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 © 1992 Les Amis de George Sand

LES AMIS DE GEORGE SAND

Publié avec l'aide du Centre National des Lettres

George Sand : rôle d'Herminie (*La Sœur de Jocrisse*)

1992 Nouvelle Série N° 13

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	Bernadette Chovelon
Trésorière	Henriette Kell

Conseil d'administration

Mmes, MM. : Alquier, Baumgartner, Bodin, Brocard, Chastagnaret, Chevereau, Chovelon, Grinberg, Laissus, Lubin, Tauveron.

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

PRIX : 60 F (sauf pour nos adhérents, l'envoi du Bulletin étant lié au versement de la cotisation annuelle)

Imprimerie Copédith - Dépôt légal n° 6198 - Juillet 1992 - ISSN 0224-296

1992 Nouvelle Série n° 13

SOMMAIRE

George Sand	Arlequin médecin	3
	Liste des pièces jouées à Nohant	6
	Quand « Madame » faisait la salle	9
Mariette Delamaire	Le grand théâtre	10
M.-P. Rambeau	Un *Plutus* moraliste	26
N. Abdelaziz	Masques, mascarades	31
M.-J. Boussinesq	Cosima fan tutte	41
M. Brocard	Elisa Fournier à Nohant	45

Ouvrages, revues, colloques, thèses, théâtre, expositions, ventes 48

Vie de la Société ..... 2 et couverture

Illustration

En couverture : *Scénariste, dialoguiste, costumière à l'occasion, Sand fut aussi bien bouche-trou que grand rôle sur sa scène*

Nos pages centrales : *– Les mystérieux abords du « Château des Désertes » (ouvrage qui évoque l'atmosphère irréelle et ouatée de l'hiver 46 à Nohant)*
– « C'est Maurice qui faisait Falstaff, rembourré de la tête aux pieds, avec une fausse tête, faux nez parfait collé aux joues, fausse barbe, faux sourcils » (1. du 12-1-50)
– Stenterello, le moqueur, le gracieux...
– Une invitation... Les domestiques étaient volontiers admis, mais si le nombre des invités le permettait (53 places maximum).

Rapport financier présenté par Henriette KELL

RESULTATS DE L'EXERCICE 1991

RECETTES		DEPENSES	
Résultats exercice 1990	29.754,44	Secrétariat et P.T.T.	5 658,60
Subvention Ville de Paris 1990		Frais bancaires	335,00
(encaissée le 20/2/91)	5.000,00	Revue n° 12	25.098,45
Subvention Centre N[al] des Lettres 1991	5.500,00	Repas annuel y compris pourboires	6.850,00
Repas annuel	5.700,00	Visite Monte Cristo	500,00
Concert	1.700,00	Concert	1.600,00
Vente revues	5.162,37	Participation Colloque Tours	5.100,00
Cotisations 1991	10.460,00		
Visite Monte Cristo	880,00	Résultat de l'exercice 1991	19.014,76
	64.156,81		64.156,81

TRESORERIE

Banque	17.537,03
CCP	5.682,01
	23.219,04
2 Sicav	25.550,16
	48.769,20
Au 31/12/91	29.754,44
	19.014,76

BILAN PREVISIONNEL 1992

RECETTES		DEPENSES	
Subventions	10.500,00	Secrétariat	6 500,00
Intérêts SICAV	1.900,00	Bulletin n° 13	26.000,00
Déjeuner annuel (170 x 40)	6.800,00	Manifestations	2.500,00
Cotisations	16.740,00	Déjeuner annuel	7.540,00
Vente revues	5.000,00	Frais bancaires	400,00
Manifestations	2.000,00		
	42.940,00		42.940,00

Cotisations :

Membres actifs	**100 F**
Membres bienfaiteurs	**150 F**
Membres d'honneur	**200 F**
Étudiants	**50 F**
Prix de la revue	**60 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.

UN INÉDIT DE SAND : ARLEQUIN MÉDECIN

Nous publions ci-dessous un canevas de veine Commedia dell'Arte, *écrit de la main de George Sand, tout comme la bonne trentaine de manuscrits de pièces de l'auteur que possède la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (Fonds Sand, O[17] à O[56]). Non que ce texte se distingue spécialement des ébauches de même type. Notre intention est de donner à voir comment, sur la base d'un scénario élémentaire, pouvait se mettre en place, sur la scène de Nohant, tout un jeu collectif.*

Le manuscrit se présente sous la forme de 6 feuillets blancs, format 0,22 x 0,30, écrits recto-verso jusqu'à la page 7. Sa cote est O[18]. Sa page de couverture de papier fort beige, porte, de main d'auteur :

2 actes [en fait, 3]
[au crayon :] 1er Novembre 1849
[en bas de page :] Les accessoires sont indiqués à la première page

[*Page 1*] [signé] g.S.

[d'une autre encre :] pantomime jouée le 18 octobre 1849 [d'une autre encre :] admirablement mimé. Succès qui ne laisse rien à désirer
joué en dialogue le Ier 9bre 1849 avec un succès pyramidal et de nouveaux costumes ; mr marquis [le chien] a joué son rôle en artiste consommé. [autre encre :] rejoué une troisième fois sur le grand théâtre
Accessoires - *I (acte) [:]* de l'argent - un bâton - bouteille de madère avec une étiquette *(poison mortel)* - la lancette
2 (acte) des herbes médicinales - pistolet et Capsules - une grosse dent - de l'argent - une tête en bois - pots à ongents *(sic)* - faux nez - pillules - Costume militaire pour Pierrot *(sic)* - cos[tu]me de Laquais pour Arlequin

[*Page 2*]

[*Personnages :*] Le Docteur - *Duvernet*
Arlequin, amoureux d'Isabelle - *Lambert*
Isabelle fille du docteur - *Eugénie*
Giacometto valet du Docteur et amoureux de Zerbinette - *Maurice*
Zerbinette servante du Docteur - *Laure ou Nancy*
Sbrigani escroc et raccoleur - *Borie.*

1

Chez le Docteur
Arlequin, Isabelle.
Il lui fait la cour, elle lui dit que son père ne veut pas consentir à leur union. Arlequin fait une scène de désespoir.

2

Giacometto valet du Docteur et gardien [*rayé :* jaloux] d'Isabelle, les surprend et veut chasser Arlequin. Arlequin veut le séduire et lui offre de l'argent. Giacometto fait l'incorruptible. Arlequin lui en offre davantage. Giacometto prend l'argent, en tenant une trique derrière son dos, et quand il a empoché l'argent, il tombe sur Arlequin qui combat avec la batte [trois mots illisibles] et finit par se sauver par la fenêtre.

3

Isabelle - Zerbinette qui entre au bruit du combat, *Giacometto* par terre. Isabelle reproche à Giacometto sa traîtrise et sa méchanceté. Elle explique cette vilaine conduite à Zerbinette qui, à son tour fait une scène à Giacometto. Celui-ci veut l'adoucir [*page 3*] lui demander pardon. Elle le repousse et déclare qu'elle ne veut plus l'épouser. Elle sort avec Isabelle.

4

Giacometto seul au désespoir, casse tout ce qu'il y a dans la chambre, s'essuye les yeux avec la perruque du Docteur, déchire ses rabats etc. et veut s'empoisonner. Il trouve la fameuse bouteille de madère sur laquelle le Docteur, pour la préserver de son ivrognerie, a écrit *poison mortel*. Il en avale une partie et se pocharde à moitié.

5

Le Docteur, Giacometto.
Le Docteur le trouve changé, malade. Il s'étonne du désordre qui règne chez lui. Giacometto déraisonne, le Docteur le croit fou et veut le saigner. Il sort pour chercher sa lancette. Giacometto qui a caché la bouteille et qui trouve le poison très agréable achève de se griser. Le Docteur rentre, lui voit la bouteille dans les mains et le rosse. Combat, horions réciproques.

6

Les précédens et Sbrigani conduit par Arlequin, qui le quitte à la porte après qu'avec lui en un instant, [il a] séparé les combattans. Il demande la cause de la querelle [,] on la lui explique. Le Docteur veut chasser Giacometto. Sbrigani [*page 4*] profite de la colère du Docteur et de l'ivresse de Giacometto pour l'enroler.

Fin du 1er acte

Acte 2

1

Chez le Docteur
Giacometto vient avec une sorte de costume militaire faire ses adieux au Docteur qui s'attendrit et lui donne pour gratification quelques herbes et des pillules.

2

Zerbinette [,] Giacometto, le Docteur.
Adieux de Giacometto, désespoir de Zerbinette.

3

Sbrigani, les précédens. Sbrigani conseille Giacometto et lui vante les charmes de l'état militaire, il lui donne une leçon d'escrime, de danse, de tir au pistolet etc. Le Docteur est dans l'admiration mais il trouve Giacometto gauche et veut prendre la leçon à sa place pour lui montrer comment il faut faire. Scène à volonté [1]. Zerbinette enthousiasmée déclare au Docteur qu'elle veut suivre son ami Giacometto et qu'elle sera vivandière. Elle sort avec lui et Sbrigani.

4

Le Docteur seul. Désespoir du docteur qui n'a plus personne pour le servir. Il essaye de se servir lui-même et ne peut en venir à bout. Il sonne [,] personne ne vient, il enrage.

[*Page 5*] 5

Isabelle [,] le Docteur
Elle entend les plaintes de son père et le console en lui disant qu'un valet fort bien recommandé et de fort bonne mine est là qui se présente pour remplacer Giacometto, elle le fait entrer.

6

Le Docteur, Isabelle, Arlequin en valet. Le Docteur l'interroge et l'agrée. Arlequin qui danse toujours fait très lestement et très adroitement le service du Docteur qui le trouve d'abord bizarre et puis charmant. Il l'embrasse lorsqu'il apprend qu'Arlequin veut le servir pour rien, pour le seul plaisir de s'instruire auprès d'un homme aussi capable que l'illustre Docteur. Une idée vient au Docteur, il lui faut une servante pour remplacer Zerbinette. Arlequin en fera l'office, il fera la cuisine, le ménage, il montre qu'il sait coudre et toujours en dansant. Jubilation du Docteur qui le laisse avec sa

fille. Pendant toute la scène, Arlequin a fait la cour à Isabelle derrière le dos du Docteur.

Fin du 2d acte

[*Page 6*] **Acte 3**

1

Chez le Docteur
Giacometto qui connaît les êtres s'introduit chez le Docteur à la faveur de la nuit et se met à boire et à manger. Arlequin le surprend et le chasse. Isabelle vient et Arlequin la courtise. [*rayé :* Arlequin dans la maison, bien installé, et Isabelle qu'il courtise toujours]

2

Le Docteur, Arlequin, Isabelle.
Le Docteur les surprend, et se fâche. Il s'adoucit pourtant, car son nouveau valet lui plaît, mais il le voudrait riche, et Arlequin lui dit qu'il le deviendra quand il l'aura rendu savant.

3

Sbrigani vient pour se faire arracher une dent. Le Docteur permet à Arlequin de faire l'opération à sa place. Arlequin, après avoir pris ses conseils extirpe à Sbrigani une fausse dent, une énorme dent qui fait l'admiration de la société. Le Docteur satisfait d'Arlequin l'embrasse. Sbrigani sort après avoir largement payé le Docteur avec l'argent d'Arlequin. Nouvelle joie du Docteur. Isabelle sort, en reconduisant Sbrigani qui lui parle à l'oreille.

4

Le Docteur, Arlequin.
Arlequin apprend du Docteur l'art de la médecine et de la chirurgie, sur la tête du mannequin. Il étudie en dansant.

5

Les précédens, Sbrigani [*barré :* qui amène *Zerbinette*] boiteux *[sic]* [2]. Le Docteur lui frotte le pied avec son onguent. Elle boite davantage. Arlequin s'en mêle [,] tire de sa poche un autre onguent [,] elle ne boite plus et danse comme une folle. Admiration du Docteur, on le paye encore avec l'argent d'Arlequin. Sbrigani et Zerbinette sortent [,] le Docteur les reconduit.

[*Page 7*] *Scène 6*

Isabelle, Arlequin. Ils s'applaudissent du succès de leur ruse. Le Docteur rentre et les sermonne, mais doucement. Il commence à trouver que ce valet pourrait bien faire sa fortune.

7

Les mêmes [,] Sbrigani amène Giacometto qui a son nez horriblement enflé d'un coup de poing administré par Sbrigani pour les besoins de la chose *[sic]*. Le Docteur ne sait que faire pour guérir ce nez. Arlequin déclare qu'il faut faire l'extirpation de ce nez et pour se venger de Giacometto qui l'a battu au premier acte, il lui coupe le nez. Giacometto braille et finit par se trouver très soulagé. Il veut qu'on le paye pour s'être prêté à une aussi belle opération. Le Docteur le reconnaît et veut le chasser. Arlequin demande sa grâce, obtient la main d'Isabelle, et le mariage de Giacometto avec Zerbinette qui revient et rentre avec lui au service du Docteur.

1. L'expression « scène à volonté », fréquente dans les canevas, indique que place est laissée à la plus libre improvisation.
2. C'est à tort que « Zerbinette » a été barrée et que la syllabe finale de « boiteuse » a été transformée en x au crayon. Il s'agit bien de Zerbinette.

REPRÉSENTATIONS DONNÉES AU THÉÂTRE DE NOHANT D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE GEORGE SAND

Cette liste qui couvre les cinq années précédant la création de l'Agenda ne peut en aucune façon prétendre à l'exhaustivité. Par ailleurs, nous n'indiquons pas les reprises.

	1846	
G.S.	Le Druide peu délicat, pantomime	8 décembre
?	Pierrot précepteur	9 décembre
G.S.	Cassandre persuadé, pantomime burlesque	9 décembre
G.S.	Thomiris reine des Amazones	11 décembre
G.S.	Les Deux vivandières, pantomime	12 décembre
G.S.	La Belle au bois dormant	13 décembre
G.S.	Scaramouche précepteur	14 décembre
G.S.	Pierrot maître de chapelle	17 décembre
G.S.	Don Juan (d'après Mozart et Molière)	31 décembre
?	Les Comédiens	(?) décembre
	1847	
G.S.	La Famille Pierrot	3 janvier
G.S.	L'Incroyable à Constantinople	10 janvier
G.S.	Le Philtre	11 janvier
G.S.	La Caverne du crime	13 janvier
M.S.	La Dinde monastique	18 janvier
G.S.	La Nuit aux soufflets	20 janvier
G.S.	Le Mariage au Tambour	21-22 janvier
G.S.	Pierrot comédien	22-23 janvier
G.S.	Le Déserteur	25 janvier
G.S.	Le Sourd ou l'auberge pleine	27 ou 29 janvier
G.S.	Riquet à la houppe	30 janvier
G.S.	Cassandre assassin, pantomime	6 juillet
Borie	Le Pioupiou	(?) août
Borie	Le Philtre champenois	31 août
Borie	Diego et Picaros	(?) septembre
Borie	Le Précepteur dans l'embarras	3 septembre
G.S.	Barbe-Bleue, mélodrame	25 décembre
G.S.	L'Auberge du crime	31 décembre
	1848	
Duteil	Le Capucin soldat, drame	14 janvier
Duteil	L'Année de la Peur à La Châtre	15 janvier
	1849	
Duvernet	La Grande aventure	27 septembre
G.S.	L'Aventurière	2 octobre
Fournier	La Caque sent toujours le hareng	2 ou 20 octobre
Duvernet	La Sœur de Jocrisse	14 et 15 octobre
M.S.	La Famille maudite	16 octobre
G.S.	Arlequin médecin	18 octobre
G.S.	La Maison des bois, mélodrame	18 octobre ou novembre
G.S.	Cendrillon, féerie	12 novembre
G.S.	Une Nuit à Ferrare	13 novembre
G.S.	Le Podestat de Ferrare	15 novembre
G.S.	Beaucoup de bruit pour rien	24 novembre
G.S.	L'Inconnu, comédie	25 décembre
G.S.	Pierrot enlevé, pantomime	25 décembre
	1850	
G.S.	La Jeunesse d'Henri IV (ou d'Henri V), drame d'après Shakespeare	6 janvier
G.S.	Le Mort Vivant, pantomime	6 janvier
G.S.	Marielle (qui deviendra *Molière*)	25, 26 ou 27 janvier
M.S.	Une Prouesse de Fracasse	10 février

G.S.	Lélio	10 ou 17 février
M.S.	Pierrot apprenti barbier	17 février
M.S.	Les Distraits	3 mars
M.S.	Meneghino, comédie	16 juin
M.S.	Pierrot à la recherche d'une condition, pièce mimée	16 juin
G.S.	Monsieur le Maire	5 juillet
G.S.	Un Lion	5 juillet
G.S.	L'Anglais en voyage, comédie	5 juillet
G.S.	Claudie	8 août
M.S.	L'Enlèvement	29 août
M.S.	Cassandre grand manitou	22 septembre
M.S.	L'Ivrogne ou Cassandre ivrogne	22 septembre
G.S.	Le Spectre, mélo en 2 actes	5 ou 6 octobre
Lambert	Jodelet	6 octobre
M.S.	Le Quatrain	13 octobre
M.S.	Camille	17 octobre
G.S.	Pierrot bergère	17 octobre
M.S.	Ariane	20 octobre
Villevieille	Le Quine	29 novembre
	1851	
G.S.	La Malédiction, prologue	9 février
M.S. et Manceau	Les Deux Pierrots, pantomime	9 février
M.S., Lambert et Manceau	L'Alchimiste	23 février
G.S. et M.S.	Bois-Hardy (d'après nouvelle de Souvestre)	9 mars
Duvernet	La Clé des champs	6 avril
M.S.	Pierrot apprenti-barbier	6 avril
M.S.	Fabio, drame	21 avril
G.S.	Le Début de Colombine	10 juin
G.S.	La Famille Vanderke	17 juillet
Lambert	La Belle Anglaise	10 août
M.S.	La Cour du prince Ireneus (d'après Hoffmann)	24 août
G.S.	La Baronnie de Muhldorf, ou Nello (qui deviendra *Maître Favilla*)	4 octobre
M.S.	Cassandre tuteur de Colombine	6 octobre

TITRES DE PIÈCES RELEVÉS DANS LES AGENDAS DE GEORGE SAND

	1852	
?	Les Saltimbanques (improvisation ?)	5 juillet
G.S.	Camille (Le Démon du foyer)	18 juillet
	1853	
M.S.	L'Appartement à louer	7 août
M.S.	Le Mort vivant	7 août
?	La Croyance et le doute (folie en I acte ; scénario refait par G.S. en 1854)	29 août
?	Les Amours d'un roi d'Espagne	31 août
	1855	
G.S. et M.S.	On demande un jardinier	(?) janvier
	1856	
Manceau et Lambert	Ote donc ta barbe	8 septembre
?	La Catalpa	10 septembre
G.S.	Charlotte ou la poupée	11 septembre
?	Les Mauvais frères... (improvisation)	16 septembre
G.S.	Les Crétards	17 septembre
?	La Prédiction	24 septembre
?	Le Nain turc (improvisation ?)	26 septembre
G.S.	Mario	27 septembre
G.S.	Les Premières armes de Mario	30 septembre
Duvernet	L'Oncle Pitou	9 octobre

M.S.	C'est pour la frime	13 octobre
G.S.	Le Cœur sensible	18 octobre
G.S.	Le Vacher de la couronne	21 octobre
G.S.	Le Bail à Jeannette, comédie	26 octobre
?	Le Bœuf Chauvet	2 novembre
G.S. et M.S.	La Femme battue, comédie	11 novembre
M.S.	La Mère Collinet	16 novembre
G.S.	Datura fastuosa, drame fantastique	23 novembre
	1857	
G.S.	Vive le roi, vive la ligue	13 septembre
G.S.	Jacques	22 septembre
G.S.	Pierre Riallo	30 septembre
G.S.	L'Emigré ou le chevalier de Tintignac	11 octobre
G.S.	Les Chevaliers du soleil	21 octobre
G.S.	Le Majorat ou Daniel	30 octobre
G.S.	Le Dalès	19 novembre
	1858	
G.S.	Eustache ou le petit ramoneur	23 septembre
	1859	
?	L'Auberge du lézard vert (répétée, non jouée)	11 juillet
G.S.	Bilora. L'amour et la faim	4 septembre
M.S.	Le Poulailler, comédie	25 septembre
G.S.	L'Auberge rouge (d'après Balzac)	11 octobre
G.S.	Octave d'Apremont	23 octobre
G.S.	La Tulipe noire (d'après Dumas)	13 novembre
G.S.	La Morte vivante (improvisation)	20 novembre
	1860	
M.S.	Fanchette	3 septembre
G.S.	L'Homme de campagne	16 septembre
G.S.	Jean le Rebateux	30 septembre
G.S.	La Légende de Rosily	19 octobre
	1861	
G.S.	Le Pavé	7 septembre
G.S.	Le Drac	26 septembre
G.S.	Le Déjeuner de Léonie	17 octobre
G.S.	Rêverie fantastique	25 octobre
	1862	
G.S.	La Nuit de Noël	31 août
G.S.	Soriani (version corrigée de Fiorino, jouée vers le 15 août 1862)	28 septembre
M.S.	La Farce du petit bossu	12 octobre
G.S. et Cadol	Les Paysans	23 novembre
Cadol	Le Père Raymond	31 décembre
	1863	
G.S.	Daphnis et Chloé	31 août
	1867	
M.S. et Armand Silvestre	La Clémence de Titus	21 novembre
?	Dans la coulisse	22 novembre
?	Hercule Farnèse	1er décembre
?	La Forteresse de Spolète	11 décembre

Arlequin marquis, commedia dell'arte en 3 actes, de George Sand, a été jouée mais le manuscrit ne porte pas d'indication de date.

Mme Annarosa Poli cite en outre dans son ouvrage *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de G. Sand* (Paris, Armand Colin, 1960, 223, n. 2), entre autres résumés de pièces dont elle avait pu prendre connaissance grâce à l'obligeance d'Aurore Sand : « Arlequin muet par crainte », « Le Débauché » et « Arlequin Valet de deux maîtres », « Arlequin astrologue », « L'Amant protée », toutes œuvres pour lesquelles elle n'indique pas de dates de représentations et qui ne se sont pas retrouvées depuis dans les différentes ventes.

QUAND « MADAME » FAISAIT LA SALLE

[Note de Manceau] [Début juillet 1850]

Mme Sand a disposé des places dans l'ordre suivant

1er rang	3ème rang
Mme Duvernet [mère]	Mr Vergne
Mlle Berthe D[uvernet]	Mr Aulard
Mlle Valentine F[leury]	Mme Josse
Mme Decerfz	Mme Maret
Mme Fleury	Mr Duvernet
2ème rang	**4ème rang**
Mme Eugénie D[uvernet]	Mr Constantin
Mlle Nancy F[leury]	Mr Eugène D[uvernet]
Mr Hetzel	Mr Frédéric D[uvernet]
Mr Fleury	Mr Dumonteil
Mr Périgois	Mr Magnard [docteur ?]

5ème rang, 6ème rang, 7ème rang : Les invités de Mr Duvernet et la maison

---

Le public est prié de ne pas déranger les chaises de place. Elles sont posées de façon à ne rien laisser perdre des scènes qui se passent à la droite du spectateur.

Tournez

[F° 2]

Sortir aussitôt le baissé de rideau afin de faciliter le changement de décors.

Ne pas stationner dans les escaliers ni dans la salle à manger.

Tout le monde ira au salon.

Que cette consigne soit observée fidèlement.
Mme y tient beaucoup ! beaucoup!

[De la main de Manceau, Arch. de Lot-et-Garonne, Fonds de Raymond, liasse 428]

LE GRAND THÉÂTRE DE NOHANT « ATELIER RUSTICO-DRAMATIQUE » SERVIT AUSSI DE TREMPLIN VERS PARIS

Le théâtre a tenu une grande place dans la vie familiale et amicale des hôtes de Nohant, pendant environ dix-huit ans, de décembre 1846 jusqu'à septembre 1863. Il connut des périodes d'activité fébrile, et de longs moments de sommeil ; il évolua dans ses formes et ses intentions. C'est pourquoi il nous faut en retracer l'histoire avant de chercher à connaître ce que ses sources, ses thèmes, ses formes de prédilection peuvent nous apprendre sur George Sand et de tenter de mesurer ce que la pratique du théâtre à Nohant a pu inspirer à sa réflexion et à son esthétique. Nous nous bornerons à examiner ce que l'auteur désigne du nom de *grand théâtre,* en l'opposant à celui des « petits acteurs », c'est-à-dire la troupe des marionnettes qui est plutôt l'apanage de son fils Maurice et nous ne nous intéresserons aux pièces écrites pour les scènes parisiennes que dans la mesure où elles concernent également le théâtre de Nohant.

I

« Le génie, c'est l'ordre dans la fantaisie » (G. Sand, *Marielle,* Prologue, sc. 1)
« L'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination » (Paul Claudel, *Le Soulier de Satin)*

UN HIVER À NOHANT (1846-1847)

Cela commence comme un conte de Noël : nuit d'hiver, neige, clair de lune, un château, des jeunes gens, une mère et un oncle tutélaires :

« C'était une de ces nuits fantastiques comme il y en a à la campagne, une nuit de dégel assez douce avec une lune effarouchée dans des nuages fous. » [1]

Cette famille rassemblée à la campagne se livre pour occuper les longues soirées d'hiver au passe-temps, innocent semble-t-il, des charades jouées ou mimées. Mais un soir,

« [la] charade devint une saynète, et, rencontrant au hasard de l'inspiration une sorte de sujet, finit par ne pouvoir pas finir, tant elle nous semblait divertissante [...] Excepté ma fille qui était la plus jeune et qui s'amusait fort tranquillement de ce jeu, nous nous étions tous peu à peu montés ; il est vrai qu'il y avait là un délicieux piano dont je ne sais pas jouer, mais qui se mit à improviser tout seul sous mes doigts je ne sais quoi de fantasque. » [1]

Les imaginations s'échauffent, les reflets des acteurs costumés dans les miroirs de ce salon mal éclairé deviennent fantastiques ; on ouvre portes et fenêtre pour faire entrer le clair de lune ; Hippolyte Chatiron [2] revêtu d'un accoutrement quasi diabolique attelle sa carriole et part « en chantant, au galop de son petit cheval blanc, à travers le vent et la neige » [3].

Dès sa naissance, les caractères du théâtre de Nohant nous sont ainsi donnés : gaieté, hasard, abandon délicieux à l'inspiration, à la fantaisie. Débuts si particuliers qu'ils ont frappé l'imagination de George Sand, puisque nous en avons plusieurs récits, outre l'abondante correspondance de l'époque.

IN PRINCIPIUM

Dans l'ascendance de George Sand, on trouve un goût presque passionné pour le théâtre depuis les temps quasi fabuleux où Aurore de Koenigsmark composait un « opéra de dames » [4], où Dupin de Francueil, le grand-père de George Sand, faisait construire un

théâtre dans la galerie de Chenonceaux, jusqu'à Marie de Verrières, l'arrière-grand-mère de George : elle avait appartenu à la troupe du Théâtre aux Armées qui suivait le Maréchal de Saxe dans ses campagnes, avant de donner, avec sa sœur, des spectacles très prisés, mis en scène par Dupin de Francueil, dans leurs maisons d'Auteuil et de Paris.

Maurice Dupin, le père de George Sand, joua lui aussi la comédie à La Châtre en 1798, « avec une trentaine de jeunes gens des deux sexes » [5], où il fit montre d'un talent de comédien « spontané et irrésistible », en mettant en scène et en interprétant « une misérable adaptation des *Brigands* de Schiller » [6].

Quant à George elle-même, le théâtre est mêlé de façon intime à sa vie et à son œuvre. Elle rappelle parmi ses souvenirs d'enfance l'impression profonde que lui fit, l'été qui suivit sa première communion, une troupe ambulante se produisant à La Châtre :

« J'en revins transportée et sachant presque l'opéra par cœur, chant, parole, accompagnement, récitatif ». [7]

Avec son camarade de jeux Ch. Duvernet et d'autres enfants, ils se mettent à représenter « la messe et la comédie, la procession et le mélodrame. [...] nous chantions ensemble à tue-tête tantôt des chœurs d'opéra-comique, tantôt la messe et les vêpres. » [7]

Chacun se souvient du récit célèbre de la représentation au couvent des Anglaises du *Malade Imaginaire* dont une Aurore de quinze ans, endiablée et traînant tous les cœurs après soi est à la fois l'auteur, le metteur en scène et le directeur de troupe. L'auteur, puisqu'il fallait adapter de mémoire la pièce de Molière à la pudeur des religieuses [8].

Le récit de cette mémorable soirée est très proche de celui de la naissance du théâtre de Nohant – la rédaction en est peut-être contemporaine [9]. George Sand attribue déjà à cet « amusement » un bienfait d'ordre moral :

> *« La camaraderie, le besoin de s'aider les unes les autres pour se divertir en commun, engendrèrent la bienveillance, la condescendance, une indulgence mutuelle, l'absence de toute rivalité. »* [10].

L'écrivain sera fascinée par le théâtre ; *Rose et Blanche,* roman écrit en collaboration avec Jules Sandeau et publié en 1831 sous le nom de J. Sand porte en sous-titre : *La comédienne et la religieuse.* Quand elle séjourne à Paris, la jeune femme fréquente assidûment les spectacles de théâtre et d'opéra et se lie avec leurs interprètes dont les plus connus sont Bocage, Marie Dorval ou Pauline Garcia-Viardot. Bien avant *Consuelo* (1842-1843), dont l'héroïne est une cantatrice, ébauches, nouvelles, articles ou romans prennent leur sujet ou leur forme dans le monde théâtral [11]. Cela devait tout naturellement conduire George Sand à écrire pour le théâtre et à présenter *Cosima ou la Haine dans l'Amour* [12], drame fort romantique, si mal reçu que les acteurs, dont Marie Dorval qui jouait le rôle principal, « déconcertés par ce mauvais accueil, avaient perdu la boule et jouaient tout de travers » [13].

Est-il excessif de penser que cet échec, en détournant pour plusieurs années Sand d'écrire pour les « vraies » scènes a favorisé l'éclosion d'un théâtre intime, se développant à l'abri des critiques professionnels ?

Il ne faudrait surtout pas oublier que Chopin fut l'initiateur d'une des formes de prédilection du théâtre de Nohant : la pantomime. Marie-Paule Rambeau rapporte dans son livre [14] de nombreux témoignages du don de mime de Chopin.

Dans un texte écrit bien plus tard, George Sand associe très directement Chopin à la naissance du théâtre de Nohant :

> *« Le tout avait commencé par la pantomime et ceci avait été de l'invention de Chopin. Il tenait le piano et improvisait, tandis que les jeunes gens mimaient des scènes et dansaient des ballets comiques. [...] Il les conduisait à sa guise et les faisait passer selon sa fantaisie, du plaisant au sévère, du burlesque au solennel, du gracieux au passionné. [...] Ceci se renouvela durant trois soirées, et puis, le maître partant pour Paris, nous laissa tout excités, tout exaltés et décidés à ne pas laisser perdre l'étincelle qui nous avait électrisés. »* [15]

LE THÉÂTRE AU SALON (1846-1850)

Chopin regagne donc Paris le 11 novembre 1846 ; George Sand reste à Nohant retenue par les projets de fiançailles de Solange avec Fernand de Preaulx, en compagnie de Maurice, Augustine Brault, petite cousine tenue par l'écrivain pour une fille adoptive, et Eugène Lambert, jeune peintre, camarade de Maurice, tous âgés d'une vingtaine d'années. C'est l'hiver ; après des récoltes catastrophiques, des troubles graves menacent la région [16] :

« Nous nous barricadons tous les soirs, et je me tiens prête, l'argent d'une main, le pistolet de l'autre, pour n'être pas forcée de donner la vie avec la bourse » [17].

C'est dans cette atmosphère de menace vague au-dehors et de sécurité heureuse au-dedans que le théâtre de Nohant naît, le 8 décembre 1846, avec « une pantomime héroïque en 5 tableaux : *Le Druide peu délicat* ». Dès le lendemain, une lettre à Emmanuel Arago [18] nous restitue le climat de gaieté débridée qui préside à ces folles soirées :

« Tous les soirs on jouera une nouvelle pièce. J'écris la pièce pendant le dessert, on apprend les rôles pendant le café. On est costumé à 10 heures, c'est le plus long et ce qui amuse le mieux, la pièce est jouée à minuit, on soupe ensuite et on se couche à 2 heures. Tous les domestiques sont couchés et endormis depuis longtemps, la neige tombe dehors et le vent siffle. Quelqu'un qui arriverait au milieu de cela, croirait rêver ou surprendre une maison de fous ! » [19]

Les jours suivants, les comédies d'improvisation, les féeries et même les drames se mêlent aux pantomimes. A la fin décembre, George décrit à Hetzel les réussites surprenantes de ce divertissement singulier :

« Le plus merveilleux, c'est qu'avec ces 5 enfants dont 4 sont artistes jusqu'à la moelle des os, avec des paravents, des vieux rideaux, des feuillages d'arbres verts, des loques repêchées dans les greniers, du papier d'or et d'argent, nous arrivons à faire des décors, des costumes, des coulisses, et tout cela portatif, installé dans le salon où il fait chaud et mis en place en 10 minutes. Mes petites filles se font avec des oripeaux des toilettes charmantes. Maurice, son ami le rapin et moi, nous faisons des habits d'un caractère *admirable. Nous ne transigeons pas, comme les acteurs coquets, avec les modes bizarres du passé. Nous faisons avec de la filasse des perruques du style le plus échevelé, avec du papier, des fraises extravagantes, ayant tout le chic des anciens portraits. Enfin de rien nous faisons quelque chose grâce à la baguette magique de l'invention et de l'imagination. »* [20]

Bien que chaque représentation se déroule sans aucun public, à l'exception de Marquis, le chien de la maison – et George Sand insiste beaucoup sur le secret et le mystère dont ils s'entourent – décors et costumes décuplent le plaisir et l'excitation des acteurs ; on se surprend mutuellement par leur originalité ou leur extravagance et surtout ils permettent à l'illusion théâtrale de s'emparer de tous, ce dont Marquis est le témoin et le garant :

« Les costumes le transportent de joie ou de terreur, selon qu'ils sont brillants ou terribles. Il rugit aux fantômes, il saute et danse avec Arlequin et Colombine. » [21].

George Sand annonce pour le lendemain *Don Juan* qui mêle « la pièce de Molière avec le scénario plus dramatique et plus animé des italiens » [22], soirée de fin d'année dont on retrouve l'écho dans l'ambiance hivernale, poétique et joyeuse du chapitre du *Château des Désertes* consacré à l'*Uom di sasso* [23].

Cependant, après la fièvre de l'hiver 1846-47, la fureur dramatique semble connaître une accalmie : les représentations s'espacent à partir de janvier 1847 ; il est vrai que les événements douloureux de cette année-là ne portent pas au divertissement : rupture des fiançailles de Solange, puis son mariage précipité, échec blessant des projets d'union entre Augustine et le peintre Théodore Rousseau, scènes violentes à Nohant en juillet avec les époux Clésinger entre qui la mésentente s'installe, rupture avec Solange et son mari, avec Chopin, mort d'Hippolyte Chatiron, ruine de Solange... on comprend que rétrospectivement cet hiver 46-47 ait paru un moment enfui de grâce et d'insouciance...

Février 1848 ! Quel spectacle ! Quel théâtre que Paris ! Le peuple est le héros inspiré qui vit sous les yeux de l'Europe un drame prophétique auprès duquel les amusements de Nohant ne sont que babioles [24]. On sait avec quelle ardeur passionnée George Sand apporta son soutien à la jeune République, mesure de la désillusion qui s'ensuivit ; dès le mois de mai elle est de retour à Nohant, un Nohant sans Augustine. Seuls, Maurice et Lambert reprennent le principe du théâtre d'improvisation et renouvellent le théâtre de marionnettes :

*« Ils ont fabriqué un théâtre de marionnettes qui est vraiment quelque chose d'*étonnant. *Décors, changements à vue, perspectives, palais, forêts, clair de lune et couchers de soleil transparents, c'est réellement très joli et plein d'effets très heureux. Ils ont une vingtaine de personnages, et, à eux deux ils font parler et gesticuler tout ce monde de* guignols *de la façon la plus divertissante. Ils font eux-mêmes leurs scénarios, quelquefois très bien, et même des mélodrames noirs qui font pleurer et trembler Ursule. Il y a des masses de costumes pour tous les acteurs en bois. »* [25]

Repli hivernal sur les affections fidèles. Le théâtre de bois admet quelques spectateurs autres que George Sand : Ursule Jos, compagne d'enfance et couturière et Victor Borie [26].

ARRIVÉE DE MANCEAU (1849-1850)

Les représentations reprennent à l'automne 1849, avec la reprise d'une pièce au titre martial : *Le mariage au tambour ;* peu après le théâtre et la troupe de marionnettes se déplacent pour occuper, au rez-de-chaussée de la maison, un lieu uniquement consacré « aux Muses ». Les marionnettes s'établissent dans la pièce nommée « garde-meuble » sur le plan levé par Maurice en 1846 [27], et les acteurs vivants dans la chambre contiguë.

Le théâtre dispose donc d'une installation permanente beaucoup plus commode, d'une scène, de rideaux, de décors exécutés par Lambert. Ces progrès permettent de jouer des pièces plus construites et plus élaborées et d'introduire un public. Car, en cet automne, Duvernet et sa troupe d'amateurs (« la troupe du Coudray ») viennent à plusieurs reprises sur la scène de Nohant représenter des scénarios composés, non seulement par Sand, mais par Duvernet lui-même ou Maurice [28].

Pour l'inauguration de ce nouveau théâtre, le 12 novembre 1849, l'auteur compose une « féerie à grand spectacle », *Cendrillon,* qui obtient un « succès pyramidal ». Le manuscrit [29], de la main de George, donne la distribution qui associe aux hôtes de Nohant les familles Duvernet et Fleury, tandis que George tient le piano. Le scénario, divisé en plusieurs scènes, est plus détaillé, le canevas est complété par des remarques au sujet du caractère des personnages, et « l'enchanteur termine [...] par une très belle moralité ».

Une lettre à Bocage [30] du 20 octobre 1849 montre qu'à partir de cette expérience vieille de près de trois ans, la réflexion de George Sand sur le théâtre d'improvisation s'est approfondie. Après lui avoir rappelé les conditions particulières de ces comédies (scénario composé pour le soir même, aucun public, dialogues improvisés) elle s'étend dans le post-scriptum sur la « question d'art » :

« Quelque mal joué que ce soit comme ensemble, quelques redites qu'il y ait, il se rencontre des parties de dialogue d'un naturel, d'un imprévu, d'une vérité de détail et de situation qu'on chercherait vainement dans le théâtre écrit *» [31].*

Il lui semble avoir retrouvé « l'art primitif qui s'est perdu en France », une forme complète d'expression, capable de transmettre émotions et idéal de beauté. Elle veut même convaincre Bocage que c'est dans l'improvisation que l'acteur peut trouver la forme suprême d'accomplissement :

« Quelles larmes, quelles terreurs produirait un acteur qui trouverait tout seul son cri de l'âme, sa tirade d'indignation ou de douleur. Tout serait froid et glacé auprès de cela. » [32]

Avec quelque précaution, elle sollicite son avis et lui soumet l'idée de faire revivre cette manière, lui qui, dit-on, dialogue parfois avec le public :

« Est-ce que vous n'avez jamais pensé à cela, vous qui êtes un grand inventeur ? [...] Il me semblait que si vous aviez joué du temps de Richelieu, vous auriez été improvisateur

de premier ordre, parce que vous aviez besoin de sortir du rôle et d'être homme en même temps qu'artiste. » [32]

En décembre 1849, George se rend à Paris pour assister à la représentation de *François le Champi*, à l'Odéon (dont Bocage est le directeur) et qui connaît un vif succès. A son retour, les divertissements théâtraux reprennent de plus belle, et malgré la nouvelle installation et la venue de nouveaux acteurs – dont le graveur Alexandre Manceau – nous restons dans l'ambiance du théâtre hivernal, distraction pour la jeunesse :

« Les Fleury et les Duvernet viennent toutes les semaines passer deux jours et l'on joue la comédie et la pantomime à mort. *Les enfants ont rapporté de Paris force costumes nouveaux. Lambert fait des décors superbes, bref, on s'amuse* énormément. *»* [33]

Très vite Manceau va prendre de l'importance (avant d'en prendre dans la vie et le cœur de la romancière) comme acteur, accessoiriste et metteur en scène, ainsi que le montre la caricature de Maurice [34] qui rassemble toute la troupe de janvier 1850 autour de Manceau appuyé sur un « Règlement », assortie d'une légende mi-figue mi-raisin : « Manceau dès le début se pose en directeur de la troupe de Nohant. Lecture du règlement. Vives et nombreuses réclamations. »

Lettre du 12 janvier 1850 à Emmanuel Arago :

« On avait dans le billard un théâtre qu'on appelait le grand théâtre pour le distinguer du théâtre portatif dit des petits acteurs, *c'est-à-dire les marionnettes. Manceau vint, vit et critiqua. En effet, les coulisses étaient trop étroites, les loques* [35] *trop baissées, les changements de décors longs et fatigants. On a tout bouleversé et Lambert recommence courageusement toute la peinture des toiles, tandis que le père Bonnin* [36] *refait toute la charpente. Il s'agit d'ouvrir ce nouveau théâtre par une pièce* sérieuse. *J'en ai fait une, par parenthèse celle que je veux faire pour Bocage. »* [37]

La conjonction de l'arrivée de Manceau, de l'établissement d'un théâtre permanent et du succès du *Champi* qui redonne à Sand l'envie d'écrire pour le *vrai* théâtre, apporte des changements en profondeur à celui de Nohant. Le « grand théâtre » dès lors ajoute à ses fonctions de distraction, celle de théâtre d'essai pour les pièces que l'auteur veut faire jouer à Paris.

On s'écarte petit à petit du théâtre strictement improvisé sur un canevas sommaire :

« C'est un mélange de scènes écrites, et de ce que nous appelons des scènes à volonté, *où chacun dit ce qui lui plaît, très bonne étude pour moi sans qu'on s'en doute. »* [37]

On joue même des pièces *sérieuses* : « la première partie d'Henri 4 s'il vous plaît » [38] réduite et adaptée par George Sand, ce qui implique un travail de répétition assez poussé. Et les pantomimes se distinguent dorénavant du théâtre parlé ; au début le même scénario rudimentaire pouvait servir à l'une ou à l'autre des formes théâtrales ; désormais ce sont Maurice et Manceau qui se chargent des pantomimes ; Sand se réserve le théâtre écrit.

Malgré ces nouvelles ambitions, le théâtre de Nohant demeure un plaisir unanimement partagé. On devine même, grâce à la correspondance, que ce divertissement échevelé devient de plus en plus passionné et passionnant. Comme dans la troupe chacun choisit son rôle, et que c'est celui d'amoureux qui plaît le moins, c'est George Sand qui monte sur scène :

« J'ai un rhume qui m'abrutit. Condamnée à faire les jeunes premiers, et forcée de laisser un peu de vent coulis entre mon pantalon Louis XIII et mes bottes (vous connaissez mes bottes !) je ne peux pas me guérir. Si je pouvais coudre ma culotte à mes bottes, je jouerais à ravir les rôles de Bocage. Mais ce vent coulis me gêne, et Maurice qui est impitoyable sur le costume, ne veut pas me permettre de jouer les amoureux en jupons. » [39]

Dans cet « amusement », il entre une part de délectation inavouée à franchir les limites de la vie ordinaire pour ne plus vivre qu'une vie de fiction, d'imagination où tout est possible :

« La grande pièce en trois actes finit à minuit. La pantomime également en trois actes, à 3 h du matin. On sort de là, on court au salon qui est bien chaud et où le souper nous attend. On rit des aventures de la représentation jusqu'à 5 ou 6 heures et le lendemain

on recommence. Cela dure donc deux fois 24 heures toutes les semaines, ou plutôt tous les 10 jours environ » [40].

Les scénarios conservés comportent de petites notes sur le succès ou l'insuccès et le jeu des acteurs, qui parodient parfois sur le mode plaisant le style des critiques dramatiques ; elles montrent que Sand prête plus d'intérêt au jeu qu'aux péripéties de la pièce. Nous y décelons aussi le désir de conserver une trace de ces soirées éphémères : les manuscrits sont plus soignés, les dates de représentation, la distribution notées avec soin. La présence de Manceau se lit dans les listes d'accessoires, les indications du décor et de mise en scène. Grâce à son zèle, aux progrès que George Sand pense avoir accomplis dans la technique dramatique, le théâtre de Nohant s'écarte de son aspect ludique pour prendre un tour sérieux et bien différent de théâtre d'essai pour les scènes parisiennes.

LE THÉÂTRE D'ESSAI (1850-1853)

Le succès de *François le Champi* ramène l'auteur vers le théâtre où elle pense trouver une nouvelle source de revenus au moment où de lourdes charges pèsent sur elle, tandis que « la crise de la librairie », c'est-à-dire la dépression économique et la législation répressive sur l'édition diminuent ses ressources. C'est aussi un moyen de toucher un public élargi et de poursuivre, malgré la censure, la prédication douce de ses idées sociales.

Encouragé par la réussite du *Champi*, Bocage souhaite monter une nouvelle pièce de Sand. Elle pense à *Marielle*, déjà essayée à Nohant au début de février :

« Les comédies sont interrompues par l'absence de Manceau qui revient dans quelques jours seulement. Alors j'aurai refait ma pièce telle que je veux la donner à l'Odéon et on l'essaiera comme on a essayé la première ébauche. Tu vois que le théâtre de famille tourne au sérieux. Maurice s'en plaint. Il dit que rien ne vaut l'improvisation libre des temps primitifs. » [41]

Bocage ne se montre pas très enthousiaste de *Marielle*, pièce qui prend précisément pour sujet la vie d'une troupe de comédiens italiens au XVIIème siècle, et en directeur avisé qui tient à exploiter le succès, il demande une nouvelle pièce paysanne. George Sand s'y refuse : « Je ne veux pas, je ne dois pas donner du berrichon deux fois de suite » [42]

Elle convie donc Bocage à venir voir la pièce à Nohant :

« Voulez-vous venir monter et jouer la pièce à Nohant, sur le théâtre de Nohant ? *[...] Cela vous fera rire aux larmes, et au milieu* du gâchis, *vous serez tout étonné et tout réjoui de voir deux ou trois de nos enfants dire,* par moments *mieux qu'au théâtre ».* [43]

La venue de Bocage en août, non pour *Marielle*, mais pour *Claudie* (– enfin des Berrichons ! – « Cela a été fait pour Nohant d'abord, et puis on a cru voir que cela pourrait, en le travaillant, devenir une sorte de pendant au *Champi* ») [44] marque un tournant dans l'histoire du théâtre qui ne craint plus de se confronter à des comédiens professionnels. Dès lors les pièces destinées à être jouées à Paris seront non seulement essayées à Nohant, mais montées avec un grand soin de décors, de mise en scène et de distribution où figureront fréquemment des comédiens de métier, parfois ceux à qui George Sand pense faire créer le rôle. Les représentations sont chargées à la fois de faire aimer la pièce et d'en montrer les défauts afin d'adapter l'ouvrage aux moyens dont dispose la troupe parisienne.

Mais, durant l'été 1850, nous n'en sommes pas encore là, puisque, faute de jeune première, c'est George Sand qui joue Claudie, comme elle s'en excuse avec humour auprès de Bocage en rappelant en une savante dégradation les rôles dont elle se charge ordinairement :

« Moi qui n'ai jamais fait que des rôles de remplissage, la fée Carabosse, le notaire *dans les dénouements,* l'amoureux *dans les improvisations, le* chef des Eunuques, *le domestique qui apporte une lettre, et autres utilités, où mes costumes seuls ont eu du succès, je ne serai même pas capable, je crois, de réciter un rôle de femme. Je n'ai pas de mémoire, je ne sais pas faire un geste, je joue enfin, comme je lis, c'est tout vous dire. »* [45]

Ces visées nouvelles du théâtre de Nohant en modifient profondément l'esprit. A côté des pantomimes et des improvisations qui ne seront jamais abandonnées, trouve place un

théâtre *écrit* entièrement, dont les rôles appris par cœur et répétés sont joués devant un public restreint, certes, mais étranger à la famille et aux amis très intimes. George va petit à petit quitter la scène pour demeurer le spectateur critique.

En 1851, la saison s'ouvre par la *Malédiction* [46], prologue de George Sand, et *Les deux Pierrots*, pantomime de Maurice et Manceau, pour l'inauguration de la nouvelle salle de 50 places qui donne au théâtre de Nohant à peu près son aspect actuel :

> *« Je travaille aussi avec Manceau à la belle surprise que nous voulons faire à Bouli et qui est presque prête. C'est la suppression du mur qui séparait le théâtre du billard, à présent ces deux pièces sont jointes par une belle arcade. Le public n'en dépassera pas la limite et verra à distance. Il y aura de l'effet. Dans la partie de la salle qu'il occupait autrefois, sur les côtés, les coulisses sont artistement prolongées et forment des loges grillées où les acteurs, sans être vus du public seront bien assis et assisteront à la pièce, quand ils ne seront pas en scène [...]. La toile ne s'ouvre plus en deux, elle monte sur un cylindre. Enfin, c'est un bijou que notre petit théâtre, et on y fera encore les épreuves des pièces destinées aux grandes scènes de Paris, et tu viendras encore y faire les jeunes premières avec des bouches de calorifère qui nous tiendront les pieds et les derrières chauds »* [47]

Il servira même de salle de répétition aux comédiens de La Châtre qui souhaitent jouer *Claudie* au théâtre de cette ville, avec Bocage, le créateur du père Rémy :

> *« Vous aurez un parterre de vrais Berrichons, de paysans, des vrais Ronciat, des vrais Fauveau et cela vous amusera peut-être. Il y aura un vrai cornemuseux jouant pour de vrai, de la vraie cornemuse. On aurait mis des vrais bœufs si on avait pu les faire entrer sur le théâtre »* [48]

lui écrit George Sand pour l'encourager à accepter.

De théâtre d'hiver, clôs sur lui-même et sur ses propres enchantements, le théâtre de Nohant devient un théâtre d'été, de vacances et ouvert au public. La priorité pour l'auteur qui veut très fortement s'engager dans la carrière dramatique [49] est d'en faire un laboratoire pour Paris. Cela exige de réunir à Nohant pour une durée assez longue une troupe complète. La belle saison qui donne congé aux comédiens professionnels permet à tous les promenades, bains de rivière et jeux de société qui délassent des répétitions.

> *« Nous menons une vie de cabotins. Nohant n'est plus Nohant, c'est un théâtre, mes enfants ne sont plus des enfants, ce sont des artistes dramatiques ; mon encrier n'est plus une fontaine de romans, c'est une citerne de pièces de théâtre, je ne suis plus mad[ame] Sand, je suis un* premier rôle marqué [50] *[...]. Le théâtre est grand comme un mouchoir de poche, le public se compose de 50 personnes, ni plus ni moins, tous amis intimes, domestiques ou paysans du voisinage. La troupe se compose de Maurice et moi, de Manceau et Lambert, de Duvernet et sa femme, d'un bon enfant fort laid [...] et du menuisier de la maison qui est* le machiniste, le souffleur *et* l'utilité. *La jeune première est Augustine au temps des vacances, et une autre que vous ne connaissez pas, dans d'autres moments. Nous faisons même venir de jeunes garçons, élèves du Conservatoire [...] »* [51]

Elle annonce avec satisfaction à Pauline que deux des pièces jouées à Nohant sont déjà placées à Paris et seront représentées l'hiver suivant. George Sand attache de plus en plus d'importance au travail fait à Nohant en vue du succès à Paris : « Tout ce qu'on a joué ici a réussi, tout ce qu'on n'y a pas joué n'a pas réussi. *Pandolphe, Molière,* tandis que *Claudie, Victorine, Le Démon* ont été sur des roulettes » [52] affirme-t-elle à l'indolent Maurice chargé de recruter « deux jeunes gens ou bien deux pères » pour jouer à Nohant *Le Pressoir*. Car beaucoup de jeunes comédiens ou comédiennes y viennent pour remplir les emplois manquants ; ils y font parfois des séjours répétés comme Amalia Fernand [53], créatrice du rôle d'Edmée de Mauprat, ou Bérengère [54], maîtresse de Vaëz, [55] co-directeur de l'Odéon, après l'éviction de Bocage. Sand leur demande également de prendre part aux improvisations qui, selon elle, peuvent à la fois lui fournir l'idée d'une situation dramatique, germe d'une pièce nouvelle, et permettre à un comédien de découvrir de nouveaux aspects à son talent :

> *« [...] si vous étiez libre pour une quinzaine de jours »*, écrit-elle à Lafontaine [56], *« nous*

essaierions sur notre théâtre-tabatière *de Nohant, sinon de jouer toute la pièce* [57]*, si nous manquons de personnages, du moins certaines parties où on vous donnerait la réplique en jouant tant bien que mal avec vous [...] ce sera un très grand plaisir pour nous de vous avoir quelque temps dans notre atelier* rustico-dramatique, *et en vous amusant, même à des improvisations avec mes enfants, vous pourriez me donner l'idée pour vous de quelque type neuf au théâtre, et faisant valoir des qualités que vous n'avez pas eu l'occasion de mettre en lumière »* [58]

Maintenant les pièces sont tellement étudiées, rodées, mises au point à Nohant qu'avec le manuscrit on adresse au directeur du théâtre parisien les indications nécessaires de mise en scène et de décor :

« Cher Monsieur Montigny, voilà le manuscrit de... Camille *ou tout autre titre qu'il vous plaira trouver* [59]*. [...] Nous répétons cette pièce et nous vous enverrons [...] un second manuscrit qui probablement sera encore débarrassé de quelques mots ou de quelques phrases. Manceau y transcrira la mise en scène, quand nous l'aurons bien réglée et cela vous servira en gros. »* [60]

Mais la préparation des pièces requiert un gros travail dont George Sand se plaint quelquefois :

« Il faut absolument que les comédies ne nous prennent que nos soirées. Autrement, elles me sont plus onéreuses qu'utiles, et plus fatigantes qu'agréables. » [61]

A Nohant, le mois de juillet 1853 est tout bourdonnant de la préparation du *Pressoir*, dans une atmosphère joyeuse de grandes vacances.

La première représentation a lieu le 29 juillet devant une cinquantaine de personnes dont l'*Agenda* fournit une liste partielle : on y rencontre les habitués (les Duvernet, Fleury, Néraud), des notabilités, quelques domestiques, le perruquier, le voiturier Davenat qui assure le transport du public et « 2 inconnus à l'air bête, amenés par Duvernet » [62]. Ce n'est qu'au cours de la seconde, devant Lemoine-Montigny, le 1er août, que s'est glissé quelque Judas parmi les invités, car cette représentation sera dénoncée à la police impériale toujours nerveuse et méfiante, comme une « réunion démagogique » !

CÉSURE (1854-1856)

L'hiver, dans la maison presque vide, George Sand se consacre au travail (un roman, une pièce, des articles) et au jardinage en compagnie de Nini, sa petite-fille. Les soirées sont parfois occupées par les marionnettes animées par Lambert et Maurice. On pourrait penser que le théâtre reprendra avec les beaux jours : il n'en sera rien. L'enlèvement de Nini par son père le 7 mai 1854, puis sa mort, le 13 janvier 1855, vont endeuiller Nohant pour longtemps. George Sand part en Italie au printemps de 1855, et fait suivre ce voyage de séjours plus fréquents et plus longs à Paris. Le théâtre qui occupait une si grande place dans la correspondance en disparaît à peu près, car l'auteur s'éloigne pour quelques années des scènes parisiennes après avoir fait jouer trois pièces au début de 1856 avec un succès assez mince [63]. Elle éprouve de la lassitude devant l'hostilité de la critique, l'incompréhension du public, les réticences des directeurs (toujours prompts à réécrire les pièces et timorés devant la nouveauté), les luttes à mener auprès de la censure ou des comédiens :

« Il n'y a que vous qui me remontiez à l'endroit du théâtre, dont j'avoue être bien dégoûtée, quand ce n'est pas pour vous et avec vous que j'y suis. [...] Je suis si heureuse et si aimée chez moi que la pensée public *et journalistes, directeurs de drame, acteurs tracassiers, et autres joies du métier, me fait, à Nohant, l'effet d'une averse que je vais chercher à Paris de gaîté de cœur. »* [64]

REPRISE (1856-1862)

George Sand quittant le théâtre parisien, celui de Nohant, dont l'utilité principale avait été de préparer et lancer les représentations de Paris devait-il mourir ? On pouvait le craindre, mais ce divertissement avait trop amusé, avait trop intéressé aussi pour

disparaître. Après une quasi-interruption de deux ans (une seule représentation pendant l'été 1854), il renaît pour une longue période avec un aspect à nouveau différent, à l'automne 1856. La reprise est annoncée par de grands travaux : fin juillet, on fait poser un perron (disparu depuis) devant le théâtre ; en août, le peintre de décors du Gymnase vient à Nohant, « prêté » par Lemoine-Montigny. Pendant plusieurs semaines, Bolard et son aide vont, dans la remise, remettre à neuf les décors [65].

Ces grandioses préparatifs aboutissent à la réouverture le 8 septembre avec *Ote donc ta barbe,* « scénario tiré de Nadar, très joliment arrangé » [66]. Dans les semaines qui suivent, il semble qu'on retrouve le reflet du feu des anciens jours : les scénarios se succèdent quotidiennement, tantôt de Sand, tantôt de Maurice, Manceau ou Duvernet, dont la troupe vient à nouveau jouer à Nohant en octobre. Le théâtre de Nohant, délivré des contraintes des pièces destinées aux théâtres parisiens retrouve fécondité et liberté ; l'improvisation redevient reine, mais enrichie de l'expérience ; elle éveille toujours la surprise des spectateurs, comme le note souvent *l'Agenda* [67].

A partir de 1856-57 et jusqu'en 1863, la petite scène connaît une vie rangée. Il est devenu un théâtre d'automne quand les grandes vacances, plus tardives que les nôtres, ramènent au Coudray, propriété des Duvernet, ou à Nohant des hôtes de passage, comme Caroline Luguet [68] et ses enfants, dont la petite Marie, qui fait une création remarquée dans *Mario* [69], première ébauche des *Beaux Messieurs de Bois Doré.* Les comédiens reçus comme amis participent aux spectacles avec entrain. Mais la correspondance devient moins expansive sur ces exercices : ils ne provoquent plus en George Sand ce besoin de narrer, de développer à autrui cette pratique singulière. Seul *l'Agenda* conserve fidèlement dates de représentation et commentaires succincts. Les membres permanents de la troupe sont Maurice, Manceau, Marie Caillaud, jeune domestique très douée, et Auguste Lureau, dit Jardinet ; George Sand joue rarement, c'est plutôt un plaisir qu'on lui offre. Les représentations sont toujours aussi minutieusement réglées par Manceau qui pousse parfois fort loin les recherches d'effets scéniques : *La Nuit de Noël,* pièce fantastique d'après Hoffmann comporte toutes sortes de jeux de scène compliqués, arbre de Noël qui s'éteint tout seul, jouets de bois qui s'animent, sur lesquels Manceau travaille avec acharnement. Il arrive qu'on exécute des affiches ; c'est alors qu'apparaissent les invitations imprimées [70] où figure l'heure où l'omnibus part de La Châtre pour conduire les invités à Nohant. C'est un théâtre « de famille » non destiné à être joué ailleurs, mais que George Sand envoie parfois à Buloz afin d'être publié dans la *Revue des Deux Mondes* [71]. Sa notoriété s'étend au-delà de la Vallée Noire, puisque Maria-Laetitia de Solms [72] demande à George des pièces pour sa scène personnelle. L'écrivain s'y dérobe en lui décrivant un fonctionnement théâtral assez peu différent de celui des débuts :

> *« Les pièces qu'on joue chez nous ne sont pas écrites. On ne les apprend pas par cœur, les acteurs les dialoguent à leur fantaisie, après quelques répétitions où ils arrêtent entre eux les choses qu'ils se diront, n'importe avec quels mots et quelles phrases. Je n'assiste pas à leurs répétitions, et le résultat, parfois très joli, est toujours une surprise pour moi. »* [73]

Mais, à partir de 1862, George Sand revient sur les scènes parisiennes et trouve le succès, le grandissime succès du *Marquis de Villemer* [74].

Pour cette seconde carrière dramatique Nohant donne à nouveau deux pièces de son répertoire à Paris : *Le Pavé* [75] et *Le Drac* [76], qui n'ont qu'un succès d'estime, mais seront publiées dans le recueil du *Théâtre de Nohant* édité par Michel Lévy en 1865.

DERNIERS FEUX (1862-1863)

« Nous rouvrons le théâtre de Nohant dimanche prochain 31 par une pièce *à machines.* Viendrez-vous ? » [77]

Après *La Nuit de Noël,* le 31 août 1862, d'autres pièces seront jouées jusqu'à la fin de l'année. *L'Agenda* couvre toujours d'éloges chacun des interprètes. Il est vrai que, comme elle l'avait écrit à Pauline Viardot : « sur ce théâtre-là, il n'y a pas de chute » [78]. La dernière création est *Daphnis et Chloé* (pièce perdue), le 31 août 1863, la dernière représentation, une reprise du *Datura Fastuosa,* le 27 septembre.

Maurice a noté sur le memento qu'il a consacré beaucoup plus tard à la chronologie de toutes les pièces jouées sur le grand théâtre : « 27 septembre 1863, fin des représentations » [79].

De fait, après cette date, si la correspondance ou *l'Agenda* font parfois mention de tentatives pour reprendre une pièce, un contretemps fait toujours échouer le projet [80]. Les marionnettes auront une longue carrière qui se poursuivra bien au-delà de la mort de George Sand et les mènera même à Paris. On peut s'interroger sur les causes de l'arrêt des représentations sur le grand théâtre, alors que la veine dramatique de l'auteur n'est pas tarie puisque c'est en cet automne 1863 qu'elle écrit *Le Marquis de Villemer,* qui sera son triomphe [81]. Elle explique l'arrêt des représentations par le manque d'acteurs :

> *« Si la comédie est le plus vif amusement de la vie intime, elle exige un concours de circonstances qui ne se créent pas à volonté et une réunion d'amis, exceptionnellement disposés à y prendre part. »* [82]

Certes, les acteurs des « temps primitifs » avaient disparu, mais ils avaient été remplacés par d'autres, comme Marie Caillaud ou Jardinet. Il est vrai aussi que la cécité croissante de Duvernet mettait en sommeil la troupe du Coudray ; mais, selon nous, les causes de l'arrêt définitif du théâtre de Nohant sont à rechercher dans les événements intimes. Maurice, époux et père [83], tolérait de plus en plus mal l'autorité prise par Manceau au sein de la famille, et en particulier sur le théâtre, dont il était le metteur en scène et le directeur pas toujours commode. Le 23 novembre, « à la suite de je ne sais quelle conversation » [84], le directeur est congédié pour « la St-Jean » (comme un domestique). On sait que Sand choisit de laisser Nohant au jeune ménage et qu'elle s'installe à Palaiseau en juin 1864, dans la maison où Manceau s'éteindra le 21 août 1865. Avec lui prenait donc fin cet étrange divertissement né une nuit d'hiver et qui avait tant occupé, tant instruit, tant amusé, tant provoqué de rires et de pleurs et dont il ne subsiste plus qu'une scène vide sur laquelle la poussière est tombée et quelques scénarios, plus énigmatiques que révélateurs.

II

> *« La fiction commence par transformer la réalité ; mais elle est transformée à son tour et fait entrer un peu d'idéal, non pas seulement dans les petits faits, mais dans les grands sentiments de la vie réelle. »*
>
> Le Château des Désertes [85]

Ce théâtre présente une originalité incontestable au XIXème siècle. C'est un théâtre d'écrivain, mais un théâtre non écrit, voué à la fugacité d'une représentation unique et dont il ne reste que quelques scénarios inédits, quelques pièces publiées, profondément remaniées en vue de l'édition. C'est un théâtre qui prétend remonter aux origines et qui se montre parfois tout à fait novateur. C'est le théâtre enfin d'un auteur qui entend s'effacer derrière le « génie collectif ».

1. LE THÉATRE DES ORIGINES

En redécouvrant, un peu par hasard, la comédie d'improvisation, George Sand est persuadée qu'elle met au jour un trésor perdu, celui de la *commedia dell'arte* en pleine décadence depuis la fin du 18ème siècle. Elle avait eu néanmoins une connaissance directe approximative de cette forme théâtrale, à Venise, en 1834, où Polichinelle, héros des spectacles de marionnettes [86] et les farces de Gozzi jouées par Luigi Duse [87] gardaient certains aspects de l'antique comédie à canevas. Dans le *Constitutionnel,* elle avait consacré un article à Deburau, le célèbre mime des Funambules, « un de ces talents accomplis et sûrs, qui se possèdent et se contiennent, qui ne négligent et n'outrepassent aucun effet. » [88]

Le théâtre de Nohant commence du reste par des pantomimes qui évoluent rapidement vers le théâtre d'improvisation avec canevas et reprennent les thèmes et les types de la comédie italienne, *Scaramouche précepteur, Pierrot comédien, Cassandre assassin,*

etc... Chacun de ces personnages offre une psychologie sommaire et un costume particulier qui proposent des repères à l'imagination des comédiens amateurs :

> *« Chacun a son type marqué. Maurice-Pierrot, Lambert-Arlequin, Manceau-Léandre ou Fracasse, Duvernet-Cassandre, tous sont parfaits,* parfaits. *Si tu voyais cela, tu en serais étonné et tu croirais voir l'ancienne farce classique italienne que l'on ne connaît plus que par les gravures »* [89].

Mais ce théâtre, né sous les auspices de la fantaisie n'entend pas, même s'il garde une vive curiosité pour la *commedia dell'arte,* se laisser enfermer dans un genre. Sauf la tragédie, tous sont représentés : farce, comédie burlesque ou fantastique, berquinade, féerie, drames ou mélodrames. On emprunte aux contes de Perrault et d'Hoffmann, on mélange les époques et les styles :

> *« Quelquefois, nous promenons les principaux héros de cette troupe dans le monde d'Hoffmann. [...] Quelquefois Fracasse se fourvoie chez les druides, et il est menacé d'être égorgé sur un dolmen, [...] et, à l'acte suivant, il se rencontre avec les héros de la* Jérusalem délivrée *ou des* Contes de Perrault [90].

Aux sources populaires ou traditionnelles qui fournissent une trame connue de tous s'adjoignent donc des sources plus « lettrées » qui offrent un éventail plus large de situations, de péripéties et de caractères : Le Tasse, Hoffmann et aussi des écrivains contemporains, Balzac pour *L'Auberge du crime* [91] ou Dumas pour *La Tulipe noire* [92]. Mais Sand prend aussi parfois pour base des œuvres déjà écrites pour le théâtre, comme certaines pièces de Shakespeare. Il en sort un Shakespeare revu et corrigé. Voyons la méthode :

> *« Quand on est embarrassé du scénario, on prend la première pièce venue et on la dissèque, on la résume en canevas. Nous avons joué ici des pièces de Shakespeare arrangées ainsi, et prenant un caractère tout nouveau. [...] On peut tout faire, tout essayer, tout rajeunir et tout inventer avec cette méthode. »* [93]

La réduction à un canevas ne répond pas seulement à la nécessité d'adapter l'œuvre aux capacités de la troupe de Nohant. Il fallait bien sûr abréger la pièce et réduire le nombre des personnages. Mais ces contraintes ne sont pas déterminantes. Dans le théâtre d'improvisation, celui qui stimule la réflexion de Sand, le scénario est second par rapport à l'interprète qui donne un tour toujours imprévu à un thème connu. L'acteur à l'impromptu ne *dit* pas un texte établi par avance, il *joue* une situation, procédé qui laisse imaginer une possibilité infinie de dialogues, de rebondissements, de transformations possibles du scénario. Cette invention inépuisable dans un cadre défini fascine George Sand :

> *« Moi je ferais trois cents lieues pour revoir quelque chose comme les anciens Lélios, ces grands maîtres qui improvisaient de si belles scènes qu'il fallait s'assurer, en y retournant plusieurs jours de suite, qu'ils n'avaient pas de rôle écrit et ne se répétaient jamais ».* [94]

On comprend alors que pour jouer *Don Juan* on ait mêlé sans vergogne Molière et Da Ponte-Mozart. « On ferait », dit-elle, « de ces deux versions un chef-d'œuvre littéraire complet qui n'existe pas. Mais qu'est-ce que je dis ? Il sera fait demain et ne sera jamais refait. L'improvisation et l'inspiration de mes acteurs surpasseront tout travail possible d'auteur ». [95]

Ce faisant, Sand a conscience de retrouver l'essence du théâtre, celui des origines, débarrassé des artifices dont les siècles l'ont empâté, et tout chargé de l'énergie des temps primitifs. Elle se réfère explicitement aux atellanes, aux pantomimes de la Rome antique dont elle pense que la *commedia dell'arte* procède par le biais des jongleurs et des funambules médiévaux. Elle n'est pas éloignée de penser que le théâtre s'est dégradé en se perfectionnant, qu'il n'offre plus à l'acteur qu'une manière mutilée de jouer. Parce que le théâtre d'improvisation remonte aux sources mêmes du rêve de l'humanité, il touche avec la force et l'intensité originelles et produit la « catharsis » qui apaise les passions et permet que s'insinue doucement dans l'esprit l'idée morale qui sous-tend le scénario le plus humble.

C'est pour ces raisons que George Sand s'est intéressée au théâtre de Ruzzante [96] dont bien des aspects correspondaient à ses préférences esthétiques. Il met en scène des paysans vénitiens, padouans et bolonais qui s'expriment dans leurs divers dialectes, et se trouve proche des tentatives de l'écrivain pour transposer dans *Les Maîtres sonneurs* la langue des paysans du Berry. Les qualités qu'elle loue dans les dialectes et dans le théâtre de Ruzzante sont les mêmes :

> *« Ils sont plus vrais, ils ne prêtent pas à l'*emphase, *ils sont forcés d'exprimer des idées nettes et simples, des sentiments énergiques [...] »* [97]

2. LE THÉÂTRE DE LA VÉRITÉ

Certes elle ne nie pas que l'improvisation puisse aboutir au bredouillage, aux redites. Reposant sur l'inspiration de chacun, il lui arrive de tomber dans la platitude ou l'incohérence. En dépit de ces faiblesses, c'est ce théâtre qui lui paraît le mieux répondre aux préoccupations romantiques d'authenticité. Car l'improvisation poussée à la perfection doit abolir la dualité acteur/personnage : l'acteur ne mime plus, il « vit » l'action : « Nos jeunes improvisateurs étaient plus que naturels, ils étaient la nature même » [98].

De là l'importance du costume, car plus l'apparence physique est évocatrice, plus l'effet est grand sur le comédien et ses compagnons, plus il facilite l'intériorisation du rôle. Les réactions de Marquis en sont la pierre de touche :

> *«* Marquis *joue aussi. Les costumes lui montent l'imagination d'une manière merveilleuse. Il prend part à l'action, saute dans les bras des personnages qu'on égorge, pleure aux pieds de ceux qui chantent des romances, et, à la fin, il danse un pas de deux avec Lambert. Il prend la pièce au sérieux, et il a toutes les émotions d'un public. »* [99]

Dans *Le Château des Désertes,* le narrateur qui attend sous l'armure du Commandeur perçoit que Don Juan et Leporello sont pris par le dialogue au point « qu'ils n'avaient plus du tout l'air de jouer la comédie, mais de se persuader qu'ils étaient les vrais types du drame. » [100]

En favorisant, en recherchant même l'identification de l'auteur au personnage qu'il représente, n'y a-t-il pas danger sérieux de confusion sur l'être ? A Nohant même, l'illusion engendre le trouble : Maurice rapporte comment, incarnant le druide peu délicat et surpris par les aboiements de Marquis, il avait

> *« fait le simulacre d'immoler cet animal sauvage sur la plus grosse pierre. [...] L'absurde exaspération du druide s'était emparée de moi, au point que je m'étais transporté en imagination dans un monde qui n'a jamais existé [...] »* [101]

Ainsi donc, l'improvisation peut faire surgir des impulsions déroutantes. Marielle, héros éponyme de la pièce de Sand, dévoile involontairement à Sœur Sylvie, sous le couvert du scénario, des sentiments amoureux qui excitent la jalousie de Fabio-Cynthio [102]. Marivaux a merveilleusement évoqué ce problème. Dans les *Acteurs de bonne foi,* il nous montre quatre personnages qui préparent une comédie à l'impromptu. Merlin, le metteur en scène, fait interpréter aux comédiens improvisés des sentiments opposés à ceux qu'ils sont censés éprouver réellement : fiancé à Lisette, il la délaisse sur scène pour faire la cour à Colette, elle-même promise à Blaise, si bien que les personnages ne savent plus quels sont les sentiments feints ou véritables. L'auteur montre ainsi de façon parfois cruelle l'incertitude du cœur et l'insincérité du langage ; seule la souffrance est certaine, encore son origine est-elle obscure : égoïsme, vanité blessée, intérêt ou amour authentique ?

Alors que, chez Marivaux, la descente dans l'obscurité des profondeurs dévoile l'ambiguïté de la personne, pour George Sand ce qui vient à la lumière est fort différent : l'acteur découvre ce qu'il est, c'est-à-dire un artiste. L'agitation éprouvée, comme « l'absurde exaspération » de Maurice ou la frayeur de Celio-Don Juan devant la statue du Commandeur sont le signe que la création du personnage est arrivée à la perfection. L'émotion non feinte permet une fusion temporaire entre la vie rêvée et la vie réelle. Fusion, mais non confusion. L'acteur invente, il éprouve l'énergie créatrice qu'il porte en lui et reprend confiance comme Cécilia Boccaferri, artiste dévolue aux seconds rôles, qui

tient celui de Don Ottavio : « La Boccaferri avait donc tout à créer, et elle créa de main de maître [...] elle donna à ce jeune amant la poésie, la grâce, la fierté, l'amour surtout !... » [103]

Il n'y a donc pas dédoublement de la personnalité ou perte d'identité : au contraire, la création agrandit les facultés. Ergaste, ancien soldat qui tient l'emploi de capitan dans la troupe de Marielle, l'énonce ainsi :

> *« J'ai fait en conscience l'état de brave ; aujourd'hui je ne fais plus que le bravache ; mais plus je me divertis d'avoir à copier les grimaces de la couardise, plus il me semble que cette feinte me hausse le cœur »* [104]

3. LE THÉÂTRE COMME MÉTAPHORE DE LA VIE IDÉALE

L'état du comédien « le moins assujetti qu'il y ait au monde » [105], la vie d'une troupe, souvent représentée à Nohant, sont pour Sand une métaphore de la vie idéale. A la pauvreté libre et joyeuse du bohémien sur « le chemin sablé d'or » le comédien ajoute la liberté de parole que le scénario lui ménage ; ici la hiérarchie est fondée, non sur l'argent ou la naissance, mais sur le talent ; chaque représentation nécessite la collaboration de tous.

Le théâtre de Nohant semble plus épanouissant que le théâtre « établi », car chaque participant y est un créateur multiple ; les acteurs y font eux-mêmes décors et costumes. Sand émaille ses lettres des miracles d'émulation mis au service de l'œuvre commune : « nous sommes à la fois artistes et lampistes, coiffeurs et machinistes, metteurs en scène et costumiers, souffleurs, copistes et donneurs d'accessoires » [106]. (Ne croirait-on pas entendre déjà un Jacques Copeau ?). G. Sand minimise volontiers son propre rôle, se réduisant à être celle qui accompagne le désir des autres et non point celle qui dirige ou prescrit :

> *« Souvent je ne fais que mettre en ordre les scènes qu'ils me demandent à jouer, et rendre possibles leurs propres idées. C'est un genre où* l'auteur *disparaît entièrement, un théâtre où tous sont l'auteur. »* [107]

Si *tous* sont l'auteur, il règne une stricte égalité entre chacun des membres de la troupe et on connaît la profonde résonance que ce mot rencontre dans l'âme et l'œuvre de George Sand. A Nohant, « il n'y a pas de caissier » [108], il n'y a pas de rapport d'argent ni entre les comédiens, ni avec un public ; ce théâtre ignore les tensions d'amour-propre ou de rivalité qui existent dans les troupes professionnelles :

> *« Chacun prend le rôle qui lui plaît, le premier ou le dernier, selon l'entrain qu'il se sent, et on ne se dispute jamais. Je leur rends le choix facile en faisant mes rôles dans l'esprit et le goût de chacun, et je ne suis pas gênée par les prétentions des premiers sujets, qui, ordinairement, veulent tenir toute la scène, et interdire l'effet à tous les autres rôles. Dans mes pièces, il n'y a d'effet pour personne, ou il y en a pour tout le monde. »* [109]

Bien plus, le théâtre d'improvisation exige abnégation et oubli de soi, car le succès ne peut être obtenu que par le désir de chacun de concourir à la réussite des autres :

> *« Le défaut inévitable du commencement n'est pas de rester court, c'est au contraire de trop parler par la crainte de rester court. C'est aussi le défaut de parler tous ensemble sur la scène et de ne pas savoir se taire à point quand un personnage développe la situation la plus importante. C'est l'affaire de* l'impresario *d'être très sévère pendant les premiers jours, pour qu'on arrive au calme et à l'ordre. Le génie individuel est toujours trop abondant. Le génie* collectif *est l'œuvre d'un certain travail, mais plein d'intérêt et d'originalité. »* [110]

Abandon de tout égoïsme, de toute vanité au seul service de l'art : c'est ainsi que l'idéal pénètre la vie réelle ; il n'est plus étonnant que George Sand nous montre la troupe qui accompagne Marielle passant sous sa conduite d'une vie de camarades unis par la communauté de métier à une sorte de fraternité évangélique. Marielle lui-même, grand artiste, homme meilleur encore, est une figure christique.

Par sa pratique, exceptionnelle à l'époque, l'improvisation conduit Sand à une réflexion continue sur le théâtre, originale et presque prophétique. L'auteur est en effet

convaincu que cette forme « primitive » est une préfiguration de l'avenir. Il est vrai qu'à la fin du XIXe siècle, le psychodrame morenien, issu du théâtre d'impromptu, visera l'effet cathartique pour libérer, par une expression spontanée, les conflits cachés. En notre siècle, la *commedia dell'arte*, recréée par Chaplin, est redécouverte par les mises en scène de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan. Les études menées à Moscou par Stanislavski et par Lee Strasberg à l'Actor's Studio, se fondent sur une recherche proche du théâtre d'improvisation : l'acteur vit de l'intérieur l'état des personnages qu'il incarne, jusqu'à oublier son existence propre : c'est « la solitude en public ».

Cependant, quand George Sand appelle de ses vœux le théâtre de l'avenir « où *tous* sont auteurs » elle n'entend pas la dissolution de l'auteur dans une pratique collective dont les jeux surréalistes et la musique aléatoire de John Cage sont des exemples fameux. Tous auteurs, c'est pour George Sand, tous créateurs, tous artistes, c'est-à-dire médiateurs de l'idéal.

« Rappelle-toi la leçon des maîtres : « Plus l'art est caché, plus il est beau » [111].

Mariette DELAMAIRE

1. G. Sand, *Le Théâtre et l'acteur, Oeuvres autobiographiques*, II, éd. G. Lubin, Paris, Pléiade, 1971, p. 1241.
2. Le demi-frère de Sand.
3. *Le Théâtre et l'acteur, O.A.*, II, p. 1241.
4. Th. Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique*, Nouvelles éd. latines, Paris, 1954, p. 52.
5. Dont les parents de Ch. Duvernet, ami d'enfance d'Aurore, devenu lui aussi acteur d'occasion.
6. *Histoire de ma vie, O.A.*, I, p. 161.
7. *Histoire de ma vie, O.A.*, I., p. 845-846.
8. *Histoire de ma vie, O.A.*, I, p. 1000.
9. G.S. récrit *H.V.* dès avril 1847 ; son théâtre brille de tout son éclat de fin 1846 à 1850.
10. *Histoire de ma vie, O.A.*, I, p. 1001.
11. Par exemple : *Une conspiration en 1537*, ébauche de 1831 ; « Mlle Mars et Marie Dorval », *L'Artiste*, 17 févr. 1839 ; « Essai sur le drame fantastique », *R.D.M.*, Ier déc. 1839 ; « Le théâtre italien de Paris », *R.D.M.*, 15 févr. 1840 ; *La Marquise, Revue de Paris*, 9 déc. 1832 ; *Pauline* (1839) ; *Gabriel, R.D.M.*, 1839.
12. Théâtre français, 29 avril 1840.
13. A L. Calamatta, Ier mai 1840, G.S., *Correspondance*, éd. Lubin, Paris, Garnier, 1964-1991, t. V, p. 47.
14. M.-P. Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de G.S.*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 117.
15. « Le théâtre des marionnettes de Nohant », *O.A.*, II, p. 1249-1250.
16. Le plus important de ces troubles sera l'émeute de Buzançais, le 13 janv. 1847.
17. A Marie de Rozières, 23 nov. 1846, *Corr.*, VII, p. 538.
18. Fils de l'astronome François Arago, ami et confident de Sand.
19. A E. Arago, 9 déc. 1846, *Corr.*, VII, p. 560.
20. A Pierre-Jules Hetzel, 30 déc. 1846, *Corr.*, VII, p. 571.
21. *Ibid.*, p. 572.
22. *Ibid.*, p. 573.
23. G.S., *Le Château des Désertes*, texte établi et présenté par J.M. Bailbé, éd. de l'Aurore, p. 99-107.
24. Voir l. à Ch. Poncy, 8 mars 1848, *Corr.*, VIII, p. 329-330.
25. A Augustine de Bertholdi, déc. 1848, *Corr.*, VIII, p. 753-754.
26. Borie est alors le secrétaire et l'amant de G.S. (voir sa Notice, *Corr.*, VIII, p. 775).
27. British Museum, Ms.Add. 41 188, fol. 127-128 ; G. Lubin, *Nohant*, Paris, Caisse nat. des Monuments histor., 1976, p. 13.
28. Par exemple : *La grande aventure*, scén. de Duvernet, 27 sept. 1849 ; *La Famille maudite*, mélo de Maurice, 16 oct. 1849.
29. B.H.V.P., Fonds Sand, H/026.
30. Pierre-François Touzé, dit Bocage, grand acteur romantique, ami et interprète de Sand.
31. A Pierre Bocage, 20 octobre 1849, *Corr.*, IX, p. 301.
32. *Ibid.*, p. 302.
33. A Augustine de Bertholdi, 2 janv. 1850, *Corr.*, IX, p. 408.
34. Musée G.S. de la Vallée Noire, La Châtre, *Corr.*, t. IX, illustr. n° 13.
35. G. Lubin pense qu'il s'agit des toiles qui pendent pour masquer les cintres (*Corr.*, IX, p. 419, n. 2).
36. Pierre Bonnin, le menuisier de Nohant.
37. *Corr.*, IX, p. 419.

38. *Ibid.*, p. 421.
39. A Bocage, début janvier 1850, *Corr.*, IX, p. 409-410.
40. A E. Arago, 12 janv. 1850, *Corr.*, IX, p. 422.
41. A Augustine de Bertholdi, 16 mars 1850, *Corr.*, IX, p. 484.
42. A Bocage, 11 juin 1850, *Corr.*, IX, p. 585.
43. *Ibid.*, p. 587.
44. A Bocage, 28 juillet 1850, *Corr.*, IX, p. 632.
45. A Bocage, 28 juillet 1850, *Corr.*, IX, p. 632. Un dessin de Maurice montre Sand en costume de Claudie (Est.B.N.).
46. 9 février 1851.
47. A Augustine de Bertholdi, 24 janvier 1851, *Corr.*, X, p. 47-48.
48. A Bocage, 18 mars 1851, *Corr.*, X, p. 154.
49. « Je commence à 48 ans, un nouvel *état* : le théâtre. On ne veut pas m'y laisser prendre ma place. Je veux la prendre, je la prendrai » (L. à Girardin, 6 septembre 1852, *Corr.*, XI, 338).
50. En termes de théâtre, les rôles marqués désignent ceux qui ne sont pas de la première jeunesse.
51. A P. Viardot, 16 octobre 1851, *Corr.*, X, p. 496.
52. A Maurice, 18 avril 1853, *Corr.*, XI, p. 659.
53. Amaglia Hernandez, dite Mlle Fernand, comédienne de l'Odéon.
54. Adèle Bunau, dite Bérengère. Sand sera la marraine de sa fille Aurore.
55. *Gustave*, Jean-Nicolas Van Nieuwenhuysen, dit Vaëz.
56. L.H. Thomas, dit Lafontaine, acteur du Gymnase, joua dans plusieurs pièces de Sand.
57. L'adaptation à la scène de *Mauprat*.
58. A H. Lafontaine, 2 mai 1852, *Corr.*, XI, p. 93.
59. Le titre définitif sera *Le Démon du foyer* (Première au Gymnase le 1er septembre 1852).
60. A Lemoine-Montigny (directeur du Gymnase), 12 juillet 1852, *Corr.*, XI, p. 255.
61. A Augustine de Bertholdi, 12 juin 1853, *Corr.*, XI, p. 739.
62. G.S., *Agendas*, textes transcrits et annotés par A. Chevereau, Paris, Touzot, 1990, I, p. 127.
63. Gymnase : *Lucie* (16 février 1856), *Françoise* (3 avril 1856) ; Comédie Française : *Comme il vous plaira* (12 avril 1856).
64. A Lemoine-Montigny, 3 décembre 1854, *Corr.*, XII, p. 668 et 670.
65. Voir l. à Ch. Duvernet, 30 octobre 1856, *Corr.*, XIV, p. 64.
66. *Agendas*, I, 8 septembre 1856, p. 405.
67. Le 30 septembre 1857, un drame, *Pierre Riallo* fait pleurer Luguet « tout le temps » (*Agendas*, II, p. 67).
68. L'épouse de René Luguet, fille de Marie Dorval et d'Alexandre Piccini.
69. Représenté le 27 septembre 1856.
70. *Corr.*, XVI, illustr. n° 14 et lettres n° 8848 à 8852.
71. Voir lettre à Buloz, 5 août 1861, *Corr.*, XVI, p. 505-506.
72. M.L.S. Bonaparte-Wyse, devenue Mme de Solms, cousine de Napoléon III, exilée à Aix (Savoie).
73. A M.L. de Solms, fin novembre 1857, *Corr.*, XIV, p. 538.
74. Première le 29 février 1864 à l'Odéon.
75. Première le 18 mars 1862 au Gymnase.
76. Première le 28 septembre 1864 au Vaudeville.
77. A Dumas fils, 26 août 1862, *Corr.*, XVII, p. 205.
78. A P. Viardot, 25 juillet 1852, *Corr.*, XI, p. 265.
79. B.H.V.P., Manuscrits, Fonds Sand, H 322.
80. En février 1867, Sand se remet au *Chevalier de Tintignac* puis s'interrompt (voir *Présence de G.S.*, n° 35).
81. Voir C. Tricotel, *« Le Marquis de Villemer*, un triomphe de G.S. » (*P.G.S.*, n° 19, février 1984, p. 41-50).
82. « Le théâtre des marionnettes de Nohant », *O.A.*, II, p. 1250.
83. De Marc-Antoine Sand Dudevant, né le 14 juillet 1863, mort le 21 juillet 1864.
84. *Agendas*, III, p. 147.
85. p. 32.
86. *Histoire de ma vie*, *O.A.*, II, p. 210 et 216.
87. Voir A. Poli, *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de G.S.*, Paris, A. Colin, 1960, p. 128.
88. « Deburau », *Le Constitutionnel*, 8 février 1846. Repris dans *Questions d'art et de littérature*, Paris, Des Femmes, 1991, p. 170.
89. A E. Arago, 12 janvier 1850, *Corr.*, IX, p. 420.
90. A P.J. Hetzel, 30 décembre 1846, *Corr.*, VII, p. 572.
91. Représentation le 31 décembre 1847 ; scénario publié dans *P.G.S.*, n° 14, juin 1982.
92. Représentation le 13 décembre 1859.
93. A René de Villeneuve, 4 novembre 1850, *Corr.*, IX, p. 790.
94. A Bocage, 20 octobre 1849, *Corr.*, IX, p. 301.
95. A Hetzel, 30 décembre 1846, *Corr.*, VII, p. 573.

96. Angelo Beolco, dit le Ruzzante (1502-1542), padouan, acteur et auteur de pièces de théâtre.
97. A Poncy, 28 décembre 1858, *Corr.*, XV, p. 243.
98. *Le Théâtre et l'acteur, O.A.*, II, p. 1241.
99. A E. Arago, 9 décembre 1846, *Corr.*, VII, p. 560.
100. *Le Château des Désertes*, p. 105.
101. Maurice Sand, *Masques et bouffons*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, p. 3.
102. *Marielle*, Prologue, scène 6.
103. *Le Château des Désertes*, p. 116.
104. *Marielle*, acte 2, scène 16.
105. *Marielle*, Prologue, scène 5.
106. A L.Th. Bignon, 28 juillet 1852, *Corr.*, XI, p. 269.
107. A M.L. de Solms, fin novembre 1857, *Corr.*, XIV, p. 539.
108. A E. Arago, 9 décembre 1846, *Corr.*, VII, p. 560.
109. A P.J. Hetzel, 30 décembre 1846, *Corr.*, VII, p. 571-572.
110. A R. Vallet de Villeneuve, 4 novembre 1850, *Corr.*, IX, p. 789-790.
111. *Marielle*, acte 3, scène 12.

FALLAIT-IL ACCOMMODER ARISTOPHANE À LA SAUCE BERRICHONNE ? LE *PLUTUS* DE GEORGE SAND

Le 23 octobre 1862, George Sand annonce à Alexandre Dumas fils qu'elle fait une pièce grecque pour le théâtre de Nohant. « Je tripote et arrange le *Plutus* d'Aristophane combiné avec le *Timon* de Lucien, même sujet » [1]. La pièce est achevée trois semaines plus tard. Bien qu'elle ait été seulement destinée au grand théâtre de Nohant, George Sand envisage de la faire jouer à Paris – mais le projet n'aboutira pas –, puis la propose à Buloz qui la publiera le 1er janvier 1863 dans « La Revue des deux mondes ».

Habituellement sévère avec elle-même, lorsqu'elle vient d'achever une œuvre, George Sand se montre cette fois satisfaite de son travail : « C'est fait avec beaucoup de soin et d'amour de mon sujet » [2]. Son entourage s'accorde à reconnaître la réussite de l'adaptation. « On me dit qu'avec la sauce où j'ai servi ce morceau c'est très joli et curieux ! » [3].

Il faut reconnaître que le lecteur d'aujourd'hui est enclin à moins d'indulgence ! Disons-le franchement : *Plutus,* pour reprendre la métaphore culinaire de George Sand, est un plat assez insipide. Et si d'aventure on pousse la curiosité jusqu'à remonter à son modèle grec, la comparaison, hélas, ne joue pas en faveur de George Sand.

L'exemple, unique dans le théâtre de Nohant, de l'adaptation d'une pièce antique, pose tout d'abord le problème des motivations personnelles de George Sand. Est-ce le seul souci de varier un répertoire qui puisait essentiellement aux sources du fantastique et de la commedia dell'arte qui a guidé son choix ? Et pourquoi alors avoir arrangé la comédie la plus controversée d'Aristophane, la moins caractéristique de son génie dramatique, dont on a dit qu'elle marquait la fin de la comédie ancienne, en même temps que l'épuisement de la veine comique du poète vieillissant ? Il semble que ce soit l'argument de *Ploutos* qui ait d'abord intéressé George Sand. Ce que confirme la mention de sa deuxième source : le dialogue satirique de l'écrivain grec Lucien, *Timon ou le misanthrope*. A plus de deux siècles de distance [4], les deux œuvres développent en effet de façon fantaisiste le même topos : la richesse est-elle ou non la condition du bonheur. Elle avait à sa disposition les traductions de Dindorf, parues chez Didot en 1839 et 1842, dont la médiocrité – « une traduction en vilain français » [5] – lui suggéra sans doute une adaptation libre qui compilerait les deux textes grecs, en modifiant et la perspective d'Aristophane et le climat de la comédie, trop bouffon à son goût, ce dont elle s'explique dans le Prologue, par le truchement de Mercure qui prépare Aristophane aux changements qu'on a opérés dans son œuvre :

> *« La liberté de ton langage et de tes tableaux ne serait pas soufferte ici (...) On a tenu à te montrer sous l'aspect sérieux qui est le moins populaire de ton génie. »*

Pour apprécier l'apport personnel de George Sand, rappelons l'intrigue du *Ploutos* d'Aristophane : un paysan pauvre et honnête, Chrémyle, va consulter l'oracle de Delphes pour connaître l'avenir de son fils. Apollon lui recommande d'accueillir la première personne qu'il rencontrera en rentrant chez lui. C'est un vieillard, aveugle et boiteux, qui se révèle être Ploutos, le dieu de la fortune, que Zeus a condamné à la cécité pour l'empêcher de récompenser les gens de bien dont il est jaloux. Chrémyle conduit Ploutos au temple d'Asclépios, pour le guérir. C'est alors que surgit la Pauvreté qui met en garde avec véhémence les paysans contre la richesse et l'oisiveté, préjudiciables à leurs vertus. Mais Ploutos recouvre la vue et enrichit Chrémyle et tous ses voisins, récompensant les justes, ridiculisant les profiteurs. Les dieux de la cité sont abandonnés et l'on installe triomphalement à leur place Ploutos. L'invraisemblance du scénario pourrait passer pour une allégorie de la fortune, si l'on ne savait avec quelle virulence Aristophane s'est toujours attaqué au pouvoir corrupteur de l'argent, quitte à négliger son rôle au service de la civilisation et du progrès. Maurice Croiset [6] a proposé d'y lire plutôt « un rêve vengeur

en quelque sorte, qui procure aux honnêtes gens la satisfaction de voir en imagination et pendant la durée du spectacle, les coquins bafoués. » La sympathie d'Aristophane pour les paysans de l'Attique, ruinés par les guerres du Péloponèse et les spéculations, lui aurait donc inspiré ce conte merveilleux, comme dédommagement des injustices d'une société inégalitaire.

Imaginons un instant que, comme le *Timon* de Lucien, Germain, le laboureur de *La Mare au diable,* découvre un trésor dans son champ et décide de le garder pour lui tout seul, en remisant sa charrue désormais inutile... Mais pas plus en 1862 qu'en 1845, l'idée ne séduisit George Sand, puisqu'elle entreprit de modifier radicalement le dénouement de *Ploutos.* Au moment où les villageois s'apprêtent à introniser Plutus, complètement ivre, la colère de Jupiter suscite une tempête salvatrice : Plutus disparaît et la femme de Chrémyle, effrayée par le courroux des dieux, jette tous les trésors dans le fleuve. Sans récriminer, toute la famille se remet alors courageusement, sous le regard bienveillant de la Pauvreté, à « cultiver son jardin » – la référence à *Candide* s'impose évidemment –. Le retour à l'ordre initial signale la visée moralisatrice, mais aussi politique de la pièce de George Sand : l'acquisition miraculeuse de la richesse avait perturbé l'équilibre de la petite société rurale ; personne ne voulait plus ni travailler ni honorer les dieux, car le culte de l'argent corrupteur avait remplacé les valeurs morales et religieuses. Il était temps que le Travail, frère de la Pauvreté, redonnât un sens à leur vie. George Sand avait-elle présent à l'esprit l'épisode du second *Faust* de Goethe, au cours duquel Ploutos, véritable incarnation diabolique, distribue au peuple de l'or auquel symboliquement celui-ci se brûlera les doigts ? Une lettre de George Sand à Edouard Rodrigues, écrite quelques jours seulement après l'achèvement de *Plutus,* permet d'apprécier le choix d'un dénouement tout à fait conforme à l'esprit de gauche dont elle se réclamait :

> *« Je crois qu'il ne faut pas encourager ces rêves d'or, qui font l'homme oublieux de ses aptitudes nécessaires et réelles. Les anciens disaient : Tout le monde ne peut pas aller à Corynthe. Je crois qu'il est malheureux de se persuader que tout le monde aujourd'hui peut et doit conquérir la fortune. Qu'elle soit au plus habile s'il en est digne ; rien de mieux dans l'état présent de la société. Mais cette conquête du bien-être et de l'indépendance pour tous, qui est le rêve des socialistes, le mien par conséquent (pour un avenir que je crois, hélas, trés éloigné), ne peut choisir pour son point de départ l'ambition d'une grande fortune pour chacun, car c'est un rêve insensé chez les incapables, un rêve dangereux pour les consciences vulgaires, un rêve égoïste chez la plupart des hommes. Non, le rêve de l'argent ne moralise pas les masses, parce qu'elles n'y voient pas, comme les hommes d'exception, la création des grandes choses et le progrès des idées »* [7]

Le personnage de Carion incarne plaisamment « ce rêve égoïste », qui associe l'oisiveté à l'argent : il accepte de rester l'esclave de Chrémyle, car il n'a cure d'être un homme libre, du moment qu'il pourra passer le plus clair de son temps à dormir, à contenter tous ses appétits et à folâtrer avec les servantes, au lieu de travailler. « Mais voyez si cette richesse prodiguée à tout venant n'est pas une malédiction ! » [8], proteste Chrémyle qui ne peut plus se faire obéir. Le bon usage de la fortune ne sera révélé à aucun des personnages de *Plutus,* en raison même de leur mode de vie. Les paysans de George Sand paraissent en effet moins démunis que ceux d'Aristophane. Chrémyle n'est pas riche, certes, mais il possède un champ, des troupeaux, deux esclaves, il vit en paix avec ses voisins, à l'abri des spéculateurs et dans le respect des dieux de la cité auxquels il sacrifie le meilleur de sa récolte. Ne serait-ce pas là « le meilleur des mondes possibles », cet espace utopique de la vie rurale, de plus en plus menacé par le progrès nécessaire des sociétés modernes ? C'est pourquoi Mercure « nerf des échanges et agent des transactions » [9], s'impatiente du séjour de Plutus à la campagne car, en son absence, le commerce, les arts, tous les secteurs de la vie citadine périclitent.

> *« Veux-tu donc déplacer le foyer de l'activité humaine et donner la suprématie à ces grossiers paysans, ennemis des arts, du luxe, de l'élégance et du beau langage ? »* [9]

Il le ramènera donc à la ville, le Commerce ne saurait se passer de l'Argent. La leçon est claire et marque le point de rupture de George Sand avec le conservateur Aristophane.

Connaissant bien son théâtre, elle lui reproche en effet d'être « allé trop loin dans le sens de la proscription des richesses. » :

> *« Il ne serait pas bon que l'homme actuel se condamnât à ne pas sortir de la possession du strict nécessaire. Les arts et les sciences n'y gagneraient pas, et la civilisation se trouverait fort entravée. C'est ce que j'ai fait entendre dans un Prologue de ma façon »* [5].

On comprend dès lors que le personnage de Mercure, incarnation optimiste d'un capitalisme moralisé, présente au spectateur un visage moins fourbe que chez Aristophane où il est contraint, pour sa punition, de devenir l'esclave du paysan enrichi. Sa réhabilitation est annoncée dès le Prologue :

> *« L'Antiquité fit de moi le guide de l'aveugle Plutus, le dieu des gens de mauvaise vie et de mauvaise foi. (...) Chez vous, peuple nouveau, mon nom est industrie, et vous m'avez donné pour mission véritable d'appliquer la probité au génie de la vie pratique. C'est donc à présent que je suis réellement le maître et non plus l'esclave des richesses, c'est aujourd'hui qu'au lieu de me maudire, la pauvreté intelligente me seconde et me bénit ».*

Le traitement allégorique des figures de Mercure et de la Pauvreté éclaire de façon flagrante, quasi théorique, la contradiction de la pensée de George Sand, héritage de l'esprit des Lumières : d'un côté *Plutus* proclame l'attachement au modèle archaïque d'une société patriarcale, qui renvoie à l'archétype des bons Troglodytes de Montesquieu ; de l'autre, il valide le principe voltairien selon lequel le commerce et l'industrie favorisent la prospérité économique, donc le progrès des civilisations.

Le remaniement du dénouement a d'autre part l'avantage de favoriser la cohérence de l'action dramatique. On a beaucoup reproché à Aristophane de n'avoir pas exploité les prédictions de la Pauvreté qui, au moment où elle est chassée, vaticine : « En vérité, vous me rappellerez un jour ici. » (vers 609). Or, contre toute attente, le personnage ne reparaît pas et son long plaidoyer en faveur des vertus qu'elle encourage se révèle totalement inopérant. George Sand au contraire a voulu rationaliser, par la structuration très classique en cinq actes, les interventions successives de la Pauvreté, qui coïncident avec des temps forts du scénario, tous en relation avec le débat central : faut-il opter pour une pauvreté laborieuse ou une richesse oisive ; l'unité d'action s'en trouve ainsi strictement respectée. Pour justifier la victoire finale de la Pauvreté, George Sand a nettement atténué son caractère allégorique, au profit d'une humanité plus attentive aux doléances des paysans. La didascalie le souligne dès son entrée en scène : « C'est une grande femme encore belle ». Chez Aristophane, Pauvreté se présentait « dans un accoutrement sordide, le regard égaré et tragique », morigénant les pauvres humains qui ne songeaient qu'à l'éloigner. En comparant les deux textes, on voit clairement le travail d'adaptation de George Sand :

ARISTOPHANE – Pauvreté : *Ô vous qui osez commettre un acte fou, impie, criminel, bonshommes de malheur, où allez-vous ? Où ? Pourquoi fuyez-vous ? Voulez-vous bien rester ? (...) C'est que moi je vous ferai périr, misérables, misérablement.* (vers 415 à 420)

GEORGE SAND – Pauvreté : *Où courez-vous, ô insensés ? Arrêtez ! Arrêtez, vous dis-je.* (Acte I, sc. 7)

ARISTOPHANE – Chrémyle : *Mais qui es-tu ?*
Pauvreté : *Celle qui vous punira tous deux aujourd'hui pour avoir voulu me faire disparaître d'ici.* (vers 430 à 435)

GEORGE SAND – Carion : *Qui est celle-ci et d'où sort-elle ?*
La Pauvreté : *Je suis votre meilleure amie, votre divinité protectrice.* (Acte I, sc. 7)

Lorsqu'elle suit littéralement le texte d'Aristophane, les mises en garde de la Pauvreté atteignent alors une solennité d'aphorismes à laquelle Chrémyle n'est pas insensible, alors que chez Aristophane, il l'envoyait vertement se faire pendre. George Sand se souvenait-elle d'avoir écrit, vingt ans plus tôt, le poème en prose que chante, au dernier chapitre de *La Comtesse de Rudolstadt*, le fils d'Albert et de Consuelo à la gloire de « La Bonne déesse de la Pauvreté » ? Le contexte plus ambitieux du roman associait, au nombre des élus de

la bonne déesse consolatrice, les saints, les poètes et les paysans, auxquels elle enseignait le secret de Dieu, en attendant le temps promis « où il n'y aura plus ni riches, ni pauvres, où tous les hommes consommeront les fruits de la terre et jouiront également des bienfaits de Dieu ». Il ne se trouve plus, dans la comédie, aucune allusion à cette société sans classes, dernier terme du travail et des progrès de l'humanité. Le dénouement très terre à terre renvoie Chrémyle à son champ, triste héros d'un cruel apologue, réclamant de la Pauvreté la patience, le courage et l'espoir qu'il a perdus avec sa fortune.

Comment expliquer que George Sand, en rupture totale avec son modèle, ait choisi d'introduire une intrigue sentimentale, à la fois conventionnelle et peu vraisemblable ? Et cela au détriment des séquences les plus pittoresques de la comédie d'Aristophane qu'elle a fait disparaître. La comédie ancienne accordait, on le sait, peu d'intérêt à l'amour, plus préoccupée de la satire politique et sociale de la vie athénienne. « L'amour n'est pas du ressort de la comédie », proteste Aristophane dans le prologue ; à quoi Mercure lui répond : « La comédie ne peut plus s'en passer. » Les pièces de George Sand, héritières de la comédie classique et du drame bourgeois, reposent en effet sur une intrigue amoureuse qui se dénoue par un mariage. Ici l'obstacle majeur est la condition servile de Bactis qui ne peut aspirer à l'amour de Myrto, la fille de Chrémyle. Qu'à cela ne tienne. Dès l'Acte I, Bactis révèle, nouvel avatar de la traditionnelle scène de reconnaissance, qu'il est en réalité le fils d'un chef de tribu thrace, tombé aux mains de brigands qui l'ont vendu. Myrto sollicite de Plutus la somme nécessaire à son rachat. Mais dans l'économie de la fable moralisatrice, cette solution n'est pas viable. L'argent ne peut restituer sa dignité d'homme libre à Bactis. George Sand recourt alors au merveilleux qu'autorise un contexte mythologique où les dieux côtoient familièrement les hommes. La Pauvreté reparaît à point nommé pour le transporter, dans l'espace et le temps, sur le champ de bataille où sa vaillance recevra le prix que l'état réserve aux héros : sa délivrance.

Ces péripéties laissent une fâcheuse impression d'artifice, parce qu'elles n'entretiennent pas avec le problème central de rapports éclairants. La question du mariage de Bactis et de Myrto apparaît périphérique, dans la mesure où ceux qui pourraient y faire obstacle ignorent l'amour des deux jeunes gens.

La fantaisie pouvait seule faire avaler cette « sauce-là ».

Or, la pièce mérite bien l'étiquette de « comédie sérieuse » que revendique le Prologue. Le personnage de Bactis, totalement dénué de réalisme psychologique, pâtit de l'intention affichée de l'auteur d'en faire son porte-parole. Ses déclarations sentencieuses sur la vertu de pauvreté auraient gagné à être de temps en temps éclairées par un sourire. A dire vrai, il est terriblement ennuyeux pour faire un amoureux crédible. C'est là le point faible de *Plutus :* avoir transposé dans un ton sérieux la verve drôlatique d'Aristophane. La plupart des corrections sont dictées par un souci de bienséance. Les plaisanteries scatologiques et les pittoresques calembours qui en découlent, aussi indissociables de la manière d'Aristophane que de celle de Rabelais, ont été soigneusement éludés, parfois au préjudice de la clarté du texte. En voici un exemple :

ARISTOPHANE – Carion : *Après cela, je fis quelque chose de bien plaisant. Comme il approchait, je fis un énorme pet, car mon ventre était fort ballonné.*
La Femme : *Sans doute pour ce fait, il te prit aussitôt en dégoût.*
Carion : *Non, mais Jaso qui le suivait du coup rougit légèrement et Panacée se détourna en se prenant le nez ; car ce n'est pas de l'encens que mes vents.* (vers 695 à 704)

GEORGE SAND – Carion : *Le dieu de la santé (...) est arrivé (...) accompagné de ses deux prêtresses, Jaso et Panacée. (...) J'ai remarqué qu'en passant près de moi, l'une de ces dames rougissait et que l'autre baissait les yeux.* (Acte III, sc. 1)

De la même façon, George Sand a choisi de supprimer les personnages qui, dans la comédie d'Aristophane, incarnaient avec un truculent réalisme des types de la société athénienne. Certains étaient sans doute difficiles à transposer, comme le sycophante, si caractéristique chez Aristophane du système dévoyé de la démocratie directe. D'autres ont certainement contrarié sa délicatesse, telle la vieille coquette qui paie les faveurs d'un

gigolo cynique. Les seuls effets comiques qui aient été conservés reposent sur le traditionnel affrontement entre le maître bonasse et l'esclave à la langue bien pendue, qui incarne une forme de bon sens populaire ; encore est-il plus redevable au théâtre de Molière qu'à celui d'Aristophane.

Chrémyle : *Les sages disent qu'il ne faut pas couper la langue aux esclaves, parce que ceux qui parlent avec le plus de liberté sont les meilleurs serviteurs. Allons, dis !*
Carion : *Voilà parler enfin en homme raisonnable, et je suis assez content de vous, bien que vous agissiez généralement comme une bête ! (Acte I, sc. 7)*

En refusant de recourir aux principales ressources du comique aristophanien, George Sand a opté pour un compromis entre le drame sentimental et la comédie féerique qui correspondaient mieux à son talent dramatique, consciente que cette « étude » était « plutôt littéraire que scénique » [10] et qu'elle aurait du mal à passer la rampe. « Je crois, écrit-elle à Buloz [10], que cela ira à vos lecteurs sérieux ». Il est permis toutefois de se demander si le « sérieux » des lecteurs de « La Revue des deux mondes » exigeait absolument qu'on transformât la farce joyeuse d'Aristophane en un essai appliqué sur le théâtre antique.

Marie-Paule RAMBEAU

1. Lettre de G. Sand à Dumas fils, 23 octobre 1862, *Correspondance* (éd. G. Lubin), t. XVII, p. 263.
2. G.S. à François Buloz, 27 novembre 1862, *Correspondance,* t. XVII, p. 303.
3. G.S. à Buloz, 13 novembre 1862, *Correspondance,* t. XVII, p. 283.
4. *Ploutos* a été représenté à Athènes en 388 avant J.-C. Lucien a vécu de 125 à 195 après J.-C.
5. G.S. à Edouard Rodrigues, 28 novembre 1862, *Correspondance,* t. XVII, p. 308.
6. Maurice Croiset, *Aristophane et les partis d'Athènes,* cité dans l'éd. Budé de *Ploutos.*
7. G.S. à E. Rodrigues, 28 novembre 1862, *Correspondance,* t. XVII, pp. 307-308.
8. *Plutus,* acte IV, scène 14, « Revue des Deux Mondes », 1er janvier 1863, p. 47. La pièce a été recueillie dans le *Théâtre de Nohant,* Paris, Michel Lévy frères, 1864, p. 79-156.
9. *Plutus,* Acte III, sc. 3, *Ibid.,* p. 35.
10. *Cf.* la note 2.

M. SAND
H. DELAVILLE, SC.

STENTERELLO

(1858)

THÉATRE DE NOHANT.

Madame G. Sand prie

Madame Duvernet

de venir passer la soirée chez elle

le lundi 31 août *prochain.*

ON JOUERA :

Daphnis et Chloé.

en 3 actes.

On commencera à 8 h 1/2

4 *Places* – mais pas de domestique.

L'Omnibus partira de l'Hôtel Saint-Germain à

Réponse s'il vous plaît.

23 août 63

« MASQUES, MASCARADES, ET VÉRITÉ DE L'ART DANS *L'HOMME DE NEIGE* » [1]

« Maurice est d'une gaîté et d'une invention intarissables » écrit G. Sand à son ami Flaubert. « Il a fait de son théâtre de marionnettes une merveille de décors, d'effets, de trucs, et les pièces qu'on joue dans cette ravissante boîte sont inouïes de fantastique » [2]. Elle ajoute : « Maurice trouve ta lettre si belle, qu'il va en fourrer de suite des phrases et des mots dans la bouche de son premier philosophe » [3] – c'est-à-dire la première de ses marionnettes discoureuses.

Depuis 1846-47, Nohant est devenu un laboratoire expérimental des plaisirs de la *Commedia dell'arte,* par son théâtre d'acteurs et de marionnettes. A travers leurs effets hyperboliques, les termes de la lettre citée révèlent à la fois l'enthousiasme familial, la fécondité de l'inspiration, celle de l'improvisation, et leur source constante dans les scènes – ou les lettres – de la vie quotidienne.

De même que les trouvailles épistolaires de Flaubert enrichissent les pièces de Maurice, les inventions théâtrales de ce dernier, jointes aux discussions familiales autour de la Table, nourrissent la création des romans de George. *L'Homme de neige* en offre un exemple choisi.

Non seulement ce roman – dédié à l'auteur de *Masques et Bouffons,* Maurice Sand – a pour héros un artiste marionnettiste, mais encore le thème du divertissement – à l'origine des spectacles de Nohant (« Moi, je m'amuse à en être éreintée » [4] – se voit enrichi par une continuelle utilisation de la mascarade et du déguisement. Celle-ci engendre une importante réflexion sur le talent de marionnettiste et ses rapports avec l'art.

C'est pourquoi l'étude de la personnalité doublée/dédoublée/redoublée de l'artiste à travers – et en corrélation avec – le jeu théâtral et l'animation de la marionnette est particulièrement fructueuse dans ce roman. A partir de l'utilisation des masques et bouffonneries, se pose la question de la relation de l'*operante* avec le burlesque : et si le masque était la vérité de l'artiste ? Que cache alors la sagesse prônée par les bouffons ?

FAUX SEMBLANTS

L'*operante* du château de Nohant, comme celui du château de Stollborg [5], n'utilisent que le *burattino* (marionnette à gaine [6]) par opposition au *fantoccino* (fantoche : marionnette à fil). Car « c'est la marionnette classique, *primitive* [7], et c'est la meilleure [8] ». Primitive, en ce qu'elle correspond à la technique la plus simple, sans doute la première utilisée, mais aussi en ce qu'on peut y voir un reflet du théâtre religieux originel, en particulier grec, où les acteurs, au-dessus de la vaste tunique, portaient un masque, constituant « la partie essentielle du costume »[9]. Le *burattino* recrée, par son faciès figé et sa robe ample, cette silhouette; il rappelle la suprématie du masque [10] puisque, proportionnellement, sa tête est mise en valeur, comme chez les Anciens. Christian le souligne : « c'est une tête, rien de plus » [11].

L'ouvrage de Charles Magnin vanté par Sand dans *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* [12] signale que cette poupée tire son nom italien de celui du masque célèbre de la *Commedia dell'arte* nommé *Burattino.* Il acquit une si grande vogue qu'il fut admis sur le théâtre des marionnettes et que celles-ci furent appelées de son nom, *burattini* » [13]. On peut alors voir dans la marionnette une sorte de mise en abyme du masque (du sacré originel, de l'acteur antique de *Burattino*).

C'est ce que *L'Homme de neige* exploite à son tour. Grâce à « la baguette magique » [14] de la création, surgissent autour du marionnettiste une profusion de masques et de doubles.

« Qu'est-ce donc que ce Christian Waldo » ? [15]. Nul ne le sait réellement : ni lui-même, enfant adopté, ni son public, que ce mystère attire, ni le lecteur à sa première rencontre de Cristiano et du nom de Waldo.

La romancière a fait de son héros un artiste *originellement* masqué. « Un soir de *carnaval,* un homme *masqué* se présenta [...] et tira de *dessous son manteau* [16] l'individu qui a l'honneur de vous parler » [17]. Sa venue chez ses parents adoptifs ajoute au masque de sa naissance celui de la fête, de l'homme et du manteau. Ces quatre éléments agiront symboliquement sur sa destinée : il est en quête de sa vraie naissance, amuseur en fêtes publiques, caché sous son propre masque, sous le rideau du manipulateur et la robe des poupées.

Le masque de l'identité se démultiplie à son tour par les prénoms : « Christian, Christin, Christiern, Chrétien ou Cristiano » [18], et autres variations d'état-civil correspondant à chaque facette de sa changeante personnalité. Il est *« Cristiano del lago »* [19], ce qui cache au moins trois appellations : un écho de « Lancelot du Lac » et deux traductions possibles : l'enfant « né du lac » – ou né « près du lac ». Mais il est aussi « Christiano Goffredi » [20], le fils adoptif de Sofia et Silvio ; « Christian Dulac » [21], l'homme à la distinction française ; « Christian Waldo » [22], l'artiste *operante ;* « Christian Goefle » [23], le (faux) neveu de l'avocat ; et, finalement, le baron « Christian de Waldemora » [24], descendant d'une noble lignée.

Ces masques multiples de personnalités superposables trouvent leur écho indéfiniment reproduit dans son état d'acteur. L'identité la plus récurrente est celle de Christian Waldo, le marionnettiste. Elle réunit par excellence le masque à l'art (« le métier de Waldo ne s'exerce que dans la dissimulation » [25]). Mais voici qu'elle s'en remet à son tour à une identité autre : « mon véritable nom est Stentarello, pour vous servir » [26]. Or c'est celle, à nouveau, d'un masque de la *Commedia dell'arte* (où il est porté par un acteur *vivant*), passé chez les marionnettistes (où il en est devenu le *masque* figuratif). De là, Waldo le fait resurgir au monde des vivants, puisqu'il s'y reconnaît. Toutefois il le revendique, non comme masque d'acteur, mais comme vérité de sa personne... Laquelle n'est encore que C. Waldo, c'est-à-dire, à la fois, un masque (l'identité fausse) et une vérité (l'homme vivant). Le jeu des miroirs entre le masque et l'être donne le vertige.

Le masque de l'acteur est, dans le roman, représenté concrètement : à la fois par le castelet qui le rend « invisible au milieu de la foule » [27], et par son succédané, le masque proprement dit, qui continue à cacher le montreur sorti de son abri. Il arrive même que Waldo porte deux masques simultanément. Pour duper le fourbe majordome du baron, désireux de connaître le vrai visage de l'artiste, Christian « releva son masque de soie noire et montra [...] un second masque [...] enduit de cire, si parfaitement exécuté qu'[...] il était impossible de ne pas le prendre pour une figure humaine, camuse, blême et horriblement maculée par une tache énorme » [28]. Ce faisant, l'artiste se moque et se masque d'autant plus que sa laideur factice extrême s'oppose à l'extrême séduction de son visage réel, tandis qu'elle contrefait l'apparence hideuse du majordome (au point que « Christian eut envie de rire de ce que [celui-ci] semblait se supposer beaucoup plus beau que ce masque » [29].

En exhibant la mystification, le masque dit l'identité trouble et le trouble de l'identité. Aussi l'homme sans origine trouve-t-il ses origines dans l'art. Au sens figuré, le masque de l'artiste renoue avec la tradition de l'acteur initialement masqué. Au sens propre, le pseudonyme mène à l'identité parentale, le nom de « Waldo » s'avérant masquer le lieu de naissance : « Je crois qu'il m'est venu en rêve, comme une réminiscence de quelque nom de localité qui m'aurait frappé dans mon enfance » [30]. (Ce nom est celui de sa famille : Waldemora).

Le masque est l'outil traditionnel du travestissement et de la mascarade, ressorts largement utilisés dans le roman. Christian se réjouit d'apprendre que l'abominable « homme de neige » [31] organise une « mascarade » [32] sur le lac gelé : « je serai là dans mon élément, moi, l'homme au masque ! » [33]. Il trouve *« naturel »* [34] de se masquer pour « s'amuser quand l'occasion s'en présentait » [35].

L'occasion se présente dès le début du roman, quand l'innocente Marguerite d'Elvéda vient demander son appui à l'avocat Goefle. Ne cherchant qu'à « se divertir, fût-ce pour un instant, à jouer » [36], Christian se fait passer pour l'homme du barreau et réalise un tour de force théâtral. Dans un décor soigneusement posé en prologue par G. Sand (la chambre de l'Ourse), il interprète un « rôle » [37] (celui de l'avocat), avec un déguisement burlesque

(la pelisse et les lunettes vertes de Goefle), face à une dupe (Marguerite), qui récite un texte de comédie (sa tante la condamne à un mariage forcé), à la grande joie du spectateur (le lecteur), qui est ainsi renseigné selon les règles de la scène d'exposition.

Le jeu sur les masques est encore plus voyant lorsque les bouffonneries du roman font coup double. Christian, poursuivi par les gendarmes, se glisse dans un castelet aux côtés de l'*operante* « occupé à faire battre *Pulcinella* avec le sbire » [38]. Le jeu de miroir théâtral est ici remarquable : Christian sauve sa vie en se cachant dans un théâtre ; ce masque lui révèle sa voie (le jeune homme va devenir acteur) ; l'intrigue (Waldo menacé des gendarmes) est exhibée sur le théâtre aux yeux des mêmes gendarmes, mais ils l'ignorent ; ce qui accentue l'effet moqueur pour le lecteur. De tels effets offrent à la fois le roman dans le théâtre et le théâtre dans le roman. On comprend que la transposition scénique de *L'Homme de neige* ait été envisagée [39].

Waldo joue avec les masques sur l'art de l'être et du paraître. Or « aucun écrivain n'y a insisté autant que Marivaux » [40]. Sand souligne cette filiation de son héros et la dualité du grand écrivain : « Christian avait beaucoup lu Marivaux, ce talent à *deux faces* [41], si minutieux d'esprit, mais si simple de cœur, si émouvant dans la passion » [42]. La référence à Marivaux non seulement vise la subtilité, le brio et le charme des comédies improvisées de Waldo sur la scène du monde ou du théâtre, mais encore elle replace l'attrait du masque et des fausses confidences dans la manière et le goût du XVIIIème siècle. En ceci, l'artiste est le digne fils « des Lumières et des Mystères » [43].

Toutefois, se demande-t-on avec le public de Waldo : « Pourquoi ce masque noir qu'il porte toujours pour entrer dans son théâtre et en sortir ? » [44]. Certes, « le petit mystère » du masque « est pour beaucoup dans la vogue » [45] de Christian et lui procure l'anonymat comme la respectabilité, cet *« incognito »* lui « permet de rentrer demain dans le monde sous la figure d'un homme sérieux » [46]. Certes le masque est une nécessité romanesque, car il protège de la justice légale (Christian a tué un homme en duel, son compère a des créanciers), ou seigneuriale (le baron poursuit de sa haine tous ceux qui, comme Waldo, lui déplaisent ou représentent un danger). Mais Waldo est un artiste : aussi ses affinités avec le masque sont plus profondes qu'il n'y paraît.

DÉMYSTIFICATION : L'ÊTRE EST LE PARAÎTRE

Marionnette et déguisement sont privilégiés dans la vie et le théâtre de Waldo parce que la mascarade est, paradoxalement, le jeu de la vérité. « Car vous cherchez tous avec moi, ô mes contemporains ! tous, vous avez besoin de la vérité, publics et juges, lecteurs et critiques » [47].

La marionnette a toujours été un masque, mais il était à l'origine doté de pouvoirs magiques : l'animation rituelle des figurines sacrées représentant les dieux ou les ancêtres devait contraindre ceux-ci à se manifester. La religion chrétienne a admis l'utilisation de ces figures symboliques pour que la foule ignorante puisse connaître les personnages sacrés. Ainsi, dès l'origine, on masque pour mieux démasquer.

Le masque dont se voile Waldo est le signe de sa condition : son identité est masquée à autrui comme elle l'est à lui-même (lorsqu'il saura enfin qui il est, il quittera les marionnettes). Au lieu d'être un cache, le masque est un aveu : il arbore la vérité profonde de l'être.

Quant aux *burattini,* ils sont d'abord un substitut de l'auteur : ils reconstituent ou préparent la vérité romanesque. Sand écrivain reproduit Sand *operante* du théâtre de Nohant : elle fait dire aux marionnettes les indices destinés au lecteur. Par exemple, les poupées s'unissent pour percer le mystère entourant la naissance de l'enfant du Lac : lors du spectacle chez le baron de Waldemora, ses marionnettes disent sa vérité sans que lui-même s'en doute. Plus subtilement, l'artiste-écrivain reprend à son compte les trouvailles de l'artiste-personnage : « Voyez quelle belle scène à faire ! [...] supposons que le fils (...) revienne au bout de vingt-cinq ans pour rechercher la vérité et punir le crime ! Voyez-vous nos marionnettes enfonçant la muraille mystérieuse, et trouvant là, ...derrière ces briques... » [48] – ici s'arrête la reconstitution spontanée que Christian fait de son propre passé. Or G. Sand complète, à la fin de *L'Homme de neige,* le roman inachevé de Waldo :

derrière la « muraille mystérieuse » [49] figure une preuve irréfutable de sa noble naissance. L'auteur légitime ainsi la vérité de la fiction. Derrière le masque des marionnettes se cachait la vérité du roman. Les *burattini* ont une fonction dynamique sur la scène théâtrale comme sur la scène romanesque ; elles sont un moyen original (le plus adapté au héros) du divertissement de l'écriture.

Les *pupazzi* contribuent aussi à révéler la vérité des cœurs, qui sert également à l'intrigue. Elles miment les sentiments que les héros ne s'avouent pas, jouant ainsi le rôle d'un subconscient burlesque. L'obscur et fier Waldo ne saurait s'avouer – et encore moins révéler – son amour pour la belle et noble Marguerite d'Elvéda ; aussi ses bouffons se chargent de le lui apprendre. Lors de la représentation chez le baron, Waldo fait du couple de sa pièce leur double à tous deux – ils échappent ainsi à la dérision : « la jeune fille et Alonzo étaient les seuls que Christian n'eût pas chargés. Il avait fait de ce dernier un bon jeune homme *vivant et pensant comme lui-même* » [50]. Précisément au moment de la scène de déclaration, Marguerite comprend que le séduisant Christian Goefle et l'*operante* ne font qu'un (« elle n'eut plus de doutes, et pourtant Christian Goefle ne lui avait pas dit un seul mot d'amour » [51]). N'ayant pas encore pris conscience qu'elle-même est éprise de Christian, ses symptômes physiques parlent pour elle : « Marguerite mit son éventail sur son visage pour cacher une rougeur brûlante » [52]. Se produit ainsi un curieux parallèle : tandis que les marionnettes dévoilent ce que Christian croit voiler, l'éventail qui cèle la rougeur de Marguerite décèle en fait son émotion.

Le masque, au lieu de la cacher, trahit la vérité de l'être ; il en dégage même tous les potentiels : l'avocat Goefle se découvre une âme d'artiste et un talent d'*operante* lorsqu'il s'initie à l'art des marionnettes. G. Sand illustre là ses convictions sur « la facilité de l'avocat » [53], car « Il est fâcheux que tout ce qui a le don de l'improvisation soit forcé de s'abrutir dans l'argot du palais. Que de belles facultés perdues qui seraient admirables à la scène ! » [54]. C'est justement « à la scène » que se révèlent les facultés de Goefle : une « imagination vive » [55] et une « grande flexibilité de talent » [56] font qu'« il regrettait que la pièce fût finie » car « il trouvait dans son cerveau dix actes nouveaux à jouer encore » [57]. Le discours de la marionnette est un des biais par lesquels se révèle la multiplicité des dons du créateur : elle « se plie à tous les caractères et à toutes les situations » [58].

Mais il y a plus. Gavarni, cité par J.M. Bailbé, disait poétiquement qu'après le spectacle : « le masque tombe, l'homme reste, et le pierrot s'évanouit » [59]. Or, la grande originalité de G. Sand, c'est que, justement, le pierrot ne s'évanouit pas, dans le cas de l'artiste, parce que le pierrot, c'est l'homme. L'artiste, nouveau Pygmalion, insuffle sa vie à la marionnette qui, ce faisant, devient son double envahissant [60]. « Ce sont des êtres qui vivent de sa vie » ; ils en exigent « une dépense complète » pour ne pas « se pétrifier au bout de ses doigts » [61]. Cette idée, issue des pratiques de Nohant, mise en œuvre dans un roman, trouve une exploitation imaginaire privilégiée à travers les relations de Waldo et de sa marionnette Stentarello [62].

« Mon véritable nom est Stentarello, pour vous servir » [63] confie burlesquement Waldo à Johan qui ne voit là qu'une boutade et le traite de « mauvais plaisant ! » [64]. La mystification dit pourtant la vérité. L'artiste-créateur souligne à dessein leur lien de parenté : c'est « le fils de mon ciseau et de ma verve » [65], et sa marionnette fétiche (« toi, mon favori, mon protégé » [66]). Il occupe le plus haut rang dans la hiérarchie des *burattini* (« mon premier sujet, mon chef de troupe ») [67]. Que G. Sand ait choisi précisément Stentarello comme double de l'artiste n'est pas sans intérêt.

On voit aisément que cette marionnette porte en elle le sème du double, que ce soit par son nom italien (« Stentarello » ou « Stenterello » [68]), par son costume bipartie (« une culotte dont une jambe est noire [...] l'autre vert pomme » ; des bas dont l'un est « uni ou chiné, l'autre rayé » [69]), ou par son rôle (« tantôt valet, tantôt maître ») [70].

D'autre part, dans *Masques et Bouffons*, M. Sand déclare : « On devient Arlequin, mais *on naît Stentarello* » [71] – et l'on sait que G. Sand a participé à la rédaction de l'ouvrage. Or, l'un des *leitmotiv* sandiens concernant l'artiste, c'est que, justement, l'« on naît artiste » [72]. Le parallélisme unit indiscutablement cette marionnette au personnage de l'artiste.

Il se trouve aussi que le nom de Stentarello « est issu de *stentare,* souffrir, c'est-à-dire qu'il est souffre-douleur de son état » [73]. Ainsi la marionnette est à la fois le symbole et l'interprète de l'état douloureux de l'artiste. Par exemple, elle dit la quête angoissée de Waldo à la recherche de ses origines (« une de mes fantaisies est de lui attribuer une naissance mystérieuse comme la mienne », espérant surprendre dans le public « un mot, un cri qui me fera retrouver ma mère » [74]. Ou encore, Waldo, trahi par Puffo, se console avec sa marionnette préférée – celle-là même qui a servi d'arme à son adversaire : « qui es-tu, toi qui as failli me tuer [...] mon pauvre petit Stentarello ? (...) Viens, mon pauvre petit ami [...] Tu voyageras avec moi [...], je te confierai mes peines » [75]. Stentarello assume là métaphoriquement les mythes existentiels de l'artiste : la destinée, l'héautontimorouménos, le narcisse...

Quand G. Sand fait de Stentarello dans *L'Homme de neige* un personnage sympathique, dont les défauts mêmes séduisent, c'est aussi parce qu'elle l'érige en double de l'artiste. Héros ou non de la représentation, ce pantin remporte « un succès enthousiaste » [76]. Il possède la fantaisie et la malice de l'artiste au naturel : « un garçon d'esprit comme vous n'est jamais embarrassé » [77] disait Goefle à Christian, et, devant la marionnette, il s'exclame : « tu es Stentarello, le jovial, le moqueur, le gracieux » [78], renouant avec la tradition florentine d'où ce type est originaire : « Au temps de la république de Florence [...] il s'appelait Machiavel, Boccace, l'Arétin, Poggio. Stentarello est le petit-fils [...] de tous ces beaux esprits » [79].

Waldo n'a pas besoin du support réel de sa marionnette pour s'identifier à elle : « Tenez, *supposons* [80] un monologue de marionnettes. C'est notre ami Stentarello qui parle » [81]. Ce dédoublement fait son pouvoir : le major Larrson s'avoue vaincu par la force *réelle* de l'argumentation *imaginaire* de l'artiste : « Il y a des moments où vous me paraissez paradoxal, et d'autres où je me demande si vous n'êtes pas un aussi grand sage que Diogène [...] » [82]. « Pour être vraiment poète » affirme Sand, « il faut [...] être à la fois artiste et philosophe » [83]. Voilà qui, en liaison avec l'Illusion Comique, pose le problème de la philosophie des masques.

PHILOSOPHIE DES BOUFFONS

« Je soutiens que, quand vous voyez le *burattino* dans la main d'un *véritable artiste* [...] vous oubliez complètement que vous n'êtes pas vous-même en proportion avec cette *petite* scène et ces *petits* êtres [84], vous oubliez même que la voix qui les fait parler n'est pas la leur » [85]. Waldo, en soulignant cette disproportion, met d'autant plus en relief le talent de l'*operante,* nécessaire à la crédibilité. Le sien est bien d'un « véritable artiste » [86] : lorsque les marionnettes expriment l'amour pour Marguerite, la jeune fille n'est pas seule à être séduite. Toutes les femmes de l'assistance, « oubliant qu'elles avaient une marionnette devant les yeux, furent charmées de cette voix douce qui leur parlait d'amour » [87]. Le masque, vecteur d'affectivité, est un lieu de rencontre et d'échange entre l'artiste et son public, dont il focalise l'attention au point qu'il suffit en lui-même à créer la féerie. Aussi Christian triomphe-t-il devant Goefle ébloui : « voilà l'illusion produite, même sans théâtre et sans décors ! » [88]

Ainsi les marionnettes deviennent utiles aux hommes selon l'ancienne sagesse théâtrale : le « but de l'art » étant d'« élever les sentiments [...] il faut instruire en amusant : *castigat ridendo mores !* » [89] rappelle l'*operante* M. Sand, s'érigeant plaisamment censeur des mœurs dans *Le Diable aux champs.* Cette maxime des marionnettes trouve son application lors des scènes de bastonnades par exemple. Christian fait remarquer à Goefle qu'elles enchantent systématiquement : « on rit à se tenir les côtes [...]. Les injures et les coups sont un spectacle délicieux pour la foule [...] » [90]. La *catharsis* agit d'autant mieux que le phénomène est exacerbé : les corrections répétées que les *burattini* s'infligent entre eux font tomber chez le spectateur le masque des instincts grossiers. Selon Goefle, l'avocat philosophe, cette sublimation est rendue plus vigoureuse du fait que l'homme n'est pas gouverné par l'expérience et la raison, mais par « l'imagination » et « le rêve » : « Or le rêve, c'est l'art, c'est la poésie, c'est la peinture, la musique, le théâtre... » [91]. Ainsi, l'avocat érige la profession artistique au rang suprême : « le métier

d'amuser les hommes est le premier de tous » [92] – au sens propre (« le premier en date ») – et au sens figuré (« le premier au point de vue de l'utilité morale » [93]).

Plus originalement, la grande sagesse des poupées, selon Sand, c'est de développer une philosophie épicurienne qui correspond à l'organisation de l'artiste : « Plaisirs d'enfants si l'on veut, mais plaisirs d'artistes » s'exclame-t-elle, à propos du théâtre de Nohant. « C'est que nous sommes une race d'artistes et que quand notre cerveau n'est pas rempli de la recherche d'un idéal [...] il s'emballe dans le noir, l'incongru, le bête ou le laid. Voilà pourquoi je prêche le *plaisir* aux gens de ma race » [94]. C'est ce qu'illustre symboliquement la fusion de l'*operante* avec ses marionnettes : il y touche à l'essence même du plaisir et de l'invention. Plus Waldo se déguise et s'amuse, plus son esprit devient créatif. Les marionnettes ont donc le privilège de féconder l'art, en détournant l'artiste du « noir » pour le guider vers les sphères élevées du « beau » et de « l'idéal » [95].

En retour, le masque porte en lui l'empreinte de la philosophie qu'il génère. On sait que Maurice sculptait lui-même ses marionnettes. Waldo, sur les *burattini* de Massarellli, effectue un travail de création et de recréation simultanées : « Je transformai en figurines intelligentes et bien costumées ses ignobles *burattini,* j'y ajoutai une douzaine de personnages nouveaux que je confectionnai moi-même » [96]. L'artiste rehausse le travail de l'artisan par son ingéniosité et son goût d'esthète.

Une régénération de la mascarade s'opère également à partir du schéma consacré de la *Commedia dell'arte*. « Avec gens qui ont de l'esprit à revendre », s'interroge G. Sand, « ne pouvait-on sortir des classiques lazzi de Polichinelle » et créer « d'exquis divertissements ? » [97]. C'est exactement le programme de Waldo : « Il fallait sortir de l'éternel drame de *Pulcinella* et improviser à deux, sur des canevas tout aussi simples, mais moins rebattus, des saynètes divertissantes » [98]. La mascarade de Polichinelle est soumise à des exigences de tenue dans le dialogue et d'originalité dans le canevas – si bien que la culture de l'*operante* y brille : « ces saynètes bouffonnes [...] ont été à Stockholm un événement littéraire » [99].

En définitive, les bouffons invitent l'*operante* à exprimer au plus haut degré sa nature artiste et ses possibilités créatives. Ainsi lui tracent-ils le chemin du bonheur. C'est le principe même de l'enseignement du savant Comus que Christian rencontre à Paris et dont il est un fervent admirateur : « marchez droit vers un seul but, celui d'éclairer vos semblables (...) c'est le secret d'être heureux » [100]. On voit que si le plaisir est la condition nécessaire à l'artiste pour créer le beau, cette création ne lui apporte le bonheur que si elle est utile aux hommes. Le paradoxe, c'est que, malgré ces beaux raisonnements d'art et de philosophie, le héros-artiste du roman veut renoncer à sa pratique. Voilà qui, d'une manière inattendue, permet de pousser plus avant la philosophie des bouffons.

Waldo offre le curieux – et rare – exemple d'un artiste sandien soumis, par lui-même, aux préjugés contre l'artiste. Non seulement il se traite d'« histrion » [101] (ce qui fait s'indigner Goefle : « pourquoi ce terme de mépris ? » [102], mais encore il rougit de son masque (« puérilité indigne d'un homme sérieux » [103]), de sa mascarade (c'est « épuiser mon esprit à des pasquinades » [104]), il récuse même son organisation d'artiste (« pour être artiste, il faut n'être que cela, et sacrifier les voyages, les études scientifiques et la liberté » [105]. Il suffit de s'intéresser à ce dernier mot pour montrer combien ses arguments sont spécieux, puisque l'emblème de l'artiste, c'est justement la liberté – Sand et ses héros artistes n'ont cessé de le proclamer : « vive la vie d'artiste ! Notre devise est *liberté* » [106].

Ces propos ont certes une fonction romanesque. Waldo est épris de Marguerite Elvéda, et même s'il n'espère pas l'épouser, il veut du moins obtenir son estime. Or « sa mémoire le ramenait à l'image de Marguerite cachant sa figure dans ses mains au nom de Christian Waldo » [107]. Voilà qui lui donne le « courage *subit* [108] et inflexible » [109] de renoncer à ses chers bouffons. Il préfère la « liberté » d'aimer Marguerite à celle, insouciante et bohême, du saltimbanque.

Mais, malgré ces péripéties – ou grâce à elles –, G. Sand nous fait comprendre qu'il est impossible de renoncer à une nature d'artiste. Ce sont encore les bouffons de Christian qui portent ce message. D'une part, lorsqu'il exprime à ses amis stupéfaits sa volonté d'abandonner le métier, Waldo ne trouve rien de mieux que de mettre aussitôt en scène ses arguments, dans un dialogue imaginaire entre Stentarello – c'est-à-dire lui-même – et

une autre marionnette. Ce faisant, il exhibe sa nature fondamentalement artiste, son impossibilité à s'exprimer autrement que par le théâtre ; et le masque dément la parole.

D'autre part, le héros s'est forgé une philosophie (partagée par Sand) qui, si elle va à l'encontre du positivisme des « philosophes d'aujourd'hui » [110] – parce qu'elle se fonde sur la « grâce divine » [111] – trouve sa manifestation et sa caution chez les *burattini*. Quand Waldo a l'idée lumineuse de se cacher dans une baraque de marionnettes providentielle, c'est ce qui le décide à se faire *operante*. Lorsqu'il est amené à interrompre son métier, il est brutalement remis en présence de ses marionnettes, ce qui le conduit à s'interroger : « Je vis que *la Providence* [112] nous réunissait, eux et moi, pour notre salut commun » [113]. Enfin, quand il est fermement décidé à ignorer l'avis divin et à quitter la profession, il manque d'être tué par Stentarello ! Rappelons qu'en 1831, l'héroïne de *La Prima donna* [114], ayant épousé son amant, renonce à son art, dépérit, puis meurt lors d'un retour sur scène trop tardif ; tandis que *La fille d'Albano*, qui sacrifie l'amour le jour de son mariage, poursuit une brillante carrière d'artiste. En 1842, la cantatrice Consuelo épouse Albert mais perd la voix. Or, en 1859, les cieux sont plus cléments et Christian Waldo peut choisir la « liberté » d'aimer Marguerite et quitter son art sans devoir en subir le châtiment. A travers les péripéties de la mascarade, c'est aussi à une réflexion sur la mission de l'artiste que les masques nous convient.

Si Christian peut renoncer impunément à son art, c'est peut-être parce que l'apostolat sublime à la manière de Consuelo, la « bonne déesse de la pauvreté » [115], est devenu pour Sand impraticable. Waldo le déplore : jadis, « voyager signifiait conquérir la terre au profit de l'intelligence (...) c'était une auguste *mission* » [116]. Le voyageur était « *sacré* [116] pour les populations [...] qui venaient chercher auprès de lui des nouvelles de l'humanité. Aujourd'hui [...] il faut qu'il se fasse mendiant, voleur ou histrion » [117]. Autrefois, aujourd'hui... un abîme les sépare : 1848, qui a entraîné pour G. Sand de cruelles désillusions sur le rôle de l'artiste dans la société du XIXème siècle. Alors, artiste ou histrion ? Christian ressent profondément le sentiment de son inutilité dans un monde pragmatique où « le comédien n'a pas de liens réels avec le reste de la société » parce qu'« il ne rend pas de services effectifs » [118], les hommes ne s'estimant entre eux « qu'en raison d'un échange de services » [119]. Ils comptent pour rien les « services » rendus à l'âme lorsque l'artiste les fait pénétrer dans le monde des vérités.

Aussi G. Sand redéfinit-elle la mission de l'artiste – autre temps, autre apostolat. Waldo figure un nouveau type d'artiste engagé : s'il combat, comme Consuelo, pour le progrès social, il a des moyens différents. A la pauvreté renonciatrice, il préfère la richesse bienfaitrice ; à l'errance perpétuelle, la propriété terrienne ; au culte de l'art, l'éclectisme ; à l'action *« Invisible »* [120], les convictions proclamées ; à l'amour de la collectivité, celui de la famille. C'est dans le cercle des intimes qu'il puisera son énergie d'artiste missionnaire : aussi les *burattini* seront-ils réservés aux proches (« nous exhumerons les *burattini*, et nous donnerons, à la chère marmaille rassemblée au château, des représentations » [121]. La force de lutter, le jour, contre « nombre de ces grandes marionnettes stupides et méchantes qui prétendent appartenir à l'espèce humaine » [122], sera puisée dans le spectacle nocturne.

Toutefois, le Progrès est en marche. Sand aspire au « temps où l'homme pourra être artiste et savant. Jusque-là il est incomplet »[123]. Sur le plan romanesque, Waldo incarne cette alliance idéale (« Vous cultiverez la science et les beaux-arts » [124] prévoit Goefle). En outre, l'artiste et sa créatrice soupirent après « le jour où le théâtre sera gratuit et où tous les gens d'esprit capables de bien représenter se feront, par amour de l'art, fabulateurs et comédiens, à un moment donné, quelle que soit (...) leur profession » [125]. Les marionnettes ont déjà converti Goefle, l'avocat, qui prêche ainsi l'exemple aux générations futures, et ouvre la voie à une république des arts utopique, où les hommes seraient unis et pacifiés par la construction en commun d'un théâtre de Babel. Les *burattini* nous apprennent qu'en fait d'art, « Le voilà, le procédé ! C'est d'adorer le beau d'abord, ensuite de le comprendre [...] enfin de le tirer de soi-même. Il n'y en a pas d'autre » [126].

L'Homme de neige propose une lecture divertissante du masque et de la mascarade qui reflète l'expérience du « vrai théâtre » comme on le comprend à Nohant [127]. Hommage à l'artiste *operante* en général et à M. Sand en particulier [128], l'ouvrage exploite le thème

originel de l'acteur porteur de masques, par une mise en scène spectaculaire et une mise en abyme multipliée. Les masques disent la vérité de l'artiste – personnage et écrivain – et l'idée selon laquelle il vit à travers son art trouve ainsi une expression romanesque appropriée. Les marionnettes, ses médiatrices, servent à prêcher ses idées morales et utilitaires, stimulent ses utopies, et lui donnent le courage d'accomplir son devoir humanitaire. A la fin du roman, elles donnent même une éducation artiste (à « la chère marmaille ») – et contribuent ainsi à la perpétuation de la « race » [129].

En définitive, si la marionnette est ce qui « représenterait le théâtre le plus fidèle à son essence et, du même coup, le salut du théâtre », elle est aussi le salut de l'artiste : le bénéfice de son apostolat résidant « dans cette forme épurée » où ce n'est plus « un acteur qui parle, mais une parole qui agit » [130].

Nathalie ABDELAZIZ
(Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques,
Université Blaise Pascal, Clermont II)

1. Édition de référence : *L'Homme de neige*, éd. J.M. Bailbé, Grenoble, L'Aurore, 1990.
2. G. Sand, *Corr.*, t. XX, p. 643, édition G. Lubin, Garnier.
3. G. Sand, *ibid.*, t. XX, p. 644.
4. G. Sand, *ibid.*, t. XX, p. 644.
5. Christian, personnage principal de *L'Homme de neige*.
6. *Le buratin, ou buratine, est une sorte de popeline à trame de laine et chaîne de soie ; le burat (ou buratte, ou bure) est une grossière étoffe de laine. Tous ces noms remontent au bas latin burra, bura :* laine grossière, qui ont aussi donné en français : le bourras, la bourre, rembourrer... Le mot *burattino* rendrait donc en italien ce que le français a traduit par « gaine » : la robe flottante de la marionnette, qui cache ainsi le bras de l'opérateur.
7. C'est nous qui soulignons.
8. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 151.
9. *Dictionnaire Larousse du XXème siècle*, t. IV, p. 726.
10. Ce théâtre a, comme le théâtre d'acteurs, des origines sacrées. Apparu sans doute dès le XIXème s. av. J.C. en Egypte (statuettes rituelles animées pendant les fêtes) puis au IXème s. en Inde (jouant les mythes et les grandes épopées religieuses). Puis en Chine, Japon, Indonésie, Iran, où s'introduisent peu à peu des personnages de farce.
11. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 152.
12. « Tout le monde connaît l'excellent et charmant ouvrage que M. Magnin, de l'Institut, a publié (...) C'est bien l'*Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, mais c'est aussi l'histoire du théâtre européen, car ces deux modes de représentation scénique ont toujours été contemporains, leur commune origine se perd dans la nuit du passé, et ils ont suivi les mêmes destinées, jusqu'à nos jours » (*Oeuvres autobiogr.*, éd. G. Lubin, t. II, p. 1250-1251).
13. Ch. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe*, Paris, M. Lévy frères, 1852, p. 86.
14. G. Sand, *Corr.*, t. VII, p. 571.
15. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 104.
16. C'est nous qui soulignons.
17. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 128.
18. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 130.
19. G. Sand, *ibid.*, voir par exemple t. I, pp. 127, 130, 153, etc.
20. G. Sand, *ibid.*, t. I, pp. 145, 147, 153, etc.
21. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 170.
22. G. Sand, *ibid.*, nombreuses occurrences (ex. : t. I, pp. 104, 105, 106, 109, etc.)
23. G. Sand, *ibid.*, t. I, pp. 107, 115, 116, etc.
24. G. Sand, *ibid.*, t. II, pp. 153, 175, 179, etc.
25. J.M. Bailbé, « Présentation », *L'Homme de neige*, t. I, p. 26.
26. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, p. 22.
27. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 155.
28. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 20.
29. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 20.
30. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 154.
31. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 112.
32. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 17.
33. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 17.
34. C'est nous qui soulignons.
35. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 65.

36. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 65.
37. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 65.
38. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 154.
39. G. Sand et Maurice ont tiré une pièce de *L'Homme de neige (Corr.*, t. XVIII, p. 211, n. 3 de G. Lubin) et le sujet a été essayé par au moins deux auteurs : Duroy (*Corr.*, t. XX, p. 107 n. 1) et Dennery (*Corr.*, t. XXIII, p. 454, n. 1) (projets sans suite).
40. Ph. Stewart, *Le Masque et la Parole*, Paris, Corti, 1973, p. 79.
41. C'est nous qui soulignons.
42. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, p. 15.
43. L'expression « la fille des Lumières et des Mystères », appliquée à Sand par J. Cassou, est reprise par R. Bourgeois (*Présence de George Sand*, n° 23, juin 1985, p. 2).
44. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 176.
45. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 176.
46. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 177.
47. G. Sand, *Questions d'Art et de Littérature*, éd. H. Bessis et J. Glasgow, Paris, des Femmes, 1991, p. 20.
48. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 236.
49. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 236.
50. C'est nous qui soulignons (G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, p.15).
51. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 15.
52. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 15.
53. G. Sand, *Corr.*, t. IX, pp. 301-302.
54. G. Sand, *ibid.*, t. IX, pp. 301-302.
55. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, p. 16.
56. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 16.
57. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 16.
58. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 231.
59. Voir la « Présentation » à *L'Homme de neige*, t. I, p. 22.
60. « C'est un être (...) et il est *moi* (...) », voir *L'Homme de neige*, t. I, pp. 152-153.
61. G. Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, in *Oeuvres autobiogr., op. cit.*, t. II, p. 1270.
62. Voir la reproduction du dessin de Stentarello par Maurice Sand tiré de *Masques et Bouffons*, comédie italienne, texte et dessins par M. Sand, gravures par A. Manceau, préface par G. Sand, Paris, M. Lévy frères, 1960, vol. II.
63. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, p. 22.
64. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 22.
65. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 173.
66. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 129.
67. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 173.
68. *Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. XIV, 2ème partie, p. 1086 (« marionnette »).
69. *ibid.*, t. XIV, p. 1086.
70. *ibid.*, t. XIV, p. 1086.
71. C'est nous qui soulignons. M. Sand, *Masques et Bouffons, op. cit.*, t. II, p. 131.
72. Assertion de Jules Janin reprise par G. Sand (« cette petite est née artiste », *Le Château de Pictordu* in *Contes d'une Grand-mère*, éd. de L'Aurore, 1982, t. II, p. 66 ; « vous êtes né peintre », *Horace*, éd. de L'Aurore, 1982, p. 50 ; « Quiconque est né artiste », « tu es née artiste », *Consuelo*, éd. de L'Aurore, 1988, t. II, pp. 41 et 279-80, etc.).
73. *Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle, op. cit.*, t. XIV, p. 1086.
74. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 231.
75. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 129.
76. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 16.
77. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 222.
78. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 153.
79. F. Mercey cité par M. Sand, in *Masques et Bouffons, op. cit.*, t. II, p. 121.
80. C'est nous qui soulignons.
81. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, p. 67.
82. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 67.
83. G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, in *Oeuvres autobiogr., op. cit.*, t. II, p. 872.
84. C'est nous qui soulignons.
85. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 153.
86. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 153.
87. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 15.
88. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 152.
89. G. Sand, *Le Diable aux champs*, Paris, Jaccottet, Bourdillot et Cie éditeurs, 1857, p. 228.
90. G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, p. 230.

91. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 53.
92. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 53.
93. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 53. Cette idée est récurrente chez G. Sand, qui l'applique à ses œuvres d'artiste : « Une idée énoncée, une page d'éloquence peut faire faire un pas à l'univers, si j'ai sauvé la vie et l'honneur à une centaine d'individus, je mourrai ayant fait tout ce que je pouvais faire », *Sketches and hints,* in *Oeuvres autobiogr., op. cit.*, t. II, p. 607.
94. G. Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant,* in *Oeuvres autobiogr., op. cit.*, t. II, p. 1271 pour la première citation, puis p. 1276. C'est nous qui soulignons.
95. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 1276.
96. G. Sand, *L'Homme de neige,* t. I, p. 157.
97. G. Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant,* in *Oeuvres autobiogr., op. cit.*, t. II, p. 1253 et 1257.
98. G. Sand, *L'Homme de neige,* t. I, p. 157.
99. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 107.
100. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 164.
101. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 54.
102. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 54.
103. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 54.
104. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 65.
105. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 65.
106. G. Sand, *Corr.*, t. I, p. 818.
107. G. Sand, *L'Homme de neige,* t. II, p. 66.
108. C'est nous qui soulignons.
109. G. Sand, *L'Homme de neige,* t. II, p. 66.
110. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 159.
111. G. Sand, *ibid.*, t. I, p. 158.
112. C'est nous qui soulignons.
113. G. Sand, *L'Homme de neige,* t. I, p. 174.
114. Signé J. Sand.
115. G. Sand, *Consuelo, op. cit.*, t. III, p. 449.
116. C'est nous qui soulignons.
117. G. Sand, *L'Homme de neige,* t. II, p. 54.
118. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 55.
119. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 55.
120. Par référence à la secte des Invisibles à laquelle Consuelo appartient.
121. G. Sand, *L'Homme de neige,* pp. 197-198. La conclusion de l'ouvrage correspond ainsi au vœu exprimé dans une lettre à Bocage : « si j'étais le duc Ireneus d'Hoffmann ou quelque prince de ce genre, [...] je n'aurais pas de repos que l'art primitif ne fût ressuscité dans un petit coin pour mon plaisir » (*Corr.*, t. IX, p. 303).
122. G. Sand, *L'Homme de neige,* t. II, p. 129.
123. G. Sand, *Corr.*, t. XVIII, p. 205.
124. G. Sand, *L'Homme de neige,* t. II, p. 197.
125. G. Sand, *ibid.*, t. II, p. 55. Voir les idées développées par Sand dans *Le Théâtre et l'acteur* in *Oeuvres autobiogr., op. cit.*, t. II, pp. 1242-1243.
126. G. Sand, *Histoire de ma vie, Oeuvres autobiogr., op. cit.*, t. II, p. 259.
127. M. Sand : « On se demanda ce que c'était que le vrai théâtre, et si la convention du dialogue écrit ne l'avait pas détruit au lieu de l'édifier », *Masques et Bouffons, op. cit.*, p. 4. Rappelons que pour G. Sand, les théâtres d'acteurs et de marionnettes ne font qu'un du point de vue de l'art : il n'y a pas « deux arts dramatiques, il n'y en a qu'un », *Le Théâtre des marionnettes de Nohant,* in *Oeuvres autobiogr., op. cit.*, t. II, p. 1251.
128. C'est la dédicace affectueuse de *L'Homme de neige,* t. I, p. 37.
129. G. Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant,* in *Oeuvres autobiogr.*, t. II, p. 1276.
130. H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence,* nouv. édit., Paris, Vrin, 1980, p. 119/125.

COSIMA FAN TUTTE

En 1840, G. Sand donna au Théâtre Français un drame en cinq actes intitulé *Cosima* [1]. Il fut mal accueilli, et l'on peut se demander quelles furent les causes de cet échec. Faut-il incriminer l'intrigue, les personnages, la qualité littéraire de l'œuvre ?

L'intrigue n'est pas plus mauvaise que celle de *Ruy Blas*. L'intérêt central réside dans la lutte du traître contre la victime vertueuse. Cosima Valentini, femme d'Alvise Petruccio, bourgeois de Florence, est poursuivie par les assiduités d'Ordonio, seigneur de Venise. La pièce, d'emblée, se présente sous la forme d'un mélodrame romantique, et G. Sand applique honnêtement les recettes du genre : déguisements, reconnaissances, faux meurtres et vrai assassinat, quiproquos, rencontres et absences fortuites, femmes voilées, inconnu enveloppé dans un manteau, épée, poison. L'auteur a utilisé les panneaux mobiles, les passages secrets, les pièces aveugles. Les jeux de scène sont appropriés. Cosima est souvent pâle et tremblante, on se jette aux genoux les uns des autres, on baisse les yeux, ou on les lève au ciel, on se cache derrière un rideau, etc.

La couleur locale est respectée. Nous sommes à Florence, les personnages sont italiens, la ville est gouvernée par un duc. Les quatre premiers actes possèdent une unité. Ils s'étalent sur deux mois, à Florence, ou dans la campagne avoisinante, et analysent la lutte que se livrent une femme vulnérable, quoique résolue, et un conquérant cynique. L'action progresse grâce aux ressorts traditionnels : lettres, absence du mari, jalousies, menaces de départ, remords et sursauts. La curiosité s'éveille. Que va décider Cosima ? Que fera d'elle Ordonio ? Que deviendra le mari ? Finalement, les assauts d'Ordonio n'aboutissent pas. Cosima ne se résout pas à lui appartenir. Ils se quittent brouillés. La pièce pouvait s'arrêter là. Ils ont compris qu'ils s'aimaient de manières différentes. A notre vif désagrément, nous assistons à un cinquième acte. La pièce repart de plus belle, et c'est un rajout inutile. Le mari et le galant, projetant de se battre en duel, se livrent à des gesticulations qui ne nous touchent guère. Cosima, désespérée, se donne la mort.

Le personnage central, il faut l'avouer, n'est pas une réussite. Cosima déconcerte par la dualité, la versatilité de réactions qu'on s'explique mal. Au début, elle avoue à son oncle le chanoine qu'elle est troublée par Ordonio, et qu'en même temps elle redoute la légèreté qu'on lui attribue. C'est une femme qui s'ennuie mortellement. Elle s'épanche auprès de Néri, le fils adoptif de son mari : *« C'est l'ennui qui me dévore... je ne vis plus ici, j'étouffe... angoisses de l'oisiveté... vide de mes journées... trois ou quatre heures dont je ne sais que faire... ce travail est insipide... j'ai envie de briser ce rouet* [elle file la soie]... *lent supplice... une semaine de mon agonie... »*. Néri, raisonnablement, veut brûler une lettre d'Ordonio. Cosima se précipite : *« Cela peut me* divertir [2] *dans un moment d'oisiveté. Il ne faut pas mépriser le moindre sujet de* distraction, *quand on s'ennuie »*. Voilà de piètres motifs pour s'engager dans une relation aventureuse contre laquelle ses parents la mettent en garde. Et comment s'intéresser à un personnage qui cherche un simple *dérivatif* au désœuvrement ? Néri s'étonne : *« Vous vous ennuyez bien ? »* et Cosima répond : *« A la mort ! »*. On se demande alors quels sont ses véritables sentiments pour Alvise, son mari. Elle reconnaît qu'il est bon, excellent. Mais encore ? Elle glisse vite, très vite, à l'indulgence pour Ordonio. Elle trouve ses lettres plus belles que celles d'Alvise. Elle soupçonne Ordonio d'une fourberie, quand on trouve son page tué dans l'Arno, et n'approfondit rien, car elle craint une vérité qui lui serait défavorable. En un mot, il lui plaît, il la sort de sa morne existence. Elle en est amoureuse. Elle le lui avoue clairement.

Ceci posé, elle est inconsistante. Elle n'élucide pas ses refus à Ordonio. Est-elle vraiment vertueuse, est-elle terrorisée par l'acte charnel, ressent-elle un amour de jeune fille sentimentale ? Cette incertitude pèse sur le spectacle. Pendant l'absence d'Alvise, le soir, à la campagne, elle attend Ordonio avec impatience. Il vient la rejoindre en cachette, laisse en bas son cheval et se glisse sous les tilleuls. Cosima se cabre à la pensée que son

amour n'est rien pour lui sans l'oubli *entier* de ses devoirs. Elle est hantée par le souvenir d'Alvise : *« Il m'estime, lui ! »* Qu'est-ce que cela veut dire ? L'acte charnel est-il synonyme de mépris ? Le désir est-il conçu comme une offense ?

On se demande si elle est inconséquente, faible. Elle espère la venue d'Ordonio, et se sent abandonnée par sa famille. Elle est entraînée vers le séducteur, qui représente la sensualité, la nouveauté, l'inconnu, et elle s'effraye de ce qu'il exige. On ne sait pas si c'est la notion de la faute qui l'arrête, ou la peur névrotique d'une matérialité jugée vulgaire. Eprise d'Ordonio, elle se tourne en pensée vers Alvise – l'homme sûr, le mari en or – qui est peut-être un père pour elle, et vers l'oncle, le chanoine, le rempart de la religion. Elle balance entre ces pôles comme une pensionnaire craintive. Elle ne songe pas à rompre. Au contraire, elle encourage Ordonio, elle entretient son espoir, en lui proposant une absurdité : *« Mon affection pure, dévouée, suffirait pour vous rendre heureux »*. Elle veut filer le parfait amour *éthéré*. C'est l'ambition du platonisme, de l'amour courtois, de l'amour précieux. Cosima pose une condition draconienne à celui qui est le moins fait pour y souscrire. Ce marché ne peut soulever l'enthousiasme ni d'Ordonio, ni du spectateur. Mariée à un marchand d'étoffes fidèle et rangé, elle a été tirée de sa léthargie par Ordonio, et lui reproche de vouloir aller plus loin : *« Voudriez-vous détruire* le bonheur *que vous m'aviez donné ? Autant vaudrait m'arracher la vie, car c'est depuis ce temps-là seulement que* j'existe. » Ces paroles sont très graves. Elles donnent des atouts sérieux à Ordonio. Et elle persiste : *« Je vous aime mille fois plus »* (que Néri). A la question précise d'Ordonio : *« Mais de la même manière ? »*, Cosima répond : *« Je ne vous comprends pas »*.

C'est à nous à ne pas la comprendre. Où en est-elle ? Il est de certaines choses que l'on comprend immédiatement quand elles arrivent. Les questions là-dessus sont oiseuses. Les frémissements de Cosima seraient-ils puérils ? S'agit-il d'une oie blanche qui s'ouvre au divertissement anodin, la tête tournée par un homme plus inquiétant, plus amusant qu'Alvise ? C'est beaucoup de tourments et de hasards encourus pour peu de chose !

En effet, Cosima semble faire peu de cas de l'amour physique lorsqu'elle s'étonne avec une sincère désinvolture : *« Quelles sont donc ces* vaines distinctions *devant Dieu qui lit au fond des cœurs ? »*. Parions que ces vaines distinctions, pour Ordonio, ont leur importance, que Dieu s'en mêle ou non.

Ce qui est ambigu, ce n'est pas que Cosima repousse les avances d'Ordonio (d'autres œuvres reposent sur la vertu de la femme), mais qu'elle déclare *aimer* sans savoir apparemment ce que cela signifie, et qu'elle veuille *imposer* une conception de l'amour presque comique, injuste, infantile, et sans intérêt dramatique, en tout cas.

Après la semonce du chanoine, à la campagne, Cosima semble revenir à elle-même : *« Je vous ai trompé, j'ai trompé Alvise, je vous ai menti à tous, j'ai menti à Dieu ! »*. Elle promet au chanoine de ne pas revoir Ordonio, et le revoit quand même ; elle lui accorde certaines permissions *« en l'absence d'Alvise »*. Ordonio devine sa demi-victoire, et savoure un adieu triomphal : *« A bientôt, ma bien-aimée ! »*.

Cosima, ensuite, commet une imprudence. Les rendez-vous avec Ordonio lui ont procuré des sensations violentes. Elle ne peut plus se passer de ce plaisir mi-figue mi-raisin. Toujours irréfléchie, elle se rend seule un soir au palais d'Ordonio pour l'assurer qu'elle l'aime et en même temps lui confirmer qu'ils ne doivent plus se voir. L'intuition devrait souffler à Cosima qu'elle se livre à un corsaire, à qui ses déclarations ont donné des droits sur elle, et qu'ils jouent avec le feu. La délectation d'une présence virile l'emporte sur la sagesse. Elle avait apprécié les visites, les tressaillements, les frissons du secret. Elle y court à nouveau, elle prolonge ce flirt. Dans ce contexte – la nuit, le palais désert – ses appels à l'amour qu'on éprouve pour une *sœur* ont quelque chose de pénible, car Ordonio ne plaisante pas, et elle se torture. Cosima veut l'amour – l'ombre, le reflet de l'amour – sans les dangers de l'amour. Un libertin moderne aurait vite fait de la juger : c'est une compliquée. Le retournement de Cosima est abrupt : elle recevait Ordonio avec une grande tendresse de cœur, dans l'ombre de la campagne florentine. Le mari revenu, elle se transforme en une furie déchaînée contre le tentateur. Ordonio, certes, s'est montré impérieux ; ne devait-elle pas s'y attendre ?

La psychologie de Cosima est une des causes de l'échec. Elle brûle trop ou pas assez pour Ordonio. Elle était subjuguée par le beau cavalier, le charme du Vénitien, l'autorité

du seigneur, le magnétisme du viveur voluptueux. Elle veut fermer les yeux sur la nature de son emballement. C'est une amoureuse tendue, aigre, sur la défensive, ou étrangement naïve. Elle n'est pas encore entrée dans le réel : *« Vous ne savez pas, vous autres hommes, ce que c'est qu'un unique* rêve *de bonheur dans une vie* d'abnégation. » Cela nous rappelle quelque chose. Une idée chère à une certaine part de G. Sand ? Cosima ne sait pas non plus, elle, que les hommes ne se nourrissent pas de rêves. Elle s'égare, dans sa nostalgie *« d'un chaste baiser sous les yeux d'Alvise »*. Elle est malheureuse et elle alimente son malheur par étourderie, par inconséquence. Jusqu'au bout, elle s'obstine à convertir à l'extase spirituelle, voire au sacrifice : *« Si vous m'aimiez, vous renonceriez à ce duel. Vous partiriez sans moi »*. Elle réclame la lune.

Cosima est une ingénue qui fait du mal à tout le monde. Elle est immature. Elle est prise au piège d'elle-même. Ses instincts sont réprimés par un amour-propre exacerbé, le besoin de sécurité, la méfiance du corps. Dans son entêtement à quémander *« un chaste baiser »*, elle ranime la flamme d'Ordonio, et quand il veut la brusquer, elle le rudoie. Elle avance et recule à tâtons, bloquée entre la terreur de l'amant possible (Ne me touchez pas !) et l'appel de la nature : *« Aimé... oh ! tenez... vous l'étiez... vous le savez bien... »* Effarouchée, elle susurre : *« Je vous aime d'un amour si pur ! »*. Ces protestations ne peuvent avoir ni suite ni sens au cours d'une fuite commune, qui ferait scandale. Il nous est difficile d'évaluer si le retrait de Cosima est le fruit de l'interdit chrétien, d'un impératif moral catégorique, ou d'un *dégoût* virginal. On arrive au dénouement sans être éclairé. Cosima n'est pas saisie par les aiguillons qui renseignent Ordonio sur ses aspirations. Elle ne voit pas d'inconvénient à le faire sécher sur pied. Cette divergence entre eux n'a rien de pathétique, elle est plutôt gênante, voire indécente.

Dans le couloir secret où Ordonio l'a enfermée à cause de l'arrivée impromptue d'Alvise, Cosima tombe nez à nez avec le duc de Florence qui croit rencontrer sa comtesse. Elle se plaint à lui : *« Il est des hommes qui nous implorent sans nous aimer, des hommes qui ne voient en nous, si nous sommes belles, que le plaisir de nous égarer, et si nous sommes sages, que la gloire de nous vaincre. Des hommes qui nous* méprisent *si nous leur cédons, et qui nous haïssent si nous ne leur cédons pas ! »*. Ce réquisitoire, assez exact, donne à penser. Sachant tout cela – et comment le sait-elle ? – que vient-elle faire dans cette galère ? Cosima confie au duc qu'elle est détestée par Ordonio. C'est la logique même. Elle omet les erreurs qu'elle a commises.

Cosima n'est pas une pièce féministe. La question n'est pas là. Elle oppose deux types d'hommes : le mari responsable, qui protège sa femme malgré ses manquements, et le don Juan acharné à posséder par tous les moyens. La pièce se passe approximativement au XVIème siècle, puisqu'on parle d'un duc, et à Florence en ce temps-là les femmes n'étaient plus considérées comme des mineures qui devaient rester à la maison. Elles étaient libérées, elles pouvaient acquérir des connaissances, leur éducation et leur instruction avaient progressé, elles apprenaient la philosophie, participaient à des jeux, des bals, des réunions. Sorties du couvent, elles ne dédaignaient pas l'adultère pendant que les maris étaient occupés par les affaires et les conseils. Elles s'arrangeaient pour être discrètes, selon les leçons des matrones. Elles préféraient parfois l'union libre au mariage.

Dans *Cosima,* l'auteur traite de l'amour conjugal plus que de la passion. Le perturbateur est blâmé comme dans le drame bourgeois qui met en valeur les liens de famille. G. Sand serait alors proche de Diderot, d'A. Dumas fils, d'Emile Augier.

L'aspect moral de la pièce n'est pas un défaut en soi. Le théâtre a le droit parfois d'être édifiant. Seulement les principes doivent être soutenus par les bonheurs d'expression, qui sont l'essence de la littérature, et sont la marque d'une écriture personnelle. Et nous en arrivons à une autre importante cause d'échec : la pauvreté du style.

L'irréalisme global du drame romantique était racheté par la poésie, les images, les trouvailles, les fulgurances. Dans *Cosima,* tout cela manque : pas d'échappées lyriques, nous sommes dans la platitude et le pathos. G. Sand, qui fera preuve, dans *Les Maîtres sonneurs,* par exemple, d'une étourdissante virtuosité, ne pose ici ni couleur ni harmonie. Le sujet de *Cosima* ne la porte peut-être pas aussi fortement que les épreuves de Lélia ou d'Indiana.

Les personnages s'expriment dans un style parlé, une prose à la fois commune et pompeuse, facile et emphatique. Cosima n'a pas d'invention verbale, c'est une bourgeoise romanesque et quelconque donnant des ordres ou s'apitoyant sur son sort, à travers des clichés vides et ronflants. Ordonio s'enquiert : *« Serais-je coupable envers vous ? »* et Cosima de répondre gentiment : *« Oh ! oui, monsieur, vous le seriez beaucoup »*. A un autre moment, Cosima est prise de court quand elle veut peindre son renouveau d'affection pour Alvise : *« Mon mari !... Alvise... ô Alvise... »* L'inspiration s'envole, à l'instant où seraient bien venus des mots délicieux. Il n'y a aucune fraîcheur dans la forme. On jette à profusion des interrogations et des exclamations, sans que jamais fuse une réplique un peu frappante. La joie ou la crainte tirent à Cosima des bribes : *« C'est vous, c'est bien vous ! »* ou encore : *« Dites ! ô dites »* ou ceci : *« Taisez-vous, monsieur... »*. Les phrases entrecoupées nous laissent sur notre faim : *« Ah ! insensée... Ah ! que je souffre... »*. Si l'auteur, exceptionnellement, sort de la banalité, c'est du pire mauvais goût : *« l'ouaille sanglante et déchirée aux ronces du chemin »*.

Le vocabulaire est limité, les épithètes convenues. L'affection est *funeste,* le vide est *affreux,* le cœur est *brisé* par *l'infâme,* etc.

La phrase grandiloquente s'époumone en vain. Cosima est médiocre avocate quand elle supplie Ordonio : *« Au nom de ta mère, au nom de tes sœurs ! »* Alvise n'a pas les accents déchirants du mari bafoué ou croyant l'être : *« Oh ! non... malheur à toi ! ô justice ! Justice de Dieu ! »*. Cosima, enfermée chez Ordonio, et faute d'imagination, ne va pas au-delà du gémissement élémentaire : *« Mais c'est horrible ! Et Alvise !... Au secours !... Mon Dieu ! »*. Les interjections toutes faites remplacent les modulations qui attendrissent le spectateur, même quand elles sont simples. Les points de suspension fréquents n'ajoutent rien. La poésie, la musique, l'esprit ne brillent pas dans *Cosima.* Les personnages ont beau s'égosiller à qui mieux mieux, nous ne sentons ni leur cœur ni leur âme. Leurs cris sont sans timbre. Le souffle leur manque. Nous ne suivons pas leurs rêveries, leurs espoirs, leurs angoisses. Nous ne faisons aucun séjour miraculeux sur les hauteurs de la passion ou dans les fonds du désespoir. On somnole dans le déroulement des périodes ternaires, des antithèses et des symétries, très classiques, et dépourvues de nerf, de mordant, d'effusion. L'amour est toujours l'amour, ainsi que la haine ; il faut « les mots pour le dire ». Ici, ils ne viennent pas. On attendrait des couplets enchanteurs, des tirades vengeresses, des monologues étudiés, des dialogues denses et riches. Cosima nous place devant des propos secs et brefs, des esquives et des piques ébauchées, de tristes prises de bec. On doit se passer des arias qui apparentent le théâtre à l'opéra. Le drame romantique était un chant. On déplore l'absence des morceaux de bravoure, des temps forts qui déclenchent les ovations et permettent aux acteurs de donner la pleine mesure de leur talent. Cosima monte souvent sur ses grands chevaux, et son style ne la sert pas, il a des semelles de plomb, il rase le sol. Pour enlever un rôle aussi ingrat – l'amoureuse éperdue qui dit non – il fallait du brio, du panache, des pointes fines, des escarmouches légères.

Certaines scènes, courtes à l'extrême, méritent à peine le nom de scènes. Elles permettent seulement des sorties et des entrées.

Par moments, on se croit dans un pastiche des jeux cruels du XVIIIème siècle (avec le raffinement et l'art en moins), à d'autres on est enfermé dans un moule romantique dénué de faste et de contenu. L'auteur n'a pas aiguisé ses flèches et n'a pas orchestré de plaisir vocal. L'ensemble est ordinaire et n'émeut pas.

Marie-Jeanne BOUSSINESQ

1. Nous nous référons à l'édition de *Cosima, ou la haine dans l'amour,* drame en 5 actes, Paris, Bonnaire, 1840, in - 16, 152 p., B.H.V.P., Réserve des Ms, 621 628 ; exemplaire humoristiquement dédicacé à Maurice Sand.
2. C'est nous qui soulignons certains termes significatifs.

ELISA FOURNIER EN VISITE À NOHANT

Nous avons assisté (*Bulletin* n° 12, 1991, *« George Sand vue et commentée par un contemporain »*), à la rencontre fortuite à Paris, au début des années 1830, de George Sand et de Charles Fournier, futur notable rochelais, qu'un heureux hasard avait pourvus d'amis communs.

C'est chez l'un d'eux, Charles Duvernet, à La Châtre, que, plus tard, établi notaire à La Rochelle, Charles Fournier amènera sa jeune épouse, Elisa Giraud, petite nièce de l'amiral Duperré, dont la plume alerte relatera à sa mère les événements mémorables survenus lors de ces premiers déplacements :

« La Châtre, 8 Octobre 1844 [1]

« ...Il ne me reste donc plus qu'à te dire que nous avons été reçus ici à bras ouverts. M. et Mme Duvernet ont été pour nous comme frère et sœur et nous n'avons pu résister à leurs affectueuses instances. Nous resterons ici jusqu'à samedi matin... Nous sommes arrivés ici dimanche matin par un beau et chaud soleil... Nous sommes allés dans la soirée faire une ou deux visites à des amis de M. et Mme Duvernet avec lesquels nous devons dîner ici demain...

Je te fais attendre à dessein la relation la plus intéressante de notre journée d'hier qui a fini d'une manière très inattendue et fort agréable.

Après déjeuner nous sommes allés visiter la maison de campagne de M. Duvernet [2] *qui est placée sur une colline dominant une vallée ravissante et dont la vue se perd dans un horizon de douze lieues environ ; la position est belle, comme tu vois. Nous y avons passé une heure ou deux et de là nous nous sommes dirigés vers la maison de Mme Dudevant (George Sand) qui est située sur la même colline, mais tout à fait en bas. Il y a quelques jours, M. Duvernet lui avait dit qu'il nous attendait et que Charles se réjouissait de la pensée de la revoir. Alors elle avait exprimé le plaisir qu'elle aurait elle-même à renouveler connaissance avec lui.*

Quand nous sommes arrivés, Mme Dudevant était sortie avec ses enfants, nous l'avons attendue quelques instants et enfin elle est arrivée. Elle a fait à mon mari et à moi un accueil des plus francs et des plus gracieux et elle nous a tous les quatre retenus à dîner avec une insistance qui n'a pas permis à M. Duvernet de refuser. Il venait lui-même l'inviter pour demain.

Nous voilà donc à table chez cette fameuse George Sand, dont le monde en général et provincial en particulier, se fait une idée peu conforme à la vérité.

Hélas ! ma bonne mère, que nous sommes donc des êtres faibles et faciles à vaincre ! me voilà, moi si rigide tu le sais au fond du cœur, en matière de morale, non pas excusant Mme Sand mais touchée à son aspect, l'aimant presque déjà et plus disposée à la plaindre pour les écarts qu'elle-même se reproche qu'à l'en blâmer. Je le sens, il faut avoir vu cette noble figure, cette belle tête, cet air ouvert et cordial, quoiqu'un peu masculin peut-être, pour revenir si... ».

Elisa est bien revenue. Au cours d'un autre voyage, elle écrira à sa mère, en les détaillant, les événements qui surviendront alors :

« La Châtre, 9 Juillet 1846

C'est à peine si j'ai quelques minutes pour te dire un mot, chère mère, hier nous avons passé la journée dans des apprêts de bal, et toute la nuit en danse. Nous ne nous sommes couchés qu'à cinq heures ce matin, et depuis notre déjeuner les visites se succèdent sans fin. Nous avons eu pendant deux heures la visite de Mme Sand, qui nous a laissés, après nous avoir fait promettre d'aller passer la soirée chez elle à Nohant, ce que tu le penses bien nous n'avons pas hésité à promettre. L'entendre causer et entendre Chopin jouer du piano sont deux plaisirs dont on ne se prive pas volontiers. Aussi tu ne recevras que deux lignes que je vole le temps d'écrire sur le commencement du dîner. Nous sommes bien heureux de notre réunion à quatre (Chandreau et Gabrielle étaient avec nous [3]*) chez M. et Mme Duvernet, qui nous reçoivent en frères plutôt qu'en amis.*

« Le 10 : J'ai été obligée hier soir de suspendre ma lettre [4] et je t'ai fait dire par M. Vaché que tu la recevrais seulement aujourd'hui.
Quelle soirée nous avons passée, Chère Mère ! Au milieu de ces impressions délicieuses je te regrettais plus que jamais, car tu eusses été bien heureuse d'entendre comme nous l'admirable talent de Chopin. Il a été d'une complaisance infinie, il était monté à la musique et il n'a cessé que vers minuit de nous faire passer à son gré par toutes les émotions heureuses ou tristes, gaies ou sérieuses suivant qu'il les éprouvait lui-même. Je n'ai de ma vie entendu un talent comme celui-là ; c'est prodigieux de simplicité, de douceur, de bonté et d'esprit. Il nous a joué dans ce dernier genre la charge d'un opéra de Bellini, qui nous a fait rire à nous tordre, tant il y avait de finesse d'observation et de spirituelle moquerie du style et des habitudes musicales de Bellini ; puis une prière des Polonais dans la détresse, qui nous arrachait des larmes ; puis une étude sur le bruit du tocsin, qui faisait frissonner ; puis une marche funèbre si grave, si sombre, si douloureuse que nos cœurs se gonflaient, que notre poitrine se serrait et qu'on n'entendait, au milieu de notre silence que le bruit de quelques soupirs mal contenus par une émotion trop profonde pour être dominée. Enfin, sortant de cette inspiration douloureuse et rappelé à lui-même après un moment de repos par quelques notes chantées par Mme George, il nous a fait entendre de jolis airs d'une danse appelée la bourrée, qui est tout à fait commune dans le pays et dont les motifs recherchés avec soin par lui, forment un recueil précieux, plein de grâce et de naïveté. Enfin il a terminé cette longue et trop heureuse séance par un tour de force dont je n'avais nulle idée. Il a imité sur le piano les petites musiques qu'on enferme dans des tabatières, des tableaux, etc... et cela avec une vérité telle que si nous n'avions pas été dans le même appartement que lui, nous n'aurions jamais pu croire que ce fût un piano qui résonnait sous ses doigts. Tout ce perlé, cette finesse, cette rapidité des petites touches d'acier que fait vibrer un cylindre imperceptible était rendu avec une délicatesse sans pareille, puis tout à coup, une cadence sans fin et si faible qu'on l'entendait à peine se faisait entendre et était instantanément interrompue par la machine qui probablement avait quelque chose de dérangé. Il nous a joué un de ces airs, la tyrolienne, je crois, dont une note manquait au cylindre et toujours cette note accrochait chaque fois qu'elle eût dû être jouée...
Je ne puis rendre, ma bonne mère, tout le plaisir que nous avons tous éprouvés, Gabrielle et Chandreau qui craignaient bien de partir sans avoir vu la célébrité qui se cache à Nohant, ont dû doublement en jouir. Quant à moi, j'en ai rêvé toute la nuit et je me promets un grand plaisir à t'en reparler. [...]
« La Châtre, 12 Juillet 1846, (vendredi ou dimanche)
« C'est bien vrai, mère chérie, que je n'ai pu guère t'écrire depuis mon départ, le tourbillon nous entraîne et nous n'avons pas toujours le temps de faire le détail de nos faits et gestes... Nous partons d'ici demain pour Clermont... Nous avons passé ici d'heureuses journées, nous partons à l'instant pour Nohant où nous allons faire nos adieux à Mme Dudevant. »

Des relations d'amitié durables, bien qu'intermittentes, s'instaurent entre G. Sand et les Fournier, dont elle réclamait la présence aux Duvernet quand elle les savait chez eux :

« Nohant, 16 Décembre 1854, « Tâchez de venir dîner avec nous avant le départ de Mme et M. Fournier que j'aime tous deux d'une vraie sympathie » [5]

Le mariage de Berthe Duvernet et de Cyprien Girerd, le 2 juin 1856, « ...une de ces réunions comme on n'en voit guère, une table de cent couverts » [6], avait été l'occasion d'une rencontre générale, suivie d'un dîner à Nohant avec les Fournier, noté dans l'*Agenda* de G. Sand.

Lors du mariage de Maurice, en mai 1862, ceux-ci recevront un faire-part (adressé rue Bazoges, 20, La Rochelle) et ainsi libellé :

« Monsieur Casimir Dudevant et Madame Dudevant George Sand ont l'honneur de vous faire part du mariage de leur fils Monsieur Maurice Dudevant-Sand avec Mademoiselle Marceline Calamatta » [7]

Mais, outre les visites ou les rencontres notées dans les *Agendas* [8] entre 1852 et 1867, visites de Mme Fournier seule ou avec ses enfants, en Berry ou à Paris, les spectacles de Nohant réunissaient les amis :

« Mes enfants, on vous retient toujours dix places [...] Vous êtes instamment priés d'arriver à 8 h [...] je suis bien contente de voir Madame Fournier » (invitation du 22 septembre 1858 à un spectacle donné à Nohant, une « berquinade » en un acte, « Eustache ou le petit ramoneur », ainsi commenté par G. Sand dans son *Agenda :* « La société du Coudray vient le soir. Douze personnes, plus les deux Moulin de La Châtre, Mme Fournier et ses enfants, Titine, Berthe et Cyprien » [9]

Un billet plus tardif de Mme Fournier annonce :

« M. F. Marie Elisa Fournier [10]
« Un petit billet nous invitant à aller voir jouer la comédie à Nohant, ma mère, mon frère et moi étions chez M. Duvernet au Coudray :
« Mes enfants, on vous enverra une voiture de 4 places, et on vous reconduira. C'est pour ce soir. On commence à 9 h au plus tard

G. Sand – Jeudi »

On ne sait s'il s'agissait de « Daphnis et Chloé », d'une de ces « pièces *pour nous* et rien de plus », selon G. Sand (Lettre n° 10.428) ou de « Datura fastuosa », tous spectacles donnés en septembre 1863, selon *Corr.*, t. XVIII.

Un voyage d'études minéralogiques, effectué en 1875 par Maurice et Plauchut, au cours duquel les deux hommes avaient reçu l'hospitalité des Fournier, donna lieu, de la part de Sand, à des lettres de remerciements [11], avec envois de livres et échanges de portraits familiaux où figuraient les petits-enfants. Le 23 août 1875, George écrit à Charles Fournier : *« Nous voudrions bien vous revoir, chers amis... »;* le 7 septembre, à Elisa : *« ...nous serons tous en Berry en 9bre et si vous venez à ce moment vous nous rendrez tous heureux »* (Eugénie Duvernet est devenue veuve).

Maurice leur avait également écrit [12] à la suite d'une proposition pour sa mère, de leur part :

« Nohant, 1er sept. 1875 : Vous me parlez de l'installation de ma mère pour quelques semaines dans vos environs ; je crains bien qu'elle ne veuille pas sortir de Nohant cette année sauf pour aller à Paris (affaires de Théâtre), mais si c'est la mer qu'elle désire, ce n'est pas Royan que je lui conseillerais, La Rochelle comme séjour serait le mieux : mais pas assez de marées par jour, convenez-en... Il n'y aurait que les Sables d'Olonne, belle plage, belle mer (sans calembourg), bonnes huîtres, bons poissons : sardines et tutti frutti di mare. *C'est quelque chose pour des habitants des pleines terres. »*

George Sand n'ira pas à la mer. Moins d'un an après, sa mort mettait fin à une longue amitié.

Madeleine BROCARD

1. Mémoires manuscrits de Charles Fournier (1810-1889), A.D. de Charente-Maritime, 4 J 1509.
2. Au Coudray.
3. Beau-frère et sœur d'Elisa.
4. Une partie de la lettre du 10 juillet est reproduite dans *George Sand en Berry*, de Georges Lubin.
5. Lettre à Ch. Duvernet, *Correspondance* de George Sand, t. XII, n° 6490.
6. Lettre de G. Sand à Ida Dumas, 9 juin 1856, *Corr.*, t. XIII, n° 7161.
7. Bibliothèque municipale de La Rochelle, Ms. 2669.
8. *Agendas*, transcrits à partir des Ms. de la B.N. par A. Chevereau, t. I, II, III.
9. Lettre aux Duvernet, *Corr.*, t. XV, n° 7962 ; *Agenda*, t. III.
10. Autographe, B.M. de La Rochelle, Ms. 2669.
11. *Corr.*, t. XXIV, n° 17503, 17506, 17516.
12. Autogr., B.M. de La Rochelle, Ms. 2669.

* *

Une visite de Fournier, et sans doute du couple, a laissé des traces dans deux documents sandiens : *Le Catalogue des pièces qui ont été jouées* (B.H.V.P., H 320) porte à la date du 20 septembre 1849 : « Fournier. *La Caque sent toujours le hareng ».*
Nous ne voyons pas d'autre Fournier à proposer que Charles, d'autant plus que le rôle principal était tenu par Charles Duvernet. La pièce devait être du répertoire du Coudray. Même indication dans le *Recueil des principaux types* (B.N., Est., 4°Tb 471 rés.).

OUVRAGES, THÈSES, COLLOQUES, CONFÉRENCES, EXPOSITIONS

George Sand, *Correspondance, Suppléments* (1817-1876), Édition de Georges Lubin, Tome XXV, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1991, 1191 p. + table

Le hasard fait parfois bien les choses. J'ai dû lire ce tome inespéré sur un lit de convalescent, séparé de ma bibliothèque. Cet impossible recours aux autres tomes, ces conditions d'inconfort, je ne sais si le maître les dirait comme moi idéales, mais je n'en imagine pas de meilleures pour apprécier l'impeccabilité de son travail, la minutie de ses exigences éditoriales, la gentillesse avec laquelle il conduit sans forfanterie à travers le dédale épistolaire le lecteur le plus ignorant ou le plus amnésique ; il a l'obligeance d'un familier qui dirait : « Restez encore un peu, que je vous présente à tout le monde ».

Cette érudition bienséante émerveille par sa concision ; l'éditeur parfois s'oublie, mais ce travers n'est pas sans charme, à moraliser quand il craint que nous nous méprenions – comme Vigny ? – ou que nous cédions aux prestiges de l'ensorceleuse. Je ne parle pas de ces indispensables mises au point, comme lui seul peut les faire, chronologiques ou factuelles, de ces recoupements textuels qui fournissent les éléments nécessaires pour apprécier le comportement d'Aurore puis de George : ainsi pour l'affaire de Gavarnie qui la brouille avec les sœurs Bazouin (n° 54, du 16 octobre 1825), sur l'escapade à Paris de janvier à la mi-avril 1831 (p. 223, n° 2), sur le refus du *Meunier* par le *Constitutionnel* et sa reprise par la *Réforme*, sur les inquiétudes de Carlier (18 janvier 1852) etc. Non, je souris de telle note précautionneuse qui s'étonne de la passion qu'Aurore met dans l'amitié « dont le langage emprunte par une pente toute naturelle celui de l'amour avec ses déclarations... et ses exigences » (p. 2, n° 3). Si c'est « tout naturel », en quoi est-ce notable ? A ce compte qu'aurait dû apostiller à la *Correspondance Lacordaire-Mentalembert* Louis Le Guillou ? Mais Georges Lubin, rigoureux et exemplaire éditeur, vilipende, alors que, l'avouerai-je, elle me ravit, George stendhalienne : son coup de tête l'offusque et il n'imagine pas – il lui en voudrait même – qu'elle ait pu convaincre ; il suggère qu'elle invente le mal être dont elle se plaint ; que ne glose-t-il: « Attention, c'est une hypocrite qui parle ! » A ces remarques affectueuses et taquines, on comprendra que j'ai adoré ces lettres aux amies du couvent, baignées d'inquiète tendresse, délicieusement redondantes, parfois déchirantes, où je n'ai jamais craint de voir sourdre « ce flux de logorrhée » dont G. Lubin, décidément sévère, dit s'être parfois agacé.

Quel merveilleux rajeunissement, et quelle chance, et quel cadeau pour ce tome, hélas ultime – mais qui sait ? –, que ce bain de fraîcheur inédite en ouverture ! Non seulement, comme celui qui nous les offre le relève très justement, on y voit naître la vocation de l'écrivain, mais elles dégagent une émotion et un parfum déjà sandiens. Nohant s'anime, mélancolique ou souriant, avec la maladie, la convalescence fragile de Mme Dupin, les déceptions, les projets avortés, le spleen, l'expérience du tabac, l'abêtissement voire la folie qui résulte de ces « goûts absurdes » que personne ne contrarie, la geste des animaux familiers. Le couvent en filigrane derrière tout cela fait une sorte de basse continue qui rappelle Aurore à sa solitude : « Depuis que je n'ai plus de folies à raconter à mes compagnes, depuis que mon style est aussi triste que mon cœur, toutes ces correspondances du couvent si gaies, si aimables ont cessé [...] *Sans quelques personnes*, la vie me serait un fardeau, dont sans la religion je me délivrerais bientôt. » (début avril 1821, S. 18). Les « ellipses » qui rapprochent des missives distantes procurent des hasards surréalistes qui ont leur attrait. Une lettre du 15 novembre 1821 à Chérie Bazouin juxtapose une méditation sur le cimetière de Lys-Saint-Georges (v.p. 47 n° 3), des réflexions sur l'entrée au couvent d'Eliza Anster et le regret de n'avoir pas la même vocation – « Qu'elle est belle, qu'elle est pure ! peut-on appeler cela un sacrifice ? » – et des excuses : « je suis fâchée de t'avoir écrit ce soir, je suis triste à mourir, le vent mugit d'une manière si triste et moi-même je suis si grognon que je ne sais pas ce que je dis. » La lettre suivante du 4 septembre 1822 à Jeanne et Aimée leur adresse des condoléances pour la mort de Chérie et avec une pudeur attristée leur annonce son mariage très prochain. Mais on retient aussi le portrait que trace d'elle Aurore (14 octobre 1826) « véritable dame de province » dans le fumier des étables ou couturière et qui craint d'engager une « servante-demoiselle » (!) (p. 121). Mais rien ne révèle mieux le prix de ce bouquet de lettres (85 au total) aux amies de pension que la récapitulation émue du 27 avril 1827 (et non 1927 comme l'imprime une des rarissimes coquilles du volume) : larmes de joie, d'amertume à la relecture, et paix de l'amitié : « c'est comme les murs du couvent et les arbres du jardin. Ils me sont aussi agréables à revoir et m'offrent des idées de paix, de sérénité et de bonheur » (p. 137). La dernière épître à Jane devenue comtesse de Fenoyl est la plus surprenante : le 18 mars 1832 George « fait carlisme » et s'est « réconciliée avec l'Église depuis qu'on persécute ceux qui pensent ainsi » (p. 231).

Je ne me suis que trop attardé sur ces joyaux dont je n'ai pas évoqué la verve pittoresque, truculente même, et j'ai négligé une autre gerbe magnifique : les six lettres à Laure Decerfz pas encore Fleury dont la plus extraordinaire est sans conteste celle du 1er juillet 1829, d'un comique irrésistible surtout quand Aurore raconte comment « elle a vu la mer ». Après la perte d'« un certain carton contenant tous les effets nécessaires à un voyage au long cours », elle ne trouve chez un fripier dans « une espèce de villasse » (Pauillac) qu'« une blouse, un pantalon de drap d'un demi-pouce d'épaisseur, une chemise de matelot à carreaux et une calotte rouge dans le genre de celle que portent les galériens » ; effets qui « avec ses cheveux courts et son teint naturellement délicat [...] brun cuivré la firent prendre pour un mousse fraîchement débarqué de Calcutta ». Il faut ajouter que le patron était « le bien nommé *M. Soulard*, qui avalait un broc de vin chaque fois que le vent donnait un peu fort » (p. 185)...

Mais de nouvelles copies nous valent quatre lettres inédites à Michel (n° 149, 160, 163, 168) et trois autres complétées. Plaise au ciel que M. Lubin réalise le projet qu'il suggère d'une republication de l'ensemble des 59 lettres connues et qu'il en profite pour faire le point sur cette liaison si orageuse. La première de ces lettres retrouvées (21 octobre 1836) n'étonnera pas les sandiens : « mon seul crime est d'aimer un fou qui m'en récompense par des injures » ; mais la deuxième, du 1er février 1837, les rendra perplexes (comme M. Lubin d'ailleurs) : quel est ce *secret*, ce *crime* dont George accuse Michel ?

Mais, dans ce tome où G. Lubin peut s'enorgueillir d'accompagner son héroïne presque année par année de 1820 à 1876, tout serait à citer : la recette de la soupe pour nourrissons au cas où la nourrice manque de lait (à Augustine, 15 mai 1849), Leroux terrassant Byron (à G.H. Lewes vers le 1er mai 1843), la profession de foi en toute rectitude de conscience (à Marc Dufraisse 1er avril 1849) – « en situation d'accusés sur la sellette en face du peuple [...] quand même le présent nous briserait, qu'importe ? » (p. 648) –, sans oublier (p. 273) la stupéfiante lettre sur l'éducation du 17 mai 1836 à Maurice (qui n'a pas treize

ans), le délicieux billet non datable à Pauline (p. 1097) – « Vous aurez donné à votre vieille maman une journée de vie et de joie de plus » –, la mise au point à R. d'Aiguy sur la censure à opérer dans les confidences écrites familières que l'on divulgue (ne dire *que ce qu'on pense, pas tout ce qu'on pense*).

D'autres inédits recomposent pour notre plaisir certains personnages (Dufraisse, Augustine de Bertholdi). Les lettres à E. Lambert en particulier m'ont souvent été une récréation. Ainsi celle du 14 avril 1854, étrange bestiaire : les tortues Myrza et Mayotte, Mme Camus (remplacée à l'index par son mari) « toujours enceinte », « un rouge-gorge pris à la saunée », Cocotte [...], Nini « qui arrose son jardin sur ses genoux et dans sa culotte », « deux petits cochons ravissants qui engraissent pour que tu *leurz-y* fasses leur portrait » ; et le maire Aulard, grand édificateur de croix « à ses frais », complète le tableau...

Pour finir, comment ne pas rendre grâce encore une fois, mille fois à Georges Lubin pour ces « 1032 numéros, dont 949 lettres ou billets » dont 658 sont totalement inédits et 37 partiellement, soit 73 % ; et pour louer Georges comment ne pas faire mentir George : « Moi, devant un livre magnifique, je ne veux pas savoir les intentions plus ou moins personnelles de l'auteur. Le dessous des cartes n'est pas de mon ressort. » Quel splendide jeu M. Lubin a retourné pour nous (et Madeleine Lubin avec lui, j'ai à honneur de le redire ici), dont ce XXVe tome n'est pas la moindre donne.

Jean-Pierre LACASSAGNE

George Sand, *CORRESPONDANCE, INDEX DES CORRESPONDANTS*, éd. George Lubin, Classiques Garnier-Bordas, 1992, 60 F. Indispensable sésame pour la correspondance.

Christian Bernadac : *George Sand. Dessins et aquarelles*, Belfond éd., 1992. 490 F

On savait que George Sand avait tenté de gagner sa vie avec le crayon et le pinceau avant de se décider pour la plume. Ne figure-t-elle pas au Bénézit ? Plusieurs expositions, ces années dernières, avaient permis de voir quelques spécimens de ses œuvres plastiques, mais nous manquions d'une étude d'ensemble sur cet aspect d'un talent complémentaire. Avec l'album de Christian Bernadac nous voici comblés, en possession de 318 reproductions, pour la plupart inédites, et d'un brillant commentaire explicatif. La romancière s'est représentée elle-même (et plus souvent caricaturée, sans vergogne), elle a croqué ses enfants, ses familiers, ses amis (Chopin, Delacroix, Liszt, etc.), des paysages réels ou imaginaires. Au temps de ses débuts parisiens, avant de s'embarquer « sur la mer orageuse de la littérature », elle a peint des boîtes à gants, des tabatières, des étuis à cigares et autres « jolités en bois de Spa ». Nombreuses sont les lettres où elle y fait allusion, ainsi que des passages d'*Histoire de ma vie*, et même un passage du roman *Leone Leoni*. Christian Bernadac a tout lu, il connaît tout, et son ouvrage n'est pas seulement un catalogue techniquement impeccable, mais se double d'une biographie alertement contée, très vivante, enrichie de citations. Lesquelles montrent avec quelle humilité G. Sand considérait ses ouvrages : des « barbouillages », « bêtement dessinés », « qui ne valent pas dix sous ».

On lira avec surprise les pages où l'auteur apporte la preuve que G. Sand, avec les dendrites, a été le précurseur méconnu des « décalcomanies du désir » des surréalistes, qu'Oscar Dominguez a cru découvrir plus tard, et dont André Breton a donné la recette. Rapprochement plein de sel quand on sait avec quel dédain les surréalistes toisaient George Sand.

Ajoutons deux témoignages que Christian Bernadac paraît avoir ignorés. Henri Amic, qui avait vu travailler la romancière à Nohant même, rapporte une conversation avec elle en 1875 : « Vous savez, lui dit-elle, comment Maurice me prépare mes dendrites ; il écrase entre deux cartons de bristol des couleurs à l'aquarelle. Cet écrasement produit des nervures parfois curieuses. Mon imagination aidant, j'y vois des bois, des forêts ou des lacs, et j'accentue ces formes vagues produites par le hasard ». (*George Sand. Mes souvenirs*, Calmann-Lévy, 1893, p. 47). Autres détails techniques, rapportés par Joseph Pierre, qui les tenait de familiers de Nohant : « Elle plaquait sur le papier, à l'aide d'un pinceau, un pâté de couleur à l'eau (plus particulièrement de la terre de Sienne), elle entourait le pouce de sa main droite avec un chiffon de toile un peu plissé, elle l'appuyait ensuite sur la tache en appuyant fortement, et les dendrites étaient reproduites comme au naturel. Puis elle reprenait la peinture en sous-œuvre, peignait un ciel, un fond, le remaniait à l'aide de glacis à l'aquarelle, de touches vigoureuses parfois, lui donnait le dernier coup en employant la gouache pour les accents, et grâce toujours à sa merveilleuse imagination, elle enfantait de la sorte de petits chefs-d'œuvre. J'ai la bonne fortune d'en posséder plusieurs qui m'ont été cédés par un de ses anciens valets de chambre. » (*Le Correspondant*, 25 avril 1896). Où sont aujourd'hui ces petits chefs-d'œuvre qui ont échappé à Christian Bernadac ? Souhaitons que son album aide à les découvrir, ainsi que bien d'autres, pour compléter « une œuvre graphique originale, désormais inséparable de l'œuvre écrite ».

Georges LUBIN

● ***Quelques dessins de G. Sand*** dans le beau livre de Serge FAUCHEREAU, *Peintures et dessins d'écrivains*, éd. Belfond, 1991, 224 p.

George Sand, *Agendas III (1862-1866)*. Textes transcrits et annotés par Anne Chevereau, Jean Touzot, Libraire-Editeur, 38, rue St-Sulpice, Paris, VIe, 1992

Un conflit familial venu se greffer sur des peines de tous ordres, la mort d'un premier petit-fils longtemps espéré, l'atroce fin d'un des plus fidèles accompagnateurs de son existence font de ce troisième tome des *Agendas* un volume échappant un peu aux normes du genre, même si les 18 premiers mois reflètent une existence apparemment calme.

En dépit des dehors conformistes, le drame éclate au grand jour le 23 novembre 1863 (p. 147). Après le rituel « Assez beau mais gris. Mme Sand va bien », Manceau dévoile : « on m'annonce que je suis libre de m'en aller à la St-Jean prochaine ». Ce dérisoire octroi de la « liberté » de déguerpir le révolte. Fort de ses « 15 ans de dévouement », il s'indigne d'un procédé dont il ne nomme pas l'auteur. Ce dernier s'en charge en écrivant au bas des lignes, après la mort de George Sand : « relisez Tartuffe ! [signé] Maurice ». George, quant à elle, met, dès le lendemain, les points sur les i en se déclarant noir sur blanc solidaire de son ami. Elle reconnaît la gravité et la durée du conflit (soigneusement tues jusqu'alors, à moins que nous n'ayons couru le risque d'interpréter de nébuleuses allusions). Elle annonce à ses proches qui seront, imagine-t-elle alors, ses seuls lecteurs posthumes, sa décision d'accompagner l'ami outragé, tout en désignant les auteurs du coup : « Tout à eux, tout pour eux, mais pas notre dignité, et pas le sacrifice de notre amitié, *jamais* ».

Mise en cause qui ne provoquera, de la part de Maurice, quand il la découvrira, que ce médiocre commentaire : « relisez le père dans Tartuffe, ma mère toujours dupe ». Qui croit-il convaincre ? Ses descendants ? Quelle dérision ! Même si les causes du conflit (incompa-

tibilité d'humeurs, jalousie sommaire, intérêts mal compris ?) nous échappent, il semble, aux lecteurs imprévus que nous sommes, que discrétion et dignité sont plutôt du côté des partants. Fidèles à leur promesse de ne commettre aucun éclat, ils ne feront plus allusion à l'événement. Ce n'est qu'indirectement, par la plus grande rareté de nouvelles de Nohant, par des accès de sécheresse dans l'abrégé des journées, que l'on perçoit quelque tristesse.

Néanmoins, le printemps découvert dans un cadre neuf, les amitiés, le travail, des retours en Berry redonnent vitalité à un auteur accablé d'ennuis de santé mais vite ragaillardi. Tout autre est le sort de Manceau qui vit là ses derniers mois, même si ses crises sont ponctuées de mieux que l'on veut croire encourageants. Le 11 juin 1864, au cours d'un séjour à Nohant, il évoque avec émotion l'intensité des « 14 ans... passés ici » et se dit impressionné d'être « désomais seul avec elle, quelle responsabilité, aussi quel honneur et quelle joie ! ». « Quel fat ! Quel sot ! ! ! » soulignera le commentateur posthume.

Après un hiver passé à lutter contre le mal, Manceau tient la plume pour la dernière fois le 6 juin 1865. Les deux mois et demi qui suivent ne donnent plus lieu qu'à un interminable, un poignant bulletin de santé. Tenu désormais par George Sand, l'agenda y gagne un souffle inusité car les moindres notations sur un clair de lune ou l'escapade d'un canard volage ont une grâce à laquelle le style de Manceau atteint rarement. Les pages précédant la mort sont une longue plainte, d'un dépouillement d'autant plus fort que (elle le révèle seulement la veille du décès) le malade est demeuré en état de lire ce qu'elle écrit.

Jamais Sand n'aura, semble-t-il, côtoyé une souffrance aussi prolongée (aggravée par d'ahurissants traitements), aussi extrême, aussi peu partagée.

Occasion ou jamais de monologuer, dans les semaines suivantes, sur cette solitude nouvelle qui lui paraît irrémédiable. Elle sait, dès lors, que, quoi qu'il arrive, « cette amitié ! cela ne peut ni ne doit jamais se remplacer » (17/10/1865). Le fait est qu'elle ne « remplacera » pas Manceau.

Anne Chevereau souligne dans son *Avant-propos*, que ces 5 années difficiles voient éclore 7 ouvrages, 5 pièces et diverses collaborations, sans compter la peine que donne à George la révision des nombreux manuscrits de son fils. Le succès de « Villemer » en février 1864 aura constitué un baume pour le couple meurtri : en témoigne le relevé par Manceau, au bas de chaque abrégé de journée, du nombre de représentations ou du chiffre des recettes.

Parmi les dernières notations de Sand, celle-ci, symptomatique, du 27 novembre 1866 : « On vieillit seul, triste ou recueilli, mais tranquille, toujours plus tranquille ». Ainsi se sent-elle après ces bourrasques.

On ne relève que de bien rares coquilles pour un travail d'érudition aussi considérable, aussi minutieux, qui mobilise l'attention de Georges Lubin et d'Anne Chevereau, auteurs dont on ne peut qu'admirer l'art de déchiffrer les énigmes et de donner leur véritable identité à tant de personnages connus ou non (sans leur secours certains passeraient à la trappe). Les prochains tomes IV et V porteront respectivement sur les années 1867-1871 et 1872-1876.

Aline ALQUIER

George Sand, *Le Secrétaire intime*, texte établi, présenté et annoté par Lucy M. Schwartz, Éditions de l'Aurore, 1991

Les Éditions de l'Aurore ont eu l'heureuse idée de tirer de l'oubli *Le Secrétaire intime* que George Sand elle-même tenait pour « une fantaisie sans rime ni raison », et de ce fait injustement dédaigné au profit des grandes œuvres qui le précèdent, *Indiana*, *Valentine* et *Lélia*. Et pourtant, quel bijou que ce petit roman ! Ecrit dans le climat euphorique des premiers mois de sa liaison avec Musset, il fut achevé à Venise et publié au début de l'année 1834. Le sujet se ressent de l'époque de sa composition, il est à la fois fantaisiste et léger comme un Proverbe et grave comme un plaidoyer.

Les hasards d'un voyage mettent en relation Louis de Saint-Julien, jeune aristocrate pauvre et austère, qui fuit sa famille, et la Princesse Quintilia Cavalcanti qui rejoint la principauté-miniature sur laquelle elle règne. Subjugué par le mystère qui entoure la personnalité de la Princesse dont les allures très libres contrastent avec le respect qu'elle impose, Saint-Julien accepte de devenir son secrétaire. Mais plus le temps passe et moins le jeune homme parvient à expliquer la dualité du caractère de Quintilia : est-elle une coquette effrontée, une femme galante ou bien ses mœurs sont-elles irréprochables ? Poussé par un amour jaloux et mal conseillé par le page Galeotto, son double libertin, Saint-Julien en arrive à soupçonner la princesse de s'être débarrassée d'un amant, Max, en le faisant assassiner, et tente de la séduire par la force. Le châtiment sera à la mesure de son erreur. Le dénouement révèle en effet le mystère de la vie privée de Quintilia : elle est en réalité secrètement mariée à Max qui, pour préserver leur amour des intrigues de la cour, a toujours refusé de partager avec elle les honneurs du pouvoir. Saint-Julien, chassé de la cour, aura tout le loisir de méditer, dans le monde réel, sur la morale de son aventure : il est imprudent de juger une femme sur les seules apparences qui la condamnent.

Dans une étude de genèse très éclairante, Lucy M. Schwartz montre que George Sand a sacrifié la partie champêtre du roman, qui constituait initialement le récit de l'enfance de Saint-Julien, pour que toute l'action se déroule dans un monde de fantaisie, la mythique principauté de Monteregale. Son intention était de situer dans un climat achronique de conte fantastique un débat à la fois historique et personnel sur l'amour et le mariage. « La seule pensée que j'y ai cherchée c'est la confiance dans l'amour présenté comme une belle chose et la butorderie de l'opinion, comme une chose injuste et bête. »

L'influence d'Hoffmann, revendiqué par la romancière elle-même qui qualifie *Le Secrétaire intime* de « pastiche d'Hoffmann », est analysée par Lucy M. Schwartz avec rigueur et subtilité : l'atmosphère de la cour de Quintilia où le point de vue de Saint-Julien ne parvient pas à distinguer le rêve de la réalité, le bal où les courtisans sont déguisés en insectes, sont autant d'emprunts à l'auteur du *Chat Mur* et de *Maître Floh*. Mais c'est surtout la structure de l'œuvre qui rappelle le schéma tripartite du conte hoffmannien : création d'une atmosphère inquiétante, présentation du dilemme que doit résoudre le protagoniste entre le bien et le mal, puis explication du mystère. L'originalité du *Secrétaire intime*, souligne Lucy M. Schwartz, étant l'absence de surnaturel dans le mystère : « Le seul élément surnaturel est l'atmosphère onirique créée par la confusion quasi permanente de Saint-Julien qui ne sait pas distinguer le vrai du faux et croit à plusieurs reprises sortir d'un rêve dont tout le royaume de Monteregale fait partie ».

Après une étude rapide des clés du roman, qui convoque George Sand et Musset comme modèles présumés des protagonistes – et les analogies sont effectivement convaincantes –, Lucy M. Schwartz s'attache au problème central du roman, la conciliation délicate entre l'amour et le mariage. En confrontant *Le Secrétaire intime* aux œuvres précédentes, elle fait très justement remarquer que George Sand a envisagé tous les cas de figures où la femme fait les frais d'une institution qui la maintient sous la tutelle de son mari. Or justement, « la femme commande dans *Le Secrétaire intime* : différence essentielle avec les autres œuvres. Quintilia Cavalcanti, qui gouverne son royaume, est libre de créer un mariage à son goût et une société selon ses conceptions ».

George Sand aurait-elle inventé la solution idéale, une vie conjugale à mi-temps qui préserverait à la fois le bonheur du couple et l'indépendance de la femme ? Non, conclut Lucy M. Schwartz, en raison même du caractère utopique de ce petit monde fantaisiste. On peut remarquer cependant que George Sand envisagera de nouveau la même situation comme garante du bonheur conjugal dans *La Filleule*, dont le contexte est celui de la société contemporaine. Sur ce point, les commentaires de Lucy M. Schwartz gagnent à être complétés par les notes pertinentes de l'appareil critique qui en corrigent l'excessive concision.

On peut regretter que la confrontation du *Secrétaire Intime* avec *Fantasio*, écrit dans le même temps, n'ait été abordée que sous forme de référence à l'étude de Jean Pommier sur le Théâtre de Musset, car le ton spirituel et l'atmosphère discrètement sensuelle du roman doivent beaucoup au « gamin Alfred ». De même, on aurait aimé prendre connaissance de la réception de l'œuvre par la critique. La qualité et la rigueur de la contribution de Lucy M. Schwartz font regretter décidément sa brièveté. Quel dommage que des nécessités commerciales ne permettent plus aux Éditions de l'Aurore d'offrir aux lecteurs curieux la richesse d'introduction et d'apparats critiques exemplaires qui n'étaient pas seulement un régal d'érudits !

Marie-Paule RAMBEAU

George Sand, *Malgrétout*, 1870
Préface de Jean Chalon. Notes et dossier de Claude Tricotel. Meylan, Éditions de l'Aurore, 1992, 223 p., 98 F

« [...] je suis à la moitié d'un roman nouveau qui ne fera pas grand bruit. [...] Je fais alternativement *mon roman*, celui qui me plaît, et celui qui ne déplaît pas autant à la Revue et qui me plaît fort peu. » D'après cette lettre de George Sand à Flaubert du 15 novembre 1869, *Malgrétout*, dont la rédaction est en cours, appartient à ces romans de commande que la romancière n'apprécie guère et qu'elle exécute quasi mécaniquement pour s'acquitter du contrat qui la lie à *La Revue des Deux-Mondes*. Dans cette dernière période de sa production littéraire, George Sand vit une maturité épanouie à Nohant, apparemment plus préoccupée par la famille de son fils que par son activité d'écrivain.

Dans *Malgrétout*, la parole est abandonnée à Sarah Owen, qui, en deux longues lettres, confie le *roman* de sa vie à une amie d'enfance. Aimée d'Abel, un brillant violoniste qui désire mettre fin à une vie aventureuse, elle lui impose une année de mise à l'épreuve autant à cause de la jalousie de sa sœur que du doute sur ses propres sentiments. Contraint de poursuivre ses tournées musicales, le jeune homme, quoique sincèrement amoureux, reprend sa vie riche en liaisons passagères. Carmen d'Ortosa, « une jeune fille de grande maison sans fortune », se mêle de compliquer la situation en s'immiscant dans la vie des deux jeunes gens...

Jean Chalon présente *Malgrétout* comme un roman à clés où les personnages figurent Solange Sand, son mari Clésinger, Chopin ou Musset, l'impératrice Eugénie et George Sand elle-même. La romancière se livre, selon lui, à un « authentique jeu de massacre » et règle ses comptes simultanément avec sa famille, avec ses anciens amants et même avec l'Empire à travers une satire féroce de l'impératrice. Il convie le lecteur au spectacle de ce « déballage familial et impérial ». Pourtant, les rancœurs de George Sand, notamment envers ses amours lointaines et envers sa fille Solange, semblent bien atténuées dans sa vieillesse sereine ! Quoi qu'il en soit, même s'il évoque un « foisonnement de rebondissements psychologiques » et des « rencontres providentielles », Jean Chalon ne propose guère qu'une lecture biographique du roman par ailleurs agrémenté de « ravissantes descriptions de paysage ».

Il est vrai que *Malgrétout* constitue le roman des Ardennes. Claude Tricotel retrace, grâce à de scrupuleuses citations de la correspondance et de l'agenda de George Sand, les deux voyages qu'elle a entrepris pour se consacrer à une féconde moisson d'images et de lieux. Il relève l'étonnante exactitude des descriptions et localise avec précision les différents sites. Il fait aussi allusion à l'emploi métaphorique de certains lieux, technique assez courante dans les derniers romans.

La presse de 1870 n'a guère goûté ces aspects de *Malgrétout*, mais, dès sa parution en feuilleton, s'est nourrie du scandale de « l'affaire Eugénie ». Certains journalistes ont relevé une étrange ressemblance entre Mademoiselle d'Ortosa et l'impératrice des Français. Claude Tricotel a recueilli les divers rebondissements de « l'affaire » et les réactions de George Sand agacée par une telle publicité. Sincère ou non, elle a toujours nié toute intention de satire et affirme dans une lettre à Emile de Girardin du 3 juillet 1870, qu'on « peut tracer la figure d'une classe d'ambitieuses qui ont échoué ou qui ont réussi dans leurs projets, sans avoir aucune figure en vue ».

Quelques lignes sur la genèse de l'œuvre, un aperçu des précédentes éditions et une bibliographie sommaire ferment ce dossier, qui, en dépit de son intérêt, s'avère assez mince. Il est dommage que le commentaire de Claude Tricotel soit aussi laconique et que ses notes restent évasives devant des problèmes plus littéraires. Il favorise visiblement la lecture biographique et passe sous silence diverses facettes du roman.

Or, *Malgrétout* contient plusieurs thèmes chers à la romancière. Ainsi, George Sand ne peut quitter le domaine artistique, qui l'a tant passionnée dans *Pierre qui roule*, son précédent roman. Cette fois-ci, la musique constitue le fil conducteur de l'ouvrage et le moteur de l'intrigue car elle forme le lien qui unit véritablement le virtuose Abel et Sarah qui chante merveilleusement. Des portraits d'artistes, aux conceptions opposées de l'interprétation musicale, complètent ce tableau et se fondent au thème essentiel du roman.

Le débat principal du livre concerne le combat entre l'amour, plutôt spirituel, et la passion, toute physique. Ainsi, phénomène plutôt rare dans les romans de George Sand, (néanmoins déjà traité dans *Constance Verrier*) les personnages masculins sont dépeints inconstants et incapables de contrôler leur désir. Au contraire, les figures féminines, même si certaines se complaisent dans une coquetterie sans vergogne, savent maîtriser leur sensualité. Toutefois, n'oublions pas que la femme a une réputation à défendre dont Sarah Owen se préoccupe particulièrement comme bon nombres d'héroïnes de Sand. Le point de vue féminin est d'ailleurs privilégié par la composition du roman constitué de deux lettres écrites à une année d'intervalle environ. Chacune reflète un état d'âme spécifique de leur narratrice. La première se clôt sur un échec ; la seconde laisse entrevoir une vie plus réussie. Mais ce dénouement se nuance d'incertitude puisque la vie de couple y est envisagée sans illusion et que seul le désir de maternité décide Sarah au mariage. Pour elle, le bonheur consiste en une vie simple et retirée, loin du faste d'une société vaine et bruyante. Si G. Sand se livre à une satire, elle viserait plutôt la société oisive du second Empire.

Les Éditions de l'Aurore avaient habitué le lecteur, qui reste un peu sur sa faim, à des dossiers plus complets et plus riches en pistes de lecture. Néanmoins, *Malgrétout* bénéficie d'une présentation attrayante et agréable, avec une iconographie essentiellement composée de gravures d'époque. Bien que *Malgrétout* appartienne sans doute aux œuvres mineures de son auteur, il mérite d'être redécouvert, non par « voyeurisme », ni seulement pour sa description des Ardennes, mais bien pour de réelles qualités romanesques.

Annie CAMENISCH

Dernières parutions des Éditions de l'Aurore : les 2 tomes de *La Daniella*, préface et dossier d'Annarosa Poli, mai 1992. Compte rendu de lecture dans le prochain bulletin.

A paraître en octobre 1992 : *Adriani*, préface de Huguette Bouchardeau.

George Sand, *Questions d'Art et de Littérature*, Paris, Éditions des Femmes, 1991 Présentation de Henriette Bessis et Janis Glasgow

Il convient de féliciter les éditeurs qui remettent en circulation des ouvrages depuis longtemps épuisés. En premier lieu les courageux responsables des éditions de l'Aurore qui nous ont permis de relire en 1991-1992 *Le Secrétaire intime, Simon, Jean de La Roche, Malgrétout, La Daniella*, avec un effort de présentation dont, espérons-le, ils seront récompensés. Aux Éditions des Femmes, nous voyons aussi paraître coup sur coup deux ouvrages introuvables dans le commerce, *Questions d'art et de littérature* et *Le Dernier amour*.

C'est du premier de ces ouvrages que je parlerai ici. Henriette Bessis et Janis Glasgow se sont associées pour préparer cette résurrection de textes importants : trente-six articles ou préfaces, écrits entre 1833 et 1870, sur des sujets divers. Pourquoi faut-il qu'il n'en subsiste plus que vingt-huit ? 171 pages ont disparu : c'est drastique. On pouvait peut-être trouver que le volume était alourdi de citations abusives des poètes ouvriers, mais cet aspect important de George Sand devait-il disparaître complètement ? Qui le recherchera sera floué. Encore aurait-il fallu, en adoptant ce principe éditorial (fâcheux à notre avis), conserver à chacun des articles supprimés sa place, sous son numéro d'origine, avec une notice brève pour l'analyser. Les chercheurs et commentateurs éventuels feront inévitablement des confusions, désormais, en renvoyant à tel ou tel chapitre de cet ouvrage selon l'édition utilisée, celle de 1878 ou celle de 1991. L'éviction des articles complaisants sur les œuvres de son fils est également critiquable : il n'est pas sans intérêt de savoir que G. Sand a eu cette faiblesse.

Ajoutons qu'on a laissé subsister une erreur (due à Maurice) de la première édition (l'ouvrier en vidanges, p. 118, ce n'est pas Charles Poncy, mais Louis-Marie Ponty), et qu'on en a ajouté : « l'infortuné Boyer » de la p. 119 ne peut absolument pas être le prédicateur Pierre-Denis Boyer (adversaire de Lammenais qui plus est !) mais l'ouvrier Adolphe Boyer, facile à découvrir dans le n° 1 de la *Revue indépendante*, p. 262-267 (de l'intérêt quand on republie des textes de recourir aux éditions pré-originales). Les auteurs y auraient vu aussi que c'est François Arago et non Etienne qui présentait le poète Poncy, et que Gustave Bonnin n'est pas le pseudonyme de George Sand. Très discutable encore le parti-pris de féminiser des textes que G. Sand a écrits au masculin : les Préfaces générales par exemple.

Georges LUBIN

George Sand, *Voyage dit du Midi, 1861*, Les Ateliers du patrimoine, La Valette du Var, 1992

Heureuse initiative : La Valette du Var s'est fait l'éditeur d'un texte littéraire tout entier consacré au séjour sur son sol d'un grand écrivain. C'est le journal-agenda que G. Sand a écrit sur place lors du voyage qu'elle fit pour se reposer après une maladie grave en 1861. Elle ne devait pas s'y amollir sur une chaise longue : au contraire, elle allait se dépenser en promenades et excursions. Pour découvrir le pays sous tous ses aspects, elle parcourut les environs, marchant parfois des heures entières, faisant des ascensions fatigantes. Chaque soir elle notait sur un carnet ses impressions, ses observations sur les lieux et sur les gens rencontrés, ses découvertes de botaniste. Très vivants sont ses récits, que M. Maurice Jean a enrichis d'une annotation éclairante bien documentée grâce à sa connaissance des lieux, des coutumes, de l'histoire locale. Ainsi peut-on lire avec fruit ces impressions de voyage : la dame était curieuse, observatrice, s'intéressait à tout, en outre était poète. « Elle a des mots inoubliables pour peindre nos couchers de soleil provençaux, note M. Jean dans l'introduction, comme pour faire voir l'arrivée du printemps sur nos terres. Elle a vu ce que les voyageurs pressés ont toujours ignoré : les pêcheurs au lamparo ou à l'issaugue, les charretiers qui descendent de Tourris les blocs énormes qui serviront à construire la nouvelle ceinture de fortifications de Toulon... »

Des illustrations bien choisies : cartes, portraits, bâtiments, dessins de paysages complètent la documentation. Dommage que la villa des Tamarins qu'occupèrent les voyageurs n'ait pas été photographiés convenablement avant sa destruction.

Le volume de 146 pages est disponible au Centre Culturel Pierre Bel, rue François Paul, B.P. 152, 83167 La Valette du Var, au prix de 65 francs.

G. L.

George Sand, *Le Dernier amour*, présenté par Mireille Bossis, Éditions des Femmes, Paris, 1991, 314 p.

Quelle mouche pique George Sand pour qu'en 1866 elle dédie à l'auteur de *Madame Bovary* un ouvrage qui constitue un procès en règle de l'adultère féminin, agrémenté d'une abondance de « grands mots » du type tache, souillure, avilissement, expiation, réhabilitation, et j'en passe ? Procès d'autant plus saisissant que le roman est un des mieux composés de son auteur, avec son réalisme dépouillé, l'austère resserrement de son action.

Présentatrice, pour les Éditions des Femmes, de ce *Dernier amour*, Mireille Bossis souligne le fait que l'écrivain, sans jamais cesser de dénoncer l'outrecuidance et l'impunité de l'adultère masculin, met en scène le plus souvent des femmes adultères, qu'à l'exception de Fernande, l'héroïne de *Jacques*, elle s'ingénie à vouer à la catastrophe. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir imaginé « le pendant » féminin du raisonnable M. Sylvestre, possibilité qu'elle évoque dans une lettre à Dumas fils du 5 juillet 1866 (*Corr.*, XX, 46). C'est un tableau bien plus atroce encore qu'elle brosse, en ces quelques lignes, du sort de la femme bafouée, vouée par son infériorité sociale et ses responsabilités maternelles à une humiliante résignation, voire menacée d'un viol légal au cas où sa pudeur se révolterait contre les retours de flamme du parjure.

Ce projet n'ayant pas été réalisé, c'est une femme, Félicie Morgeron, qui, toute victime qu'elle soit au départ, incarne la trahison, et pas n'importe laquelle, « la trahison non provoquée par celui qui en est victime et sciemment accomplie par celui qui la commet. Dans ce cas-là, l'époux ou l'épouse adultère mérite châtiment ». Telle est la forme d'adultère condamnée par le héros justicier, mais justicier débonnaire, puisque le châtiment qu'il prône est... l'amitié. Une amitié qui n'en tue pas moins la coupable avide d'amour. Ce châtiment, l'auteur dit l'avoir longuement médité, il en est aussi fier que s'il avait découvert le carré de l'hypothénuse. Le 24 février 1866, en effet, alors qu'elle en est à la moitié du livre, Sand écrit à Buloz : « c'est la peinture de l'*adultère* que je suis en train de faire, punition qu'on n'avait pas encore trouvée, et qui est simple comme bonjour. Il m'a pourtant fallu vingt-cinq ans pour m'en aviser ».

Si on la lit bien, c'est l'adultère qui serait autopunitif (à condition qu'on l'aide un peu ?). Quelle situation, quelles réflexions ont pu, 25 ans auparavant, déclencher la méditation de l'écrivain à ce propos ? Seraient-ce, dans *Le Compagnon,* les déchirements du Corinthien et de Joséphine ? N'est-ce pas plutôt à partir du sacrifice de son héros Jacques, et des réactions suscitées en son temps par le roman du même prénom, que l'auteur s'est mis à réviser sa sempiternelle analyse de l'amour conjugal et des passions ? Il est en effet longuement question, dans *Le Dernier amour,* de *Jacques* et des autres ouvrages où l'adultère est abordé. C'est que George Sand a voulu faire de ce roman un roman-bilan, une œuvre de moraliste. Mme Bossis insiste à juste titre sur la situation de l'auteur en 1866. Sa vie sentimentale est derrière elle, Manceau est mort depuis quelques mois, elle a connu élans et ruptures, rapports familiaux méfiants, voire orageux, et même la toute fraîche et déchirante séparation d'avec Maurice et Lina. Pourtant, là où Mireille Bossis décèle un antiféminisme outrancier, nous verrions plutôt, de la part de Sand, un règlement de comptes acharné avec la passion et, dans une certaine mesure, avec elle-même. Car si elle s'identifie très visiblement à M. Sylvestre, la part la plus instinctive d'elle-même, son ivresse de vie ne la rattache-t-elle pas au complexe et sauvage personnage de Félicie (la mal nommée) ? Si elle sait évoquer avec autant de force le difficile combat de l'esprit rationnel contre l'individualisme déchaîné dans son a-socialité, c'est qu'elle aussi a éprouvé les charmes et les rudesses des débordements sentimentaux. Les entraînements passionnels et les délicats rapports familiaux ne lui ont-ils pas appris que, pour qui tient à une certaine logique, tout ne peut pas être concédé au sentiment ? Pour M. Sylvestre, comme pour sa créatrice, il est une « science de l'amour » que chacun peut et doit acquérir s'il veut atteindre et surtout conserver le bonheur.

Est-ce parce que ce bilan intime lui tient spécialement à cœur que George Sand a réussi là une de ses œuvres les plus pures, les moins gâtées par d'extravagants coups de théâtre ? Preuve qu'elle portait peut-être en elle une fibre naturaliste qui ne demandait qu'à s'épanouir.

Mathilde EMBRY

Jacques-Louis Douchin : *George Sand l'amoureuse,* Ramsay/J.J. Pauvert, 1991

En 1967 paraissait une *George Sand amoureuse* par Casimir Carrère, qui s'était passionné pour le sujet après une nuit (conjugale) au Daniéli dans la chambre des amants de Venise. Sous le même titre, ou presque, J.L. Douchin renouvelle aujourd'hui l'histoire des amours multiples de la romancière. La différence ne tient pas seulement à un article élidé : depuis vingt-cinq ans, quelques découvertes ont été faites, notamment grâce à la correspondance, que l'auteur a utilisée en conscience. Il n'a pas la même approche que les nombreux auteurs qui avant lui avaient abordé le sujet, certains en moralistes sermonneurs, d'autres avec un sourire en coin, complice. Constatant un recul de la misogynie et du machisme dans la société, il estime que « l'on ne peut plus juger George Sand, à la fin du XXe siècle, sous peine de sombrer dans le ridicule, selon les critères de la morale bourgeoise du XIXe ». En conséquence, il raconte sans fard, appelant un chat un chat, et ne se privant pas d'épingler au passage certains de ses prédécesseurs comme Guillemin, Gavoty, Jean Davray. Mais il aura beau faire, la misogynie, le machisme et l'hypocrite morale bourgeoise n'ayant pas disparu, certaines de ses chroniques apporteront de l'eau au moulin des détracteurs impénitents. En particulier, le fait d'associer G. Sand à la confection de *Gamiani* sur la foi de suppositions bien légères en suscitera de nouveaux. Pour qui se souvient de la remarque de Théophile Gautier sur les conversations de Nohant (« Pas le plus petit mot sur le rapport des sexes ! Je crois qu'on vous flanquerait à la porte si vous y faisiez allusion. »), cela paraît invraisemblable : je demeure à ce sujet sceptique comme l'était Pascal Pia.

Quelques erreurs de fait : Aurore Dupin est née le 1er, non le 4 juillet ; le coup d'Etat eut lieu en 1851 et non en 1857 (p. 257) ; Musset n'a pas pu corriger les épreuves de *Lorenzaccio* à Venise (p. 139) ; le Journal de Chopin cité p. 270 est un faux. Mais des anecdotes peu connues sont alertement contées (la mystification Tessum-Onda par exemple), le récit est toujours vivant et sa lecture agréable.

Georges LUBIN

Isabelle Hoog Naginski,
George Sand writing for her life,
Rutger University Press,
New Brunswick and London, 1991, 281 p.

Nous souhaitons à ce livre sérieux une rapide diffusion en France. Le titre (G.S. écrivant pour sa vie) laisse suffisamment entendre qu'Isabelle Hoog Naginski, connue pour ses articles et essais sur notre littérature (Tufts Univ.) n'est pas friande d'anecdotes relatives aux « lapins bleus » et autres balivernes, qui, en notre temps, séduisent de préférence certains auteurs masculins fort médiatiques. C'est à partir de l'intérêt porté à l'écrivain par Dostoïevski et l'Intelligensia russe en général que la jeune universitaire américaine s'est engagée dans un redimensionnement de l'œuvre de Sand.

Approfondissement jugé d'autant plus nécessaire qu'aucune étude anglo-saxonne ne s'était encore proposé de « déterminer les contours du vaste univers romanesque de G.S. ». Ce à quoi I.H.N. s'emploie avec intelligence et détermination, en s'éloignant volontairement de l'approche biographique, voire « bioscandaleuse », tout autant que de l'hagiographie. Basée sur l'essentiel des romans des années Trente et Quarante, son étude vise à établir l'auteur comme « l'un des romanciers prééminents de la littérature française du XIXe siècle, dont l'œuvre demeure importante à la fois en elle-même et comme force de développement du roman moderne ».

I.H.N. met en relief la nouveauté sandienne par rapport à l'écriture féminine du siècle précédent, voire à celle de Mme de Staël (dont le « je » coïncide grammaticalement et idéologiquement avec celui des héroïnes). Sand se pose presque d'emblée en écrivain « double », à plusieurs voix. Elle s'écarte également du domaine dit féminin par sa recherche de thèmes habituellement associés à la masculinité : la guerre, la révolution, la politique, la philosophie. Outre la richesse de ses thèmes, elle a exploré les multiples facettes de la fiction, faisant du roman « un melting pot de divers types de proses ».

I.H.N. s'efforce de donner une juste importance à ses premiers textes et aux fragments autobiographiques (bien replacés dans leur recherche de la voix propre de l'écrivain ainsi que d'une féminisation du canon littéraire). Un chapitre est consacré à *Histoire du Rêveur,* réservoir à thèmes, prélude à d'autres œuvres, rêverie sur la rêverie. Oeuvre qui inaugure la spécificité picturale qui, dès ses premiers romans, la distingue de ses confrères masculins.

A propos d'*Indiana,* longuement étudié, I.H.N. fait fi des faciles références biographiques. Elle voit dans la métamorphose linguistique dont Ralph fait l'objet, l'épisode crucial de l'œuvre, la re-création d'elle-même par Aurore devenue l'écrivain Sand. La découverte par le personnage de sa phraséologie propre coïncide avec l'irruption de l'auteur dans le langage littéraire.

I.H.N. fait une place à part à ces « romans invisibles », hors de l'espace et du temps, précurseurs de la polyphonie dostoïevskienne, que constituent les deux

versions (chacune longuement étudiée) de *Lélia*, et aussi *Spiridion*. Elle s'attache néanmoins à montrer que la multiplicité des explorations fictionnelles de G.S. et la richesse de sa vision ne doivent pas être assimilées au chaos, qu'il y a une cohérence dans son vaste univers fictionnel. De ses premières études du mal du siècle au féminin à ses romans pétris d'utopie sociale (et jusqu'à *M. Sylvestre*) elle a exprimé « sa croyance en la primordiale spiritualité de l'homme, sa foi en la perfectibilité humaine ». Si *Spiridion* se clôt par la découverte d'un nouvel Evangile, le Livre Sacré fait place, dans *Consuelo*, à une pratique évangélique. En comparant la régénération de Consuelo à l'immutabilité du personnage-type du roman gothique, elle montre comment le « roman noir » est transcendé chez Sand en ce que le critique baptise un « roman blanc ». Parmi les œuvres utopiques des années Quarante, c'est essentiellement *Le Meunier d'Angibault* qui lui sert de champ d'expérience. Si le critique est forcé de se limiter à la période la plus féconde de l'œuvre sandienne, il n'en fournit pas moins d'intéressants éclairages sur bien d'autres aspects. Un appareil de notes précis et une bibliographie réduite à l'essentiel complètent cet ensemble de qualité.

Mathilde EMBRY

Anna Lo Giudice, *George Sand, romanticismo e modernità*, Bulzoni editore, Roma, 1990, 175 p.

Le but de l'auteur est bien sympathique : river leurs clous aux critiques italiens suspects d'antisandisme et inciter les éditeurs transalpins à rééditer ses romans (ce pour quoi il semble qu'ils traînent les pieds). Mais Mme Lo Giudice aurait peut-être intérêt à méditer le jugement du critique Carlo Bo, saluant en 1989 la réédition de *Laura* par ces mots : « pour lire G. Sand d'une juste manière, les systèmes traditionnels ne suffisent pas. » Ce court volume constitue une synthèse parfois trop allusive, voire confuse, qui en partie s'attache trop vite au conservatisme apparent, d'autres fois tire Sand du côté du Zen, de Müsil, de Bataille. On trouve peu de dates, des erreurs, des approximations (Sand n'est pas née en Berry, elle n'écrivait pas sans ratures, elle a refait des parties d'œuvres ou des œuvres entières, des coquilles tronquent fâcheusement des noms propres, notre Révolution n'a pas eu lieu en 1779). L'étude sur « le fantastique réaliste dans les romans rustiques » est néanmoins une des mieux venues, de même que celle sur le théâtre. Mme Lo G. nous apprend d'ailleurs être elle-même l'auteur d'un drame en un acte en prose, intitulé *Eux* et apparemment relatif aux rapports Sand-Musset.

M.E.

Gisela Schlientz, *George Sand, Leben und Werk in Texten und Bildern*. Insel Taschenbuch Verlag, Francfort/Main, 1987

Plusieurs fois réédité et publié, preuve de succès, en livre de poche, cet ouvrage d'une Allemande spécialiste et passionnée de George Sand vient de nous parvenir. Sur plus de 400 pages serrées, il présente, comme le titre l'indique, « la vie et l'œuvre » de Sand, « par les textes et les images ». Gisela Schlientz s'est réservé un rôle modeste, qui se borne à introduire et enchaîner les très nombreux documents qu'elle a rassemblés. La plupart des lettres, extraits d'agendas, « journaux » qui figurent dans ce volume ne sont pas encore traduits en allemand, ce sera donc une révélation pour le public d'outre-Rhin. Gisela Schlientz fait preuve d'une très bonne connaissance de l'énorme fleuve d'écrits qui entoure son « sujet ». Elle choisit judicieusement ce qui peut donner de Sand l'idée la plus fidèle : non seulement l'amoureuse célèbre, mais l'engagée politique, le centre d'un éblouissant milieu littéraire, enfin une personnalité humaine, d'une force et d'une générosité hors du commun. L'iconographie est très riche, et nous offre non seulement les habituels portraits des comparses les plus connus, mais aussi ceux d'Ernest Périgois, de Proudhon, des photos d'authentiques « maîtres sonneurs », etc. Un travail remarquable. Gisela Schlientz domine parfaitement la question, et son livre a sûrement touché un vaste public en Allemagne.

Nicole CASANOVA

***Romans 1830, George Sand*, Editions Presses de la Cité, coll. Omnibus, 1991, 1350 p.**

Sous un titre un peu sibyllin au premier abord, les Presses de la Cité ont rassemblé quelques-unes des œuvres les plus célèbres écrites pendant les années Trente. Période de jeunesse, marquée par des passions vives, mais aussi moment décisif pour la formation de l'auteur. La préfacière, Mme Fragonard, professeur à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III) souligne le fait que les huit ouvrages réédités ne sont qu'une part de la production de huit années. Elle s'émerveille d'une telle fertilité (« Il y eut en 8 ans – de 1831 à 1838 – beaucoup plus de romans que d'amants »). La présentatrice explique les raisons du choix fait par elle de sept romans allant d'*Indiana* à *Mauprat* (Pourquoi avoir négligé *André* et *Simon* ?) auxquels elle a joint *Un Hiver à Majorque*. Ce qui lie, à ses yeux, tout au moins les romans, c'est, outre une certaine forme de romantisme, la vive protestation d'une femme contre la dépendance de son sexe, contre « la fausse raison, la fausse morale », même si les derniers ouvrages de la période ouvrent des perspectives déjà autres (signalons que c'est le premier *Lélia* qui a été choisi). Il faut, en tout cas, se féliciter de ce que, pour un prix modique, les ignorants de Sand pourront la découvrir sous une forme attrayante, vierge d'une érudition trop sévère.

PRIX

- Le *Chère George Sand*, de Jean Chalon a été couronné par deux Prix : le Prix d'Histoire de la Vallée aux loups, et le Prix Chateaubriand.
- *George Sand l'amoureuse*, de J.-L. Douchin a reçu le Prix de la Fédération nationale des Ecrivains de France, qui lui a été décerné à Nohant.
- Le Prix A. de Vigny 1991 a été décerné à l'Hôtel de Ville de Paris à Nicole Casanova pour sa remarquable biographie *Vigny. Sous le masque de fer*.

REVUES, JOURNAUX

- La *Revue des Sciences Humaines* (Univ. Lille III, n° 226, 1992-2). Remarquable n° consacré à G. Sand. Textes de B. Didier, L. Frappier-Mazur, M. Hecquet, M.-J. Hoog, Brigitte Lane, N. Mozet, I. Naginski, P. Nykrog, D.A. Powell, N. Schor, S. Vierne. La contribution de G. Lubin porte sur *« Rose et Blanche*, roman renié ».
- La revue *Berry, Une Terre à Découvrir*, de bonne tenue et de présentation luxueuse, a vécu quatre ans animée par une petite équipe de rédacteurs, saluée par un succès grandissant, mais qui a dû passer la main, à cause de ce succès même, pour céder la publication à un groupe de presse plus technique. Elle est devenue *Berry-Magazine*, 7, av. Jean-Jaurès, 18000 Bourges.
  Nous relevons dans les derniers numéros :

n° 15 (automne 1990) : B. Tillier, Une troupe de pupazzi à Nohant.
J. Pérot, La Société de G. Sand enfant.
n° 16 (hiver 1990) : S. Moins, Chopin en Berry.
M. Pinault, G. Sand et les Goncourt.
n° 18 (mars 1991) : G. Coulon, Hollywood en Berry (films tournés en Berry, dont ceux inspirés par les romans de George Sand).
n° 20 (nov. 1991) : Interview de Georges Lubin.
n° 21 (fév. 1992) : Article sur la mort d'Alain-Fournier (élucidée par notre sociétaire Michel Algrain).

- La *Société Historique de Palaiseau* a présenté, le 23 mai 1992, en l'Hôtel Brière, 5 place de la Victoire, le premier numéro des *Carnets de la Mémoire*, consacré à « G. Sand à Palaiseau » (étude de M.-Th. Baumgartner). Prochain carnet consacré au graveur Manceau. Le premier numéro constitue une très alerte histoire de la vie palaisienne de G.S., de la villa entrée en littérature, le tout bien illustré.
- Le *Magazine littéraire* a consacré son n° 295 (janvier 1992) à George Sand, avec une interview de Georges Lubin. A la question : *Quelles sont les principales qualités de George Sand épistolière ?*, on note la réponse de l'éditeur de la correspondance : « Cette capacité d'organiser le thème de ses lettres. Quand elle a quelque chose à raconter, elle organise le récit comme dans un roman. Un tel talent est très rare. Certaines lettres sont ainsi de véritables œuvres d'art. Par exemple, la fameuse lettre de 71 pages qu'elle a écrite après que sa fille et son gendre aient quitté Nohant à la suite d'une scène grave, est construite comme une nouvelle ». Toutes les collaborations ne sont pas de même qualité et l'on note un certain nombre d'approximations dans la Chronologie. Néanmoins l'intention est éminemment sympathique.
- Nous trouvons dans un volume de mélanges publié par *Turcica, revue d'études turques* (t. XXI-XXIII), un bien intéressant article de François Georgeon : « Une passion méconnue de George Sand, Köroglou ». Les sandistes n'ignorent pas que la romancière, alertée par Mickiewicz, a donné en 1843 à la *Revue indépendante*, des extraits importants d'une rhapsodie populaire recueillie en turc azéri par Alexandre Chodzko et par lui traduite en anglais. C'est sur cette traduction que G.S. a travaillé, secondée (mal) par son amie Eliza Tourangin. Comme le dit très justement M. Georgeon, « elle avait flairé la grande littérature » dans cette épopée fantastique pleine d'une verve orientale énorme, où elle trouvait une parenté avec Homère et Rabelais. Elle eut beau engager ses contemporains à lire *Kourroglou*, elle ne fut guère suivie. Peut-être ses interventions personnelles qui amenaient des ruptures de ton du récit, furent-elles cause du manque d'intérêt des lecteurs de la revue, où la publication cessa après trois numéros (10 janvier, 10 février, 10 avril 1843). En volume, ce texte fut joint à l'édition originale du *Meunier d'Angibault*, à l'édition illustrée Hetzel, et finalement aux rééditions du *Piccinino* chez Michel Lévy. Malgré ces remises en circulation, il n'y a pas beaucoup de Français aujourd'hui qui aient lu cette histoire picaresque d'un bandit ménestrel, chef de 777 cavaliers faits à son image, histoire farcie d'événements singuliers, parfois extravagants (« l'ingénieuse exagération des Orientaux »), mais aussi pleine d'improvisations poétiques succulentes. Kourroglou, chevalier sans peur mais pas sans reproches, à l'occasion redresseur de torts, est un héros romantique avant la lettre et à ce titre intéressa particulièrement celle qui avait « toujours eu envie de faire, tout comme un autre, [s]on petit chef de brigands », comme elle l'avouera dans la préface de *Piccinino*.

Georges LUBIN

- *George Sand : une œuvre multiforme - Recherches nouvelles 2*. Etudes réunies par Françoise Van Rossum-Guyon, C.R.I.N., 24, 1991. – M. Perrot, G.S. : une enfance en révolution ; A. Mitzmann, Sand-Leroux-Michelet. Le triangle d'or du romantisme social ; M. Hecquet, Contrats et symboles. Essai sur l'idéalisme de G.S. ; S. Van Dijk, L'écriture de/dans *Mademoiselle La Quintinie ;* C. Mortagne, Laura, ou cet éveil que médiatise le rêve ; N. Mozet, Le jeu des dates et des filiations dans *Nanon ;* F. Schneiders, « Un passé composé » ; F. Schneiders, « Un tissu d'inconséquences » : discours et métadiscours dans *Histoire de ma vie* (une erreur à signaler : « George adoré » était le petit-fils de Marie Dorval, mort le 16 mai 1848) ; A. McCall Saint-Saens, Nom, mais alors ? Les signatures dans la correspondance de G.S.
- *George Sand Studies* (1990-1991). – Le bulletin des Friends of G. Sand (Hofstra Univ., Hempstead, N.Y. 11 550) comprend une étude de J. Glasgow sur l'usage du fantastique dans *Mouny-Robin ;* R. Godwin-Jones s'intéresse à l'influence d'Hoffmann dans *Cora* et le *Secrétaire intime ;* K. Krauss (College of St-Rose) s'interroge sur l'ambiguïté du personnage de Lorenzo, notamment dans ses rapports avec les héroïnes de *Lorenzaccio*, en comparant les personnages aux héros sandiens d'*Une Conspiration en 1537 ;* F. Massardier-Kenney (Kurt State Univ.) montre l'importance de la nouvelle *La Marquise*, « capitale pour ce qui est de la contribution de G.S. à l'écriture féminine au XIXe siècle » ; J.A. Nicholson (Univ. of Tulsa) met en relief types de discours et thèmes récurrents dans les romans rustiques ; L'article de L. Pinzca (Oberlin College) sur la réécriture des révolutions dans *Indiana* précise, dans un paragraphe ajouté au texte publié dans notre Bulletin n° 11 (1990), les origines de la transformation de la Révolution Française en objet de fiction ; L.W. Riggs (Univ. of Hawaï) montre comment *Leone Leoni* « est un effort pour recréer la réalité sociale en représentant ce qui est marginalisé ou caché par le discours dominant » ; S. Charron Witkin (Univ. of Maine) conseille de lire *La Petite Fadette* « dans un contexte de protestation ».
- *George Sand Studies* (Spring 1992), vol. XI, n° 1 et 2. – Isabelle Naginski, *Lélia* and Sand's Feminine Sublime ; Thérèse Larochelle, *Lélia :* George Sand's Iconoclastic *Vita Sancta ;* Doris Kadish, Representing Race in *Indiana ;* Marie-Pierre Le Hir, *Indiana* on Stage : Questions of Genre and Gender ; Pierrette Daly, *Consuelo :* The Fiction of Feminism ; Lucy M. Schwartz, The Limits of Sand's Feminism : Marriage in the Novels of Her Maturity (1857-1876) ; Ann McCall, Image Furtive, idée fixe : George Sand auto-portraitiste et para-portraitiste dans la *Correspondance ;* Brigitte Lane, Les Contes d'une Grand-Mère I : « les Ailes de courage » ou « l'envol du paysan », Réinvention d'un genre dans trois *Contes d'une grand-mère ;* Thelma Jurgrau, « What the Flowers Are Saying » : A Commentated Translation.

THÈSES

Paradoxes de la maternité : George Sand et sa fille Solange

Tel est l'intitulé de la thèse présentée le 24 mai 1991 à l'Université de Paris-VIII-Villetaneuse par Christine Chambaz, l'une de nos adhérentes fidèles dont nous sommes heureux qu'elle ait obtenu la mention très honorable. Le vaste et patient travail qu'elle a accompli à ce propos ouvrira sans doute la porte à d'autres recherches sur un thème foisonnant. Le choix fait par l'auteur d'arracher à l'œuvre romanesque de Sand (longuement analysée) le secret des rapports mère-fille est intéressant, mais combien difficile à maintenir ! Après avoir dénombré chez la romancière quantité de situations et de types

humains issus du roman noir, du romantisme, des nécessités feuilletonesques, Ch. Chambaz n'en finit pas moins par se rabattre sur des clés biographiques déjà utilisées par bien d'autres, mais plus systématiquement ici. D'où le risque de fausser les données par des présupposés d'un moralisme superflu.

Un des mérites de ce travail est de donner à lire les lettres de Solange. Pouvons-nous assurer pour autant que le personnage en est mieux connu ? D'importantes zones d'ombre persistent chez un être dont les motivations apparaissent souvent des plus incertaines.

Outre le fait que l'état maternel (ou paternel) n'est pas forcément porteur de sentiments idylliques (quels pères, quelles mères peuvent se poser en modèles ?) est-il scientifique d'ériger en exemple la famille dite « normale » ? Laquelle peut se targuer de l'être ? Celle qui a la chance de ne pas perdre en route une partie des siens ? Enfants comme parents mouraient souvent au siècle dernier. Par ailleurs, l'éloignement plus ou moins flagrant du père était-il si rare en un temps où l'indissolubilité du mariage faisait éclater sournoisement les couples et multipliait les enfants naturels (ces bâtards dont on s'étonne que Ch. Chambaz s'étonne de les trouver nombreux à l'horizon sandien) ? Le divorce rampant n'est-il pas le plus grave car il laisse les faibles sans droits ?

Est-il en outre indiqué de continuer à jauger à l'aune de la tradition une George Sand dont la vie s'est déroulée presque entièrement en marge de celle-ci ? Elle n'a certes pas dirigé sa fille vers une voie d'exception, mais ne lui donnait-elle pas l'exemple d'un travail acharné, d'une bataille quotidienne pour assurer son indépendance et celle des siens ? Solange n'a peut-être pas été préparée à s'assumer, mais George l'avait-elle été en son temps ? C'est la nécessité qui la fit sortir de ses gonds. Echappant, par un esprit apparemment rebelle, au maternage dont son frère a joui et pâti jusqu'à son âge mûr, Solange, qui ne manquait ni de dons ni de moyens, semble avoir gaspillé une à une ses chances, préférant parsemer de temps à autre son médiocre journal de lamentations quelque peu complaisantes. Est-ce par besoin de renvoyer à sa mère aimée/haïe l'image d'un destin manqué, que la fille s'est accommodée du très antique état de femme entretenue ? Tomber un peu moins bas n'était-il pas à sa portée ?

Sand doute l'éducation tend trop souvent à respecter la tradition, et Sand éducatrice n'a pas échappé à cette pente savonneuse. Mais l'éduqué n'a-t-il pas un devoir de révolte ? Question posée à Christine Chambaz qui semble trop encline à voir essentiellement en Solange une victime prédéterminée. Nous attendons que, dans ses écrits ultérieurs, que nous souhaitons nombreux, elle nous éclaire à ce sujet.

Le monde du théâtre dans l'œuvre de G. Sand

Tel est l'intitulé de la thèse présentée le 11 juin 1992 à la Sorbonne (Amphithéâtre Descartes) par Mme Cl. Puel, née Dujardin. Vaste et passionnant sujet.

THÉÂTRE

Les Amis de George Sand ont pu apprécier le spectacle de Paule Annen, *La Baltique entre vous et moi*, au théâtre de *La Vieille Grille*.

En juillet 1833, peu après leur rencontre, Musset rassure G. Sand sur la pureté de ses intentions. Il ne lui demandera pas : « Voulez-vous ou ne voulez-vous pas ? » La question, selon lui, ne se pose pas. Il affirme carrément : « Il y a la mer Baltique entre vous et moi sous ce rapport. Vous ne pouvez donner que l'amour moral, et je ne puis le rendre à personne ».

Malgré ces intuitions, ils partirent ensemble pour Venise, et l'aventure tourna au désastre. Un océan glacial s'installa entre eux. C'est l'histoire de cet « enfer polaire » que nous raconte Paule Annen dans cette pièce en un acte.

Il s'agit d'une animation, plus que d'une création à proprement parler. Sand et Musset, George et Alfred s'affrontent, dédoublés comme ils le furent dans la vie. Le premier couple, Sand-Musset, est masqué. Les personnages se vouvoient. Retranchés dans leur bon droit et leur dureté, ils se rappellent leurs torts passés, comme si la rupture était déjà consommée. On reconnaît au passage les moments les plus forts de la Correspondance (hiver 1834-mars 1835) ou de la *Confession d'un enfant du siècle*.

Le second couple, qui a le visage découvert, est plus spontané. George est naturelle, sincère, douloureuse, telle qu'elle apparaît dans le *Journal intime*. Alfred se montre tendre, impatient. Ils se tutoient. On a l'impression d'être complices non pas du passé, mais du présent, d'un présent irréel. Ils se fuient, ils s'interrogent sur leur avenir, ils espèrent, ils se donnent rendez-vous pour le soir même, et retombent à nouveau dans les affres de l'arrachement.

Ce qui frappe, à l'audition plus qu'à la lecture, c'est l'effroi face à une rupture qui s'approche, inéluctable.

La mise en scène est simple, mais efficace. Un guéridon de café, un verre de vin ou d'alcool, suggèrent le vice capital de Musset. Une estrade, en face, crée le recul nécessaire entre le public et la fiction. Une cheminée de marbre symbolise l'intimité, la chaleur d'une soirée en tête-à-tête à Paris, peut-être au 19 Quai Malaquais. La petite salle de la *Vieille Grille* est plongée dans la pénombre, mais le décor baigne dans une clarté lunaire et la magie est là, inexplicable.

Les costumes sont jolis et justes. Toute la grâce de l'époque romantique est restituée avec un discernement sobre et discret.

Les acteurs sont séparés : il y a Sand-Musset d'un côté, dans la salle, mêlés aux spectateurs, et George-Alfred sur la scène. Occupés entièrement à leurs états d'âme, ils se détournent parfois, ils se parlent comme en rêve, perdus dans leurs griefs ou leur besoin d'absolu. Ils ne déclament pas, ils se lancent des vérités, ou ils implorent le pardon, dans des raccourcis désespérés, avec la distinction fielleuse de deux artistes qui se sont « trop aimés pour ne se point haïr ».

D. Guihard joue le chagrin contenu. C'est un remarquable Musset. La voix est basse et profonde, avec des accents doux, feutrés, des modulations. Il murmure, il psalmodie, il s'épanche sans éclats. Sa diction subtile enveloppe les traits de la haine, les soupçons mortels. Il manie avec art le chuchotement moelleux et vipérin du viveur malheureux et désabusé. Paule Annen incarne Sand, littéraire et ferme. Elle détache reproches et projets à sa manière précise et nette. Françoise Thuriès a de la jeunesse, de l'enthousiasme. Rémy Kergroach récite un peu trop. Alfred, l'adolescent névropathe, pourrait être plus étrange, plus sauvagement révolté.

Marie-Jeanne BOUSSINESQ

« Sand-Musset » au Tambour Royal

Ce charmant petit théâtre rénové du 94 Faubourg du Temple, Paris, XIe, a lui aussi servi de décor, en novembre 1991, à une confrontation « Sand-Musset » fidèle au déroulement des faits et serrant de près les textes. Il faut mettre à l'actif des deux auteurs-interprètes, Lise Lazarus et Christophe Garda, de la Compagnie « Fils de personne », d'être restés proches de la complexité des événements dans leur mise au point du scénario et des dialogues. Incarner les amants dont les portraits sont dans toutes les mémoires n'était sans doute pas chose aisée. Sachons gré au couple d'acteurs de la sincérité de leur jeu. Qu'ils soient remerciés d'avoir mis toute leur passion au service de

textes brûlants face à un public malheureusement rare dans des lieux encore mal connus.

Le château de Pictordu par les Tréteaux du Lys

Le Compagnie des Tréteaux du Lys s'est constituée à l'été 1990 pour créer des spectacles vivants traditionnels aussi bien au théâtre que dans la rue, mais surtout en utilisant des décors naturels (châteaux, cités médiévales, abbayes). C'est dans cet esprit que la troupe, dirigée par la comédienne et metteur en scène chevronné qu'est Eliane Régis, a monté, à l'été 1991, au château du Magnet, près Mers-sur-Indre, *Le Château de Pictordu* d'après le conte de George Sand. Sept comédiens, dont l'une incarne l'écrivain-conteur, une autre Diane, la fillette, font revivre le conte dans un décor de toiles peintes. Ce spectacle, d'une durée de 1 h 10, peut être présenté en plein air ou en intérieur. Ceux qui souhaitent aider à sa diffusion peuvent prendre contact avec *Les Tréteaux du Lys*, 22 rue de l'Amiral Mouchez, 75014 Paris, *Tél. (16-1) 45 80 48 35*.

CINÉMA

Impromptu
film américain de James Lapine avec Judy Davis et Hugh Grant

Sorti sur les écrans un mois après « La Note bleue », le film de James Lapine, « Impromptu », se laisse voir comme le contrepoint gai et farfelu du pesant drame Zulawskien. Le metteur en scène américain a en effet choisi d'exposer, dans les tons majeurs, la conquête laborieuse, méthodique et triomphante d'un Chopin pudibond et sans appétit par une George Sand qui met les bouchées doubles. Le ton est résolument facétieux, et Lapine, qui, au demeurant, connaît parfaitement son sujet, sacrifie de parti-pris la vérité historique. Ainsi, dans l'été 1838, Liszt, Marie d'Agoult, Delacroix, Mallefille, George Sand et... Musset (!) se retrouvent avec Chopin pour un week-end aéré chez une Marie-Chantal – façon 1830, en mal de relations artistiques. Quarante-huit heures loufoques dans un style endiablé. Suivies d'un duel tragi-comique entre Mallefille et Chopin, où George Sand supplée les forces défaillantes de son musicien en gants blancs, pâmé sur l'herbe verte, en tirant elle-même au pistolet sur son ex ! On sourit souvent et sans arrière-pensée, si l'on est bon public. Mais dira-t-on, le jeu en vaut-il la chandelle ?

Contrairement à la George Sand de Zulawski, aussi garce que vicieuse, celle de Lapine est immédiatement sympathique, menant sa vie d'écrivain et de femme avec un esprit de décision et une honnêteté qui font excuser quelques extravagances. Certes. Mais fallait-il travestir les personnages historiques avec cette outrance ? Car, à l'exception d'un Liszt qui ressemble prodigieusement au portrait de Lehmann, les acteurs sont peu convaincants. Hugh Grant – superbement dirigé naguère par J. Ivory dans « Maurice » – est ici à périr d'ennui, tellement godiche qu'on se demande ce que cette malheureuse Sand va pouvoir en faire en le poussant dans son lit. L'un tousse et l'autre fume, et ces activités les empêchent de toute évidence d'échanger autre chose que d'affligeantes platitudes, une heure durant.

En somme, par des voies différentes, « Impromptu », comme « La Note Bleue », aura contribué à redorer l'image conventionnelle et caricaturale du couple Sand-Chopin et à l'imposer à un public non averti.

Marie-Paule RAMBEAU

EXPOSITION

Au musée de la vie romantique l'atelier Scheffer reconstitué

Le grand atelier du célèbre (en son temps) peintre romantique Ary Scheffer a été, après minutieuse restauration, présenté au public à l'occasion d'une belle exposition (25 sept. 91-5 janv. 92).

Tout est parti de l'acquisition, en 1990, d'un tableau d'Arie Lamme représentant l'atelier en 1851. Sur la base de son examen, les conservateurs du Musée de la vie romantique ont reconstitué le lieu. Il a fallu retrouver les œuvres y figurant pour les accrocher de nouveau sur les cimaises grâce à l'aimable autorisation de leurs détenteurs. Auparavant, l'on avait restitué la couleur des murs et ressuscité les tentures les garnissant. Les instruments de l'artiste (boîte à couleurs, chaise, chevalet, estrade pour le modèle, moulages, sculptures) ont été replacés. Tout a donc retrouvé sa place originelle, formant ainsi « un tableau dans le tableau ».

C'est Scheffer lui-même qui, après avoir loué, en 1830, la jolie maison Restauration devenue aujourd'hui musée, fit aménager, de chaque côté de l'allée centrale, 2 ateliers dont les fonctions varièrent quelque peu pendant les 28 ans qu'il les occupa mais dont on sait que le plus grand (celui reconstitué) servait surtout à son propre travail, le plus petit (à droite en venant de la rue) étant plutôt consacré au travail des élèves et à la réception des amateurs et amis.

C'est de là que vont sortir la plupart des œuvres du peintre. C'est là que posent nombre de personnages dont il fait le portrait (Chopin, par exemple, en 1847). Pour ce qui est de Sand, W. Karénine signale, au t. IV de sa biographie (p. 664) un portrait d'elle fait par Scheffer, « la tête seule, les yeux demi baissés ». Portrait que G. Lubin (*Corr.*, V., 33) certifie à ce jour introuvable.

Sand s'est néanmoins rendue à certains des « vendredis » qui réunissaient dans l'atelier, pour converser et dîner, les amis des arts et des lettres (Lamartine, Béranger, Tourgueniev, Dickens, Ingres, Delacroix). Dans le petit atelier où trône un piano, Liszt et Pauline Viardot improvisent des concerts avec Chopin venu de la proche Cité d'Orléans. C'est alors sûrement, dans les années Quarante, que George dut l'accompagner : ce lieu dont on a dit qu'il était le cadre d'« un concert perpétuel », tant Scheffer aimait la musique, n'était-il pas fait pour la séduire elle aussi ? La correspondance de Sand ne nous dit pourtant rien de ces visites-là, hormis un unique billet adressé à L. Viardot (25 avr. 40) qui a servi en quelque sorte d'invitation à l'exposition. La consultation de la *Correspondance* et de l'*Agenda* fait néanmoins découvrir une rencontre, chez les Viardot le 13 janvier 1856, de George et Maurice avec les couples Scheffer et Dickens.

Il faut attendre le tome XIV de la *Correspondance* pour voir réintroduit Scheffer sous un aspect moins attendu.

Quand Scheffer se fait « mousquetaire »

Le journal *Le Siècle* avait publié (12 mars 57) une lettre d'un de ses collaborateurs A. de La Forge reprochant à Sand d'avoir calomnié le peuple italien (ch. XXXVIII de *La Daniella* paru le 25-2 dans *La Presse*). Il déclare s'exprimer au nom des « amis de l'Italie » que sont Daniele Manin, le général Ulloa, Ary Scheffer et Henri Martin. Dans 2 lettres du 12-3, adressées, l'une au *Siècle*, l'autre à *La Presse* (n° 4709, 4710), G.S. s'étonne que les personnes citées dont elle « connaî[t] assez... la loyauté » aient chargé un intermédiaire de rédiger un texte aussi hostile. Tandis que H. Martin se désolidarise (« partiellement » selon G. Lubin) de l'agression verbale, les 3 autres ne pipent mot. Par lettre du 19 (n° 7418) elle les « somme » de retirer le grave reproche d'« insulte à l'infortune d'un peuple opprimé ». S'ils y manquent, elle

n'aura plus « qu'à pardonner une horrible injustice à des hommes qui ont beaucoup fait, l'un pour son art, l'autre pour leur patrie ». Quand elle s'adresse à l'ami Périgois, elle ne mâche plus ses mots : « Je ne me souviens pas de ce que c'est que le général *Ulloa*, un des quatre idiots qui me font une grossière insulte dans *Le Siècle*, à propos de mots isolés, incriminés et dénaturés stupidement par eux. Ils ne le porteront pas en paradis » (n° 7422). La correspondance et l'agenda sandien n'en finissent pas de résonner d'échos indignés à propos de la « querelle d'Allemand », de l'assaut des « quatre mousquetaires », du « Conseil des quatre ». George conclut une lettre (26-3) par ce jugement : « la conduite... très injuste, ridicule par dessus le marché du peintre Scheffer et de Mrs Manin et Ulloa [...] ne paraît de bon goût à personne ».

Tout s'arrange à peu près à la suite d'une déclaration plus modérée (*Le Siècle*, 28 mars), des trois accusateurs. Bien que la justification ne satisfasse pas complètement G.S., elle veut bien excuser les deux émigrés italiens mais garde une dent à Scheffer « qui n'a pas dans les malheurs ou les travaux de sa vie politique les mêmes excuses à une trop vive susceptibilité ». Néanmoins, elle « pardonne à l'artiste » (l. du 29-3 au *Siècle*). Certains lui reprochèrent la vivacité de sa défense. Il est vrai que les attaques du *Siècle* furent dommageables à *La Presse*. L'émotion créée par le manifeste des quatre ne fut sûrement pas étrangère à l'avertissement adressé le 26 mars par le ministre de l'intérieur à l'auteur et au journal, au motif que le feuilleton du 25 aurait contenu « des attaques violentes contre le souverain pontife et son gouvernement ». La romancière n'eut pas tort de constater (l. du 30-3 à Aucante) que « ces messieurs » avaient joué « le rôle d'agents provocateurs ».

L'on note cependant le respect qu'au nom de « l'art », Sand exprime pour le Scheffer censeur. Si elle n'a laissé aucun jugement connu sur sa peinture, il est probable qu'elle a vu nombre de toiles, peut-être même celles prêtées pour l'Exposition par le Musée de Dordrecht, cité natale de Scheffer. Ajoutées à celles déjà exposées et à la série des portraits des Orléans, elles aident à mieux cerner la personnalité de ce Flamand de Paris, d'abord membre de mouvements d'opposition sous l'influence de son frère Arnold, journaliste au *Globe*, et dont l'atelier avait été, vers 1830, le lieu de rencontre des libéraux qui poussaient le duc d'Orléans au pouvoir. Louis-Philippe une fois en selle, Scheffer fit figure de peintre officiel. Il garda une amitié fidèle à la famille régnante au-delà même de ses malheurs finaux. Il souhaita néanmoins la République, et le coup d'Etat de 1851 l'abattit cruellement.

VENTES DE GRANDS BIBLIOPHILES

- 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 24 fois Alphonse ; une lettre de Sénancour à une dame A. Dupin (qui se prénommait en réalité Antoinette) est présentée comme adressée à George Sand. Au n° 1174 les *Lettres d'un Voyageur* « écrites principalement de Venise où George Sand voyageait avec Chopin » [sic].

  Au collectionneur, vrai bibliophile, on fera un reproche posthume de boulimie : il avait monopolisé beaucoup trop d'exemplaires du même ouvrage et de même émission, 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 le n° 1194 qui offre 14 ouvrages !), ce qui favorise les marchands revendeurs, mais grève 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.

- A Drouot-Montaigne, les 28-29 novembre 1989, ce fut la 2e 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)*, 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 dédicacés, 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.

- La 7e vente de la Bibliothèque Jacques Guérin (20 mai 1992) offrait un curieux document sando-balzacien (n° 103). Ecrit par Balzac et signé par lui « George Sand », c'était un long texte acrostiche, où les initiales des mots composaient la longue phrase suivante : Sotte Suisse jusques à quand quêteras-tu des autographes à des gens que tu embêtes.

  A la suite : « Comme j'étais chez mon illustre amie, je me permets de mettre cette petite maxime tirée de mes œuvres : La femme est une étrange Locomotive. » Le tout daté : « Paris, août 40 ».

  Quel balzacien nous dira dans quelle œuvre la maxime ?

  Ce papier atteste de relations fréquentes entre les deux romanciers à ce moment : déjà dans la correspondance (t. V, n° 2107) on trouve une visite le 10 septembre 1840.

  Au dos, une dizaine de petits croquis, dont *peut-être* un profil de George Sand.

- *Un Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Italie dans l'Europe romantique* a été créé à Vérone près l'Institut de Langue et Littérature française. Annarosa Poli en assure la direction. Ce centre se propose d'améliorer la compréhension de l'apport italien au mythe de l'imaginaire européen, en incluant, dans la perspective de l'Europe unie, les multiples imbrications de l'histoire socio-économique.

  Le C.R.I.E.R. est en relations avec les associations culturelles européennes, organise des congrès, anime des échanges de documentation et se propose de diriger études et recherches, dans un éventail pluridisciplinaire, sur les principaux aspects de la culture du romantisme européen. Désirant constituer un fonds d'archives aussi riche que possible, il souhaite connaître l'existence éventuelle, dans le cadre des régions, de groupes de recherches, de centres d'études sur ce thème, de même que les publications, manuscrits, thèses de doctorat, mémoires de maîtrise.

  Dernières parutions :

  – Ph. Vigier, *Paris pendant la Monarchie de Juillet*, Coll. Nouv. Hist. de Paris (diff. Hachette). Ouvrage abondamment illustré, où G.S. est bien souvent citée.

  – *Correspondance de A. de Vigny*, t. II (août 1830-sept. 1833). Dir. Mme Ambrière, P.U.F., 1991. Collab. André Jarry, R. Pierrot et Loïc Chotard, Th. Bodin, A. Michel, N. Basset, M. et F. Ambrière. Epoque où Marie

Dorval tient une place importante. G.S. n'y figure que par une lettre non retrouvée adressée à Vigny (18-7-33), mais elle est plusieurs fois citée. Les 494 lettres du tome étaient à plus de 50 % entièrement inédites.

COLLOQUE À NOHANT

Pour la première fois, un colloque international a été entièrement consacré à la Correspondance de George Sand, du 20 au 22 septembre 1991, à Nohant. Il fut en tous points remarquable par le nombre, la qualité et la diversité des communications.

Interventions de Michelle Perrot (Paris VII), *Transparence et obstacle, correspondance, clé des êtres ;* Huguette Bouchardeau, *Lecture profane d'une correspondance ;* Stéphane Michaud (St-Etienne), *La correspondance, culture de soi ou instrument d'action ? Les exemples de Flora Tristan et de George Sand* (avec, à l'appui, 6 lettres inédites de la première) ; Simone Vierne (Grenoble), *De la cuisine au jardin ;* Jeanne Goldin (Univ. de Montréal), *Sand et les Saint-Simoniens.*

Table ronde animée par Madeleine Rebérioux sur « Typologie de la Correspondance » : Annie Prassoloff (Paris VII), *Négociation éditoriale dans la Correspondance ;* Michèle Hecquet (Lille III), *G. Sand et le socialisme dans la Correspondance ;* Myriam Sainson (Montréal), *La lettre comme témoignage d'une conscience religieuse ;* Arthur Mitzman (d'Amsterdam), *La lettre comme miroir déformant de la réception. Note sur la relation Michelet-Sand ;* Naomi Schor (Duke Univ.), *Il et Elle : Croisset et Nohant ;* Gislinde Seybert (Hanovre), *G.S., la correspondante aux multiples visages. L'épistolier comme l'être du paraître ;* Mireille Bossis (Paris VII), *L'amitié à la lettre.*

Le 21 septembre, Béatrice Didier (Paris VIII), *Correspondance et création (1851-1853) ;* Bernard Bray (Univ. de la Sarre), *Critique littéraire à la deuxième personne : comment les idées littéraires viennent sous la plume de l'épistolière G.S. ;* F. Van Rossum-Guyon (Amsterdam), *La correspondance et (la question) sexe de l'auteur ;* Christine Planté (Paris VII), *Discours sur l'écriture et images de l'écrivain (1832-1836) ;* Ch. Chambaz-Bertrand (Paris VIII), *G. Sand, Maurice et Solange. La correspondance familiale au masculin/féminin ;* Eric Paquin (Montréal), *La tentation du suicide et la pulsion de mort dans la Correspondance ;* Dorelies Kraakman (Amsterdam), *Les discours sur la sexualité et la différence sexuelle dans la Correspondance.*

Le 22 septembre, Jean-Pierre Lacassagne (Strasbourg), *Le discours épistolaire comme travail sur soi ;* Anne McCall-Saint-Saëns (Tulane Univ.), *Une nouvelle Héroïde : les lettres de G.S. à Michel de Bourges ;* Anna Szabo (Univ. de Debrecen, Hongrie), *Correspondance et discours apologétique : G.S. prenant la défense de ses œuvres ;* Martine Reid (Yale Univ.), *Troubadoureries ;* José-Luis Diaz (Paris VII), *La Correspondance de G.S. comme préface à la vie d'écrivain (1829-1833).*

• Nicole Savy, « La bergère, la citoyenne et le capital foncier : sur *Nanon* de G. Sand », article paru dans le t. III de l'ouvrage *Les Femmes et la Révolution Française* (qui contient les Actes du Colloque International des 12-14 avr. 1989, Toulouse-Le Mirail, Ed. Presses Univ. du Mirail, 1991).

• *La Neuvième Conférence Internationale G.S.* (Pennsylvanie, 10-12 oct. 91). *Le Voyageur dans la vie et les œuvres de G.S. :* G. Spies-Schlientz, Le voyage vers l'infini : *Les Sept Cordes de la lyre ;* E. Paquin, Pulsion de mort et voyage ; S. Vierne, Voyages réels, voyages imaginaires : la Quête ; M.-J. Diamond, L'Ile Bourbon dans *Indiana ;* l'imagination sauvage ; B.G. Kennelly, Au-delà du regard de Sir Ralph : un portrait, un cadre fixe et la fiction de l'évasion dans *Indiana ;* J. Glasgow, Les voyages imaginaires de Sand dans *Carl ;* A.M. Rea, Le voyage de renaissance à mi-vie dans *Isidora ;* S.P. Dewey, Quête, enquête et conquête dans *Histoire de ma vie ;* L. Frappier-Mazur, Allers et retours dans le temps : *Le Marquis de Villemer ;* D.D. Eidelman, Lettres-maillons... ; N. Rogers, Manières de voyager dans *Lettres d'un voyageur ;* J. Goldin, Rhétorique du voyage : impressions et souvenirs ; M.A. Garnett, Un *Voyage du Pélerin :* métaphores bibliques dans *Lettres d'un voyageur ;* E. Harlan, *Les Lettres d'un voyageur,* ou le retour chez soi ; B. Monicat, *« Les Lettres d'un voyageur :* récit de voyage au féminin ? ; I. Naginski, *Lélia* et le sublime féminin ; F. Massardier-Kenney, Voyage et sexe dans *Lélia ;* G. Seybert, *Consuelo/La Comtesse de Rudolstadt,* Une femme sur la Route : entre violence et désir ; M.K. Jensen, G. Sand et le mythe féministe ; A. Larson Benert, Le couvent dans les œuvres de George Sand et d'Edith Wharton ; R. Godwin-Jones, Les Voyages de Consuelo : la relation à l'Allemagne ; K. Szmurlo, La topographie du désir : Sand et Venise ; Eve Sourian, De Julien Sorel à Blaise Bonnin : Le rêve du paysan français ; Henriette Bessis, Le voyage imaginaire de Sand dans l'univers artistique de son temps ; G.A. Jaye, Les voyages espagnols précoces de G. Sand ; L.M. Blair, *Mauprat :* un voyage héroïque ; K. Morian, *La Mare au Diable :* un voyage de transformation ; G. Yost, François : l'odyssée de l'abandonné ; D. Johnson-Cousin, *Indiana,* ou le retour du futur ; S. Malkin-Baker, Marcheur et casseur de pierres : G. Sand sur les chemins de la littérature ; J.A. Nicholson, Voyage et retour au logis ; D.A. Powell, Désordre et sexe dans *Le Journal d'un voyageur pendant la guerre ;* M. Rice-DeFosse, Sand, Flora Tristan, et le Tour de France ; B. Lane, Le rêve comme déclic du voyage : initiation et apprentissage. Réinvention d'un genre dans trois *Contes d'une grand-mère.*

• *Au congrès de la Modern Language Association* (San Francisco, fin 91), sont intervenus sur le thème *Stratégies de l'écriture de confession :* Marilyn Yalom (Stanford Univ.), Karyna Szmurlo (Clemson Univ.), Tamara Alavarez-Detrell (Allentown Coll.), Anne McCall (Tulane Univ.) ; sur le thème : *G.S. : 1866-1876,* Sylvie Witkin (Univ. of Maine), « De Fadette à Nanon : Révolution et écritures » ; Janis Glasgow (San Diego State Univ.), « Paul Meurice, G.S. et Bocage : *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* au théâtre de l'Odéon » ; David Powell (Hofstra Univ.) ; Naomi Schor (Duke Univ.).

DERNIÈRES NOUVELLES

REVUES :

- BERRY-MAGAZINE, n° 22, mai 1992.
  Les avatars d'un tableau mutilé... et reconstitué (sur la reconstitution par Claude Moins d'un tableau de Delacroix représentant G. Sand et Chopin).
- LE MOUSQUETAIRE, n° 1, juin 1992
  Un extrait d'une lettre de Dumas père du 5 août 1851 annonçant son arrivée imminente (déjà publié, *Corr.,* X, 395) semble accréditer l'idée que A.D. serait venu à Nohant, mais nous n'avons jamais trouvé la confirmation d'une visite ni en 1851 ni plus tard.

LIVRES :

- Anna Szabo, *Le personnage sandien, constantes et variations,* Kossuth Lajos Tudomanyegyetem, Debrecen, 1991.
- Yves Monin (Emmanuel), *George Sand troubadour de l'éternelle vérité,* Ed. La table d'émeraude, 1992.

CONFÉRENCE :

- A la Société des Poètes français, « George Sand, qu'est-ce ? » par Gabrielle Janier. Nous ne l'avons appris qu'indirectement et trop tard.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 8 FÉVRIER 1992
RAPPORT MORAL 1991

Le nombre des adhérents est en légère progression : 246 contre 225, nombre auquel il convient d'ajouter 32 bibliothèques universitaires ou municipales et plusieurs journaux berrichons.

– L'Atelier sandien, qui entame sa 4ème année, a réuni ses fidèles à 5 reprises : 10 janvier, 14 mars, 23 mai, 1er octobre, 3 décembre 1991.

Deux sorties ont été organisées : le 28 avril en forêt de Fontainebleau, sur les pas de Sand et de Musset, le 8 juin au château de Monte-Cristo (Dumas père).

– Nous avons assisté à 3 spectacles : *Les Caprices de Musset* (18 janv. à Ménilmontant), *Claudie* (en septembre, au Théâtre de verdure du Bois de Boulogne), le 6 octobre, *La Mer Baltique entre vous et moi,* à la Vieille Grille.

– Le 24 mai 1991, à l'Université Paris VIII, Ch. Chambaz-Bertrand a obtenu la mention très honorable pour sa thèse : *G. Sand et sa fille Solange, ou les paradoxes de la maternité.* – Du 19 au 22 septembre, à Nohant, Colloque international *Lire la Correspondance de G. Sand* (nombreux participants).

– 24 septembre, inauguration de *L'Atelier d'Ary Scheffer* reconstitué au Musée de la vie romantique.

– Le 9 mars, Mme Barbara Wright nous avait entretenus de *Sand et Fromentin* (avec diapositives à l'appui). Le 12 octobre, conférence de G. Lubin sur *La Correspondance de G.S.* (Bibliothèque municipale de St-Cloud). L'année s'est terminée par le concert, organisé par Jeannine Tauveron, notre vice-présidente, dans ses salons du Lycée Condorcet, où le pianiste G. Gahnassia a interprété des œuvres d'Albeniz, Granados, Liszt et Chopin.

La réunion, qui a débuté par un sympathique déjeuner, va se poursuivre par la conférence de notre ami Yves Chastagnaret, à qui je cède la place, non sans avoir remercié les 120 adhérents qui nous ont confié leurs pouvoirs.

Anne CHEVEREAU

* *
*

– L'élection du Conseil d'administration, le 8 février, a prorogé le mandat des sortants et validé l'entrée au Conseil de deux nouveaux : Jeannine Laissus et Yves Chastagnaret.

ACTIVITÉS 92 :

– 5 réunions de l'Atelier sandien (janvier, mars, mai, octobre, décembre) ;

– 8 février : déjeuner annuel, conférence, Assemblée générale ;

– 17 mai : promenade du souvenir parmi les tombes des amis de G.S. au Père Lachaise, guidée par M.-Th. Baumgartner. Rencontre très réussie ;

– 14 juin : goûter agrémenté d'un intermède musical (Florence Baumgartner, violon, Gérard Durand, clarinettiste, à la Villa Sand, Palaiseau.

PREMIER FESTIVAL CHOPIN du 16 au 22 juillet 1992 (4 concerts à La Châtre, 2 à Nohant).

* *
*

Notre vice-présidente J. Tauveron prenant sa retraite, nous n'aurons plus (hélas) de concerts dans ses salons ; elle s'occupera désormais de la Société Chopin et de l'Ecole de musique Willems.

Nous publierons dans notre prochain bulletin un condensé, fait par lui-même, de la conférence prononcée le 8 février 1992 par Yves Chastagnaret sur le thème : *A propos de Lamennais et du Livre du Peuple : le Duel George Sand-Lerminier.*

* *
*

A PROPOS DE GEORGE SAND : ÉCHANGES ou ACHATS

Si vous avez des ouvrages de (ou sur) **George Sand** que vous souhaitez échanger, céder ou acquérir,
Téléphonez-moi à Palaiseau au (16-1) 60.11.18.71
Aux intéressés de débattre entre eux des conditions.

Arlette CHOURY

* *
*

Michel Sarlin, libraire, 42, rue Milton, Paris 75009, tél. 40.16.13.87, est à la disposition de tous les sandiens à la recherche de livres épuisés.

Copyright © 1992 Les Amis de George Sand