sa position, porte le nom de *regione piemontese* (pour *pedemontana*) [...] Nicolosi, village d'un aspect assez sombre, bâti de laves et de basaltes [...] Des bois de chênes verts, de sapins et de bouleaux dont cette partie du mont, appelé « *regione silvosa* », est couverte, avant que d'arriver à la région des neiges et des glaces qui environnent le cratère [...] L'arène de neiges du milieu de laquelle s'élève la triple cime de l'Etna et qu'on appelle « *regione scoperta* étincelait de blancheur aux reflets de l'astre argenté. Après avoir passé entre Monte Nuovo et Monte Frumento en laissant sur la droite la Schiena del asino (*sic*) on ne trouve plus de chemin tracé et l'on s'oriente vers l'Etna principal qui se trouve à découvert de tous côtés » (*H.R.*, pp. 10, 12, 15)⁵.

Un endroit inaccessible, isolé du monde, est le lieu idéal pour un voyage initiatique. Il est donc possible de reconstituer le « modèle » qui sous-tend l'intrigue et qui constitue la substance même de la nouvelle. Le voyage du novice passe à travers au moins trois zones : la « zone préliminaire » ou zone du départ, située dans le monde réel, qu'on peut identifier avec la « région pedemontana » (au pied du volcan) où se trouve le village de Nicolosi. La « zone liminaire » ou seuil, lieu de transition entre le monde naturel et le monde surnaturel, la « zone postliminaire », incorporée dans un monde inconnu et transcendant (« la *regione scoperta* »)⁶.

La « seconde nuit » — nous ignorons si la description de la première nuit existait — commence par un dialogue entre la narratrice et le lutin Tricket. Aurore se blottit dans son hamac et tombe dans une espèce de torpeur pour écouter le récit intitulé *La grotte des chèvres* qui retrace l'aventure d'Amédée dans le cadre suggestif du volcan. Au début du IV^e chapitre, Tricket interrompt son récit au moment le plus intéressant et s'envole en concluant ainsi la première partie de la nouvelle. L'écrivain cherche à excuser le désordre de cette œuvre ; dans un bref *Avis*, elle conseille au lecteur de sauter la deuxième partie et annonce le retour de Tricket dans quelques semaines. Entre les deux apparitions du lutin, elle utilise avec brio une lettre (datée Nohant, 183...) à son amie Jane Bazouin, qui lui a demandé d'écrire un livre comme un musicien utiliserait des variations sur un thème. Les remarques subtiles de Tricket rendent plus vivant le monologue d'Aurora.

Dans les deux intermèdes qui suivent (*Le Grillon* et *Les Confessions*), le moi narrateur se libère des chaînes du passé pour commencer une phase nouvelle de sa

vie. Puis, pour pouvoir retrouver le sommeil, la narratrice demande au lutin de reprendre son récit⁷. Nous assistons alors au réveil d'Amédée⁸ après la nuit fantastique passée sur l'Etna et à son retour à l'auberge de Nicolosi⁹. Après une lacune dans le texte, la scène se déplace dans une villa princière au pied du volcan où nous retrouvons Amédée parmi les invités. Le II^e chapitre est entièrement consacré au concert de la cantatrice Portia tandis que le soir descend sur les sommets de l'Etna. Et là le manuscrit s'interrompt.

L'Histoire du rêveur commence par l'excursion du jeune Français sur l'Etna, un beau matin de juin à la fin du XVII^e siècle (H.R., p. 10). Se détachant des impressions visuelles des illustrations du cadre sicilien, Aurore dessine la figure romanesque d'Amédée à la recherche de chemins déserts dans une terre qui est un triangle et dont les limites s'estompent dans l'immensité de la Méditerranée. La description devient alors une projection de l'âme de la narratrice. Le voyageur reprend le chemin de l'Etna (et ce n'est pas la première fois) sur une mule robuste sans tenir compte des conseils de l'aubergiste de Nicolosi : « Giesù mio — s'écriait-elle — ne vous exposez pas ainsi, car si vous échappez aux dangers de la route, qui sait quels malins esprits peuvent se jouer de vous et vous jeter en bas de la montagne. Il y a un certain génie malfaisant qu'on appelle... ». Il refuse la compagnie des importuns afin de mieux goûter le spectacle exaltant d'une nuit sur les sommets de l'Etna : « Je veux pouvoir enfin abandonner mon âme au désordre de ces éléments fougueux qui règnent en maîtres absolus sur une terre déchirée et bouleversée chaque jour au gré de leur caprice ». La solitude qu'il cherche est la réalisation d'un désir intime : éloigné de la réalité quotidienne, il veut oublier qu'il est un homme : « La présence d'un être de mon espèce me rappellerait que je suis un homme, et seul avec le vent et la neige, j'espère l'oublier ».

Arrivé à la grotte des *Capriole*, il s'apprête à y passer la nuit et allume le feu pour réchauffer l'atmosphère. Couché sur un lit de feuilles, il cherche en vain le repos : mille sensations le tiennent éveillé. Il reprend ainsi son chemin alors que la lune pointe à l'horizon. Une clarté magique anime le paysage. C'est alors que s'élève un chant « doux et plaintif comme la brise » (II^e chapitre, *Le Chanteur*, p. 12). Amédée, qui est un excellent musicien et un virtuose du *bel canto*, est frappé par l'ampleur du registre de cette voix mystérieuse : « C'était à la fois une basse, un contralto et un tenore, c'était enfin une voix comme Amédée n'en avait jamais entendue même en ces chanteurs d'Italie qu'une consécration particulière dévoue au culte des muses et aux tourmens des furies ». C'était une invocation adressée aux esprits de la montagne, et les mots parvenaient distinctement à l'oreille du voyageur : « Je te salue Etna ! — Géant parmi les géants, roi de la terre et des mers ! Esprits de la nuit ; vents qui soufflez sur les vieux arbres, fins souterrains qui frémissiez sous les bruyères [...] » Et la voix qui avait acquis des tons bas et solennels concluait ainsi : « Et toi [...] Hécate, éternellement jeune et belle, enveloppe-nous des reflets argentés, reçois l'hommage mystérieux et pur des enfants de la forêt antique ». Amédée, transporté par la suggestion de cette mélodie, répond par une invitation à s'approcher adressée à la voix inconnue en ayant recours à des qualités sonores qui n'atteignaient pas l'ampleur et la puissance de la voix mystérieuse : « Toi qui ravis mon âme de tes accents divins, toi qui m'as fait entendre une mélodie plus enchanteresse que la harpe d'or des Elus, qui que tu sois, homme ou femme, ange ou démon, sylphide ou nécroman, viens à moi, que je rende hommage au talent sublime que tu possèdes ». A la clarté de la lune, Amédée aperçoit alors un homme qui voltigeait sans que « ses pas légers fussent trahis par le craquement des *rapilli* (pour *lapilli*) » et sans laisser de traces sur la crête qui flanquait le sentier. Il fut bientôt près de lui : « Sa taille délicate annonçait un enfant de ce climat brûlant de la Sicile qui ne permet pas à la force physique de se développer. Il était vêtu à la manière du pays. Son chapeau

rond et pointu était surmonté de plumes d'aigle, et un ample manteau écarlate (*sic*) comme on en voit souvent aux *banditi* de quelque importance était élégamment drapé autour de lui ».

L'image du « chanteur magique » est déformée par la narratrice, qui en fait un personnage de mélodrame. Un dialogue s'établit aussitôt entre les deux voyageurs. Amédée cherche à se renseigner sur l'identité du jeune Sicilien auquel il trouve une voix enchanteresse, comparable à celle du « premier chanteur d'Italie ». Il avance le nom du chanteur Polidoro (qui était accompagné de celui de *Termolini* dans la version du ms. 0.114, fol. 6)¹⁰.

Dans sa réponse, l'inconnu, tout en niant être un chanteur, fait preuve d'une remarquable connaissance du milieu et de la technique du chant, comme le souligne cette citation inédite tirée du ms. 0.114 : « Avec votre permission Polidoro et Termolini remplirent pour la profession du chant toutes les conditions imposées au contralto et je ne crois pas qu'on puisse me soupçonner de leur ressembler après avoir entendu ceci. En même temps le chanteur se mit à parcourir d'une voix pleine les notes les plus basses de l'échelle musicale ». Toutefois le jeune Sicilien n'a guère envie de parler, il préfère chanter. Et dans son chant il s'en prend au voyageur étranger, qui a violé la sacralité des flancs de l'Etna, et également aux touristes français et anglais : « Esprits de la forêt déserte votre sanctuaire sera-t-il donc violé sans cesse par les voyageurs oisifs et frivoles que la France bruyante et la froide Albion nous envoient. Homme, crains le courroux des esprits de la montagne, va dormir sur ton lit de duvet et laisse nous chanter aux étoiles » (ms. 0.114, id.).

Ensuite nous assistons à l'épisode de la mule, vu sous un angle totalement différent dans les deux versions. Dans la première, c'est Amédée lui-même, enthousiaste de la voix de l'inconnu, qui invite son compagnon à monter sur la mule : « De plus en plus enthousiasmé de la rencontre, Amédée remarquant qu'il serait dommage qu'une voix si belle fût altérée par la fatigue d'une longue marche sur une pente de plus en plus raide, engagea son compagnon à monter sur la mule alternativement avec lui » (ms. 0.114, id.).

Dans la deuxième, au contraire, c'est l'inconnu qui, de son propre chef, dit à Amédée : « Avant tout je vous ferai observer que vous êtes monté sur votre mule tandis que je suis à pied ce qui n'est pas commode pour faire la conversation. Je ne me soucie pas de fatiguer ma voix et de m'essouffler pour satisfaire votre curiosité ». Sans attendre qu'Amédée mette pied à terre pour le faire monter, il saute sur la mule et il commence à l'aiguillonner jusqu'à la faire se précipiter dans un ravin avec son chargement.

Le III^e chapitre, intitulé *L'Irruption*¹¹, nous permet de retrouver les deux personnages qui se sont sauvés par miracle et il se conclut sur cette description : « L'Etna principal se trouve à découvert de tous les côtés. C'est dans cette dernière région nommée fort improprement *piano del frumento*, que s'élevait jadis un monument quadrangulaire dont la tradition attribue la fondation à Empedocle ». Près de cette ruine érodée par les éruptions de l'Etna, appelée alors la *Tour du Philosophe*, Amédée, tombé dans une étrange torpeur, retrouve toute sa vitalité, buvant quelques gorgées d'une boisson que lui offre son étrange compagnon.

Le rappel à la réalité lui fait croire qu'il a été la proie d'une hallucination, ainsi que l'affirme le diabolique Sicilien : « Il est probable que sans moi vous vous fussiez en effet précipité dans quelque abîme, car vous aviez l'esprit frappé de cette fantaisie » (éd. Bodin, p. 16). S'appuyant à son bras, enveloppé de vapeurs incandescentes, glissant sur la lave, Amédée reprend son chemin vers l'Etna. Au sommet règne une immobilité totale, une « solenne permanenza ».

Toute la description roule autour d'un contraste : à un élément variable, la flamme phosphorescente, s'oppose une atmosphère statique, submergée dans un

silence effrayant. Amédée, saisi d'angoisse, scrute le visage de son compagnon, d'une pâleur livide, et il est frappé par ses yeux qui « semblaient deux globes ardents prêts à le consumer ». Tout à coup le mystérieux chanteur, rappelé par une voix provenant de l'Etna, que lui seul pouvait entendre, se détache de lui. Reprenant son chant, avec les mêmes modulations prodigieuses qui avaient fasciné Amédée, il adresse au Volcan une invocation passionnée :

« Viens mon roi [...] Me voici ! Enveloppe-moi dans des fleuves de lave ardente, presse-moi dans tes bras de feu, comme un amant presse sa fiancée. J'ai mis le manteau rouge. Je me suis paré de tes couleurs. Revêts aussi ta brûlante robe de pourpre ».

Le jeune Français éprouve des sensations inconnues qui l'élèvent au-dessus de lui-même. Il demande à suivre le prodigieux chanteur sans crainte de disparaître dans le feu.

Amédée est alors entraîné dans le tourbillon d'une tempête qui bouleverse la montagne en un concert de sons graves et déchirants. Le voyage initiatique est arrivé à son point culminant. Devenu esprit comme le génie de l'Etna, le voyageur est poussé d'un rocher à l'autre et un spectacle grandiose se présente à ses yeux : « Le cratère vomissant des torrents de feu liquide, de métaux en fusion et lançant dans les nuages des bombes volcaniques dont la détonation (*sic*) était assourdissante »¹². Un courant de lave passe sur eux. Amédée se sent pénétrer par une flamme dévorante et voit son corps disparaître au loin dans une mer de feu. A ce moment-là une créature splendide, enveloppée elle aussi d'un manteau pourpre — nouvelle transposition de son guide — l'étreint ardemment. La fée de l'Etna l'entraîne avec elle, se déplaçant comme une jeune mouette et chantant au milieu des détonations de l'éruption. Elle l'exhorte à la suivre au cœur du volcan où, telle une amoureuse, elle le recevra dans sa demeure. Homme ou femme ? La romancière insiste sur l'ambiguïté du personnage.

Le monde fantastique efface les frontières matérielles et spatiales qui limitent la scène. Amédée s'élançait à la poursuite de la jeune fille ailée : « Pur esprit, il éprouvait l'ardeur de la flamme non comme une douleur cuisante, mais comme une indicible volupté ».

Dans un spectacle cosmique, il reçoit un baiser enflammé (symbole de la copulation entre la terre et l'esprit). Il s'évanouit et retombe dans la réalité. En effet il se retrouve à côté de la grotte des *Capriole* tandis que sa mule paît tranquillement auprès de lui.

Tout cela n'a-t-il été qu'un rêve ? Tricket, qui a remplacé la narratrice afin de pouvoir suivre Amédée dans son aventure fantastique, invite Aurore à transformer son rêve en un profond sommeil et s'envole (*H.R.*, pp. 16-18). Dans le IV^e chapitre, publié pour la première fois par Thierry Bodin, le voyageur, décontenancé, cherche en vain autour de lui les traces de l'éruption du volcan. L'aubergiste de Nicolosi s'étonne de le voir revenir aussi bouleversé, étant donné que la nuit a été calme et limpide. Le texte présente alors une lacune et la scène se déplace dans une villa au pied de l'Etna, *la Sciarra*, « au milieu de ces laves formidables qui brisaient le flot rugissant de la Méditerranée ». Un prince français a voulu faire construire cette villa, chef-d'œuvre artistique dans lequel marbre, albâtre et porphyre se fondent dans un ensemble harmonieux « sur les bords d'une mer d'argent, dans le plus magnifique aspect de la terre, au pied du gigantesque et sublime Etna ». Aristocrates et artistes discutent avec animation, exaltant la voix et le charme de la cantatrice Portia, qui va donner un concert le lendemain. Parmi les invités se trouve également Amédée, connu de tous comme le *chevalier de Montanvert*, très éprouvé physiquement, mais bien décidé à ne rien dire de son aventure nocturne. Il est frappé par la description de la voix extraordinaire de la cantatrice (« A certaines descriptions de sa manière

de chanter et des facultés étonnantes de sa voix, le Chevalier de Montanvert se troubla et parut frappé comme d'un rapprochement dans ses souvenirs »). La discussion relative aux dons musicaux de Portia dégénère en une dispute provoquée par le marquis de Montefucino quand, à l'improviste, apparaît *l'Inconnu*, « un petit homme des montagnes enveloppé d'un manteau rouge et coiffé d'un chapeau dont la forme pointue était ornée de plumes d'aigles, et dont le rebord s'abaissait de manière à cacher presqu'entièrement (*sic*) ses traits » qui emmène avec lui le marquis belliqueux. Cependant le concert commence, et c'est un triomphe pour Portia. Entièrement possédée par son génie musical, elle est insensible aux applaudissements. Encore plongée dans son rêve mélancolique, elle prie le maître de chapelle Pezzanini, musicien sûr de lui jusqu'à la présomption, de l'accompagner, elle lui tend la partition d'une chanson vénitienne. Le vieux maestro refuse de lire la musique, sûr de pouvoir l'interpréter de mémoire, mais, au lieu de sons, il ne parvient à tirer du piano qu'un flot confus de notes. Humilié, subjugué par une force supérieure, il crie à Portia : « Vous m'avez ensorcelé... il diavolo ! è il diavolo ! » et il tombe à terre sans connaissance, brisé par l'humiliation. Comme foudroyé par la même force magnétique, Amédée s'affaisse évanoui entre les bras d'un jeune ami et, dès qu'il a retrouvé ses esprits, il s'éloigne de la salle.

Portia exhorte de nouveau Pezzanini à se remettre au piano, et, cette fois, il domine le clavier au point de se dépasser lui-même. Portia chante une mélodie triste qui semble préfigurer ce qui arrivera au pauvre docteur Pagello après que la future George Sand l'abandonnera, au terme de son séjour vénitien :

« Ainsi Ô Gina, le passé n'a point laissé de traces dans ton âme, tu m'as souri, tu m'as juré... mais autant vaudrait compter sur la constance des flots que sur celle d'une femme. Le cœur de Gina a changé et mon bonheur est tombé dans l'oubli plus triste que la nuit ».

Pezzanini a compris la leçon de la grande artiste, une leçon d'humilité : « Vous m'avez donné une rude leçon — lui dit-il — mais vous m'avez dédommagé, vous m'avez soufflé le feu du génie, vous avez fait de moi, un musicien, d'un barbare que j'étais. Vous feriez également de moi, si vous vouliez, un peintre ou un poète, car le génie des beaux arts réside en vous ». Et tandis que Portia disparaît aussi mystérieusement qu'elle était arrivée, « le soir descendait lentement sur les cimes de l'Etna, le vent tout parfumé de fleurs de l'oranger et du cytise courait mollement sur les vagues et les brisait en écume légère sur les degrés de marbre des jardins de Sciarra » (*H.R.*, pp. 19-35).

Ainsi se termine *L'Histoire du rêveur* qui, précisément parce qu'elle est incomplète, est lourde d'une signification implicite et secrète. L'esprit de l'Etna, s'identifiant à l'artiste pur, est un thème fondamental que nous retrouvons dans toute l'œuvre de George Sand¹³, uni à l'inspiration musicale. Au moyen du rêve, le voyageur sandien, après avoir été confronté à diverses épreuves, est initié à un langage musical mystérieux, qui est la langue même de l'infini. Le thème du sommeil est complémentaire du thème du rêve. Tricket, qui symbolise l'imagination, ne transporte la narratrice dans un espace réel que lorsqu'elle est tombée en semi-léthargie.

La jeune romancière a une intuition extraordinaire : l'importance du rêve pour fouiller dans notre inconscient : « cet état de l'âme et du corps a été jusqu'ici peu observé et je me propose de faire chaque jour l'analyse des accidents de mon sommeil afin de vous amener peut-être, mes chers amis, à d'importantes découvertes sur la nature et le siège de l'âme » (*H.R.*, p. 10). Le rêveur de ce récit s'endort en effet dans la grotte des *Capriole* et se retrouve à son point de départ, après avoir entrevu et éprouvé des émotions surhumaines, impossibles à imaginer à l'état de veille et supérieures à l'exercice habituel de ses propres facultés. Il a fait irruption dans l'au-delà

et, à cet égard, la correction du titre du II^e chapitre, où *éruption* devient *irruption*, est très significative.

Il est intéressant de noter que Senancour fait la même constatation précisément quand il décrit un rêve dans lequel il assiste à une éruption volcanique :

«... jamais l'horreur des volcans ne fut aussi grande, aussi épouvantable et aussi belle. Je voyais depuis un lieu élevé [...] C'était dans le ciel, entre des nuages épars, et entraînés rapidement, quoique tout le reste fût calme [...] ».

Le monde fantastique abolit les limites matérielles et spatiales selon le processus du rêve : « Une longue chaîne, très éloignée, mais bien visible, de monts neigeux, élevés, uniformes, réunissait la plaine et les cieux [...] » Dans le rêve de Senancour, comme dans celui de George Sand, il y a contact entre le ciel et la terre, entre le feu (l'anneau de Saturne) et la cime enneigée : « Alors l'anneau de Saturne se détache, il glisse dans les cieux, il descend avec une rapidité sinistre, il va toucher la haute cime des neiges¹⁴ ». Il se produit une fluidification de la terre par suite de laquelle les éléments s'écoulent en une débacle fulgurante, aussi bien qu'à l'intérieur du cratère de l'Etna¹⁵.

Le troisième grand thème du récit sandien est celui du feu : « L'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement ». Bachelard le définit « Le complexe d'Empédocle » — le nom du philosophe d'Agrigente, qui, dit-on, fut englouti par l'Etna, revient à plusieurs reprises dans *l'Histoire du rêveur* —. Au cours de sa première halte à la grotte des *Capriole*, Amédée rêve devant un feu de bouleau qu'il a allumé pour se réchauffer :

« Que ne suis-je appelé à contempler cet admirable spectacle dans toutes ses horreurs ! Ou que n'ai-je les yeux d'une fourmi pour admirer ce bouleau embrasé ! Avec quels transports de joie aveugle et de frénésie d'amants, ces essaims de petites phallènes (*sic*) blanchâtres viennent s'y précipiter ! Voilà pour elles le volcan dans toute sa majesté ! Voilà le spectacle d'un immense incendie. Cette lumière éclatante les enivre et les exhalle (*sic*) comme ferait pour moi la vue de toute la forêt embrasée ».

Son imagination semble ainsi embrasser à la fois l'amour, la mort et le feu. L'éphémère, en se sacrifiant par le feu, nous donne une leçon d'éternité.

L'Histoire du rêveur nous aide à mieux définir le moment où la jeune romancière ne se contente plus de raconter une histoire, comme elle l'avait fait dans ses œuvres précédentes, mais cherche la meilleure manière de la raconter. De simple divertissement, l'écriture devient pour elle la recherche d'un style. Pour le premier voyage de son *Rêveur* dans l'univers lointain de l'imaginaire, elle choisira un cadre sicilien, l'Etna, au nom lourd de réminiscences, qui sera le point de départ d'une nouvelle forme d'expression créatrice. Mais cette Sicile est plus imaginée que décrite.

En 1853, dans la Notice d'un autre roman, *Le Piccinino*, dont l'action se déroule toujours en Sicile, George Sand déclare qu'elle n'a « la prétention ni de peindre une époque historique précise, ni de décrire fidèlement un pays » et elle ajoute avec regret : « c'est que je ne le connais pas ». Depuis très longtemps déjà elle désire visiter cette terre : « Ce que je voudrais faire aussi dès demain »¹⁶, mais ce voyage restera à jamais pour elle un « voyage imaginaire ».

Annarosa POLI

1. Spoelberch de Lovenjoul l'annonce sous le titre de *Rêveur* parmi « les ouvrages annotés qui n'ont jamais paru ». Il aurait dû être publié par la « Revue et Gazette musicale de Paris » (*George Sand. Etude*

bibliographique sur ses œuvres, Paris, Henri Leclerc, 1914, p. 95). Publication posthume de ce récit par la petite-fille de G.S., Aurore » (*Histoire du rêveur* suivie de *Jehan Cauvin*, éd. Montaigne, 1931). Ce texte fautif et incomplet avait été auparavant publié dans la *Revue des deux Mondes* du 1^{er} nov. 1924. Il existe 2 exemplaires du manuscrit et des fragments : a) Un carnet vert dans lequel Maurice Sand avait écrit sur la première page « une nouvelle commencée par G. Sand. 1825 ou 26 ». (B.N., Ms., N.a.fr. 13 642.-b) Une copie transcrite par Lina Sand et appartenant à la Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul (E.805) ; la suite appartient à une collection privée. Le ms. de *La Marraine* (pour l'épisode de *La mort du grillon*) est conservé à la collection Lovenjoul, E. 821 (cf. G. Sand, *Correspondance* par G. LUGIN, t. I, 561-564). Tous les manuscrits figurent dans la récente édition de Thierry Bodin (*Présence de George Sand*, n° 17, juin 1983, 4-38) à l'exception du brouillon corrigé des chapitres 2 (*Le chanteur*) et 3 (*L'éruption*) (1^{re} partie, B.H.V.P., Fonds Sand, O.114) dont T. Bodin n'a pu prendre connaissance avant la publication de son édition. Toutes nos citations sont tirées de l'édition Bodin, à l'exception de quelques-unes inédites tirées du ms. 0.114 de la B.H.V.P. La confrontation de cet exemplaire, daté 1825 par G. Sand elle-même, et du texte de 1829-1830, publié par T. Bodin, met en relief le travail stylistique du jeune auteur et par conséquent son intérêt pour la forme. -

2. Pour la datation finale de *L'Histoire du rêveur* on peut accepter la date de 1830 adoptée par T. Bodin, toutefois l'indication de 1825 de la main de George Sand, figurant sur la première page du manuscrit *Le chanteur*, nous laisse supposer que l'œuvre a été commencée réellement en 1825. Cela expliquerait pourquoi Maurice Sand indique « 1825 ou 26 » sur le carnet de la B.N. Et le fait que Jane Bazouin, en 1829, ait demandé à Aurore d'écrire un roman, n'est pas en contradiction avec la date 1825, car l'auteur a pu utiliser des écrits précédents en les adaptant.

3. Les premières œuvres, écrites en collaboration avec Jules Sandeau, paraissent sous le pseudonyme J. Sand. A partir du roman *Indiana* (1832), l'auteur adoptera le pseudonyme G. SAND, puis GEORGES SAND, puis GEORGE SAND qui apparaît pour la première fois au titre de *Lélia*.

4. G. SAND, *Histoire de mavie. Œuvres autobiographiques*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 860.

5. Pour l'exactitude de cette description voir Federico de Roberto, *Giorgio Sand sull'Etna*, Giornale di Sicilia, 3-4 mars 1925.

6. Cf. Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago University Press, 1960, pp. 10-11.

7. La construction dynamique de cette nouvelle se ressent de l'influence de Sterne, en particulier de *Tristram Shandy*. George Sand elle-même y fait allusion : « Toucher à la gloire de Sterne, c'est une profanation dont je n'ai pas l'audace » et par la suite elle citera le roman (*H.R.*, pp. 22 et 26).

8. Signalons que, dans le ms. 0.114 de la B.H.V.P., le nom d'Amédée n'apparaît qu'au début de son invocation à l'Esprit de l'Etna (fol.4), tandis que, dans le ms. de la B.N., l'auteur nous révèle ce nom au début du chapitre *Le chanteur* (éd. T. Bodin, p. 12).

9. Le souci du style dans l'apprentissage de la forme narrative est évident dans le reproche que la romancière adresse à Tricket : « Il me semble [...] que tu fais des phrases un peu longues », et dans la réplique ironique du lutin : « Elles ne le sont pas encore assez pour être à la mode » (éd. T. Bodin, p. 10).

10. Ni Polidoro ni Termolini ne sont cités par Gino Monaldi dans son livre *Cantanti evirati celebri nei secoli XVII-XVIII*, Roma, ed. Ausonia, 1920. Un ténor Giuseppe Polidoro mourut à Naples en 1873.

11. Ce titre figure dans le ms. de la B.N. tandis que, dans le ms. 0.114 de la B.H.V.P., on peut lire *Eruption*.

12. Cf. G. de La Salle, *op. cit.* : *Vue de l'intérieur du cratère de l'Etna*.

13. *L'Histoire du rêveur*, dans son mélange de fantastique et de musique, porte l'empreinte de Hoffmann. Cf. Thérèse Marix-Spire, *Les romantiques français et la musique. Le cas George Sand*, Paris, Nouvelles éditions Latines, 1954, pp. 200-203.

14. Sénancour, *Obermann*, t. II par G. Michaut, Paris, 1931, pp. 200-201.

15. Cf. A. Pizzorusso, *Ai margini dell'autobiografia*, Il Mulino, 1986, pp. 81-82.

16. G. Sand, *Le Piccinino*, Paris, Michel Lévy, 1968, pp. 1 et 2.

OUVRAGES, THESES, REVUES, COLLOQUES

George SAND : Correspondance
(avril 1872 - mars 1874), Tome XXIII. Edition
de Georges Lubin, Garnier, 1989, 780 p.

Avec cette « brassée », pour parler comme Georges Lubin, de 600 lettres retrouvées dont près de 500 sont inédites, comment ne pas s'émerveiller encore du soin avec lequel l'éditeur éclaire et enrichit les textes qu'il publie ? Ici, il réveille des souvenirs : les « bonnes mains » qui retiennent captif le « géant » sont celles de P. Viardot (p. 467, n. 2) ; là, il précise les modalités d'une vente (la bonne affaire de *Malgrétout*, 469, n. 2) ou narre les tribulations d'un piano aujourd'hui dacquois (541, n. 3) ; tantôt, il avoue avec une humilité merveilleuse des ignorances : quel est ce cadeau « trop beau pour une paysanne comme (elle) » que Adam a fait à George ? De quoi souffre donc Juliette (546, n. 3), ou une contradiction mal résolue à propos de Montgivy (565, n. 1). Mais surtout je l'admire de s'appliquer à une neutralité bienveillante qui juge rarement, ne condamne jamais, ne déguise pas les faiblesses ou les partis pris de l'épistolière : ainsi un extrait de l'*Agenda* montre que Sand préfère Carolus Durand à « Manet ridicule » (504, n. 1).

Cette mise en place sans failles permet ces vraies retrouvailles que chaque tome renouvelle avec le même bonheur émerveillé. Avec quelle stupeur frissonnante j'imagine Sand courant à l'Indre se refaire une santé et y guérir ses rhumatismes dans des bains qu'elle prend encore fin octobre ! Brrr !!!... Soucis de santé, maux divers, coqueluches des petites filles n'affadissent pas ce roboratif appétit de vivre, cet intérêt tonique pour soi et les autres qui exsude du moindre billet : robes à essayer, chapeau d'été « bien sage » à confectionner ou à acheter à la « drôle de z'idée » de Solange, cigaretttes « fumables » à dénicher, menues préoccupations aux couleurs d'un quotidien chaleureusement banal ! Elle rencontre un lièvre, elle se met au piano pour accompagner les danses de la jeunesse (44, 48, 62, 72, 281, 312, 505) ; un cri au cher Flaubert confesse insolemment cette immarcescible joie : « [...] que la vie est bonne quand tout ce qu'on aime est vivant et grouillant ! » (315). Non, elle ne change pas, cette chère George, bonne (287...), courageuse au travail (12), aux idées généreuses (art et conscience, inséparables aux yeux de celle qui nourrit toujours son rêve d'un art pour tous car le talent impose des devoirs (12, 38-39), tolérante (349, 664), malicieuse quand son éditeur « décoré » est « aux petits soins » (509), amusée et intéressée par la politique jouée à La Châtre (525), passionnée pour ses amis, ses enfants, ses petites-filles.

Certes la romancière de *Ma sœur Jeanne* est au second plan dans ce volume qu'accaparent l'adaptatrice malheureuse de ses romans, la grand-mère conteuse au service de ses petites chéries ; mais cet effacement même restitue à l'époque la vérité

et le relief du vécu ordinaire peut-être plus qu'en aucun autre tome du trésor lubinien : sous une république pas vraiment installée, vacillante encore mais engluée dans l'« ordre moral », une révolution esthétique s'esquisse : le mélodrame et le romanescque (55), la morale est en mutation, la famille est bousculée (218-219) ; que Paris est fatigant ! (506-508) Mme de Girardin est enceinte ! (54). Respirer le gaz guérit-il la coqueluche ? Il faut lire *L'Antéchrist* de Renan !

Et chaque jour multiplie les miracles : des fleurs partout en janvier, en février, « tout pousse, les narcisses montrent leur nez » (681) ; et je n'oublie pas *l'iris deuil* qui a fleuri en mai (72).

La météorologie de cette fin d'hiver se mettrait-elle à l'école de la *Correspondance* ? Raison de plus pour refuser de croire que Georges Lubin enterre Sand au tome XXIV. Je ne marche pas ; il la ressuscite au tome XXV, c'est juré : Indiana, Edmée, Consuelo, furent mortelles, mais George, allons-donc !

Jean-Pierre LACASSAGNE

George SAND, Agendas, tome I (1852-1856), Libraire-éditeur Jean Touzot, 38 rue St-Sulpice, Paris VI^e, 1990, in-4° raisin, 519 pages. Préface de Georges Lubin, Avant-propos et commentaires d'Anne Chevereau.

Il s'agit du premier des 5 volumes prévus pour la publication des 26 Agendas (tenus régulièrement par G. Sand et/ou Alexandre Manceau, du 25 janvier 1852 au 29 mai 1876). Cette somme d'informations a été transcrite, à partir des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, d'une part par G. Lubin, premier défricheur, d'autre part par Anne Chevereau, qui l'a relayé ces dernières années. Il s'en est suivi une collation minutieuse accompagnée d'une discussion à propos des lectures douteuses. Rude tâche mais indispensable, étant donné la somme d'informations recélée en ces pages.

Loin d'être une sorte de journal intime, ces agendas « sont plutôt des aide-mémoire... Déjà le fait que pendant 13 ans ils aient été tenus le plus souvent par Manceau leur interdisait le caractère intimiste. Après sa mort, la romancière n'a pas réellement modifié le canevas, sauf qu'elle se livre davantage, notamment dans les périodes dramatiques, comme la guerre de 1870 et la Commune » (G. Lubin, *Préface*). Cette mine de renseignements concerne aussi bien la vie quotidienne, les relations éditoriales et théâtrales, les rencontres, que le déroulement de l'œuvre. Peu littéraires en général (sauf certaines notations des Agendas de voyage), ces textes succincts, écrits en style télégraphique, bourrés

d'abréviations, ont imposé de nombreux décryptages, notamment par leurs allusions à des foulees de personnages (en un seul jour de 1855, l'écrivain a visité 40 personnes !), leurs multiples mentions de lieux, de noms de papillons, de spécimens floraux, de termes berrichons ; et l'on imagine aisément à quel point les célèbres fichiers-Lubin, amoureusement mis au point depuis 40 ans, ont dû être utiles à l'accomplissement d'une œuvre aussi « béneéictine ».

Avec les notes, que l'auteur a voulu précises mais succinctes, les nombreux renvois aux études fouillées de la Correspondance, cette publication prend place désormais parmi les tout premiers instruments de base des chercheurs sandiens, auprès de la Correspondance et de l'Autobiographie. Bravo et merci aux deux savants ouvriers et à... leurs proches dévoués !

Mathilde EMBRY

**GEORGE SAND. *Le Meunier d'Angibault*.
Texte établi, présenté et annoté par
Marielle Caors. Ed. de l'Aurore.**

C'est à l'auteur d'une excellente thèse sur le Berry de G. Sand qu'a été confiée la présentation du *Meunier d'Angibault*. Heureux choix : aucun des aspects de l'ouvrage n'a été négligé, ni son cadre, ni sa genèse mouvementée, ni les influences doctrinales qui irriguent ce roman à thèse où s'affrontent et s'opposent deux tendances de George Sand : l'idéalisme et le réalisme. Si Mlle Caors n'a pu consulter le manuscrit, qui est à l'étranger dans une bibliothèque peu accessible, elle a pu bénéficier d'un examen approfondi fait par une collègue obligeante, ce qui lui permet de nous apporter des éclairages inédits sur l'histoire du texte. Et, cette fois encore on s'aperçoit qu'il faut se méfier d'une légende trop répétée, qui veut que l'auteur soit toujours un écrivain « coulant » de la source à l'embouchure sans une ride, sans un accident. Le roman subira des refontes importantes, un nouveau découpage en chapitres, des modifications (dont certaines entraînées par les contraintes de la publication en feuilleton). L'ouvrage a connu des tribulations nombreuses : d'abord quand, après deux mois de travail sans relâche, G. Sand le voit rejeté par le directeur de journal qui l'avait commandé et qu'effraient « des tendances trop hardies ». Et là, fidèle à ses convictions, la romanière refuse énergiquement de se plier aux exigences du docteur Véron, de changer un seul paragraphe pour faciliter l'insertion. « Ce sont mes idées, laissez-les moi [...] elles sont consolantes pour beaucoup de gens ».

La grande interrogation que G. Sand se pose et pose à ses personnages, c'est : « A-t-on le droit d'être riche quand il y a des pauvres ? » Nous sommes à une époque où il est inconvenant de poser « la question sociale », c'est miner l'édifice de la société par la base, et G. Sand tient à être inconvenante à cet égard. Apporte-t-elle les solutions générales ? Non sans doute, mais il ne faut pas conclure comme

un critique du XIX^e siècle : « Elle noie sa solution dans des chimères ». Elle aura au moins réussi à ouvrir des yeux, à convaincre une partie de son public que toute amélioration du sort de la classe pauvre n'est pas chimérique, à orienter peu à peu vers des solutions, d'abord maladroites et insuffisantes, puis plus efficaces.

Mlle Caors insiste avec raison sur le réalisme de ce roman. Réalisme du cadre, bien sûr, mais aussi réalisme des personnages, les secondaires (le mendiant Cadoche, la famille Bricolin, etc.) ainsi que le principal, celui qui donne le titre : le Grand-Louis, pétri de bon sens, moqueur et narquois à l'occasion, porte-parole d'une George Sand, à qui elle confie le soin de marquer « les limites que la vie quotidienne impose à l'idéalisme », et de ramener sur terre les rêveurs qui enfourchent des idées généreuses mais irréalisables (Marcelle de Blanchemont et Lémor, porte-parole, eux, d'une autre G. Sand, l'utopiste). C'est lui qui saura moucher l'égoïste et cupide Bricolin, gonflé de son importance et de sa fortune et pour qui les pauvres, les faibles, les simples ont tout juste le droit à l'existence.

Des notes judicieuses, des annexes, une revue de la presse du temps complètent comme à l'accoutumée cette édition, et comme à l'accoutumée, le volume est illustré avec goût et sobriété.

Georges LUBIN

**George Sand, *La Filleule*, texte établi, présenté et
annoté par Marie-Paule Rambeau,
Éditions de l'Aurore, 1989.**

Pilar, la belle et fière gitane, expire en donnant naissance à Moréna, « la noireude », sans avoir percé le mystère de ses origines. Le tendre et droit Stéphane qui a secouru la mère, devient le parrain de l'enfant tandis que la douce Anicée, dont il est purement épris, l'adopte et se charge de son éducation. Mais l'apparition de l'orpheline est une bourrasque à la croisée des destins : si elle lie indissolublement le chaste couple, elle bouleverse également son existence calme et feutrée. Rebelle et passionnée, Moréna appartient à l'univers insoumis des gitans, où elle cherche désespérément sa place. Le retour inattendu de son prétendu frère, et l'irruption soudaine d'un père Grand d'Espagne dramatisent la quête enragée de son identité...

La trame archi-conventionnelle de ce roman d'aventures populaire a longtemps paru rebuter les fidèles de George Sand, puisque sa dernière publication date de 1869 ! Le travail sensible et intelligent de Marie-Paule Rambeau dénonce avec précision l'injustice de ce mépris facile dans lequel on a jusqu'à présent relégué *La Filleule*. Que George Sand elle-même ait préféré oublier ce roman à première vue simpliste et an-historique, se comprend aisément : selon les directives de l'éditeur, l'ouvrage devait éviter les allusions politiques si dangereuses en 1853. Et... l'écrivain n'aimait pas taire ses opinions ! Cette réclusion forcée dans l'univers limité des affaires du cœur et de l'esprit n'est cependant

pas léthargique ; elle réveille chez George Sand la douleur secrète des rapports difficiles avec Solange, sa fille, et appelle à son secours les inaliénables valeurs des sentiments sincères auxquelles pas même la crise morale et politique de l'époque ne lui fait renoncer. L'écriture vibre une fois encore au rythme de ses idéaux.

Des personnages typés et symboliques se donnent la réplique ; tous cherchent l'amour et le bonheur, que ces états suprêmes se cachent dans la musique, la sérénité confortable auprès de la nature, ou la gloire éphémère et passionnée, l'aventure et la liberté d'une vie d'artiste. La conteuse, attentive aux mouvements de l'âme, regarde se débattre les incarnations de ses propres questionnements. Tendrement malicieuse, elle savoure ses croquis et ne néglige pas le portrait des figures secondaires, qui complète le tableau caricatural d'une société menacée par l'inconsistance de ses ambitions. On s'attache très vite à Roque, l'ascète scientifique, à Hubert Clet, le dandy généreux, ou à Schwartz, le vieux professeur de musique émouvant et naïf, tous si loin du Duc et de la Duchesse de Florès, pantins irrésolus d'un monde brillant et vain.

Un canevas narratif original assure profondeur et relief à cet affrontement symétrique de deux systèmes de valeur contradictoires. Deux chapitres divisent le roman : le premier, traditionnel, exhibe les mémoires et le journal de Stéphen qui, très méthodiques, s'accordent au tempérament du personnage. Le second, par contraste dévoile les fragments épars et troublés du journal de Moréna, souvent complétés de témoignages subsidiaires comme des interventions éclairantes d'une narratrice anonyme. Le lecteur dérouter ne sait quel parti prendre, puisqu'admis dans leur intimité, il connaît la gravité et la sincérité de ces sensibilités si opposées...

Pour ceux dont la lecture est attentive, *La filleule* signifie plus qu'une histoire charmante et optimiste, agréablement mise en valeur, soulignons-le, par le choix iconographique de l'édition. Ce roman sans grande ambition trahit la blessure d'un écrivain en désaccord avec les principes destructeurs de son siècle. Il représente sans doute une étape, un havre provisoire contre le désenchantement et la lassitude d'un auteur qui ne rendra jamais les armes.

Isabelle FRANÇAIX (Mars 1990)

**George Sand. *La Lune et les Sabots*,
par Huguette Bouchardeau. Robert Laffont.
Collection « Elle était une fois ».**

Décidément, George Sand se porte bien. On aura du mal à compter bien. On aura du mal à compter bientôt les ouvrages qu'elle inspire. Les derniers s'empilent à ma gauche, impatients d'être lus et recensés. Combien d'auteurs qu'on avait relégué trop vite au second rayon, et qui ressuscite, et suscite l'interrogation d'esprits curieux.

Voici le dernier : *La Lune et les Sabots*, ou du bon usage des Correspondances. Une biographie de plus ? Non : 262 pages, c'est évidemment trop peu pour raconter une existence longue, tumultueuse, contrastée, intimement mêlée à d'autres existences célèbres. L'auteur nous a prévenus : ce sera « un livre d'aperçus ». Appliquant une formule originale, elle a choisi huit dates échelonnées, pas forcément marquées par des événements majeurs, mais permettant chacune un arrêt sur image propice au « point de vue », aux réflexions éclairantes, aux retours en arrière. Ainsi dessine-t-elle à grands traits l'essentiel d'un personnage fascinant, complexe, contradictoire, déroutant parfois, dérangeant souvent. A grands traits — et peut-être aimerait-on parfois plus de développements. Mais on comprend le recul devant le trop-plein qui menace, la crainte de se laisser aspirer par la vague déferlante de cet océan phénoménal que représentent l'œuvre, et les commentaires, et les biographies, et les études ponctuelles, et les satires féroces, et les panégyriques flatteurs.

Mue par le désir de comprendre pourquoi ce personnage hors du commun a été admiré, décrié, encensé, vilipendé selon les époques et les opinions politiques, Huguette Bouchardeau a choisi la brièveté, et l'efficacité. Elle a jeté un regard perspicace et sans prévention sur la vie et l'œuvre. Elle refuse constamment de se laisser enfermer dans les simplifications caricaturales, de voir en George Sand un écrivain insipide qui n'avait pas grand chose à dire à ses contemporains et rien aux nôtres. Elle regimbe quand un questionneur borné de la télévision lui demande de parler exclusivement des aventures amoureuses. Femme, et sensibilisée aux problèmes des femmes, elle est apte à mieux saisir un aspect caractéristique de celle qui a toujours gardé « le contact charnel et quotidien avec les choses de la vie », ce qu'on ne trouve pas souvent dans les correspondances des écrivains mâles. Femme politique, elle a examiné avec un intérêt qu'on pourrait dire professionnel le militantisme de la romancière, son féminisme, et l'évolution de ses idées sociales. Quant aux réactions de George Sand devant la Commune, ce n'est pas dans cet ouvrage que l'on risque de trouver les jugements partiels et sans nuances que nous avons dû subir en 1971, lors de l'anniversaire de l'insurrection.

Chaque chapitre est nourri de citations toujours heureusement choisies, et toujours tirées de la correspondance. On appréciera particulièrement à cet égard le chapitre sept, qu'on pourrait appeler celui des amitiés quasi amoureuses : après avoir évoqué celle de François Rollinat, le soupirant fidèle, l'auteur sonde avec délicatesse l'épisode Flaubert, la tendre affection qui a marqué les relations des deux écrivains malgré leurs antinomies, et qui contribue à faire de leur dialogue épistolaire la plus passionnante lecture (« la plus belle correspondance du siècle passé, et peut-être une des plus belles qui soient », disait son dernier éditeur, Alphonse Jacobs).

Après avoir achevé ses lectures préparatoires et couvert de notes des cahiers sans nombre, Huguette Bouchardeau s'est sentie atteinte d'un mal bizarre : elle aimait George. On peut dire qu'elle n'a rien fait pour éviter à ses lecteurs la contagion.

Georges LUBIN

- G. SAND. — *La Mare au diable*, présentation de Claudette Sarlet, Presses-Pocket, 1989. Quelques erreurs de date dans la Chronologie (mort de Sainte-Beuve en 1871, au lieu de 1869) et de G.S. elle-même (1878 pour 1876).
 - LE BERRY DE GEORGE SAND. Géographie imaginaire, par Marielle Caors. — chez l'auteur, 1989. Etude fouillée du cadre géographique des 5 romans qui ont le plus de liens avec le Berry (*Meunier, Mare, Champi, Fadette, Maîtres sonneurs*). Antérieur au suivant. On peut être surpris de l'identité des titres, mais les auteurs se sont mis d'accord.
 - LE BERRY DE GEORGE SAND, par Daniel Bernard, Ed. Gyss, 1989. Textes choisis de G.S. folkloriste, avec de nombreuses illustrations bien choisies, sauf celles des pages 178 à 189, nettement postérieures à 1876.
 - « ICH LIEBE, ALSO BIN ICH » (J'aime, donc je suis) par Gisela Schlientz, Beck, München, 1989, biographie. — Beau titre pour une biographie sérieuse dont nous reparlerons.
 - GEORGE SAND, *Leben und Werk in Texten und Bildern*, par Gisela Schlientz, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1987 (une illustration à chaque page).
 - DICKENSON (Donna), G. Sand. A brave man, the most Womanly woman (Berg Women's series). — Oxford/New York/Hambourg, Berg.
 - DIDIER (Béatrice), Deux journaux de voyage en Auvergne : G.S. en 1827 et en 1859. — [in] *Le journal de voyage et Stendhal...*, 345-354. — Genève, 1986.
 - HOOG (Marie-Jacques), Trollope's choice : Frances Trollope reads G.S. — [in] *Woman as mediatrix...*, 59-72. 1987.
 - FREY (Julia), G.S. and the seamless theater. — [in] *Woman as mediatrix...*, 73-88. 1987.
 - BOSSIS (Mireille), la notion de personnage dans les romans de G.S. — [in] *Le personnage en question...*, 301-310. 1984.
 - BERGER (Anne), L'apprentissage selon G.S. — *Littérature*. n° 67, octobre 1987, 73-83.
 - BOSCO (Monique), G.S. ou la nouvelle Aurore. — *Etudes françaises*, printemps, 85-93.
 - JAMIESON (Danielle), G.S., une lettre inédite [19-2-76]. — *New Zealand Journal of French studies*, 1987, n° 2, 12-24.
 - CAORS (M.), G.S., un regard sur les fêtes populaires. — *Bulletin des amis du Musée Saint-Vic*, St-Amand-Montrond, n° 18, hiver 1987-1988, 41-50.
 - LUBIN (G.), autour de la révélation de Maurice de Guérin, in *Mélanges offerts à Louis Le Guillou*. Univ. de Bretagne Occidentale, 1989. p. 349-354.
 - MOZET (Nicole). Peut-on comparer les manuscrits de Balzac et ceux de George Sand ? in *Sur la génétique textuelle*, Beran et Wetherill, éd. Amsterdam, 1990.
- TRADUCTIONS
- LAURA, VIAGGIO NEL CRISTALLO, tel est le titre italien de la traduction du roman de G.S. *Laura*, introd. de Vincenzo Cerami (Ed. Theoria, Roma-Napoli, 1989).
- REVUES
- GEORGE SAND, VOYAGE ET ECRITURE. — Sous ce titre, *Etudes Françaises* (Presses de l'Univ. de Montréal) a consacré son n° 24, I (1988) à G.S.

voyageur, aussi bien dans le réel que dans l'aventure initiatique, la quête d'un lieu d'écriture (*lettres d'un voyageur*), voire l'écoute des voix émanant de la terre (« Ce que dit le ruisseau »). A cet ensemble d'études présentées par Jeanne Goldin, prof^r. au Départ. d'Etudes françaises de l'Univ. de Montréal, ont collaboré, Louise Dulude, Bernadette Chovelon, Annarosa Poli, Gloria Escomel, Brigitte Lane, Nicole Mozet, Monique Bosco (Chronique de Michel Pierssens).

- LACORDAIRE-MONTALEMBERT, *Correspondance inédite (1830-1861)*, Textes réunis, classés et annotés par Louis Le Guillou, Révision du texte par le Père Duval, Préface de José Cabanis. — Ed. du Cerf, Paris, 1989, 695 pages, 200 fcs. Publiée intégralement pour la première fois, cette correspondance (345 lettres) constitue une « mine de renseignements », notamment sur la crise mennaisienne, sur l'amitié, un temps passionnée mais coupée de brouilleries provoquées souvent par des divergences idéologiques entre deux grandes personnalités catholiques. Deux allusions à G.S. dans 2 lettres de Montalembert ; la première du 7 déc. 1839 (p. 461) : dans un paragraphe relatif à l'« abaissement » de son ex-idole Lamennais, Montalembert remarque : « son élève, Mme G. Sand, a fait un nouveau dévouement pour le plus infâme de ses romans, *Lélia*, dans lequel l'héroïne ex-prostituée, devient abbesse d'un couvent : c'est le pendant de Spiridion que je t'ai fait lire l'année dernière ; il est impossible de ne pas y remarquer l'acharnement de M. de l[a] M[ennais] contre le sacerdoce et surtout contre toute pensée de régénération monastique. Je ne serais pas étonné qu'il y eût là quelque trait à ton adresse ». Dans une autre missive du 28/2/1840 (p. 476) le conservateur Montalembert s'efforce de démontrer à Lacordaire (qui, tout en voulant, comme lui, faire revivre le rôle social de l'Eglise, les corporations, la famille, souhaitait concilier Eglise et démocratie), la nécessité de restaurer également l'aristocratie héréditaire. Parmi ceux qui aux yeux de Montalembert, sapent les bases de la société telle qu'il la souhaite, il compte « les Saint-Simoniens, M. de l[a] M[ennais], Mme Sand et *tutti quanti* » (un *tutti quanti* qui en dit long sur la mauvaise compagnie). Dans sa réponse, Lacordaire, qui voit plus loin, lui fait remarquer que monarchie et aristocratie ont largement contribué à discréditer l'Eglise et que l'avenir est à « l'union intime de la démocratie et du sacerdoce ».

M.E.

- JUDITH GAUTIER, par Joanna Richardson, Seghers, 1989 (biographie d'une des filles de Théophile Gautier, elle-même écrivain et auteur de très beaux mémoires).
- *MÉMOIRES DE LA DUCHESSE DE MAILLÉ (1832-1851)*. Document inédit présenté par Xavier de La Fournière. Introduction et notes de Frédéric Agay. — Librairie Académique Perrin, coll. L'Histoire en Mémoires, Paris, 1989, 404 p., 175 fcs.
- Héritier de cahiers de souvenirs de la duchesse, née Le Bascle d'Argenteuil (1787-1851), X. de la Fournière fit d'abord paraître (même éditeur, 1984)

les *Souvenirs des deux restaurations*. Ces mémoires remarquablement écrits et couvrant les années 1832-1851, constituent la suite des *Souvenirs*. Il est instructif de comparer les écrits consacrés par Sand à la même période avec ceux de la duchesse au salon fameux, légitimiste éclairée mais conservatrice implacable. Bien que très éloignée de Sand, elle la lisait, ce qui lui donna l'occasion de critiquer *Lélia* (« Je n'ai rien lu de si mauvais... ») et de louer *André* (« c'est, selon moi, ce qu'elle a fait de mieux »). Elle lui reprochait par dessus tout sa « passion pour le communisme ».

M.E.

• *PAULINE VIARDOT*, par Nicole Barry. — Paris, 1990, Flammarion. — Pour les lecteurs qu'intéresse l'amitié rare unissant l'écrivain et la cantatrice et compositeur à la personnalité à multiples facettes.

• *Vigny sous le masque de fer*, biographie par Nicole Casanova, Paris, 1990, Calmann-Lévy, 334 p., 130 fcs. Due à l'une de nos adhérentes, romancière, traductrice et critique littéraire, cette évocation de la vie et de l'œuvre du poète masqué, du « comte par erreur » utilise les dernières découvertes et notamment les documents Sangnier. Si les références à Sand sont brèves, on trouve dans ces pages une Marie Dorval bourrasqueuse et désarmée, géniale et candide à ses heures. Des notes, des repères chronologiques, une bibliographie, un index facilitent la tâche du lecteur.

• *Un colloque Pierre Leroux* aura lieu du 22 au 24 août 1990 à Aix-en-Provence (le 23 à 15 h le débat portera sur les réceptions mondiales des œuvres de Sand et Leroux).

• *Vers une définition du féminisme sandien* : tel est le programme de la première session Sand (dirigée par Annabelle Rea) pour le Congrès de la Modern Language Association, 27-30 décembre 1990, Chicago ; la 2^e session (dirigée par Gay Manifold) concernera Sand et la critique littéraire.

• *GEORGE SAND ET SON SIÈCLE*. — Les professeurs de l'Institut de Langue et Littérature française de l'Université de Vérone et un groupe d'amis italiens et étrangers de Annarosa Poli désirent réaliser un volume de *Mélanges* consacré à *George Sand et son siècle* qui lui sera offert, au terme de l'année académique 1991-1992 en reconnaissance de ses importants travaux sur le XIX^e siècle et sur G. Sand. Tous ses amis sont expressément invités à participer à cet hommage.

GUSTAVE FLAUBERT-IVAN TOURGUÉ-NIEV. CORRESPONDANCE, éditée et annotée par Alexandre Zviguilsky. — Flammarion, 1989.

Ce dialogue passionnant de deux grands écrivains que tout destinait à s'aimer et à se comprendre, méritait bien la publication que vient d'en faire suivant toutes les règles du genre M. Zviguilsky, slavisant et comparatiste, grand spécialiste de Tourguéniev. On y trouve, précédées par une excellente

introduction, 235 lettres annotées avec une érudition sûre. Ouvrage à mettre à côté de la *Correspondance Flaubert-Sand*, publiée par Alphonse Jacobs chez le même éditeur en 1981. On y rencontre fréquemment G. Sand, que l'un et l'autre aiment, admirent et vont voir à Nohant, comme on sait. Citons seulement deux extraits de lettres de Tourguéniev de l'automne 1872 : « Je suis heureux d'avoir été à Nohant et d'avoir vu, chez elle, Mme Sand, qui est bien la meilleure et la plus aimable femme qu'on puisse rêver ! » et : « Et voilà en quoi j'admire Mme Sand. Quelle sérénité ! Quelle simplicité, quel intérêt à toute chose, quelle bonté ! »

G.L.

EN SORBONNE

Le 12 février dernier, une thèse attendue par de nombreux dix-neuviémistes et particulièrement par ceux qui connaissent déjà les beaux travaux de Jean-Pierre Lacassagne, a été soutenue brillamment à la Sorbonne, sous la présidence de Mme Madeleine Ambrière. Le rapporteur Jean Gaulmier, et à sa suite les autres membres du jury, ont souligné la qualité de cette étude consacrée à la jeunesse et à la formation de Pierre Leroux (jusqu'en 1832), et félicité l'auteur pour sa méthode génératrice de recherches fécondes et de maintes découvertes, son art de la présentation, la netteté de sa démonstration, son goût pour les formules bien frappées, relevées parfois d'un humour que l'on n'a pas toujours l'occasion de rencontrer dans une thèse. Leroux est aux mains d'un spécialiste de qualité. Après *Histoire d'une amitié. Pierre Leroux et George Sand* (Klincksieck, 1973) et *La Grève de Samarez* (Id., 1979), nous espérons que J.-P. Lacassagne pourra nous donner bientôt l'édition de sa thèse, et se consacrer ensuite à... Pierre Leroux après 1832, car c'est après 1832 que Leroux fonde sa philosophie et exerce sur George Sand une indéniable influence, sans laquelle une partie de la production sandienne n'existerait pas. Il a certainement encore des révélations à nous faire. Je ne suis pas sûr d'en bénéficier, mais il faut penser à ceux qui nous suivent.

G.L.

THEATRE

QUAND « GEORGE SAND » SE MET EN SCENE : — Pendant 2 courtes semaines (du 14 février au 4 mars 1990) le « Théâtre de l'Aiglon » a ressuscité, sur les tréteaux de la Compagnie de « L'Ombre qui roule », 27 rue P. Nicole, Paris-V^e, une Aurore Dupin jeune et passionnée, incarnée pour une heure par Patricia Varnay, actrice et coadaptatrice (avec Christian Crosset) de quelques textes sandiens.

Afin de mieux évoquer la métamorphose d'une Aurore de 26 ans d'abord étouffée, le metteur en

scène Jacques Hadjaje la fait bondir par une trappe du sous-sol d'une petite scène qui devient le théâtre de son autocréation.

Ce long monologue, tantôt malicieux, parfois douloureux, souvent passionné, présenté sous le titre « La lettre brûlée », est tiré du *Voyage en Auvergne* » (tout au moins du début, brûlant et désolé, d'un texte de jeunesse, qui comporte un projet de « mémoires ») parodique sans doute, mais non moins éclairant).

Entre ce que les adaptateurs nomment, dans leur programme, la « Nuit de Veille » et ce qu'ils intitulent joliment la « Nuit d'Éveil », la mise en scène matérialise la « masculinisation » d'Aurore, ou plutôt son aspiration à vivre par moments en être asexué. Ce désir de l'héroïne, explicité par des mots tirés de ses lettres, s'accompagne ici de gestes : l'actrice déshabille avec une joie puérile un grand poupard de chiffons pour se vêtir du pantalon et du chapeau qui font presque tout l'homme. Cette scène qui, logiquement, aurait dû marquer le véritable éveil, précède au contraire l'évocation de la première grande passion partagée d'Aurore, celle dont témoigne le subversif « Roman d'Aurore Dudevant et d'Aurélien de Sèze ». Volonté probable des créateurs de montrer les multiples tentations d'une femme à qui la passion donne vie, mais chez qui cette passion nourrit aussi la révolte qui la pousse à faire entendre sa voix. C'est après s'être roulé à terre de ravissement, mais aussi d'inquiétude, et parfois de déception, que le personnage se redresse sur la fin pour faire claquer en petits mots secs sa volonté d'être quelque chose par lui-même : « Je travaillerai... Je travaillerai... »

La musique originale de Pierre Cholley, les effets de lumière de Didier Girard ont contribué à faire paraître trop courte cette évocation passionnée. A ce bref mais intense spectacle, à l'actrice qui l'a porté à bout de bras, et à tous ceux qui l'ont accompagné, nous souhaitons un prolongement mérité.

A.A.

CONCERT SANDIEN

Notre concert annuel a eu lieu le 19 janvier dernier dans les salons de notre amie et vice-présidente, Janine Tauveron, au lycée Condorcet à Paris.

La soirée fut en tous points réussie : assistance fournie qui applaudit chaleureusement les deux solistes : Jean-Pierre Armingaud au piano et Dominique de Villencourt au violoncelle.

Au programme : 2 œuvres de Janacek. « Le Conte » pour violoncelle et piano, puis « Dans les brumes » pour piano solo. Enfin, la Sonate en fa majeur n° 2 de J. Brahms, suivie d'un bis, un mouvement de la Sonate de F. Chopin dédiée à son ami Franchomme.

DEUX VENTES DE PRESTIGE

A l'automne 1989 ont eu lieu deux ventes qui offraient de nombreux ouvrages de George Sand (entre autres) en éditions rares et parfois rarissimes.

• Les 16 et 17 octobre, à Monaco, par les soins de Sotheby's, ce fut d'abord la collection d'un riche Américain. H. Bradley Martin : 51 numéros pour la seule George Sand, qui en fait représentaient 120 ouvrages plus trois manuscrits ! Le lot qui a obtenu l'enchère la plus élevée : *La Petite Fadette* en édition originale, provenance Bibliothèque Louis Barthou (n° 1187 : 66.000 F), n'était pas le plus rare.

Des erreurs surprenantes entachent le luxueux catalogue : François René de Chateaubriand est prénommé 22 fois Alphonse - une lettre de Sénancour à une dame A. Dupin (qui se prénommait en réalité Antoinette) est présentée comme adressée à George Sand ; les *Lettres d'un voyageur* « écrites principalement de Venise où George Sand voyageait avec Chopin » [?] (n° 1174). Au collectionneur, vrai bibliophile, on fera un reproche posthume de boulimie : il avait monopolisé beaucoup trop d'exemplaires du même ouvrage et de même édition, privant ainsi des chercheurs ou des amateurs qui les auront cherchés en vain. A Sotheby's, autres reproches : 1) trop de numéros regroupent des œuvres différentes (exemple n° 1194 qui offre 14 ouvrages !), ce qui favorise les marchands revendeurs, mais pas les bibliophiles ; 2) vente faite à Monaco : tout le monde ne peut pas faire le déplacement. Le résultat n'a pas été à la hauteur des prévisions : beaucoup de lots n'ont pas trouvé acquéreur, qui auraient sans doute été vendus à Paris. Il paraît qu'on avait choisi Monaco pour éviter les préemptions. Mauvais calcul...

• A Drouot-Montaigne, les 28-29 novembre, ce fut la 2^e vente des collections du colonel Sickles. Là aussi une accumulation de précieuses raretés. De George Sand, les n° 496 à 503 présentaient outre une feuille de dessins à la plume, de belles éditions originales (*Rose et Blanche, Indiana, Consuelo, La Petite Fadette*), et un ensemble de 97 volumes en reliure uniforme constituée par la romancière elle-même (n° 501 : 160 000 F.), qui est maintenant entre les mains d'un « mordu » de George. Des manuscrits : celui des *Légendes rustiques* (n° 502 : 140 000 F.), et celui du dernier article écrit par G. Sand. Aussi des ouvrages à elle dédiés, ainsi que des lettres qui lui avaient été adressées, par Mérimée et Dumas fils (aucune inédite).

Ici le catalogue, également très beau, rédigé par deux experts chevronnés (Mme Vidal-Mégret et notre ami Thierry Bodin) ne pouvait encourir aucune critique.

G.L.

UNE ABSENCE SCANDALEUSE

En 1977, l'exposition George Sand à la Bibliothèque Nationale avait battu des records de fréquentation.

En 1990, à cette même bibliothèque, une exposition oublie George Sand, alors qu'elle fait une place à *La Famille Fenouillard* et aux *Aventures de Tintin*.

Surprenant ostracisme, scandaleux en un temps où l'audience posthume de la romancière connaît un regain soutenu. Des rééditions voient le jour régulièrement. Elle est en permanence l'objet de thèses.

On la traduit jusqu'en Extrême-Orient. Des biographies ont été publiées dans plusieurs langues dans la dernière décennie : j'en recevais une d'Allemagne au mois de février ; une autre vient de m'arriver des Etats-Unis sous forme d'un gros manuscrit déjà retenu par un éditeur. L'an dernier, un colloque *George Sand today* a réuni à Tours quarante professeurs de divers pays d'Amérique, d'Europe, de Corée.

On me dira qu'elle figure dans le volume (luxueux) qui sert de catalogue à l'exposition, mais l'ouvrage en question n'est pas à la portée de tous les visiteurs : il est cher et lourd. Nombre de sandistes m'ont déjà exprimé leur surprise indignée de ce qu'on n'ait pu trouver deux mètres carrés pour montrer, soit un des nombreux manuscrits, soit une des éditions originales de George Sand. La B.N. en est riche.

A une pareille lacune on ne saurait trouver d'excuse valable.

Georges LUBIN

QUAND GEORGE SAND INSPIRAIT LES POETES...

La réédition des *Lettres à Hélène Picard* (de Colette), présentées par Claude Pichois¹ a attiré notre attention sur le fait que cette femme poète née en 1873 et devenue, peu après son arrivée à Paris pendant la Première guerre mondiale, la secrétaire de Colette, avait été distinguée en 1904 par un des jurys de la revue *Fémina* pour un poème sur George Sand.

Nous avons eu la curiosité de nous plonger dans les pages, décorées de volutes modern style, de la poussiéreuse revue, où nous avons aperçu dans un médaillon des plus ornés, la photographie de la « poète-lauréate », assez belle personne au col formé de larges bouillonnés, à la chevelure cascade.

Ce « Tournoi de Poésie », organisé à l'occa-

sion du Centenaire de George Sand, eut un incroyable succès, puisque 437 concurrentes de toute la France et même de plusieurs capitales européennes, « planchèrent » en chœur sur « George Sand ». Si plusieurs dizaines obtinrent des mentions Bien ou Très-bien, la lutte fut très vive entre quatre d'entre elles. Ce sont les vingt-huit strophes de Mme Hélène Picard qui emportèrent la palme. Il leur revint d'être lues en public aux fêtes du Centenaire et publiées dans le n° de la revue du 15 juillet 1904. Hélas, celle qui, dans ses futurs recueils de poèmes, exprimera un érotisme qui troublera jusqu'à Colette, avait choisi, pour évoquer George Sand, le solennel et l'ennuyeux. C'est en panthésiste molle qu'elle imagina la romancière. Pour épargner nos lecteurs nous ne leur soumettons, à titre de curiosité, que trois des strophes primées. Les voici :

« Tu créais tes héros tels qu'ils auraient dû vivre
Dans l'éparse bonté des arbres et des eaux,
Et nous te saluons par la lyre et le livre
Et par les mille chœurs des soirs et des
oiseaux,

Et par tous les cieus bleus qui se donnent
sans voiles,

Et par toutes les fleurs au miel participant,
Et par tous les amants et toutes les étoiles,
Et tous les bois profonds pleins de la voix
de Pan.

Par la flûte d'un pâtre aspirant de l'aurore,
Les laboureurs penchés sur l'âme des sillons,
Par l'abeille faisant la lumière sonore,
Les rires, au printemps, si vibrants de
rayons ! »

Jeannine GRINBERG-VERGONJEANNE

1. Flammarion, 1989.

• LA LIBRAIRIE DERIVES (49 rue Letort, Paris XVIII^e) a consacré, au début de 1990, sa vitrine à George Sand, avec des rééditions de l'entre-deux-guerres, des biographies, des reproductions de portraits. Louable effort que nous espérons voir renouveler par d'autres.

J.G.-V.

LA VIE DE LA SOCIÉTÉ

Assemblée Générale du 3 février 1990 Rapport moral de l'année 1989

L'Assemblée Générale au Musée de la Vie Romantique en février 1989 et la Rencontre du mois de juin à la villa George Sand de Palaiseau ont été des moments privilégiés dans la vie de notre Association puisqu'ils ont attiré plus d'un tiers de nos adhérents de la région parisienne. Nous souhaitons que les autres activités proposées rencontrent à l'avenir une participation accrue. Nous vous remercions de votre présence et de votre fidélité.

Les effectifs des « Amis de George Sand », 207 membres, sans compter les bibliothèques universitaires ou municipales, les journaux et revues, se maintiennent. Les départs — souvent pour des questions d'âge — sont compensés par l'arrivée de nouveaux, souvent d'esprit plus curieux. Nous nous en rendons compte par une augmentation très sensible du courrier et des échanges téléphoniques, ce qui est encourageant et maintient un climat très amical.

Depuis la dernière Assemblée générale, le 4 février 1989, nous avons eu l'occasion de vous retrouver :

— A cinq reprises, 10 à 12 personnes sont venues à l'*Atelier de lectures sandiennes* qui fête ce mois-ci son deuxième anniversaire. Les thèmes sont choisis d'une réunion à l'autre par l'ensemble des participantes. Deux d'entre elles, à tour de rôle, préparent la discussion générale. Les sujets sont très variés : le 12 janvier, *Gabriel* (1840), roman dialogué peu connu.

le 16 mars, *Valentine*, avec la présence d'Aline Alquier qui a préfacé et annoté l'édition de l'Aurore ;

le 18 mai, choix de lettres de la *Correspondance* Flaubert-Sand ;

le 28 septembre, échange entre les participantes sur leur découverte personnelle de George Sand ;

le 30 novembre, une amitié littéraire : George Sand et Eugène Fromentin.

— Au printemps, ont pris place les trois manifestations dont il a été rendu compte dans le Bulletin 1989 ;

le dimanche 5 mars, visite guidée sur les traces de Chopin à Paris ;

le samedi 18 mars, conférence sur « George Sand à Nohant et ailleurs », par Georges Poisson ;

le 2 juin, vernissage, au Musée de la Vie Romantique, des expositions : « George Sand à Paris » et le « Larmoyeur d'Ary Scheffer » ;

Le 4 juin, l'Association s'est retrouvée pour son goûter annuel, dans le cadre de la maison de George Sand à Palaiseau, accueillie par nos amis Michel et Mizou Baumgartner.

Mme Brigitte Adde, invitée par nos hôtes, nous a parlé de son ouvrage « Moi... Juliette » consacré à Juliette Adam, Georges Lubin lui donnant la réplique ;

Les 5-6-7-8 juillet s'est tenu à l'Université Rabelais de Tours, le 8^e Congrès International, à l'initiative des « Friends of George Sand » sur le thème : « George Sand to-day », avec 48 communications. Il a réuni une centaine de participants, de 10 natio-

nalités différentes. 24 adhérents représentaient notre Association. Nous remercions nos amis américains pour la parfaite organisation de cette rencontre qui s'est terminée par une visite du château de Nohant sous la conduite de notre président.

Le n° 10 de la Revue a été diffusé au mois d'août. Le grand intérêt des articles a valu à l'Association des appréciations élogieuses. Outre la qualité des rédacteurs, la valeur de ce Bulletin est due au travail obscur mais primordial d'Aline Alquier, notre vice-présidente, qui assume la charge de sa composition et de sa présentation.

En septembre, le XXIII^e tome de la *Correspondance* est sorti des presses et nous avons le plaisir de vous annoncer la parution prochaine du XXIV^e, consacré aux deux dernières années de la vie de la romancière. Mais l'œuvre monumentale de Georges Lubin ne s'arrêtera pas là : un dernier tome réunissant les lettres retrouvées après la publication des premiers volumes complètera la collection.

Le 19 octobre, s'est réunie à Paris, une Commission — présidée par le préfet de l'Indre — pour étudier le projet de création d'un Centre Européen du Romantisme à Nohant. Notre président a participé à cette réunion de travail et a pu faire état des nombreuses protestations signées des membres de l'Association, des congressistes de Tours, des abonnés de la Gazette Berrichonne etc. Si le projet n'est pas encore définitivement enterré, nous avons du moins la certitude que le site de Nohant ne l'abritera pas et sera donc préservé.

Le concert annuel a dû être reporté de novembre 1989 au 19 janvier dernier. Il a eu lieu dans les salons de notre vice-présidente, Jeannine Tauveron, au lycée Condorcet. Pour illustrer *Consuelo* et l'atmosphère romantique de la Bohème, Jean-Pierre Armingaud pianiste et Dominique de Willencourt violoncelliste, ont interprété : « *Le conte* », inspiré d'une légende allemande, « *Dans les brumes* » (piano-solo) de Janacek et la sonate en si bémol majeur de Brahms avec en finale, le 2^e mouvement de la *sonate pour piano et violoncelle* de Chopin. Les artistes, chaleureusement applaudis, ont redonné en bis, le *Conte*.

Cette journée bien commencée par notre traditionnel déjeuner annuel au restaurant « *Le Congrès* » s'achèvera par une conférence avec projection de diapositives : « *Sur les pas de George Sand en Berry* » de notre amie Marielle Caors, agrégée de grammaire et professeur de lettres au lycée d'Issoudun. Auparavant, notre trésorière, Henriette Kell, va nous présenter le rapport financier de l'exercice 1989.

Anne CHEVEREAU

Projets 1990

- le 3 février : Déjeuner annuel ; Assemblée Générale ; Conférence : Sur les pas de George Sand en Berry.
- en mars et mai, réunion de l'Atelier de lectures sandiennes.
- en mai, visite de la Comédie Française.
- en juin, rencontre de fin d'année (scolaire) à la maison de George Sand à Palaiseau.
- en septembre et novembre : l'Atelier.
- en novembre : visite guidée du Musée Carnavalet. Concert annuel.

UN AMI DISPARAIT

L'éditorial de Jean Courrier, en tête du n° 36 de *Présence de George Sand*, confirme ce que nous redoutions depuis quelque temps, la disparition de l'*Association pour l'étude et la diffusion de l'œuvre de George Sand*.

Pendant douze années, au prix d'un énorme travail de recherche et de préparation, l'Association d'Echirolles a offert à ses adhérents, en sus de colloques, représentations, concerts, la diffusion, trois fois par an, d'une Revue de haute valeur culturelle et de présentation soignée. Ses lecteurs ont trouvé dans ses n° spéciaux à thèmes une documentation de qualité sur la vie et les ouvrages de notre romancière, les témoignages de ses contemporains, de ses amis et relations, le cadre qui était le sien à Nohant ou à Paris, tous articles offrant aux chercheurs de précieux éléments de référence. La revue a beaucoup contribué à faire mieux connaître les 23 volumes parus de la *Correspondance*, œuvre magistrale de Georges Lubin et a pesé de tout son poids quand la poursuite de la publication s'est trouvée menacée.

L'Association n'a toutefois pas totalement disparu puisqu'elle se survit dans les *Editions de l'Aurore* qui poursuivent la réédition des œuvres de George Sand, aujourd'hui pour la plupart introuvables. Comme pour marquer cette transition dans la pérennité, le dernier numéro de la Revue est consacré au manuscrit du *Voyage en Auvergne et en Velay de 1859*. Simone Vierne en avait donné, en 1968, une édition maintenant épuisée.

La tristesse que ressentent les lecteurs de *Présence de George Sand* est partagée par les membres de l'Association *Les Amis de George Sand*, qui expriment à Jean Courrier et Nicole leur sympathie ainsi que leur gratitude pour l'œuvre qu'ils ont accomplie avec courage et désintéressement.

Le Bureau

*
* *

Louis Peynaud, écrivain de terroir, vient de nous quitter. Originaire du Limousin, il était venu dans l'Indre comme Inspecteur de l'enseignement primaire, à La Châtre. Bon connaisseur de la vie paysanne, il a publié des récits d'inspiration rustique qui se lisent avec agrément et des évocations historiques de son pays natal (*Bramefan-sur-Couze*, 1964). Trois de ses ouvrages évoquent avec talent des personnages aux attaches berrichonnes, parmi lesquels la dame de Nohant : *De Charlotte d'Albret à George Sand* (1948) ; *De la vallée de George Sand aux collines de Jean Giraudoux* (1951) ; *Roses sans épines* (1954).

G.L.

NOS DEUILS : Nous avons appris avec une grande tristesse la mort, en janvier 1990, à son domicile, 88 Bd. Murat, Paris XVI^e, d'une de nos plus fidèles adhérentes Mme Andrée Margueritte. D'abord comédienne, sous le nom d'Andrée Danera, elle avait ensuite épousé un fils du romancier Victor Margueritte. Sa vivacité d'esprit (en dépit de 94 ans d'une existence des plus tourmentées) et sa générosité nous rendent son souvenir particulièrement cher.

Copyright © 1990 Les Amis de George Sand