

# **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](http://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 © 1998 Les Amis de George Sand

# LES AMIS DE GEORGE SAND

Publié avec l'aide du Centre National des Lettres



*Il y a cent cinquante ans 1848...*

« Ah! nous serons républicains *quand même*, fallut-il y périr... »

(G. Sand à Pauline Viardot, 17.3.1848.) Voir légende, p. 1, article, p. 3.

# LES AMIS DE GEORGE SAND

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

## Bureau

|                     |                                    |
|---------------------|------------------------------------|
| Président d'honneur | Georges Lubin                      |
| Présidente          | Anne Chevereau                     |
| Vice-Présidentes    | Aline Alquier<br>Jeannine Tauveron |
| Secrétaire générale | Marie-Thérèse Baumgartner          |
| Secrétaire adjointe | Arlette Choury                     |
| Trésorier           | Michel Baumgartner                 |

## Conseil d'administration

Mmes, MM. : Abdelaziz, Alquier, Baumgartner (M.-T.),  
Baumgartner (Michel), Bodin, de Brem, Brocard, Chastagnaret,  
Chevereau, Choury, Grinberg, Hecquet, Laissus, Lubin, Tauveron.

Adresser tout le courrier à Marie-Thérèse BAUMGARTNER,  
12, rue G. Sand, B.P. 88 Cedex, 91123 Palaiseau.

### Cotisations :

|   |       |
|---|-------|
| Membres actifs                            | 120 F |
| Membres bienfaiteurs                      | 180 F |
| Membres d'honneur                         | 250 F |
| Étudiants                                 | 70 F  |
| Prix de la revue (pour les non-adhérents) | 70 F  |

Les chèques bancaires ou postaux (*c.c.p.* 5738 - 72 Lyon) doivent  
être libellés au nom de l'Association *Les Amis de George Sand*  
et adressés à *Michel Baumgartner*, 12 rue G. Sand, B.P. 83, Cedex.  
91123 Palaiseau.

## SOMMAIRE

|  |   |    |
|--|---|----|
| Michèle Hecquet  | Cent cinquantième de « 48 » .....   | 3  |
| Bertrand Tillier   | Du fantastique plastique au merveilleux littéraire .....                          | 7  |
| Marielle Vandekerkhove   | Romanesque et autobiographie dans <i>La Confession</i><br>d'une jeune fille ..... | 20 |
| Françoise Genevray   | « Vous n'avez pas lu <i>Kourroglou</i> ... » .....                                | 29 |
| Anne Giard   | Un aspect du style de Sand : l'idéalisation .....                                 | 45 |
| J. Razgonnikoff-Gérardy  | Sand et le théâtre romantique .....   | 51 |
| F. Balzard-Dorsemaine  | L'opéra bouffe et les marionnettes .....  | 58 |
| Ouvrages, revues, colloques, thèses, spectacles, expositions, vie scolaire ..... |   | 63 |
| Vie de l'Association .....   |   | 86 |

## Illustrations

|                 |  |
|-----------------|--|
| En couverture : | La Seconde République incita par concours peintres, sculpteurs, graveurs à lui donner une effigie. Cette esquisse, due au peintre lyonnais H.J. Flandrin, porte la marque de la fin 48, moment de tous les dangers. Elle a beau brandir l'olivier et se vouer à la Fraternité, cette République a du plomb dans l'aile, ces belles ailes en vain déployées (Ass. nat., photo Arch.). |
| p. 6            | Impressionnant, ce diable de <i>Balandard aux Enfers</i> (photo B. Tillier, CNMHS, reproduction interdite).  |
| p. 13           | Quadrupède à visage humain : la Chimère (photo B. Tillier, CNMHS, reproduction interdite).   |
| p. 39           | Illustration de Maurice Sand pour <i>Kourroglou</i> (éd. générale illustrée de Hetzel, 1853, t. V, p. 28 ; « Voici mon tribut ! »).  |
| p. 84           | Le portrait de Sand hôte du Louvre au côté de Chopin.  |



## SAND EN 1848

Le printemps de 1848 fut pour Sand l'occasion de très grands espoirs, d'une activité inlassable, et de très graves déceptions. Surprise par la révolution du 24 février, Sand s'y rallia tout de suite, et lui apporta un concours multiforme et de tous les instants.

Sand fut à Paris du 1<sup>er</sup> au 7 mars, puis du 21 mars au 18 mai. Elle n'avait pas pris au sérieux l'agitation croissante au cours de la campagne des banquets : « C'est une intrigue entre ministres qui tombent et ministres qui veulent monter (...) et je ne crois pas que le peuple prenne parti pour la querelle de Mr Thiers contre Mr Guizot », écrit-elle à Maurice le 18 février. « La république nous surprend tous » dit-elle encore le 11 mars à Bocage. Mais elle s'empresse de rejoindre Paris, tandis qu'elle enjoint à Maurice de regagner Nohant : il y sera maire. Son activité, au cours de ces mois de printemps et d'espérance fut incessante, diverse, mais aussi cohérente et réfléchie, contrairement à ce qu'on a pu dire : cette république inespérée l'amène à actualiser, à préciser, dans le coup de feu de l'action, une réflexion politique et sociale qui mûrit en elle depuis bientôt quinze ans.

De vivre partagée entre Nohant et Paris lui permet de comprendre les tensions entre Paris et la province, tensions qu'elle s'efforce de réduire par ses brochures et articles pédagogiques : elle fait ainsi dialoguer, par lettre dans *La Vraie république*, un ouvrier resté à Paris, et sa femme qu'il a envoyée avec leurs enfants, faute de pouvoir la nourrir, auprès de ses parents dans son village natal. Le souci de faire comprendre à la campagne, aux paysans, ce qui se passe à Paris marque sa production.

Elle sera d'une richesse stupéfiante. Écriture journalistique et de propagande, essentiellement : brochures de pédagogie politique depuis *Un mot à la classe moyenne*, paru dès le 3 mars, jusqu'aux cinq *Parole de Blaise Bonnin aux bons citoyens*, articles pour les 3 numéros de sa « revue » *La Cause du peuple* en avril ; Michelle Perrot compte, dans la belle réédition des textes polémiques de Sand qu'elle a récemment présentée, 9 contributions originales au *Bulletin de la république*, entre le 25 mars et le 29 avril ; puis 13 autres, du 2 mai au 11 juin, à *La vraie république* de Thoré. Si les premières ont pour but d'éclairer le vote populaire, dans les dernières Sand a déjà adopté le rôle d'avocat des calomniés et des accusés : Barbès, et surtout Louis Blanc, dont elle défend et la personnalité, et les idées d'organisation du travail ; tous deux ont été arrêtés au lendemain de la journée du 15 mai, au cours de laquelle l'Assemblée nationale fut envahie, et qui fut le prétexte à l'arrestation de tous les leaders de la gauche ; elle-même regagne alors Nohant.

Il n'est peut-être pas excessif de la considérer comme un membre occulte du gouvernement provisoire. G. Lubin nous apprend (C. VIII, p. 224) qu'elle obtient dès le 2 mars, lendemain de son arrivée à Paris, un laissez-passer de Ledru-Rollin qui lui permet d'approcher tous les membres du gouvernement. C'est avec le gouvernement provisoire qu'elle assiste, le 20 avril, du sommet de l'arc de triomphe, à la grande fête de la fraternité auprès de laquelle, selon son article de *La Cause du peuple*, « la fédération du Champ-de-Mars n'était qu'un jeu d'enfant ». Elle joua un rôle certain dans la nomination des commissaires de la république de la région du Centre : « Ce n'est pas moi, écrit-elle le 6 mars à Frédéric Girerd, qui ai fait faire ta nomination [de commissaire de la république

dans la Nièvre, ndlr], mais c'est moi qui l'ai confirmée, car le ministre m'a rendue en quelque sorte responsable de la conduite de mes amis». Un post-scriptum de Planet, sur une lettre marquée «secrète» que Sand adresse en mars 48 au commissaire du gouvernement pour la Creuse confirme : «George avait eu ce matin une entrevue avec Ledru-Rollin. Ce dernier qui a en elle la confiance qu'elle nous inspire lui a déclaré que ses conseils seraient toujours comme des ordres en ce qui concerne la Creuse, l'Indre, le Cher, et la Corrèze. Mais Madame Sand désire que cet entretien demeure secret.(...) Sa position de femme lui en fait un devoir.» (C. XXV, 546) Sa participation fut peut-être plus large encore : elle mentionne dans ses lettres à Maurice la rédaction de circulaires, pour les ministères de l'Intérieur et de l'instruction publique, – qui lui a peut-être aussi demandé des brochures – (C, VIII, lettre du 23 mars p. 359), en plus de sa participation au *Bulletin de la République* du ministère de l'Intérieur.

Elle loge dans la « cambuse » de Maurice, rue de Condé, et donne ses rendez-vous chez Poisson, restaurant d'étudiants qui figure dans *Horace*. Elle assiste, voire participe aux manifestations : à celle du 16 avril pour le recul des élections « fourrée au milieu des gamins de la mobile, au centre de la place [de l'Hôtel de ville ndlr] pour mieux voir » (C. VIII, 416) : sa lettre de la nuit suivante à Maurice, constitue un reportage vif, complet, concret, et clairvoyant dans sa fougue partisane. À celle, si confuse et controversée, du 15 mai : ainsi, lorsque la tête du défilé forçait les grilles de l'Assemblée nationale, « le milieu n'en savait rien (j'y étais) » (C. VIII, 481). Mais jamais sa présence n'est remarquée, et Sand réussit ce paradoxe d'une participation constante, mais invisible ; à plusieurs reprises, elle nie avoir parlé à la foule le 15 mai (C. VIII, 461 ; 467). Son acuité de perception, sa sensibilité à l'émotion de la rue, à ses significations politiques, sont remarquables et se lisent dans sa correspondance, ses lettres à Maurice surtout, plus que dans ses articles, où elle s'en tient aux principes, efface les noms propres.

Mais elle est peut-être plus sensible encore à la portée symbolique de cette immense présence populaire dans les rues de Paris : on la sent vibrer à cette expression, d'abord pacifique, de la démocratie ; un de ses articles, paru le 9 avril dans le premier numéro de *La cause du peuple* s'intitule précisément « Les rues de Paris » : « La rue, la place publique, voilà justement où circule la vie de la France en ce moment ». Dans le 3<sup>e</sup> et dernier numéro, le 23 avril, elle accueille et célèbre l'improvisation « artiste » de la foule au cours de la cérémonie du 20 avril : « Le peuple est le plus grand artiste du monde pour ces choses-là. (...) Les jeunes lilas à peine éclos aux premières brises d'avril furent dépouillés et se répandirent au bout des fusils comme une forêt qui marche. La population sédentaire de Paris, qui s'était mise aux fenêtres pour les voir passer, sema de fleurs et de rubans les légions qui n'avaient pas eu le temps ou le moyen de s'en procurer. Les femmes arrachaient les ornements de leurs coiffures, et une pluie de rubans et de fleurs donna bientôt au redoutable appareil des baïonnettes un air de fête et de triomphe pacifique. » À coup sûr, au cours de ce printemps, Sand s'est retrouvée enfant du pavé parisien. Elle salue longuement, dans le *Bulletin de la république* du 22 avril, le rôle initiateur de Paris et son privilège symbolique comme pourrait le faire Michelet, comme le fera Hugo : « Paris a été, dans la journée du 20 avril, le véritable représentant de la France ».

Michelet, justement, dans le cours qu'il avait publié, mais non prononcé puisqu'interdit d'enseignement en janvier, avait appelé de ses vœux un théâtre civique, un théâtre populaire, un théâtre qui cimenterait l'union nationale, comme la démocratie athénienne s'actualisait dans les grandes cérémonies tragiques et comiques : « Ah ! que je voie donc, avant de mourir, la fraternité nationale recommencer au théâtre ! ». Bien des républicains mettaient la même espérance dans le théâtre, et Sand, dont l'unique tentative à la scène en 1840, avait été victime d'une cabale, sollicitée par Lockroy, alors

commissaire du gouvernement auprès du Théâtre français, écrit un impromptu *Le Roi attend*, inspiré de *l'Impromptu de Versailles*, et qui sera le prologue du cycle théâtral-*Horace, La Marseillaise* déclamée par Rachel, une cantate de Pauline Viardot... – donné le 6 avril pour la réouverture du Théâtre Français devenu Théâtre de la république, devant un public populaire tiré au sort dans les mairies. Aux yeux de Sand, le théâtre peut être, comme le journalisme, une forme de prédication – le mot réapparaît plusieurs fois sous sa plume –, et celle qui demeurera disponible après la double déception des journées de juin et de l'élection de décembre.

Enfin, les circonstances obligent Sand à réaffirmer ses positions concernant la question féminine ; la lettre publique adressée aux rédacteurs de la *Réforme* et de la *Vraie République*, le 8 avril désavoue brutalement les féministes, anciennes saint-simoniennes, qui voulaient l'appeler à l'Assemblée nationale : « Un journal rédigé par des dames a proclamé ma candidature à l'Assemblée nationale (...) je ne puis permettre que sans mon aveu, on me prenne pour l'enseigne d'un cénacle féminin avec lequel je n'ai jamais eu la moindre relation agréable ou fâcheuse » (C. VIII, 391). Le 6 avril, le 12° *Bulletin* la montre attentive à la misère qui pèse plus lourdement sur la femme du peuple : « La femme a nécessairement subi la plus lourde part de cette oppression accablante que la misère exerce sur l'âme et le corps. » Toujours à ses yeux la question sociale prime la question féminine. C'est là encore, ainsi que dans le 7° *Bulletin* qu'elle évoque avec éloquence la misère ouvrière, la prostitution, le travail des enfants, ou plutôt qu'elle appelle au témoignage les « Ouvriers des villes et des manufactures. »

Elle a perçu, le 16 avril, le 15 mai, quelle était la division de la gauche, et la haine que la bourgeoisie portait au peuple et aux socialistes ; elle a entendu les cris de mort de la foule : « à bas Cabet, mort aux communistes » (C. VIII, 418) ; elle rentre à Nohant désabusée ; on connaît son expression amère, dans une lettre de la mi-juillet à Charlotte Marlioni : « je ne crois plus à l'existence d'une république qui commence par tuer ses prolétaires » (C.VIII, 544) ; la déception est autre, lorsque les élections de décembre donnent à Louis-Napoléon Bonaparte une écrasante majorité ; mais Sand sait, et déplore, ce que peut être le poids d'un nom propre.

Le bilan qu'elle tire de cette année, cependant, ne sera pas amer : elle considère le suffrage populaire comme une conquête, quoiqu'il ait amené. et elle réaffirme, en décembre, dans la Préface à *Travailleurs et propriétaires* de Borie, quand il y a beaucoup de courage à le faire, sa croyance en la nécessité d'un meilleur partage de la propriété.

Michèle HECQUET



Diable de *Balandard aux enfers*  
(photo B. Tillier. CNMHS, reproduction interdite)

## DU FANTASTIQUE PLASTIQUE AU MERVEILLEUX LITTÉRAIRE AUTOUR DES MARIONNETTES DE MAURICE SAND\*

En 1858, dans la dédicace de l'album des *Légendes rustiques*<sup>1</sup> adressée à Maurice Sand, sa mère écrit :

« Mon cher fils,

Tu as recueilli diverses traditions, chansons et légendes que tu as bien fait, selon moi, d'illustrer ; car ces choses se perdent à mesure que le paysan s'éclaire, et il est bon de sauver de l'oubli qui marche vite, quelques versions de ce grand poème du *merveilleux*, dont l'humanité s'est nourrie si longtemps et dont les gens de campagne sont aujourd'hui, à leur insu, les derniers bardes »<sup>2</sup>.

George Sand parle de *merveilleux*. Pourtant, à la lecture de ces courtes légendes illustrées par Maurice, il apparaît que, avec les faits narrés dans ce recueil, nous plongeons dans le fantastique pur, tel que l'a défini Tzvetan Todorov dans un ouvrage pionnier intitulé *Introduction à la littérature fantastique*. Pour Todorov, le merveilleux est le domaine où « le spectateur éprouve le sentiment d'une présence insolite »<sup>3</sup>, tandis que le fantastique s'en détache et naît avec l'avènement de la peur, et au moment précis où l'inexplicable, l'inadmissible et le mystère font irruption dans le réel. Et Todorov de préciser : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »<sup>4</sup>. Or, les *Légendes rustiques* de Maurice et George Sand, tant dans les propos consignés par le premier en ouverture de chaque conte, que dans les planches dont il est l'auteur, et que dans les textes rédigés par la seconde, appartiennent autant au merveilleux qu'au fantastique. Pour George Sand, les deux termes sont parfaitement synonymes, comme le confirment deux lettres adressées à Maurice en 1860 : « Le diable est à Lalœuf, dans la maison d'une femme qui ne peut pas mettre le beurre dans sa soupe, sans que *quelque chose de rouge* ne s'élançe du *quârt de son fouger*<sup>5</sup>, pour cracher dans la dite soupe »<sup>6</sup>, explique-t-elle dans la première. « ...le fantastique n'est pas encore mort chez nous. Les kobbolds [*sic*] sont déchaînés, ils sont à Launières, ils emmènent les charrues qui sont dans la cour et vont labourer la nuit ! »<sup>7</sup> lui dit-elle encore deux jours plus tard. Nous utiliserons donc, en écho à George Sand, les notions de *merveilleux* et de *fantastique* de manière équivalente.

### FANTASTIQUE SANDIEN

Pour mieux comprendre le sens du fantastique dans la pratique des marionnettes de Maurice Sand, il convient, après cette précision lexicale liminaire, de brosser à grands coups – qu'on nous pardonne d'aller vite –, le fantastique chez George Sand, tant dans l'œuvre romanesque que dans sa production théâtrale. D'abord, l'écrivain évoque

Hoffmann très tôt<sup>8</sup>. Ses contes fantastiques ont largement nourri l'univers des romantiques français et notamment de Victor Hugo, grand amateur d'illuminisme et de spiritisme. Cette fascination leur a permis d'échapper au spectacle intolérable de la réalité. Pierre-Georges Castex, dans un ouvrage célèbre<sup>9</sup>, explique d'ailleurs cet intérêt par une curiosité pour le mystère qui « se traduit [...] par une liberté d'imagination qui est sans doute le caractère le plus général et le plus important du mouvement romantique »<sup>10</sup>.

Dans quelques nouvelles et contes, George Sand explorera le fantastique, comme dans *Laura*, dont le sous-titre est « Voyage dans le cristal »<sup>11</sup>, parfaitement contemporain du *Voyage au centre de la terre* publié par Jules Verne en 1864. Jusqu'aux *Contes d'une grand-mère*, rédigés de 1872 à 1875, à l'origine pour ses petites-filles, George Sand continuera d'explorer les ressorts de cette littérature, par laquelle elle cherche à retrouver la dimension et les mécanismes oniriques de l'enfance. Ainsi raconte-t-elle dans son autobiographie : « L'imagination se remplit de ces objets ; l'enfant rêve dans le sommeil, et il rêve aussi sans doute quand il ne dort pas. Du moins, il ne sait pas, pendant longtemps, la différence de l'état de veille à l'état de sommeil »<sup>12</sup>. Ce répertoire sur lequel jouent les *Contes d'une grand-mère* est conforme au climat d'incertitude qui préside à l'éclosion du fantastique, tel que Todorov l'a défini. Plusieurs de ces contes parlent de métempsycose, d'animalité ou de réincarnation. Qu'on songe, par exemple au conte intitulé « Le Chien et la fleur sacrée », où un homme s'appelant *Monsieur Lechien* relate les moments de sa vie animale antérieure.

Mais le fantastique dans l'œuvre de George Sand réside aussi dans de nombreux romans et principalement ceux à caractère champêtre : *La Petite Fadette*, *François le Champi*, *La Mare au Diable*, *Mont-Revêche*, *Jeanne*, *Valentine* ou encore *Les Maîtres sonneurs*. Dans tous ces romans remplis de superstitions et de coutumes locales, quoiqu'à des degrés d'intensité divers, une attirance de l'écrivain pour le merveilleux est remarquable. Ainsi, dans *La Petite Fadette*<sup>13</sup>, publié en 1848, si un seul trait confine à l'étrange – le fait que l'héroïne soit supposée être la fille d'une inquiétante sorcière –, en revanche en 1846, dans *La Mare au Diable*<sup>14</sup>, George Sand avait eu recours à un fantastique clos, tant dans la construction du roman, que dans la narration : les scènes surnaturelles sont condensées, au milieu du récit, dans cinq chapitres, tandis que, comme en écho, le brouillard et l'eau presque solide enchâssent les trois protagonistes ainsi isolés du reste du monde.

Au théâtre, le fantastique est également présent. Debra Linowitz Wentz, dans ses *Profilis du « Théâtre de Nohant »*<sup>15</sup>, précise même que « le théâtre a servi de tremplin à George Sand pour entrer dans le fantastique »<sup>16</sup>. Deux pièces du *Théâtre de Nohant* appartiennent plus particulièrement au genre fantastique : *Le Drac* et *La Nuit de Noël*. D'autant que pour la première de ces deux pièces, George Sand a adapté *Trilby* de Charles Nodier, en recourant à un chevauchement perpétuel du rêve et de la réalité, associé à une présence diabolique.

Le fantastique est donc un univers assez présent à Nohant, sous des formes diverses et dans des contextes différents. Ceci tient certainement, comme le prouve la lettre adressée par George Sand à son fils, à l'enracinement provincial de l'écrivain et d'une partie importante de son œuvre. Le Berry, ses légendes, ses croyances et ses superstitions ont, en effet, aussi vraisemblablement largement nourri le goût de la romancière pour le fantastique et le merveilleux. C'est dans cette lignée qu'elle publie en 1851, dans *L'Illustration*, deux articles importants « Mœurs et coutumes du Berry » et « Les Visions de la nuit dans les campagnes », illustrés par Maurice<sup>17</sup>. Sur le même principe, toujours avec la participation de son fils, elle s'attache à collecter des légendes orales, des superstitions et des croyances populaires qui lui servent de matériaux pour son

cycle champêtre, mais qui, plus concrètement encore, seront regroupées dans l'album précédemment évoqué des *Légendes rustiques* illustré de planches de Maurice.

## FANTASTIQUE ET MARIONNETTES

Le développement du fantastique par Maurice Sand dans son exercice des marionnettes, au sein d'une société rurale et dans un tel climat littéraire et artistique, n'a donc finalement rien de très surprenant. D'autant que les liens entre le « théâtre des acteurs » de Nohant et le castelet des marionnettes sont étroits. George Sand nous raconte en effet qu'en 1847, « pour la première fois, avec l'aide d'Eugène Lambert, son ami et son camarade à l'atelier d'Eugène Delacroix, et sans autre public que moi et Victor Borie, alors journaliste en province, Maurice installa une baraque de marionnettes dans notre vieux salon. Nous venions d'être assez nombreux pour jouer en famille la comédie improvisée [...]. La troupe s'était dispersée, nous n'étions plus que quatre à la maison : deux de nous se consacrèrent à charmer les longues soirées d'hiver des deux autres »<sup>18</sup>. Par ailleurs, il ne faut pas négliger le fait que certaines représentations de marionnettes de Maurice Sand – en particulier les féeries – étaient destinées à ses enfants et qu'à ce titre, le merveilleux et le fantastique y tiennent une place importante qui, en l'occurrence, redouble la nature même des *pupazzi*, par l'atmosphère dans lequel ils se situent, entre le réel et l'imaginaire.

Si, comme l'a expliqué George Sand, une volonté de distraction a clairement motivé l'improvisation des premières marionnettes, et si ce sens du spectacle a toujours persisté comme l'illustre la prédominance de la farce et de la comédie au sein du répertoire, il faut toutefois noter que Maurice explore également le drame, la tragédie et – nous basculons alors dans le merveilleux – la féerie, le mystère et le fantastique.

Deux pièces pour marionnettes sont véritablement fantastiques, bien qu'appartenant à des registres différents, dont les canevas ont été retenus par Maurice pour être publiés l'année suivant sa mort, dans le recueil *Le Théâtre des Marionnettes*<sup>19</sup>. Il s'agit d'abord de *Jouets et Mystères*<sup>20</sup>, représentée pour la première fois à Nohant le 18 juin 1871, et ensuite de *Balandard aux Enfers*<sup>21</sup> créée à Paris le 19 avril 1886. D'autres pièces – féeries, mystères ou comédies fantastiques – ont été données par Maurice Sand. Elles mériteraient, comme l'ensemble du répertoire publié ou non, une étude minutieuse, mais qui déborde les limites de ce travail. Nous nous contenterons donc d'évoquer, dans des pages qui se doivent d'être brèves, ces deux pièces qui paraissent révélatrices du genre fantastique, tel que Maurice s'y rattache et y souscrit dans sa pratique des marionnettes à gaine. En effet, *Jouets et Mystères*, qu'il qualifie dans son *memento* de « pièce fantastique » ou de « comédie fantastique »<sup>22</sup>, semble fondé sur un fantastique essentiellement littéraire. Bien qu'il soit difficile d'établir une dichotomie entre le canevas (textuel) et le spectacle (visuel), il est évident qu'il y a dans cette pièce une prédominance du texte sur le visuel ou, si l'on préfère, un assujettissement du second au premier. Alors que dans *Balandard aux Enfers*, définie comme un « mystère-féerie »<sup>23</sup>, le fantastique est d'ordre plutôt plastique. Ce sont les marionnettes, comme créations sculptées et peintes, qui cristallisent la filiation au genre, au détriment du texte, de nature plus tragi-comique. C'est donc autour de ces deux pièces que s'articulera notre approche, nous permettant du même coup d'évoquer tant le répertoire que les marionnettes mêmes de Maurice Sand, pour tenter de dresser un inventaire des ressorts concourant au fantastique.

Mais il convient d'abord de voir en quoi l'art de la marionnette s'apparente au merveilleux et quels sont les moyens mis en œuvre par Maurice Sand pour inscrire ses

*burattini* dans le fantastique. D'abord, comme l'ont noté Castex et Todorov entre autres, le genre fantastique est en partie identifiable par l'étrangeté et le surnaturel des créatures qu'il déploie. Or, n'est-ce pas là, de manière générique, ce qui pourrait le mieux définir l'objet atypique par essence qu'est la marionnette ? Parfaitement allusive par une constitution sommaire – une tête et deux mains pour tout élément solide ; un corps fait d'un manchon de tissu informe –, la marionnette n'en parvient pas moins à singer l'être humain pour finalement s'y substituer complètement dans le temps, l'espace et l'illusion du spectacle. Nous sommes ici face à une mutation qui a tous les traits d'une métamorphose et qui, à ce titre, participe pleinement du fantastique. Par ailleurs, la spécificité même de la marionnette à gaine traditionnelle, à laquelle Maurice Sand se rattache principalement – malgré quelques exceptions<sup>24</sup> –, n'est pas non plus très éloignée de ce registre fantastique, si l'on se réfère à Heinrich von Kleist, par exemple, qui les évoque en ces termes dans un texte de 1805 : «...ces poupées ont l'avantage d'être *apesantes*. De cette inertie de la matière [...], elles ignorent tout ; car la force qui les suspend dans les airs est plus grande que celle qui les attache à la terre ». Et l'observateur précise aussitôt – et là, nous entrons clairement dans le fantastique – : « Les marionnettes n'usent du sol, comme les *elfes*, que pour le frôler... »<sup>25</sup>. Ce côté sommaire, allusif, elliptique et schématique de la marionnette à gaine, souligné par Kleist, a bien présidé aux *pupazzi* de Maurice Sand, bien qu'on l'oublie souvent devant le raffinement, la perfection et la technicité des marionnettes ultérieures qui nous sont parvenues. George Sand, dans son précieux texte consacré au théâtre de marionnettes de Nohant<sup>26</sup>, décrit ces premières poupées improvisées à la hâte : « Deux bûchettes, à peine dégrossies et emmaillottées de chiffons, élevèrent leur buste... »<sup>27</sup>. Nous sommes ici devant ce que Baudelaire, dans sa *Morale du Joujou* publiée en 1853, a appelé le « joujou du pauvre », et qu'il a défini comme « le joujou vivant », « la vie elle-même » et une source *merveilleuse* de poésie<sup>28</sup>.

Au-delà de la nature première de la marionnette à gaine, le spectacle et la mise en scène s'apparentent aussi au fantastique par les effets recherchés et développés dans le dessein de restitution d'une illusion. Ainsi, à propos du théâtre des acteurs de Nohant – mais cela vaut *a fortiori* pour le théâtre de marionnettes –, George Sand écrit dans l'avertissement de *La Nuit de Noël* : « Plus nous élargirons les scènes, plus nous reculerons les spectateurs, et plus nous perdrons les effets que la vérité peut produire. Nous aurons de grands artifices, mais l'auteur aussi bien que les interprètes, forcés d'agir sur une multitude et dans un lointain, devront renoncer à leurs vrais moyens individuels pour recourir à des moyens d'emprunt d'une généralité banale et d'un emploi funeste »<sup>29</sup>. De cette réflexion, il faut retenir la nécessité d'une atmosphère intime et d'une économie de moyens, favorable à l'avènement du fantastique. En cela, George Sand laisse implicitement entendre que les conditions à réunir sont celles du conte narré à la veillée, dans l'obscurité et devant un petit auditoire. Déjà, dans une lettre de 1850 adressée à René Vallet de Villeneuve, George Sand évoquait l'exiguïté spatiale de son théâtre en lui offrant cette métaphore : il « tiendrait dans une des poches de votre robe de chambre »<sup>30</sup>. Avec l'installation du castelet à Nohant, ces notions sont encore renforcées. « La salle des marionnettes, écrit-elle encore, devint la loge d'un public de soixante personnes bien placées sur une estrade qui se démontait et se remontait en peu d'instant »<sup>31</sup>. Le castelet, quant à lui, est de dimensions modestes. Mais un luminaire est installé sur le mur opposé. Et le cadre de scène, ceint de deux pilastres, orné d'une balustrade et couronné d'un arc outrepassé, est un trompe-l'œil qui remplit parfaitement ses fonctions, puisque le spectateur est confronté à un espace, dont la réelle chétivité est éludée par une illusion de profondeur. Plongé dans la pénombre, le spectateur est inscrit dans un « univers réservé, clos, protégé : un espace pur », qui définit le jeu selon Roger Caillois et qui constitue

finalement aussi les conditions du genre fantastique. Cette farouche volonté perfectionniste qui anime Maurice Sand pour offrir une illusion parfaite à ses spectateurs est apparentable à l'*hésitation* qui fonde le phénomène fantastique. Par une accumulation d'effets techniques, Maurice suscite ce glissement vers le fantastique. Des quinquets placés dans des niches, une rampe et des montants dotés de lampes et de puissants réflecteurs, de même que plusieurs herses réparties en différents points du castelet et des batteries de bougies répartissent ou concentrent la lumière. Des filtres colorés permettent par le bleu d'évoquer le crépuscule, ou par le rouge d'illustrer la chaleur étouffante des cercles de l'Enfer. Le bricolage d'un tournebroche et d'une lanterne magique reproduit la mobilité scintillante du soleil, des étoiles et de la lune. Une quête permanente de réalisme a conduit Maurice Sand à une forme d'illusionnisme qui confine au fantastique, tant les spectacles offerts semblent *réels*. La remarque suivante de George Sand va dans le même sens. Sa perception admirative contient implicitement les enjeux du fantastique : « La métamorphose qui s'opère au feu combiné des rampes est surprenante, les tons semblent changer, les reliefs sortir, les profondeurs se creuser, les transparences s'opérer par magie. Je m'amusais tant à voir ces jolies toiles révéler leurs secrets et devenir forêts, monuments, eaux et montagnes nageant dans un air factice qui donnait l'impression du chaud et du froid, que je priais parfois mon fils de me donner une représentation de décors »<sup>32</sup>. On perçoit ici une *confusion*, à laquelle succombe George Sand, et qui participe pleinement du merveilleux.

Par son sens et son talent du trucage, Maurice Sand sait aussi favoriser de véritables apparitions spectrales, dont les planches des *Légendes rustiques* sont par ailleurs peuplées, dans un jeu d'oppositions entre le blanc et le noir, entre la lumière et l'obscurité. « Il arrive aussi qu'on veut amener à grand effet un personnage du fond d'un grand décor ouvert. Il suffit de lui substituer rapidement à chaque plan une poupée plus grande à mesure qu'il se rapproche. Dans les apparitions, ce truc si simple est d'une illusion qui ne peut être réalisée que par les marionnettes. Un spectre se compose de cinq à six poupées pareilles, mais de grandeurs différentes, qui traversent chacune un plan de ruines ou descendent de terrasse en terrasse en se succédant l'une à l'autre jusqu'à ce que la dernière arrive sur le devant de la scène dans sa dimension normale »<sup>33</sup>. Ce procédé est fondé sur l'*amplification*, qui est l'un des mécanismes récurrents du fantastique et du merveilleux, et auquel Maurice Sand recourt également dans l'acoustique. Basse et légèrement voûtée, la salle de Nohant est propice à l'amplification de bruitages inquiétants principalement produits par des instruments à vent et à percussion, dont George Sand nous donne une liste : « Timbres de plusieurs calibres, gongs, sifflets, trompettes, cor de chasse, pluie, vent, tonnerre, grêle, chants d'oiseaux, grelots, roulements de voitures, vagues qui déferlent »<sup>34</sup>. On notera au passage le glissement lexical de George Sand, de la désignation des instruments à celle des effets produits, montrant leur capacité à susciter des illusions qui peuvent être, fondamentalement, considérées comme relevant du fantastique.

Enfin, toujours d'une manière générique, si l'on considère que le fantastique naît souvent à la faveur d'une animation d'objets inanimés, la pratique de la marionnette relève bien de ce genre, d'autant que chez Maurice Sand – de l'avis unanime des témoignages laissés –, la dextérité et l'habileté dépassent la norme du jeu traditionnel en s'inscrivant dans une surprenante conformité à la réalité.

## UN FANTASTIQUE PLASTIQUE

Dans *Balandard aux Enfers*, le fantastique est renforcé par l'utilisation à grands renforts d'effets spéciaux tels que fumigènes, explosions et feux de Bengale. Dans cette atmosphère et sur ce réseau de dispositifs techniques appréhendés en termes de *merveilleux* et de *fantastique*, Maurice Sand prolonge les mécanismes du phénomène en en explorant la dimension *plastique*. Mais rappelons d'abord l'intrigue de ce canevas qui renoue avec le travers satirique des mystères médiévaux, dont l'auteur se réclame en avertissement. L'acteur Porel<sup>35</sup> envoie un courrier à *Balandard*, dans lequel il lui demande : « Mon cher ami, as-tu Anacréon chez toi ? J'ai besoin de lui pour monter une pièce grecque, et je compte sur toi pour me l'envoyer ou me l'apporter le plus tôt possible »<sup>36</sup>. Par cette missive, Maurice Sand opère un premier glissement vers le fantastique, en confrontant une personne réelle, Porel, à un être fictif, la marionnette *Balandard*. Mais il met en œuvre un second glissement, en associant dans cette même représentation, par un effet de mise en abîme ou de redoublement, la personne physique de *Balandard* – détenteur d'une norme – et des créatures *a-normales*, principalement hybrides et diaboliques. Il en est ainsi pour la créature métamorphique qu'est *La Chimère*. Son visage est particulièrement humain, puisque très féminin, tandis que son corps à quatre pattes et recouvert d'un pelage est plus étrange. Les propos qu'elle tient et qui ont valeur d'autoportrait renforcent cette nature fantastique. En se présentant à *Balandard* d'abord surpris, qui s'étonne qu'une bête puisse parler, elle explique : « Je suis la Chimère. »

### Balandard

Allons donc, c'est chimérique, ça n'existe pas.

### La Chimère

Et pourtant, me voici ! Car je suis bien La Chimère, ou le Sphinx, si tu veux ; c'est la même chose. En somme, je suis la fantaisie, l'imagination, la folle du logis, car j'habite dans la cervelle de tous les humains. Je franchis les océans, je dépasse les horizons, je plane au-dessus des abîmes. L'espace n'a pas de limites pour moi...<sup>37</sup>.

Par cette déclaration, Maurice plonge *Balandard* et ses spectateurs dans le fantastique. Cependant, il assoit cette dimension du texte sur la nature même des marionnettes qu'il fait apparaître. D'autant que les aventures de *Balandard*, tout au long de la pièce, tournent rapidement à la farce. Ainsi *Pluton* explique-t-il à ses comparses : « J'ai fait établir un chemin de fer au-dessus des abîmes. Il faut se tenir au courant de son siècle. Ça rapporte bien davantage, ça nous amène beaucoup plus de monde [...]. Il est vrai que j'ai plus de besogne, mais je ne m'en plains pas »<sup>38</sup>.

De même, ce dialogue entre *Lucifer* et *Belzébuth* a-t-il les accents d'une scène tragi-comique :

### Lucifer

Astaroth, Belzébuth, démons subalternes, réveillez-vous ! Tas de fainéants, allumez les feux ! Vous avez laissé éteindre la chaudière.



La Chimère (détail)  
(Photo B. Tillier. CNMHS, reproduction interdite)

## Belzébuth

C'est le patron qui nous l'a commandé. Il dit que nous brûlons trop de charbon et que depuis les grèves on n'en peut plus avoir.

## Lucifer

Des économies ? ... Quel pingre ! Allumez ! Voici des clients<sup>39</sup>.

La nature du texte du canevas et de l'improvisation est donc ici plutôt comique. En revanche, les descriptions laissées des trucages, des effets visuels et sonores, des décors et de la mise en scène condensent une volonté manifeste de provoquer une forme d'inquiétude, chez le spectateur impressionné, qui confine au fantastique. Si ces pans du théâtre de marionnettes nous échappent aujourd'hui, en revanche, les *pupazzi* créés pour cette représentation demeurent et nous permettent d'en tirer quelques conclusions.

On l'a dit, le personnage de *Balandard*, aussi caricatural soit-il, est détenteur d'une norme physique. Il fait fonction de référent dans cette pièce, où le fantastique apparaît d'abord avec le surgissement de *La Chimère*, que renforce ensuite la présence des diables en légion. L'anatomie composite de *La Chimère*, hybride, oscillant dans l'indécision entre l'humain et l'animal – sans que l'on sache si elle tient plus de l'un que de l'autre –, et le traitement expressif des faciès diaboliques sont, d'un point de vue plastique exclusif, constitutifs du fantastique.

Ce sens précis du fantastique tient en premier lieu au caractère diabolique des marionnettes qui appartiennent à l'arsenal premier du fantastique romantique. En l'occurrence, Maurice Sand renoue avec le mythe faustien, d'une part en tant qu'apparition étrange et inquiétante, et d'autre part comme expérience troublante du *double*. Or le double est un autre grand thème du fantastique. Rappelons seulement pour mémoire la nouvelle *William Wilson* d'Edgar Allan Poe – dont le héros est persécuté par son propre double –, traduite par Baudelaire qui, par ailleurs, a donné cette définition de l'humanité au sens large : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. »

Les *diables* de Maurice Sand ont ceci de particulièrement inquiétant qu'ils conservent dans leur physionomie une part d'humanité, mobile, changeante et par là même difficile à définir. Ce sont des doubles de l'homme. Il les propose, comme marionnettes singeant l'homme jusqu'à l'illusion, à ses spectateurs qui y retrouvent une part d'eux-mêmes. Comment ne pas songer à ces phrases de George Sand racontant les premières pantomimes créées à Nohant et dont les marionnettes sont directement issues : « ... nous n'avions d'autre public qu'une grande glace qui nous renvoyait nos propres images confuses dans une faible lumière, et un petit chien à qui nos costumes étranges faisaient pousser des cris lamentables... »<sup>40</sup> ? Tout s'y trouve condensé : la faiblesse de la lumière, l'expérience du double, le sentiment de peur et le travestissement qui a ici valeur de transfiguration et de *dé*-figuration.

La dimension fantastique de ces *diables* tient aussi à ce que ce sont des humains – en tout cas et d'une certaine manière, des doubles d'humains – travestis, transfigurés et défigurés. En l'occurrence, Maurice Sand joue avec les vocables de la caricature qu'il connaît pour l'avoir longuement pratiquée, tant dans des charges graphiques que dans ses marionnettes sculptées et peintes<sup>41</sup>. Au-delà des déplacements, des déformations, des retraites, des atrophies et des hypertrophies – partiels ou complets –, avec lesquels il joue dans le traitement des visages de toutes ses marionnettes « humaines » – je pense en

particulier à *La Mégère* qui est déjà quelque peu inquiétante –, Maurice utilise pour ses *diabes* le principe dynamique de l'*anamorphose*, par lequel il provoque aussi le fantastique. Ainsi, a-t-il pu, tout à loisir, étirer les traits de ses personnages sataniques en aiguissant les arêtes osseuses, en amplifiant les cavités et les protubérances, ou en déformant les bouches au-delà de l'élasticité plausible des tissus humains. Il semble que nous soyons ici très proches de la planche créée par Maurice, dans les *Légendes rustiques*, pour le conte intitulé « Les pierres-sottes ou pierres-caillasses ».

« Ce sont de vraies pierres de calcaire caverneux, dont les trous nombreux et irréguliers donnent facilement l'idée de figures monstrueuses », explique rationnellement George Sand<sup>42</sup>. Mais la planche donnée en illustration par Maurice est plus proche de la légende collectée auprès du témoin et consignée en exergue : « Quand nous vîmes à passer au long des pierres, dit Germain, il était environ la mi-nuit. Tout d'un coup, voilà qu'elles nous regardent *avec des yeux* »<sup>43</sup>. Or, dans la planche, les deux personnages qui ont la vision de ces pierres, représentés selon un canon normal, sont confrontés à des visages aux traits en anamorphoses larges ou hautes, où les jeux d'ombres et de lumières façonnent des visages *modelés* ou *sculptés*, somme toute très proches de ceux des marionnettes.

De la même façon, ces marionnettes de *diabes* entrent dans le fantastique par une autre forme d'hybridité qui les constitue, dans la mesure où ces personnages sont inscrits par Maurice Sand à mi-chemin de l'homme et de l'animal. À la différence de *La Chimère*, au visage humain et au corps bestial, les figures diaboliques constituent un « bestiaire humain » par leur seul visage, en se rattachant ainsi à ce que l'on a appelé, autour de Lavater et Gall, la *physiognomonie animale*. Certes, la recherche d'un effet comique fonde, dans de nombreux cas, ce type de métamorphose. Ainsi, quand il représente le juge *Éaque* en porc, doté d'un groin et d'une paire d'oreilles rabattues sur les yeux, l'altération est de caractère critique et comique. Cependant, avec les *burattini* de *diabes*, ces transfigurations deviennent véritablement monstrueuses et ce concert d'yeux exorbités, de chevelures hirsutes comme des pelages, de bouches tellement fendues qu'elles en deviennent des gueules, a pour principal effet de susciter la peur et de faire glisser progressivement le spectateur dans le monstrueux et le fantastique. Avec ces marionnettes sataniques, Maurice Sand se situe dans la lignée des *Caprices* de Goya et des planches inquiétantes de Grandville.

Enfin, Maurice Sand joue une dernière fois avec le fantastique plastique, en utilisant un autre ressort efficace qui apparaît dans de nombreux contes : le changement d'échelle et de taille d'un être par rapport à la norme contenue et implicite des autres. Ainsi, pour *La Cocadrille*, énorme créature proche des tarasques populaires, Maurice Sand bouleverse-t-il la nature intime et codifiée de ses marionnettes. « La cocadrille est une manière de lézard qui paraît tantôt réduit pas plus gros que le petit doigt, tantôt gonflé, par le corps, à la taille d'un bœuf et long de cinq à six aunes. Cette bête [...] est réputée vomir un venin qui empoisonne l'air et amène la peste », écrit George Sand dans l'une des veillées des *Maîtres sonneurs*<sup>44</sup>. Pour traduire l'image surnaturelle et légendaire de cet animal, Maurice a d'abord procédé à un renversement des valeurs. La taille de la bête est identique à celle des *burattini* de la troupe, mais il manipule l'animal allongé, de façon à obtenir un rapport de dimensions opposées. Pour une marionnette gantée, une telle créature qui étale son corps étiré sur la bande, produit un effet réussi. Puis, Maurice se libère de la gaine qu'il exclut de la marionnette traditionnelle, pour privilégier plus encore l'étendue du corps dans l'espace de la scène. La manipulation de l'animal s'opère toujours par en dessous, mais en tirant parti de l'armature de sa constitution. « Pour les grands monstres de la féerie, ce sont des tarasques comme on les fabriquait jadis en osier

pour les fêtes populaires du Midi. Les nôtres sont en baleine revêtue d'étoffe, ou mieux encore en acier ; tous nos anciens *jupons-cages*, si fort à la mode ces derniers temps, y ont passé et ont fourni la souple carcasse d'animaux fantastiques qui sont de véritables objets d'art »<sup>45</sup>. Le squelette de *La Cocadrille* est ainsi manipulé comme un accordéon, d'avant en arrière, à partir d'un point fixe pris sur les coulisseaux. La bête peut alors cracher son venin et s'apparente au « monstre dont la vaste gueule, destinée à engloutir Pierrot, fut formée d'une paire de pantoufles doublées de rouge, et le corps d'une manche de satin bleuâtre »<sup>46</sup>.

Cette *Cocadrille* occupe pleinement le champ du fantastique. Elle pourrait parfaitement appartenir aux créatures inquiétantes mises en scène dans les planches et les textes des *Légendes rustiques*. Mais surtout, elle n'est pas très éloignée des soucis de Maurice Sand entomologiste qui publie en 1879 un *Catalogue raisonné des Lépidoptères du Berry et de l'Auvergne*<sup>47</sup>. Or, en ce domaine précis, Maurice a aussi traqué le fantastique par une pratique du tachisme, dont Victor Hugo<sup>48</sup> et George Sand<sup>49</sup> avaient été des adeptes. Ainsi, dans nombre de dessins, notre peintre-entomologiste a décelé, à force d'observation et d'imagination, des insectes inquiétants, déroutants et irréels qui confinent au fantastique par leur étrangeté.

Les ressorts et les mécanismes du fantastique plastique, tel que le pratique Maurice Sand sont donc multiples. S'il emprunte vraisemblablement à des domaines divers – la science, la caricature, la physiognomonie ou l'entomologie –, il sait aussi s'emparer de l'art de la marionnette à gaine traditionnelle pour le détourner, le développer et le surpasser. Et c'est précisément dans ce faisceau d'échanges, d'explorations et d'associations que Maurice suscite le fantastique.

## UN FANTASTIQUE LITTÉRAIRE

Dans la pièce *Jouets et Mystères*, en revanche, le fantastique tient essentiellement au texte, auquel les marionnettes sont assujetties. Ici, Maurice Sand s'inscrit dans la lignée d'Hoffmann, de Charles Nodier ou d'Edgar Poe. Dans le cadre familial de la boutique d'un marchand de jouets de Nuremberg, les personnages sont présentés aux spectateurs durant les premières scènes. Fortement individualisés, ce sont *Maître Hans*, le propriétaire de la boutique, et *Wilhelmine*, sa fille, dont *Anselme*, le commis, est secrètement amoureux. Le procédé d'isolement de l'action, en un lieu unique, est similaire à celui auquel recourt George Sand dans *Le Drac*, qui a pour cadre la maison d'un pêcheur. Dans ces deux cas, l'endroit choisi est, pourrait-on dire, déjà propice à l'insolite.

Il est intéressant de constater que Maurice dose avec habileté le fantastique, selon une recette éprouvée. Ainsi, quand le personnage du vieux Juif *Mardochée* apparaît dans la pièce, pour vendre ses poupées d'albâtre de provenance inconnue, les premiers signes du fantastique apparaissent. Quand il déclare à *Maître Hans* qu'elles sont en pierre de lune, ce dernier ne le croit pas. Mais l'hésitation est déjà insinuée, qui précède le fantastique. On notera que si Maurice joue avec l'archétype culturel et littéraire du Juif errant, il n'est pas non plus certainement sans se référer au vieil horloger *Rossmayer* de *La Nuit de Noël* de George Sand. L'un et l'autre, *Mardochée* et *Rossmayer* ont les mêmes fonctions. Ils introduisent le doute dans un monde jusqu'alors rationnel.

À la scène suivante, *Wilhelmine* regardant les sept poupées dit à son père : « On dirait des petites femmes pétrifiées »<sup>50</sup>. Par cette déclaration d'apparence anodine, le sentiment du doute est encore renforcé. Puis, peu à peu, la narration et la mise en scène

permettent à Maurice d'évacuer les différents personnages, pour qu'*Anselme* reste seul dans la boutique, de nuit – et le choix de ce moment n'est pas gratuit –, avec les poupées pour seules compagnes. Et c'est par ce double isolement – la disparition des protagonistes et l'avènement de la nuit – qu'*Anselme* devient le témoin d'une scène incroyable et fantastique.

« C'est vrai qu'elles ont l'air de petites personnes... », s'étonne-t-il en observant ces étranges poupées. « Ce vieux juif a dit qu'elles venaient de la lune... ce n'est pas impossible : la lune étant beaucoup plus petite que la terre, ses habitants sont, par conséquent beaucoup plus petits que nous [...]. Que celle-ci est belle! elle a de vrais cheveux, de vrais cils... quelle jolie taille!... [...] On dirait qu'elle ouvre les yeux!... Elle remue les lèvres! (*Il prend un flambeau et l'approche de la poupée.*) Que je suis sot! C'est le tremblement de la lumière! »<sup>51</sup>.

Comme un alchimiste, Maurice Sand dose savamment ses effets, afin que chaque spectateur, aussi rationaliste soit-il, puisse accepter la métamorphose à venir. Grâce au flambeau, il amorce néanmoins déjà l'idée d'une créature d'albâtre *animée*. À la scène X, un élément fantastique est mis en scène, avec l'apparition de la lune, qui achève cette composition en point d'orgue. Dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, cet astre favorise une échappée du réel vers l'imaginaire, à laquelle Pierrot est souvent associé<sup>52</sup>. L'éclairage lunaire dramatise un paysage nocturne et introduit une dimension nouvelle qui se trouve d'ailleurs dans toutes les planches des *Légendes rustiques*. C'est alors que les blanches poupées d'albâtre s'animent et deviennent de petits êtres vivants. Elles sollicitent l'aide d'*Anselme* pour retourner sur la lune.

L'apogée fantastique survient quand les poupées sont menacées par des araignées géantes, qui nous renvoient encore vers la figure et l'activité de l'entomologiste. Dès lors, balais, plumeau, tête de loup, ballons et brosse de table s'animent mystérieusement, pour secourir ces créatures vulnérables. Il s'ensuit une formidable rixe, à laquelle ces objets animés prennent une part active. Maurice se livre ici à une analogie entre hommes et objets, par le biais du simple mouvement, comme l'avait produit Grandville dans les « métamorphoses du sommeil » de son recueil *Un autre monde*, publié en 1844. Le dénouement de la pièce réside en un ultime ressort fantastique : la reine des poupées lunaires grandit peu à peu jusqu'à prendre les traits de l'aimée et devenir *Wilhelmine*.

Dans *Jouets et Mystères*, tous les ingrédients du fantastique sont utilisés par Maurice Sand, sur une trame principalement narrative et textuelle : l'effet de double, l'état de somnolence du personnage en état de rêve, par lequel il entre en communication directe avec un monde supérieur, l'animation de choses d'ordinaire inanimées, la métamorphose... Le merveilleux, l'étrange et le fantastique sont ici contenus dans la dimension littéraire du canevas, par opposition à la norme *physique* des personnages issus du réel. C'est, dans l'espace de cette confrontation que Maurice fait surgir le fantastique, en tirant un habile parti de la nature duelle de l'art de la marionnette. Cette pièce est à coup sûr l'une des plus réussies de l'ensemble de son répertoire. Peut-être parce qu'elle ne relève absolument ni de la farce ni de la comédie.

En tant que marionnettiste, Maurice Sand opère une synthèse de l'ensemble de ses activités et talents : on y retrouve en effet les figures associées et mêlées de l'écrivain, du caricaturiste, du peintre, de l'illustrateur, de l'entomologiste et du technicien, qui semblent nourrir l'originalité de son sens du fantastique au sein d'une pratique et d'un genre pourtant extrêmement codifiés.

Bertrand TILLIER

\* Cet article reprend le texte remanié d'une conférence prononcée, devant *Les Amis de George Sand*, au Musée de la Vie romantique, le 1<sup>er</sup> février 1997.

1. In George Sand, *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel 1858.
2. In G. Sand, *Légendes rustiques*, Verviers, Marabout, 1975, p. 13.
3. In Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1976, p. 13.
4. *Ibidem*.
5. C'est-à-dire « du cœur de son foyer ».
6. In G. Sand, *Correspondance*, édition établie par Georges Lubin, Paris, Garnier, 1981, t. 15, p. 684 (lettre n° 8563, du 6 février 1860).
7. *Ibidem*, p. 688 (lettre n° 8567, du 8 février 1860).
8. George Sand possédait ses œuvres dans sa bibliothèque personnelle. Georges Lubin (in G. Sand, *Œuvres autobiographiques*, Gallimard, Pléiade, 1970, vol. 1, p. 1270) date de 1830 la première mention d'Hoffmann par G. Sand.
9. Cf. Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
10. *Ibidem*, p. 58.
11. Cf. G. Sand, *Laura, voyage dans le cristal*, Paris, Nizet, 1977 (édition originale, chez Michel Lévy Frères, Paris, 1864).
12. in G. Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques, op. cit.*, vol. 1, p. 534.
13. Cf. G. Sand, *La Petite Fadette*, Paris, Garnier, 1962.
14. Cf. G. Sand, *La Mare au Diable*, Paris, Garnier, 1962.
15. Cf. Debra Linowitz Wentz, « L'univers fantastique de George Sand », in *Profils du « Théâtre de Nohant »*, Paris, Nizet, 1978, pp. 13-40.
16. *Ibidem*, p. 13.
17. Cf. G. Sand, « Mœurs et Coutumes du Berry », in *L'Illustration* (n° 444, 28 août 1851) et « Les visions de la nuit dans les campagnes », in *L'Illustration* (n° 459, 13 décembre 1851) repris in G. Sand, *Légendes rustiques, op. cit.*, 1975, pp. 179-207.
18. In G. Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », in *Œuvres autobiographiques, op. cit.*, vol. 2, p. 1253.
19. Cf. Maurice Sand, *Le Théâtre des Marionnettes*, Paris, Calmann-Lévy, 1890. Un reprint de l'édition originale a été publié par les Editions Jeanne Laffitte, Marseille, 1994.
20. Cf. M. Sand, « Jouets et Mystères », in *Le Théâtre des Marionnettes, op. cit.*, pp. 111-137.
21. Cf. M. Sand, « Balandard aux Enfers », in *Le Théâtre des Marionnettes, op. cit.*, pp. 355-390.
22. Cf. Bertrand Tillier, *Maurice Sand marionnettiste ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Tusson, Du Lérot, 1992, pp. 214-215.
23. *Ibidem*, p. 217.
24. Cf. B. Tillier, « Maurice Sand, la marionnette et la tradition », in *Arts et Lettres en Bas-Berry*, Aspharesd, 1993, pp. 55-64.
25. In Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, Rézézé, Séquences, 1991, p. 26 pour les deux citations. Le corpus des textes littéraires consacrés à l'art de la marionnette (Kleist, Goethe, Duranty, Théophile Gautier, Stendhal, Heinrich Heine, Nodier...) fourmille de telles métaphores qui mériteraient une étude à part entière.
26. Cf. G. Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », in *Œuvres autobiographiques, op. cit.*, vol. 2, pp. 1249-1276.
27. In G. Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », *op. cit.*, p. 1253.
28. In Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, pp. 201-207. Une partie de ce texte sera reprise pour le poème en prose *Joujou du pauvre*, (in Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 83-84).
29. In G. Sand, *Le Théâtre de Nohant*, Paris, Calmann-Lévy, 1864, pp. 214-215.
30. In G. Sand, *Correspondance, op. cit.*, 1972, t. 9, p. 622 (lettre n° 4548, du 14 juillet 1850).
31. In G. Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », *op. cit.*, p. 1255.
32. *Ibidem*, pp. 1272-1273.
33. *Ibidem*, p. 1261.
34. *Ibidem*, p. 1264.
35. Paul Parfouru, dit *Porel* (1842-1918), mari de l'actrice Réjane, est un acteur et un directeur de théâtre connu.
36. In M. Sand, « Balandard aux Enfers », *op. cit.*, p. 359.
37. *Ibidem*, p. 369.

38. *Ibidem*, pp. 359-360.
39. *Ibidem*, pp. 367-368.
40. In G. Sand, « Le Théâtre et l'Acteur », *Œuvres autobiographiques, op. cit.*, vol. 2, pp. 1240-1241.
41. Cf. B. Tillier, *Maurice Sand marionnettiste...*, *op. cit.*, pp. 150-158 et, du même auteur, « Satire et caricature dans le théâtre de marionnettes de Maurice Sand », in *Revue de l'Académie du Centre*, 1993, pp. 101-110.
42. In G. Sand, « Les pierres-sottes ou pierres-caillasses », *Légendes rustiques, op. cit.*, 1975, p. 30.
43. *Ibidem*, p. 22.
44. In G. Sand, *Les Maîtres sonneurs*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1979, p. 463 (30<sup>e</sup> veillée).
45. In G. Sand, « Le Théâtre des Marionnettes de Nohant », *op. cit.*, p. 1265.
46. *Ibidem*, p. 1253.
47. Paris, Librairie zoologique E. Deyrolle, 1879.
48. Cf. le catalogue de l'exposition *Soleil d'encre, manuscrits et dessins de Victor Hugo*, Paris, Petit Palais, 1985 (pp. 42-43 et 120-121 entre autres).
49. Cf. les nombreuses reproductions données par Christian Bernadac, in *George Sand, dessins et aquarelles*, Paris, Belfond, 1992, pp. 129-186.
50. In M. Sand, « Jouets et Mystères », *op. cit.*, p. 120.
51. *Ibidem*, p. 123.
52. Cf. Jean de Palacio, *Pierrot fin de siècle*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

## ROMANESQUE ET AUTOBIOGRAPHIE DANS LA CONFESSON D'UNE JEUNE FILLE

En 1864, peu de temps après le séjour en Provence d'où elle avait également rapporté l'inspiration du roman *Tamaris* (1862), George Sand écrit *La Confession d'une jeune fille*, roman peu connu et qui n'a pas été réédité de nos jours. Sans doute faut-il en souhaiter la publication, au même titre que ses autres romans disparus, mais on peut ne pas s'étonner qu'elle n'ait pas paru la plus urgente : nous avons affaire à un texte qu'il n'est pas injurieux de qualifier de secondaire dans l'œuvre romanesque de George Sand, tant il fait appel à des situations, des ressorts et des personnages convenus. Mais quand un roman s'intitule *La Confession d'une jeune fille* et que l'auteur en est une femme, il est naturel d'au moins se demander s'il ne contient pas d'indications autobiographiques. Or, si les grands traits de l'intrigue ne présentent aucun rapport avec la vie de George Sand, ce roman offre néanmoins des aspects autobiographiques très nets, notamment dans l'évocation de l'enfance et de l'éducation de l'héroïne, Lucienne de Valangis. Mais le plus intéressant n'est pas de relever des ressemblances physiques et morales somme toute anecdotiques, que n'importe quel lecteur un peu familier de l'auteur reconnaîtrait sans cela. Ce qui m'a vivement intriguée quand j'ai lu ce roman, c'est de constater que dix ans après la publication d'*Histoire de ma vie*, plus de quinze ans après la rédaction des chapitres concernant son enfance, George Sand semble éprouver le besoin d'en rappeler encore certains épisodes, et cela, sans variantes sensibles. De plus, le caractère conventionnel, pour ne pas dire mélodramatique, d'une intrigue peu vraisemblable et romanesque au pire sens du terme, renforce cet étonnement : pourquoi éprouver le besoin ou le désir d'introduire certains détails tout personnels dans un tel contexte ? Jetons un coup d'œil sur le roman pour en résumer l'intrigue et trouver quelques exemples de passages autobiographiques, avant de tenter de comprendre ce qui a poussé George Sand à mêler ainsi des inspirations qui peuvent sembler incompatibles.

Résumer l'intrigue n'est pas aisé, car elle se développe sur deux bons volumes dans des détails, des personnages, des péripéties aussi nombreux que variés. Pour simplifier, disons que Lucienne de Valangis, une jeune Provençale de petite noblesse, écrit une longue lettre-confession à un homme qui l'a demandée en mariage, et fait pour lui le bilan de sa jeunesse et de ses réflexions. Elle a en effet connu une enfance peu ordinaire : confiée par ses parents à sa grand-mère, elle a été enlevée à cette dernière à l'âge de dix mois, puis rendue quelque trois ans plus tard, dans des conditions mystérieuses qui font que l'on est en droit de douter de son identité, si bien que, quinze ans après, lors du décès de son père, aristocrate émigré en Angleterre, sa belle-mère lui conteste tout droit à l'héritage paternel. Un avocat anglais, Mac Allan, vient en Provence enquêter pour le compte de cette dernière ; il s'éprend de Lucienne, l'aide à surmonter l'épreuve et la demande en mariage. À ces données fort romanesques s'ajoutent bien des éléments mélodramatiques, surtout dans les caractères convenus de certains personnages, comme la nourrice, complice de l'enlèvement et devenue folle de remords (« Je sais qu'on m'a enfermée après, et qu'on m'a fait souffrir tous les martyres ; mais je sais aussi qu'il y avait un pont et une voiture. Je ne vois plus où c'était, je ne peux pas dire quand

c'était. J'ai jeté l'enfant dans l'eau pour voir s'il avait des ailes, parce que j'avais rêvé qu'il en avait ; mais il n'en avait pas, car il s'est noyé, et jamais personne ne l'a retrouvé. Alors..." Denise n'en put dire davantage, elle devint furieuse, et les commis du magasin furent forcés d'accourir et de la tenir de force pendant que Jennie m'emmenait au plus vite »<sup>1</sup>). C'est M. de Valangis lui-même qui, ayant appris de sa femme qu'elle l'avait trompé et que l'enfant n'était pas de lui, avait organisé l'enlèvement de la petite fille ; sa femme en mourra de douleur, la nourrice deviendra folle, et le cocher, alcoolique... On apprendra bien plus tard que le véritable père de Lucienne était, comme il se doit, « un Espagnol de grande naissance, très beau, très séduisant, très magnifique » (II, 300). On peut ajouter à cela le personnage d'une gouvernante anglaise particulièrement caricaturale, nourrie de romans que nous appellerions à l'eau de rose, romans dont Lucienne se repaît adolescente avant de s'en moquer jeune femme (« Il y avait aussi une consommation exorbitante de poignards, d'héroïnes enlevées et cachées dans des couvents introuvables, de lettres toujours surprises par des traîtres toujours apostés, de reconnaissances inattendues entre la fille et le père, le frère et la sœur, d'amis vertueux, méconnus et justifiés, de jalousies noires et de poisons terribles dont un vieux moine compatissant connaissait toujours l'antidote. La voix du sang jouait toujours un rôle providentiel et amenait des révélations infaillibles dans ces intrigues savantes, percées à jour dès les premières pages », I, 156), et dont George Sand, finalement, s'inspire d'assez près ici. Certes elle joue avec ces données le plus consciemment du monde, et dans ce roman, le père apprend au contraire que sa fille n'est pas sa fille et décide de se venger, et à la fin, le fils de cet homme bafoué, tout jeune homme qui ne sait rien de tout cela et retourne inconsciemment la situation, considère Lucienne comme sa demi-sœur et la reconnaissance classique est fondée sur son ignorance de la réalité. Et pourtant, dans une tentation de plaisir romanesque ou de facilité d'écriture, George Sand cède aussi au mélo dans le style : elle y évoque « les calculs de l'égoïsme et le poison de l'ingratitude » (I, 112), et nous décrit l'hommage de Mac Allan à Lucienne dans les termes suivants : « Mac Allan plia lentement les genoux, se courba lentement jusqu'à terre et me baisa les pieds » (II, 155)! Or, dans un récit si visiblement fictif, emprunté au fonds commun du roman sentimental, il est non moins visible que George Sand utilise de nombreux souvenirs personnels pour raconter l'enfance de Lucienne.

Déjà un certain nombre de données chronologiques font que l'on peut fixer sa date de naissance au printemps 1804, alors que George Sand est née en juillet de la même année. Si cette dernière est orpheline de père, et laissée à la garde de sa grand-mère par sa mère Sophie Dupin, Lucienne, elle, est orpheline de mère et laissée à la garde de sa grand-mère par son père. La ressemblance, sinon la similitude, de situation se retrouve dans la description de la grand-mère, qui prend bien des traits de Marie-Aurore de Saxe, dans sa vie même (« elle avait échappé aux vicissitudes de la Révolution » (I, 2). « Elle s'était mariée tard, et avait perdu son mari peu d'années après. Elle avait donc vécu seule la majeure partie de son âge », I, 41), comme elle grande, imposante (« Peut-être aussi étais-je sauvagement intimidée par ma grand-mère, dont le costume et la coiffure étaient un spectacle inouï pour moi », I, 15)<sup>2</sup>, indolente, incapable de marcher (lorsque sa petite-fille disparaît, « ...la vieille dame, s'imaginant qu'elle pourrait courir, se fit descendre »... (I, 4), comme lorsque la grand-mère authentique apprend la mort de son fils<sup>3</sup>), comme elle vieillissante et laissant la bride sur le cou d'une adolescente à l'éducation indépendante et originale. Bien sûr, George Sand ajoute des traits purement fictifs en faisant d'elle une dévote assez apathique, plus généreuse et douce qu'intelligente et cultivée.

On trouve également près d'elle un jeune cousin orphelin, qui prend par son âge et ses défauts d'adolescent une position similaire à celle de son demi-frère Hippolyte, tout en restant, bien entendu, fort différent dans son histoire personnelle et son apparence ; néanmoins « sa domination sur moi fut d'autant plus illogique dans le principe, qu'il me fut un continuel sujet d'impatience ou d'ennui » (I, 62) ; « notre amitié était celle de deux jeunes chiens qui se mordent un peu, mais qui ne peuvent pas se quitter » (I, 95)<sup>4</sup>. Des parents absents, une grand-mère qui se substitue à eux, une position inconfortable d'enfant sur la légitimité de qui plane un doute (enfant retrouvée pour l'une, enfant d'une mésalliance pour l'autre), le schéma biographique présente de réelles similitudes. Il n'y a pas jusqu'à la mort du père, quoique placée beaucoup plus tardivement (Lucienne est alors une jeune fille) qui ne rappelle l'histoire de George Sand : « Mon père était mort dans sa propriété du Yorkshire, par suite d'une chute de cheval à laquelle il n'avait survécu que deux heures, sans recouvrer l'usage de ses sens » (I, 271).

Le caractère de l'enfant, puis de la jeune fille renforcent cette ressemblance. C'est une petite fille rêveuse, dominée par son imagination ; ce qu'elle sait de son histoire étrange la pousse à broder d'interminables histoires qui rappellent directement les « romans entre quatre chaises » d'Aurore enfant : « Je tombai dans des rêveries bizarres [...] ma pauvre imagination se mit à travailler follement[...] je racontai très sérieusement à ma bonne maman que j'avais été d'abord un petit poisson d'argent, et qu'un grand oiseau m'avait emportée sur le haut d'un arbre. Là, j'avais trouvé un ange qui m'avait appris à aller dans les nuages [...] Je n'étais pas menteuse, j'étais romanesque » (I, 17)<sup>5</sup>. De même, elle se révèle une cavalière intrépide sans avoir réellement appris à monter ; ici, en revanche, c'est la caricaturale gouvernante anglaise qui prend le relais d'Hippolyte et lui donne l'exemple : « ...dès que je fus en selle, je n'attendis pas que le domestique eût saisi la bride. Je jouai du talon, et Zani, qui prenait goût au galop, m'emporta à travers champs. J'eus grand peur ; mais l'amour-propre me donna de la présence d'esprit. Je ne contrariai pas ma monture par de fausses manœuvres, je ne l'effrayai pas par des cris. Je ne songeai qu'à me préserver de la honte d'une chute, ce qui me préserva de la notion du danger [...] Dès ce moment, je fus aussi intrépide à cheval que miss Agar » (I, 160)<sup>6</sup>. De même, quand son entourage la voit s'affaiblir par manque d'exercice (« J'avais, malgré ma petite taille, beaucoup de forces à dépenser et je n'avais jamais été bien portante qu'à la condition de beaucoup agir et de beaucoup vivre au grand air par tous les temps », I, 297), il lui est « permis de galoper un peu avec [son] écuyer » (I, 184), dans un démarquage plus lointain de ses sorties avec son *page* André<sup>7</sup>. Son apparence et ses aptitudes physiques nous ramènent également au même modèle : « ...enfin il me quitta en me souhaitant de grandir, car je menaçais de n'être jamais rien de mieux qu'une nabote » (I, 159) ; beaucoup plus loin, exploitant l'origine provençale de son personnage, George-Sand la fait se décrire ainsi : « Ce n'est pas que je fusse grande ou massive. J'étais bien de mon pays pour la finesse des lignes, mais j'étais brune comme une moresque, mes cheveux étaient rebelles à toute contrainte, je ne portais pas de gants »... (II, 63) ; « Marius m'a dit cent fois que j'étais petite, noire, ébouriffée » (II, 119).

Elle occupe également sa solitude auprès de sa grand-mère âgée et malade (« Ma grand-mère ne voyait presque plus, et elle ne pouvait plus entendre lire sans s'assoupir. Il lui fallait une petite causerie que je ne savais pas varier sur un même thème tous les jours », I, 217<sup>8</sup>) par de longues études arides et désorganisées : « Je devins si studieuse et si rêveuse que Jennie s'en alarma : mais il fallut me laisser faire. Je ne pouvais plus vivre dans cet isolement terrible sans y développer mon intelligence avec passion. J'étudiai les langues anciennes, les sciences naturelles et la philosophie. Je lus les livres les plus sérieux, j'abordai la géométrie. Je trouvai moyen de remplir mes journées et peu

à peu de ne pas les trouver assez longues pour tout ce que je voulais connaître, ou tout au moins comprendre dans la nature et dans l'humanité. [...] Le travail intellectuel me fut une immense ressource [...] » (I, 248). Enfin, le résultat de cette éducation plus qu'originale, c'est l'inquiétude qui pèse sur l'avenir de cette jeune fille si peu conforme au goût du temps : « Le docteur craignait que mes goûts d'amazone, mon instruction virile et l'indépendance de mes idées ne fussent préjudiciables à mon bonheur, peut-être à ma réputation *dans le monde* » (I, 214), d'où *des projets de mariage de la part de la grand-mère*, qui inquiètent la jeune fille et qu'elle s'efforce de repousser.

Dans la suite de l'histoire de sa jeunesse, de premières fiançailles, possible adaptation du mariage d'Aurore Dudevant, voient le personnage de Marius assumer un second démarquage, celui de Casimir lors du séjour au Plessis-Picard : des circonstances bien entendu assez différentes conduisent le jeune cousin à proposer le mariage à sa cousine ; mais il le fait dans ces termes : « Je ne te ferai jamais la cour, c'est-à-dire que je ne te ferai jamais de mensonges.[...] je ne te prendrai jamais les mains et jamais je ne te demanderai un doux baiser sous l'ombrage. Tu ne me verras jamais un genou en terre devant toi » (I, 256). Et la réaction de Lucienne est très proche de celle d'Aurore : « Marius tint sa promesse : il ne me fit pas la cour ; mais mon air grave et décidé lui donna confiance. Il fut plus aimable qu'il ne s'était jamais donné la peine de l'être. C'était une déférence soutenue, des attentions constantes, une obligeance fraternelle sans affectation et qui n'avait rien de prémédité [...] Je trouvais fort doux de pouvoir, moi aussi, gâter quelqu'un, et j'abandonnais mon cœur à une amitié qui me paraissait devoir remplacer l'amour avec avantage » (I, 259)<sup>9</sup>.

Il faudrait ajouter, pour être exhaustive, mille et un détails qui semblent venir tout droit d'*Histoire de ma vie*, mais nous n'en mentionnerons que quelques exemples, qui utilisent, dans des contextes totalement différents, des réactions ou des faits évidemment sortis de la jeunesse de George Sand : dans le roman, c'est par crainte de la nourrice Denise, qui redevient folle, mais « ...ma bonne maman fit dresser un petit lit pour moi dans sa propre chambre » (I, 81). À propos de la froideur flegmatique de la demande en mariage de Marius, Lucienne remarque : « Quoique j'en pusse dire et penser, *j'aimais le grand* ; nous étions des enfants de l'Empire, et, toute légitimiste que l'on m'avait faite, les fumées de l'héroïsme flottaient encore dans mon cerveau. Je m'imaginai voir quelque chose de très-grand dans la froideur systématique de Marius... » (I, 257)<sup>10</sup>. Enfin lorsque son héroïne doit s'exiler après les contestations de la belle-mère sur sa légitimité, elle emporte quelques objets favoris : « ...je fis une belle caisse de mes herbiers et de mes cahiers avec autant de soin que si j'allais me fixer dans une paisible retraite avec des loisirs sans fin » (II, 179).

Force est de constater qu'il ne s'agit pas de sporadiques réminiscences plus ou moins vagues, mais d'une importante ressemblance, volontaire, organisée, sans, bien sûr, que nous ayons aucun indice sur ce qui a pu pousser George Sand à se dépeindre ainsi, à plus de soixante ans, dans une héroïne dont l'histoire reste extrêmement éloignée de la sienne. Néanmoins, on est en droit de conclure que George Sand garde de son enfance l'image d'une fillette ballottée entre les membres de sa famille ; cela n'a vraiment rien de nouveau, mais elle y dépeint aussi de manière beaucoup plus forte l'image d'une orpheline privée de père *et* de mère, d'une bâtarde (ce qu'elle-même n'est pas au sens propre du terme) qui a semé le malheur autour d'elle, d'une jeune fille inépousable, non seulement à cause de cette bâtardise, mais surtout à cause de la singularité de son éducation et de son caractère.

Certes, nous ne nous trouvons pas devant un roman autobiographique au sens propre du terme, puisque l'intrigue elle-même ne reprend en rien l'histoire de George

Sand ; d'autre part, tant l'héroïne que l'auteur opèrent, vis-à-vis des aspects les plus romanesques, une double distanciation salutaire : nous avons vu plus haut comment Lucienne dévore des romans sentimentaux tout en les jugeant sans complaisance (« Il y avait aussi une consommation exorbitante de poignards... » I, 156) ; c'est aussi à l'un de ces romans qu'elle compare sa vie, et surtout, l'amour que Mac Allan, l'avocat dépêché par sa belle-mère, affirme lui vouer : « L'inclination de Mac Allan, fantaisie ou passion, réveillait tout un monde de riantes chimères évanoui depuis longtemps. On pouvait donc aimer dans la vie réelle ? L'amour existait donc ailleurs que dans les livres ? » (II, 116). Et de décrire l'amour, *cet inconnu*, comme le ferait une midinette : « ...il était là, cet inconnu, mêlé à ma vie, et, jeté dans la balance de mes destinées, il y pesait plus, lui tout seul, que toutes mes autres chances de désastre ou de salut » (II, 117), bien que son éducation peu conventionnelle la pousse à lui refuser une semblable influence : « J'avais eu beau vouloir l'ôter de mon programme, il l'avait rempli quand même, à mon insu » (*ibid.*), et c'est probablement ce qui la conduit à cette comparaison révélatrice : « ...c'est lui enfin qui, sous les traits de Mac Allan, se déguisait en homme d'affaires, et venait, *comme dans les vieilles comédies*, mettre un billet doux à la place d'un exploit d'huissier » (*ibid.*) [c'est moi qui souligne].

Cette dernière remarque est à mettre au compte aussi bien de George Sand, qui ne paraît pas dupe des ressorts qu'elle exploite ; tout se passe comme si, délibérément, elle glissait quelque chose qui peut tenir de la confiance personnelle et réfléchie, dans un cadre que l'on est en droit de considérer comme inapproprié, voire contradictoire, le roman à l'eau de rose, le mélo, le feuilleton, et cela de façon d'autant plus inattendue que la majeure partie de ces confidences a déjà été écrite et publiée, une dizaine d'années plus tôt, dans ses mémoires, un texte de genre « sérieux » et adéquat. Pourquoi donc se répéter, et se répéter dans un tel contexte ?

Le biais de la fiction peut lui permettre d'exprimer plus clairement, non pas obligatoirement des secrets ou des confidences, mais simplement ce qu'elle a déjà évoqué d'une manière qu'elle pense s'être efforcée de rendre charitable et objective (même si l'on peut se poser bien des questions sur les intentions d'*Histoire de ma vie*) : ainsi, décrivant la « cour » de Marius auprès de Lucienne dans des termes qui rappellent nettement ce qu'elle dit de Casimir, elle conclut d'une façon que l'on peut trouver alors extrêmement éclairante : « Il n'eût pas fallu, il ne fallait rien lui demander en dehors de sa nature, et ne pas chercher à lui faire comprendre ce qui dépassait son horizon. *Avec une femme sans imagination et sans vive sensibilité, il eût été le modèle des époux* » [c'est moi qui souligne] (I, 260). Il pouvait lui paraître immodeste et ostentatoire de se prêter aussi clairement une telle imagination et une telle sensibilité, au détriment d'un mari qu'elle veut évoquer sans trop l'éreinter. Sous l'image du couple formé par Marius et Lucienne, un jeune homme agaçant et assez lâche et une héroïne de feuilleton logiquement parée d'un bon nombre de qualités, la réflexion paraît naturelle et finalement assez bénigne. De même, ayant gommé de ses mémoires toute mention précise de sa vie amoureuse, ses amants les plus célèbres y étant évoqués comme de simples amis, George Sand peut-elle évoquer, à propos de ses fiançailles avec Marius, de son amour de collégienne pour Frumence, un austère précepteur, de ses sentiments pour Mac Allan, cette même vive sensibilité, ce désir poignant d'affection qu'elle développe à plusieurs reprises ; d'autres personnages qu'*elle-même-Lucienne* peuvent également la décrire, et dire ce qu'*elle-même-George Sand* a déjà dit sur les limites de la distinction entre les sexes dans un cadre de fiction (dans l'étrange *Gabriel*, par exemple), mais non dans un cadre autobiographique. Ainsi Jennie, la gouvernante qui par la suite vient diriger la maison après la maladie de sa grand-mère et se révèle une femme exceptionnelle, lui dit,

devant ses perplexités sentimentales : « [...] vous avez été enfant si longtemps, que vous n'êtes pas encore aussi femme que vous le croyez... Et avec cela cette éducation d'homme qui a embrouillé bien des choses sans faire de vous un homme!... Vous avez une imagination terrible qui va d'un sexe à l'autre sans bien savoir ce qu'elle veut » (II, 224).

Le personnage de Jennie peut d'ailleurs offrir une explication beaucoup plus intéressante. Liée par des péripéties compliquées à la petite enfance de Lucienne et à son enlèvement, elle s'est trouvée lui servir de nourrice, et même, au prix d'événements dramatiques et il faut l'avouer, assez invraisemblables, a pu croire un moment que Lucienne était sa propre fille, morte en nourrice quelques mois plus tôt sans qu'on l'en ait prévenue. Elle tient auprès de Lucienne, dans le schéma familial, la place la plus proche de celle de Sophie Dupin auprès de George Sand : figure liée aux premières années de la fillette, mère disparue, ou tout au moins éclipsée, après avoir confié/rendu l'enfant à sa grand-mère paternelle, alors que la mère de Lucienne, la marquise de Valangis, morte de douleur après l'enlèvement de sa fille, appartient à la part romanesque, fictive de l'intrigue, et n'évoque aucun des personnages gravitant autour de George Sand enfant. Or la manière dont Lucienne évoque, auprès de Jennie, le souvenir de celle qu'elle a crue sa mère, et cela sans savoir que c'était de Jennie même qu'il s'agissait, évoque également la relation passionnée d'Aurore enfant avec la mère dont on l'a privée et que l'on a essayé d'avilir à ses yeux : « J'aimais une mère que j'avais! On a bien tâché de me la faire oublier ; mais justement la seule chose que je n'ai pas oubliée, c'est le chagrin que j'ai eu quand elle m'a laissée là avec ma grand-mère, que je ne connaissais pas. Je ne parle jamais de cela avec personne. Je ne voudrais pas faire de la peine à ma bonne-maman ; mais, je te le dis, à toi, j'ai été bien longtemps sans l'aimer, et même encore à présent quelquefois, quand je pense à *l'autre*, malgré moi je me figure que je n'ai jamais chéri qu'elle » (I, 143). Ce qui m'intéresse, c'est la formule « je ne parle jamais de cela avec personne » : car pourtant, George Sand nous a déjà parlé assez clairement de la rivalité des deux femmes autour d'elle, sans gommer ce qu'elle considère comme les erreurs ou les folies de sa mère, autant que la rigidité et les cruautés involontaires de sa grand-mère. Mais comment, adulte écrivant ses mémoires, se résoudre à restreindre l'expression de l'affection portée à celle qui l'a élevée, éduquée, à qui elle devait tout, et qu'elle a aimée d'ailleurs fort sincèrement ? Conventions des liens affectifs, pesanteur sociale de la gratitude familiale, complexité de l'analyse psychologique, il devait lui être difficile de formuler aussi clairement et directement à la fois l'ambiguïté et la contradiction de ses sentiments envers sa grand-mère. La contradiction apparaît plus nettement dans le roman, car Lucienne dit tout au début : « Aussitôt que ma mère adoptive inconnue fut oubliée, c'est ma grand-mère que j'aimai sans partage, et je fus toujours docile avec elle » (I, 38) ; l'ambiguïté aussi, mais il n'y a pas à douter que George Sand, comme son personnage, ait pu en même temps et avec la même sincérité éprouver pour sa grand-mère « une affection sans partage et rester bien longtemps sans l'aimer ».

Mais le personnage de Jennie peut nous apporter d'autres clefs encore. Car le roman apporte à Lucienne deux choses que George Sand n'a pas connues dans sa vie : des relations mère-fille (ici nourrice/gouvernante - fille adoptive/pupille) placées sous le signe du dévouement, de la compréhension et de l'affection, et un mariage harmonieux avec un homme paré de nombreuses qualités. Je passerai rapidement sur ce dernier point, parce qu'il me semble ressortir de la convention romanesque générale : décrit comme il l'est, Mac Allan séduit Lucienne mais eût certainement exaspéré George Sand... En revanche, la description de Jennie fait directement penser à une Sophie Dupin idéalisée, avec les mêmes qualités physiques et morales, une petite femme brune, active, intelligente, habile

de ses mains, mais sans les aspects jaloux, coléreux et fantasques que George Sand décrit dans *Histoire de ma vie*<sup>11</sup> : « ...une petite femme brune dont la charmante figure me plut tout d'abord. Quoique mince et mignonne, elle avait je ne sais quel air de vigueur et d'activité. [...] Ah! ma noble et grande Jennie, quelle amie, quelle véritable mère je devais trouver en vous! [...] Elle possédait une intelligence que la mienne n'était pas encore en état d'apprécier, mais qui s'imposait à moi comme la vérité même. Comme elle ne parlait jamais de son passé et ne se laissait guère questionner, on ne pouvait deviner où elle avait appris tout ce qu'elle savait. Elle lisait et écrivait mieux que moi [...] Elle avait aussi un esprit d'observation et une mémoire étonnante. Quand elle remplaçait ma grand'mère pendant nos leçons, elle cousait près de la fenêtre ou raccommodait le linge de la maison avec rapidité, sans lever les yeux de son ouvrage, et elle ne perdait pas un mot de ce que l'on nous enseignait. [...] Où trouvait-elle une capacité aussi vaste et assez souple pour passer de la cuisine et de la basse-cour, – car elle surveillait tout, – à ces exercices de l'intelligence et du raisonnement ? [...] Rien n'était mystérieux pour cette tête active et saine. [...] Cette étonnante petite créature prolongea certainement l'existence de ma grand'mère en faisant disparaître d'autour d'elle tous les soucis de la vie et toutes les terreurs de la vieillesse. [...] Il semblait qu'elle tint la clef de toutes les écluses de notre existence. [...] Nous étions, grâce à l'habitude de vivre avec elle, plus solides dans nos idées et plus sérieux dans nos manières » (I, 100-105). La totalité de ces pages serait à citer, mais ces quelques lignes permettent de comprendre combien ce portrait mêle les souvenirs de la Sophie réelle, les rêves de l'enfant qui rêvait de repartir avec une mère qu'elle idéalisait, les réflexions de l'écrivain adulte sur ce qu'elle aurait souhaité que sa mère fût pour elle et qu'elle n'avait pas trouvé. Certaines phrases, autorisées par l'intrigue imaginée, se révèlent particulièrement poignantes. On se rappelle que dans *Histoire de ma vie*, malgré toute l'affection qu'elle éprouve pour elle, George Sand décrit sa mère comme une femme en quelque sorte caractérielle, capable par ses colères, sa jalousie, sa mauvaise foi, de frôler la folie. Or le portrait de Jennie, dans le roman, commence par une comparaison avec Denise, la nourrice plus qu'à demi folle que l'enfant n'aime pas malgré l'adoration que la pauvre femme lui porte, et nous lisons cette exclamation : « Quelle différence entre elles, et que Jennie était supérieure en tout à *ma pauvre folle!* » [c'est moi qui souligne] (I, 102). Ce même portrait s'achève sur une autre exclamation : « J'ai connu le parfait bonheur. De quel droit me plaindrais-je aujourd'hui de la destinée ? J'ai été admirablement et parfaitement aimée. Combien d'innocents de mon âge n'ont connu que l'abandon et l'injustice! » (I, 104). C'est bien sûr Lucienne qui peut dire qu'elle a connu *le parfait bonheur* filial auprès de Jennie, et il serait excessif de conclure que George Sand se range, pour elle-même, dans la catégorie des *innocents* qui *n'ont connu que l'abandon et l'injustice*. Il n'en reste pas moins évident qu'auprès d'une héroïne où elle se dépeint elle-même, l'élaboration du personnage de Jennie et son rôle auprès de Lucienne lui permet d'imaginer, de goûter, de regretter aussi, ce que peut être la vie d'une enfant *admirablement et parfaitement aimée*.

Mais surtout, l'aspect invraisemblable, outrancier, des filiations et des relations de Lucienne et de son entourage (bâtarde, enlevée à son père légal, donnée à une femme qui la croit sa fille, restituée à sa famille par cette nourrice quand celle-ci apprend la vérité, élevée par une grand-mère paternelle, qui sait en fait que l'enfant n'est pas sa petite-fille par le sang, reconnue comme la fille légitime de son père quand elle apprend justement qu'elle ne l'est pas) semble relever finalement moins du mélo ou du feuilleton que du *roman familial* de l'enfant qui, pour un temps, se construit une filiation rocambolesque avant d'accepter sa position réelle au sein de sa famille authentique. Avons-nous ici une intuition de fin psychologie, porté par le désir de reprendre une dernière fois des

souvenirs difficiles mais constitutifs, trouvant d'instinct le *roman familial* qu'une petite Aurore ballottée entre mère et grand-mère, et qui a entendu les discussions, les récits, les potinages des bonnes, aurait pu se constituer en attendant d'assumer sa situation et d'écrire à l'ouverture de ses mémoires le *roman* du père disparu, et le récit objectif à ses yeux de son histoire avec sa mère et sa grand-mère ? Avons-nous même ici la transposition littéraire de ce que fut réellement peut-être l'affabulation d'une petite Aurore, qui peut s'en souvenir adulte comme elle se souvient de *Corambé*, mais qui ne peut en aucun cas le reconnaître pour tel ?

En revanche, rien ne pourra nous dire pourquoi la dame de soixante ans, qui a déjà fait le point sur sa vie en écrivant ses mémoires, éprouve soudain le besoin de revenir encore sur son enfance, sur ses confidences, de régler encore quelques comptes avec son passé, sa famille et peut-être elle-même. Ce sont les cheminements des souvenirs, des réflexions, des retours sur soi, et tout aussi documentés que nous soyons sur George Sand, cela, nous ne le possédons pas !

Marielle VANDEKERKHOVE

1. *La Confession d'une jeune fille*, Calmann-Lévy, 1888, t. I, pp. 140-141. Nous donnerons par la suite les références des citations entre parenthèses dans le cours du texte.

2. « Ce n'était pas la première fois que je voyais ma grand-mère, mais je ne me souviens pas d'elle avant ce jour-là. Elle me parut très grande, quoiqu'elle n'eût que cinq pieds, et sa figure blanche et rosée, son air imposant, son invariable costume composé d'une robe de soie brune à taille longue et à manches plates, qu'elle n'avait pas voulu modifier selon les exigences de la mode de l'Empire, sa perruque blonde et crépée en touffe sur le front, son petit bonnet rond avec une cocarde de dentelle au milieu, firent d'elle pour moi un être à part et qui ne ressemblait en rien à ce que j'avais vu » (*Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, éd. G. Lubin, Gallimard-La Pléiade, 1970-71, I, 585 ; toutes les citations suivantes renvoient à la même édition).

3. « ...ma grand-mère, quoique d'une belle et forte organisation, soit par faiblesse naturelle des jambes, soit par mollesse excessive dans sa première éducation, n'avait jamais pu marcher. Quand elle avait fait lentement le tour de son jardin, elle était accablée pour tout le jour (I, 595).

« Elle marchait avec peine, je me tenais tout près pour lui ramasser sa tabatière ou son gant qu'elle laissait souvent tomber et qu'elle ne pouvait se baisser pour ramasser, car je n'ai jamais vu de corps plus languissant et plus débile ; et comme elle était néanmoins grasse, fraîche et point malade, cette incapacité de mouvement m'impâtiait intérieurement au dernier point. [...] la nonchalance paralytique de ma grand-mère était quelque chose que je ne pouvais pas m'expliquer et qui parfois me semblait volontaire. Il y avait bien un peu de cela dans le principe, c'était la faute de sa première éducation. Elle avait trop vécu dans une boîte, elle aussi, et son sang avait perdu l'énergie nécessaire à la circulation ; quand on voulait la saigner, on ne pouvait pas lui en tirer une goutte, tant il était inerte dans ses veines. J'avais une peur effroyable de devenir comme elle, et quand elle m'ordonnait de n'être à ses côtés ni agitée, ni bruyante, il me semblait qu'elle me commandât d'être morte » (I, 640).

4. « Je n'avais jamais été malicieuse, car, de ma nature, je ne suis point fine. Fantastique et impérieuse, parce que j'étais fort gâtée par mon père, je n'avais de préméditation et de dissimulation en rien. Hippolyte vit bientôt mon faible, et pour me punir de mes caprices et de mes colères, il se mit à me taquiner cruellement » (I, 587).

« Aussi j'avoue que je le détestais fort souvent ; mais je n'ai jamais été capable de rancune, et quand il venait me chercher pour jouer, je ne savais pas lui résister » (I, 588).

5. « ...je composais à haute voix d'interminables contes que ma mère appelait mes romans. [...] Laisse-la tranquille, disait ma mère, je ne peux travailler en repos que quand elle commence ses romans entre quatre chaises » (I, 542).

6. « [Colette] paraissait si douce, que mon frère, après lui avoir fait faire plusieurs fois le tour du pré, jugea qu'elle se conduirait bien et me jeta dessus. Il y a un Dieu pour les fous et pour les enfants. Colette et moi, aussi novices l'une que l'autre, avions toutes les chances possibles pour nous contrarier et nous séparer violemment. Il n'en fut rien [...] Je ne sais pas si j'aurais eu peur par réflexion, mais mon frère ne m'en donna pas le temps. Il fouetta vigoureusement Colette, qui débuta par un galop frénétique, accompagné de gambades et de ruades les plus folles mais les moins méchantes du monde. "Tiens-toi bien, disait mon frère. Accroche-toi aux crins si tu veux, mais ne lâche pas la bride et ne tombe pas. Tout est là, tomber ou ne pas tomber !" C'était le *to be or not to be* d'Hamlet. Je mis toute mon attention et ma volonté à ne pas quitter la selle. Cinq ou six fois, à moitié

désarçonnée, je me rattrapai comme il plut à Dieu, et au bout d'une heure, éreintée, échevelée et surtout enivrée, j'avais acquis le degré de confiance et de présence d'esprit nécessaire à la suite de mon éducation équestre » (I, 1021-1022).

7. « Il [Deschartres] me donna donc pour écuyer, ou plutôt pour *page* le petit André, qui était solide comme un singe attaché à un poney ; et, me suppliant de ne point passer un jour sans promenade, il nous laissa courir les champs de compagnie » (I, 1035).

8. « J'ai dit que la maladie de ma grand-mère avait porté une atteinte sensible, non pas à la lucidité de son intelligence, mais à la fermeté et à la sérénité de son caractère. La santé morale était affaiblie avec la santé physique... Elle s'enfermait donc à midi pour faire sur son grand fauteuil une longue sieste qui durait jusqu'à trois heures » (I, 774).

9. « Il ne me fit pas la cour, ce qui eût troublé notre sans-gêne, et n'y songea même pas. Il se faisait entre nous une camaraderie tranquille... » (II, 25).

« À son retour, il fut plus sérieux avec moi et me demanda ma main à moi-même avec beaucoup de franchise et de netteté » (II, 26).

« Je trouvais de la sincérité dans ses paroles et dans toute sa manière d'être. Il ne me parlait point d'amour et s'avouait peu disposé à la passion subite, à l'enthousiasme, et, dans tous les cas, inhabile à l'exprimer d'une manière séduisante. Il parlait d'une amitié à toute épreuve, et comparait le tranquille bonheur domestique de nos hôtes [James Roettiers et sa femme] à celui qu'il croyait pouvoir jurer de me procurer. [...] Je crois qu'à l'époque de ma vie où je me trouvais, et au sortir de si grandes irrésolutions entre le couvent et la famille, une passion brusque m'eût épouvantée [...]. Je trouvai donc le raisonnement de Casimir sympathique, et, après avoir consulté mes hôtes, je restai avec lui dans les termes de cette douce camaraderie qui venait de prendre une sorte de droit d'exister entre nous [...]. Je ne pouvais pas ne point regarder bientôt Casimir comme le meilleur et le plus sûr de mes amis » (II, 27-28).

10. « J'avais donc huit ans quand j'entendis débattre pour la première fois ce redoutable problème de l'avenir de la France. Jusque-là je regardais ma nation comme invincible, et le trône impérial comme celui de Dieu même. On suçait avec le lait, à cette époque, l'orgueil de la victoire. La chimère de la noblesse s'était agrandie, communiquée à toutes les classes. Naître Français, c'était une illustration, un titre. L'aigle était le blason de la nation tout entière » (H.V., I, 736).

11. Cf. notamment I, 605-606.

## « VOUS N'AVEZ PAS LU KOURROGLOU... » HISTOIRE D'UNE TRADUCTION INACHEVÉE

*Kourroglou* n'a pas trouvé sa place dans les études sandiennes. On se l'explique aisément par la nature hybride du texte, qui n'est pas une création originale de la romancière, mais une traduction mêlée d'adaptations. Travail d'ailleurs interrompu à mi-course : l'œuvre porte encore les stigmates de l'échec essuyé auprès de ses premiers lecteurs. Ceux-ci ont boudé *Kourroglou*, sans égard ni pour la caution offerte par Sand, ni pour l'intérêt inhérent à cette pièce majeure du patrimoine turcophone : l'histoire du « fils de l'aveugle » (sens littéral de « Kör-oghlu ») est largement répandue dans une aire qui va de l'Asie antérieure à l'Asie centrale, englobant l'Anatolie, le Caucase et les bords de la mer Caspienne.

« Avez-vous lu Baruch ? Peut-être ! Mais vous n'avez pas lu *Kourroglou*. Lecteur, que lisez-vous donc ? » demandait Sand dans sa préface (1843). La question n'a pas vieilli, puisque *Kourroglou* reste méconnu en France. Aussi voudrait-on d'abord inviter le lecteur au plaisir du texte, qui se passe d'introduction. Mais l'écrivain s'est donné de la peine pour initier ses contemporains à cette épopée orientale. C'est l'histoire de ses tentatives qui sera relatée ici.

### 1. LE PROJET

La chronique éditoriale concernant *Kourroglou* débute à la fin de l'année 1842, lorsque Mickiewicz demande à Sand s'il peut lui présenter son compatriote et ami Alexandre Chodzko. La lettre de Mickiewicz, vraisemblablement envoyée avant le 15 décembre<sup>1</sup>, s'est perdue, mais on connaît la réponse favorable adressée au poète polonais. Sa date reste incertaine. G. Lubin propose, non sans hésiter, le 18 décembre, et Z. Markiewicz « aux environs du 15 décembre ». Aucune donnée sûre ne permet de trancher<sup>2</sup>. Voici cette lettre à Mickiewicz. Elle n'a rien d'inédit, mais recèle une inconnue sur laquelle il faudra revenir plus loin : quel est « le manuscrit » en question ?

« Certainement je recevrai Mr Chodzko avec le plus grand plaisir, et s'il vient avec vous surtout !

« Je lirai ce soir le manuscrit et je vous en remercie ainsi que lui, car je ne doute pas que ce soit une très bonne fortune pour notre revue.

« À vous de cœur.

« G. Sand »

Sand écrit aussi à Chodzko. W. Karénine mentionne cette lettre, non retrouvée, sans la reproduire ni citer le moindre fragment<sup>3</sup>. Mais elle indique une date (15 décembre) et un contenu, apparemment déduits de la réponse faite par le savant polonais : celui-ci remercie G. Sand le 17 décembre de sa « bienveillante lettre d'avant-hier », et de sa « généreuse proposition de faire quelques extraits de mon livre »<sup>4</sup>. L'échange épistolaire montre que Sand projette, dès cette date, de reproduire dans la *Revue indépendante*

certains travaux de Chodzko. Mais lesquels ? Essayons d'éclairer des points restés obscurs.

Le « livre » dont parle Chodzko est celui publié à Londres en 1842 : *Specimens of the popular poetry of Persia, as found in the adventures and improvisations of Kurroglou, the bandit-minstrel of Northern Persia, and in the songs of the people inhabiting the shores of the Caspian sea. Orally collected and translated with philological and historical notes, by Alexander Chodzko, esq.*<sup>5</sup>. L'ouvrage regroupe plusieurs textes résultant des collectes et des transcriptions faites par l'orientaliste. Le plus long d'entre eux sera, en 1843, incomplètement traduit (et adapté) de l'anglais dans trois livraisons de la *Revue indépendante* (10 janvier, 10 février, 10 avril), sous la signature de George Sand et sous le titre : *Les Aventures et les Improvisations de Kourroglou, recueillies en Perse par M. Alexandre Chodzko*. Titre repris, après la préface, sous la forme abrégée de *Kourroglou*. L'orthographe du mot varie : au fil de sa correspondance, Sand écrit tantôt *Kurroglou*, comme Chodzko, tantôt *Kourroglou*, graphie qui s'imposera pour la publication, en revue d'abord, puis en volume<sup>6</sup>.

Comment la romancière prit-elle connaissance du texte procuré par Chodzko ? Celui-ci parle (lettre citée) d'un « livre ». On s'étonnera donc qu'il soit question d'un « manuscrit » dans la lettre de Sand à Mickiewicz. Selon W. Karénine, la romancière pria Chodzko, le 15 (?) décembre (lettre perdue), « de lui communiquer des extraits de son livre ». Il n'y a là, semble-t-il, qu'une conjecture mal fondée sur la lettre de Chodzko lui-même, qui écrivait « faire des extraits de mon livre »<sup>7</sup>. *Kourroglou* fut en définitive traduit à partir d'un exemplaire de l'ouvrage, et non d'extraits manuscrits. Les lettres à Eliza Tourangin, chargée de la traduction, font allusion à ce livre. Le 19 juin 1843, Sand lui demande d'envoyer « le volume de texte » en même temps que son travail et le dictionnaire prêté. Le terme reparait quand elle réitère cette demande le 6 juillet : « renvoyez-moi le volume » (*Corr.*, VI, 184, 193). Et puis le catalogue l'atteste : Sand avait le livre de Chodzko dans sa bibliothèque<sup>8</sup>. Si nous savions avec exactitude depuis quand, les questions ici soulevées seraient plus vite résolues. Il y a lieu de penser que l'ouvrage entra en sa possession avant la fin de décembre 1842, et fut presque aussitôt confié à Eliza.

Quant au « manuscrit », on peut formuler plusieurs hypothèses, elles-mêmes inséparables des suppositions relatives au projet formé entre Chodzko, Sand, et les animateurs de la *Revue indépendante*.

Selon une première hypothèse, le « manuscrit » mentionné par Sand en décembre 1842 ne serait pas *Kourroglou*, mais un autre travail de l'orientaliste polonais. Celui qu'évoquera le commentaire imprimé dans la revue en février 1843 :

« La rencontre suivante pénètre plus avant dans les mœurs et usages de l'Orient. La princesse Nighara est toute une révélation de l'idéal de la femme dans ces contrées. Idéal bizarre et qui, pour le coup, n'est pas le nôtre. L'examen en sera d'autant plus curieux ; et ce serait peut-être ici le lieu de donner comme préface à ce chapitre *un travail que M. Chodzko nous a communiqué*, sur les pratiques, usages, superstitions, idées religieuses et sociales qui défrayent la vie mystérieuse des harems. Mais nous craignons de nuire à l'intérêt que peut inspirer *Kourroglou*, par cette longue interruption, et nous remettons à la fin de notre analyse la publication des *curieux documents qui viennent à l'appui* »<sup>9</sup>.

Le doute naît du fait que Sand écrivait à Mickiewicz : « le manuscrit [...] ce serait une très bonne fortune pour notre revue ». Si l'idée d'une publication vit le jour à partir

d'un manuscrit de Chodzko, il serait étrange qu'il fût mentionné comme pièce annexe de cette même publication, et alors que celle-ci est déjà bien entamée (deuxième livraison dans la *Revue*). Il s'agirait par conséquent d'une étude de Chodzko restée manuscrite, et de ce fait non comprise dans l'édition anglaise de 1842. D'un « travail » non identifié, mais dont les lignes qu'on vient de reproduire attestent l'existence. Sand aurait d'abord pensé le publier, avant de se décider pour *Kourroglou*. Le « manuscrit » communiqué par Chodzko serait dès lors resté à sa disposition comme « document » complémentaire, susceptible de venir « à l'appui » du texte principal pour l'éclairer dans l'esprit du lecteur. Mais il eût fallu pour cela aller jusqu'au terme de *Kourroglou* (« nous remettons à la fin »). On verra que cette condition ne fut pas remplie. Sand ne put faire paraître l'intégralité de la traduction, devenue entre temps « analyse », ni, à plus forte raison, la compléter avec les « curieux documents » fournis par l'orientaliste.

Deuxième hypothèse : le « manuscrit » serait un extrait de *Kourroglou*, remplacé ensuite par l'ouvrage imprimé. La romancière aurait reçu ce dernier après avoir pris connaissance de *Kourroglou* par des copies d'extraits, effectuées par l'auteur ou quelqu'un d'autre. « Faire des extraits de mon livre » (lettre de Chodzko, 17 décembre) aurait donc signifié, en pratique, traduire les parties contenues dans ce « manuscrit ». Puis on aurait décidé de publier l'ensemble de *Kourroglou*. La lettre reçue par E. Tourangin à la fin du mois constitue un document décisif, qu'il convient de reproduire pour éclairer cette nouvelle étape :

« Chère sœur, Leroux est d'avis que nous traduisions purement et simplement *Kourroglou* en entier. Il dit que nous en avons le droit et que ce sera un service rendu à la littérature, qu'ensuite nous pourrions l'imprimer à part et le vendre. Cela augmentera votre travail, mais doublera votre bénéfice ; car si j'attache mon nom à cette publication pour en assurer la vente, je ne prétends en rien toucher les profits. Ainsi, recommencez sans perdre courage. Traduisez littéralement. En donnant à la revue trois ou quatre MEETINGS par quinzaine vous serez bientôt au bout. Je crois que pour le 1<sup>er</sup> numéro, à cause de la préface, deux suffiront. Allez toujours. Voici votre dictionnaire à moins que vous n'aimiez mieux venir travailler chez moi. Mon cabinet sera toujours à votre disposition – faites ce qui vous ira le mieux.

« G. S.

« Je serai chez moi ce soir »<sup>10</sup>.

Ces lignes fixent clairement la nature et l'étendue du projet : offrir une traduction littérale et intégrale. Elles prévoient aussi, sans entrer dans leur détail chiffré, la plupart des modalités pratiques : volume de texte en fonction de la périodicité, aspects financiers, signature aux fins de publicité. Si l'on peut hésiter sur le choix initial du *corpus*, la lettre prouve que Sand remit d'emblée à E. Tourangin le soin de traduire Chodzko. Elle atteste aussi le rôle joué par P. Leroux. À Mickiewicz revient, du moins en l'absence d'indications contraires, la toute première initiative, celle qui fit connaître à Sand les travaux de l'orientaliste. Mais c'est Leroux qui confère au projet sa forme la plus satisfaisante et la plus ambitieuse. Aurait-il lu le texte complet avant Sand elle-même ? Le supposer n'est pas nécessaire. Leroux put très vite en percevoir la valeur et convaincre les nouveaux directeurs de la *Revue indépendante* (Louis Pernet, Frédéric François) qu'une traduction intégrale, loin d'être superflue, rendrait « service à la littérature ». Si les documents disponibles ne permettent pas de suivre par le menu tous les échanges concernant *Kourroglou*, force est de constater que ceux-ci firent mûrir l'idée initiale en moins de deux semaines. Sand pria donc E. Tourangin de « recommencer ».

Ce mot renvoie aux deux conjectures retenues plus haut, car il peut signifier deux choses : changer soit de texte, soit de méthode. Ou bien E. Tourangin avait commencé à (ou : par) traduire un autre travail de Chodzko (le mystérieux « manuscrit »), et il lui fallait se remettre à la tâche sur un nouveau texte, c'est-à-dire sur *Kourroglou*. Cette glose va dans le sens de la première hypothèse, qui paraît fragile. Ou bien la jeune femme avait entrepris de traduire librement *Kourroglou*, coupant et résumant, faisant « des extraits » à partir, peut-être, d'une version tronquée, quelques chapitres manuscrits par exemple. On reconnaît ici l'hypothèse associant « extraits » du livre et « manuscrit ». Eliza devait dès lors « recommencer » son travail pour fournir cette traduction intégrale et littérale que réclame la lettre de Sand. Celle-ci lui a fait parvenir, on ne sait quand au juste, l'ouvrage contenant le texte complet, procuré dans l'intervalle par Chodzko, ou acheté chez Duprat<sup>11</sup>.

Une troisième explication se fait jour, qui complète la deuxième hypothèse, mais dissocie « extraits » et « manuscrit ». Sand aurait disposé, au cours d'un très bref laps de temps, d'abord d'un manuscrit de Chodzko (contenant tout ou partie de *Kourroglou*), puis du livre. Sa lettre indique qu'elle a reçu « le manuscrit » avant la rencontre organisée par Mickiewicz. Le livre a pu lui être remis au cours de cette entrevue, ou l'un des jours suivants. Essayons de reconstituer les faits sur cette base.

Dès réception du manuscrit, Sand envisage d'en faire profiter la *Revue indépendante*. Le livre vient peu après aiguïser son intérêt. Elle propose à Eliza de traduire *Kourroglou*, lui remet le volume et en parle à Leroux, qui, séduit à son tour, recommande une traduction complète et fidèle. Variante : elle n'a pas le loisir de s'en occuper et s'en remet au jugement de Leroux, lequel se prononce comme on sait. Eliza, dans l'intervalle, a entrepris d'exécuter la commande initiale. Elle a, autrement dit, travaillé non sur un manuscrit quelconque, mais déjà sur le texte imprimé et par conséquent intégral de *Kourroglou*, quoiqu'avec le projet, conforme aux premières instructions données par Sand, de n'en fournir qu'une version abrégée (« faire des extraits »). Elle devra donc « recommencer » sur nouveaux frais. Deux faits étayent la supposition que le livre, et par conséquent le texte intégral, se trouve déjà aux mains d'Eliza à la fin de décembre : la lettre de Sand ne parle que de lui envoyer un dictionnaire. Or, indice *a contrario*, des missives ultérieures ne manqueront pas de réclamer la restitution du « volume » en même temps que celle du dictionnaire. (*Corr.*, VI, 184, 193).

Toutes ces conjectures seraient vaines si la romancière avait, par simple inadvertance, mis un mot pour un autre, ou cru, avant de l'ouvrir, que l'envoi de Chodzko contenait un « manuscrit » au lieu d'un livre. Il n'en resterait pas moins démontré que le dessein de publier *Kourroglou* connut les deux étapes qu'on a dégagées. Le dernier scénario décrit semble le plus plausible. Il respecte les vraisemblances et la chronologie suggérées par les lettres, sans lever tout à fait l'incertitude relative au « manuscrit ». Des documents qui nous auraient échappé permettraient peut-être de le faire, et de confirmer ou de corriger cette conclusion provisoire.

## 2. PREMIÈRE PUBLICATION

Absorbée par la rédaction de *Consuelo*, Sand aurait préféré pouvoir entièrement compter sur E. Tourangin. Mais celle-ci a tôt fait de la décevoir. En témoigne une lettre du début de janvier 1843, qui débute ainsi :

« Ma chère mignonne, j'ai été forcée de corriger cette nuit une partie de votre manuscrit. »

La suite abonde en reproches sur les négligences d'Eliza qui omet les points, virgules, guillemets et alinéas, laisse subsister des versions concurrentes et écorche les noms propres. Sand réprimande sa protégée, et pour la stimuler lui rappelle son exacte situation :

« Vous cherchez l'indépendance. Des ressources très bornées ne vous la donneront pas suffisante. Joignez-y le produit d'un peu de travail. Vous le pouvez. Vous avez dix fois plus d'instruction et d'intelligence qu'il n'en faut pour traduire, et ce Kurroglou n'est pas ennuyeux à coup sûr »<sup>12</sup>.

La semonce a-t-elle rendu Eliza plus soigneuse ? Toujours est-il que Sand contrôle sa traduction avant de l'adresser à la *Revue indépendante*. C'est elle qui reçoit les consignes matérielles :

« Je vous envoie du *Kourroglou*. Je ne sais plus si vous m'avez demandé ce soir deux ou trois feuilles. Si vous n'en avez pas assez, veuillez me le faire savoir.

« Tout à vous, Monsieur.

« George Sand »<sup>13</sup>

C'est elle, surtout, qui révisé le travail de sa jeune amie, et même (parfois ?) le recopie, comme si elle devait le mettre au propre après avoir opéré nombre de corrections. Il faudrait, pour mesurer l'ampleur de ces révisions, confronter l'autographe de Sand au brouillon d'Eliza, ou ce dernier au texte imprimé dans la *Revue*, car celle-ci reproduit exactement la copie de Sand. Mais les parties conservées de chaque manuscrit ne permettent pas de faire ces comparaisons. De l'autographe d'Eliza ne subsiste qu'une traduction de la huitième « rencontre », qui ne fut pas imprimée. Sand, plutôt (semble-t-il) que de la revoir, en fit le résumé, demeuré également inédit<sup>14</sup>.

Les numéros des 10 janvier et 10 février 1843 font paraître simultanément des chapitres de *Kourroglou* et de *Consuelo*. Sand lit les deux séries d'épreuves :

« Je vous envoie aujourd'hui les épreuves corrigées de *Kourroglou* et j'attends celles de *Consuelo* que je ne voudrais pas être forcée de lire précipitamment ; car je soigne ce n° particulièrement »<sup>15</sup>.

Mais la *Revue* multiplie les fautes dont l'écrivain se plaint déjà dans la fin (non citée) de cette lettre, et à maintes reprises au cours des mois qui vont suivre<sup>16</sup>. Les bévues entachant la première publication ne sont pas toutes imputables aux protes : « Aberdaïdjan », par exemple, figure sur la copie de Sand, et ne sera corrigé (« Aderbaïdjan ») qu'en 1853. Quant aux coupures, elles résultent en principe d'une décision préalable, annoncée dans la préface :

« Mais comme M. Chodzko l'a *oralement* transcrit, je me permettrai d'abrégé et de résumer la traduction de M. Chodzko. Quand je la citerai textuellement, j'aurai soin de l'indiquer. »

Sand paraît avoir hésité à l'instant de formuler ce dessein, comme le suggère une rature du manuscrit à cet endroit. Hésité surtout quand il fallut le mettre en pratique, car les omissions, d'une phrase à quelques lignes de texte chaque fois, ne commencent que

dans la deuxième « rencontre », et se multiplie dans la troisième<sup>17</sup>. Elle s'y résout difficilement, comme l'expliquent les premiers mots de la « rencontre » suivante :

« Le chapitre qui précède nous a paru si coloré et si original, que nous n'avons pas eu le courage de l'abrégé beaucoup. »

Chodzko a-t-il surveillé la publication ? Le supposer « retenu » à Paris jusqu'au 10 avril « par l'impression de son étude dans la *Revue indépendante* » semble *a priori* hasardeux, puisqu'il ne s'agit pas d'une « étude » inédite<sup>18</sup>. Il n'y a pas d'indice à l'appui du côté de Sand, mais la biographie de l'orientaliste en fournirait peut-être.

*Kourroglou* devait être entièrement traduit, mais ce projet n'aboutira pas. Dans l'intervalle entre les deuxième et troisième livraisons, Sand parle à Eliza de résumer des parties :

« Chère sœur, j'ai résumé cette nuit tout ce que vous aviez fait et de plus la 5<sup>me</sup> rencontre. Ce sera peut-être assez ; ainsi, traduisez-moi textuellement la *sixième*, celle d'Hamza-Bey. C'est une des plus jolies et nous la citerons presque entièrement. Je vous renvoie votre manuscrit, votre dictionnaire et *Kurroglou*. Mettez-vous à l'œuvre tout de suite.

« À vous.

« George »<sup>19</sup>.

Les termes « tout ce que vous aviez fait » recouvrent notamment la quatrième « rencontre », dont la traduction publiée raccourcit beaucoup le texte de Chodzko. Il ne s'agit plus cette fois de quelques lignes sautées, comme dans la troisième, mais de bien davantage : nombre d'improvisations poétiques du héros sont omises, raccourcies ou remplacées par un sommaire. La publication change de caractère. Sand a-t-elle spontanément décidé de rejeter les « redites et longueurs inévitables de la manière orientale » ?<sup>20</sup>. Ou cède-t-elle à la pression des directeurs de la revue ? On devine cette pression entre les lignes d'une lettre adressée à F. François avant la troisième livraison :

« Voici encore du *Kourroglou*. Je vous demande d'apprécier, quand mon griffonnage sera imprimé, la dernière improvisation que je cite du dit *Kourroglou*. Pour moi, ces trois lignes valent tout Victor Hugo.

« Voulez-vous bien faire calculer ce que donneront ces deux envois de *Kourroglou*, et, s'il vous en faut davantage, veuillez m'avertir, car il y a bien du travail, sans que cela paraisse, dans cette petite besogne d'élimination. Ce que je vous donne comme texte, est purgé par deux fois des longueurs et des redites de la rapsodie, et comme toutes sont amplifiées avec un art et un goût extraordinaire, je suis souvent embarrassée de choisir. Mes amputations doivent désoler la traductrice »<sup>21</sup>.

Sand s'inquiète des réticences qu'on lui oppose. Aussi plaide-t-elle pour sa « rapsodie », faisant valoir et la qualité du dernier passage lyrique (« improvisation » extraite de la septième « rencontre »), et le mal qu'elle se donne pour abrégé un texte qu'il lui en coûte de devoir mutiler. Aucun doute : la traduction est en péril, il faut la resserrer pour sauver *Kourroglou*. Les larges coupures, ainsi que les résumés, ont d'ailleurs commencé, on l'a vu, dans la quatrième « rencontre », soit à peu près au milieu de la deuxième livraison. Sans doute fallait-il parer aux critiques concernant la copie déjà livrée pour celle-ci : la troisième « rencontre », bien plus longue que les deux premières, a visiblement alarmé les responsables de la *Revue indépendante*.

Les concessions restent intermittentes, puisque la sixième « rencontre » (troisième livraison) revient à une traduction presque littérale, n'admettant que deux brèves coupures sur la fin<sup>22</sup>. La septième ne paraît pas non plus chercher la brièveté à tout prix : Sand

sacrifie des passages, mais ajoute au début plusieurs pages de commentaire, si bien que le volume de texte se trouve ici presque identique, tout compte fait, à celui de Chodzko. Paradoxalement, l'insertion de cette ample glose manifeste une urgence. Craignant d'être interrompue, Sand se hâte d'exposer sa « lecture » de l'œuvre, et légitime du même coup la place que lui accorde la *Revue*.

Tous ces aménagements ne sauveront pas *Kourroglou*, dont la publication prend fin après la septième « rencontre ». Le texte anglais en comptait treize. La troisième livraison restera la dernière, bien qu'elle eût promis, à l'instar de la précédente, et selon la formule consacrée, « la suite prochainement ».

Pourquoi la publication a-t-elle tourné court ? Sand donne la même raison en privé et au public. Une lettre confiée à C.G. Simon, le 26 décembre 1852 :

« J'avais et j'ai toujours un grand enthousiasme pour ce poème, mais les abonnés de la *revue indépendante* n'y trouvant pas assez d'*actualité*, les directeurs me prièrent d'en rester là. » (*Corr.*, XXV, 845).

La *Notice* rédigée en 1853 pour l'édition Hetzel répète l'explication :

« Des raisons d'amitié me firent suspendre ce petit travail, que l'on me disait préjudiciable aux intérêts de la *Revue*. Mais je protestai et proteste encore contre l'intelligence des abonnés qui préférèrent les romans nouveaux à ces chants originaux d'une littérature étrangère »<sup>23</sup>.

La romancière déplore le manque de curiosité des lecteurs. Mais les directeurs de la *Revue* l'ont-ils assez soutenue ? Elle ne les charge pas, tout en laissant poindre dans cette même *Notice* une secrète déception à leur endroit :

« C'était une initiation à la manière des rhapsodes et des improvisateurs de l'Orient, et l'on sait qu'en fait d'art, comme en toutes choses, le public veut être poussé par les épaules vers les découvertes, si faciles qu'elles soient. »

Nous reviendrons ailleurs sur le problème de réception littéraire ainsi posé : comment expliquer cet échec ?

### 3. ÉDITIONS

La cause de *Kourroglou* ne semble pas perdue pour autant. Sand croit, ou veut croire à une simple suspension plutôt qu'à un arrêt définitif. Le 19 juin 1843, elle attend d'E. Tourangin, maintenant établie à Bourges, la fin de sa traduction :

« Et *Kurroglou* ? Est-ce fini ? Envoyez-le moi avec le Dict[ionnaire] de Melle de Rosières que vous avez emporté et le volume de texte » (*Corr.*, VI, 184).

Le 6 juillet, une nouvelle lettre met les choses au point. Eliza ayant gardé un « *long silence* », Sand sait, ou devine, qu'elle n'a pas fini le travail demandé. Avant de la sermonner pour son défaut de persévérance (d'autant plus regrettable qu'elle s'apprête désormais à traduire de l'allemand...), Sand renouvelle et motive ses instances :

« D'abord pour vous mettre la conscience en repos sur *Kurroglou*, je vous dirai que *fait* ou *non* il faut que vous me le renvoyiez. On m'en demande la fin et je ne veux pas laisser incomplet un travail que je signe. Il sera possible d'ailleurs, sinon d'en faire une édition, du moins de l'ajouter à mes œuvres chez Perrotin et ce sera toujours un petit profit pour vous. Ainsi, renvoyez-moi le volume, le dictionnaire et ce que vous avez fait si vous avez fait quelque chose. Je crois bien que vous aurez toute l'intelligence nécessaire et plus qu'il n'en faut pour apprendre l'allemand et pour traduire avec élégance » (*Corr.*, VI, 193).

L'enchaînement abrupt des deux dernières phrases suggère que l'autre traduction empêche Eliza de s'attarder sur *Kurroglou*. Du moins a-t-elle dû alléguer cette excuse. Qui la remplacera ? Sand a peut-être quelqu'un en vue, dont elle ne dit mot. À moins qu'elle n'envisage de poursuivre elle-même la tâche, pour ne pas « laisser incomplet un travail que je signe » : mais a-t-elle pour cela le loisir nécessaire ? Le plus probable est qu'elle ne sait à qui confier maintenant la suite. Or elle répugne à laisser *Kourroglou* en l'état.

Le « on » qui lui « demande la fin » pourrait désigner la *Revue indépendante*, car la mention d'une éventuelle édition chez Perrotin fait suite à un « d'ailleurs » qui distingue les deux projets. Une lettre bien postérieure va dans ce sens. Informant Eliza qu'on vient de publier *Kourroglou* à la suite du *Meunier d'Angibault*, Sand précisera le 24 mai 1845 :

« La *Revue* n'avait plus voulu publier la suite, *quoiqu'elle l'eût désiré pendant quelque temps*, de sorte que la publication reste dans l'in-octavo, au même point où elle est restée dans la revue »<sup>24</sup>.

Il ne faut pas écarter l'autre supposition, au demeurant non exclusive de la première, d'après laquelle le « on » de juillet 1843 désignerait un, ou les éditeurs pressentis pour faire paraître *Kourroglou*, si possible complété. Les deux projets ont pu coexister « pendant quelque temps ».

Car l'incertitude concernant la *Revue indépendante* n'empêche pas d'engager des tractations afin de faire paraître le texte en volume. Telle est la pratique courante : éditer les romans peu après leur publication en revue, parfois même au fur et à mesure de celle-ci, « avec cependant le retard d'usage pour que l'un ne fasse pas tort à la vente de l'autre »<sup>25</sup>. Il en va de même, si l'on se limite à cette période et à la *Revue indépendante*, en 1843 pour *Jean Ziska*, en 1844 pour *La Comtesse de Rudolstadt* et *Procope le Grand*<sup>26</sup>. *Kourroglou* faillit connaître un sort identique, car Sand voulait le voir traiter exactement comme une œuvre tout entière sortie de sa plume. Dès la mi-mars 1843, entre les deuxième et troisième livraisons, une lettre à G. Sandré, employé du libraire L. de Potter, fait prier celui-ci « de me faire savoir par un mot, s'il lui convient d'éditer *Kurroglou* qui paraît dans la revue et dont il est à même de prendre connaissance. Il m'avait promis de se consulter à cet égard, et je désirerais savoir sa décision avant de faire poursuivre la traduction. Je la surveillerais et la retravaillerais avec beaucoup plus de soin que je ne fais s'il devait se charger de la publier. »

De Potter fera connaître son refus entre mars et le début de l'été, sans que l'on puisse préciser davantage. Dans sa lettre à Eliza du 6 juillet (citée plus haut), Sand mentionne Perrotin, mais passe de Potter sous silence comme si ce nom n'était plus à l'ordre du jour. Elle a pourtant fait jouer la concurrence, puisque la lettre de mars à G. Sandré continuait ainsi :

« En outre, j'ai reçu quelques propositions à cet égard, et les ai refusées en attendant la conclusion de Mr de Potter. »<sup>27</sup>

Concurrence véritable, ou fiction avancée pour hâter la réponse ? En réalité, les éditeurs ne se bousculent guère, ou se récuseront, et les possibilités signalées en juillet ne se réaliseront pas plus chez Perrotin que dans la *Revue indépendante*. Dès l'été 1843, Sand paraît nourrir peu d'illusions quant à une publication séparée en volume (« sinon d'en faire une édition »), et elle devra attendre 1845 pour voir ajouter le texte à l'une de ses œuvres.

*Kourroglou, épopée persanne* (sic) occupe la fin du troisième volume du *Meunier d'Angibault*, édité en 1845 par Desessart. Sand fait parvenir un exemplaire à Delacroix le 22 mai ( ? ) 1845 :

« Cher ami, Je vous envoie le *meunier*, 3<sup>me</sup> volume suivi d'un conte persan – que je vous recommande –, vu que je n'ai fait que le traduire et le résumer » (*Corr.*, VI, 871).

A-t-elle revu la version initiale ? Ce travail n'a pas lieu d'être quand l'intervalle est bref après la publication en revue : celle-ci communique parfois directement le texte à l'éditeur<sup>28</sup>. Mais deux ans se sont écoulés cette fois. La correspondance ne témoigne cependant d'aucun préparatif pour l'édition de 1845. Aussi s'attendrait-on à ce que Desessart eût tout simplement reproduit le texte de la *Revue indépendante*, moyennant quelques corrections de dernière heure. Il n'en est rien. De multiples changements rendent cette édition de *Kourroglou* très proche de la version définitive (1853). Certains sont de pure forme (orthographe) ou peu significatifs (mots isolés, ponctuation). Mais d'autres consistent à restituer minutieusement des fragments non imprimés en 1843. La remarque vaut surtout pour la troisième « rencontre », où l'édition de 1845 introduit presque tout ce qui avait été jusqu'alors omis : ici une improvisation lyrique, là un aparté ou un échange de répliques, voire une note infra-paginale<sup>29</sup>.

Il s'agit, au moins pour cette troisième « rencontre », d'une véritable révision, dont nous ignorons l'auteur, mais qui suppose la consultation soit de l'autographe initial, porteur d'une version plus complète, soit du volume de Chodzko. L'hypothèse du recours à l'autographe pourrait être étayée dans chaque cas où une comparaison à trois termes est possible entre le manuscrit (incomplet), le texte de 1843 et celui de 1845 : on peut ainsi contrôler la préface, les deuxième, quatrième et cinquième « rencontres ». Le sous-titre « épopée persanne » (*sic*), absent en 1843 et introduit en 1845, figurait sur le manuscrit, avec cette orthographe. La plupart des modifications opérées en 1845 dans la préface sont également conformes au manuscrit<sup>30</sup>, et les rares contre-exemples proviennent sans doute d'une relecture sur épreuves, distincte de la véritable révision. On aimerait pouvoir s'assurer que celle-ci s'effectua tout entière sur la base du manuscrit. Mais la pièce à conviction fait défaut, autrement dit l'autographe de la troisième « rencontre », la seule à comporter en 1845 des additions de quelque longueur : on ne peut donc vérifier si elles sont nouvelles, ou si elles figuraient dès 1843 dans la copie fournie par Sand, et que la *Revue indépendante* aurait choisi d'alléger. Les modifications (mineures) du lexique observables dans les deuxième, quatrième et cinquième « rencontres » invitent à des déductions divergentes : quelques-unes, sans plus, paraissent suivre l'autographe<sup>31</sup>. L'éditeur a pu s'en inspirer par endroits, sans s'y conformer strictement.

Un changement significatif intervient par rapport à 1843. C'est l'addition évoquée par Sand dans sa lettre du 24 mai 1845 à E. Tourangin :

« Si par la suite je voyais jour à pouvoir faire paraître une traduction complète, et que cela vous tentât, nous l'essayerions, cela dépendra du succès ou du renoncement qu'aura ce poème dans la présente édition. J'ai terminé vos fragments en faisant pressentir que cette publication complète pourrait se faire. » (*Corr.*, VI, 872-873).

La dernière phrase se réfère à la page ajoutée après la septième « rencontre ». Sand y résume hâtivement la suite du poème :

« À partir de ce moment, la fatalité s'appesantit sur Kourroglou [...] »  
avant d'annoncer la version intégrale qu'elle espère :

« Nous n'avons traduit qu'une faible partie de cette curieuse épopée de Kourroglou. La fin est surtout frappante ; mais nous ne voulons pas priver l'amie qui nous

a aidé à traduire du plaisir de la donner elle-même au lecteur dans une publication complète. »

Le projet n'eut pas de suite. C'est pourquoi *Kourroglou* s'achèvera toujours sur ces mots dans les rééditions ultérieures.

Les rapports avec Eliza n'ont pas souffert de leur première collaboration. Sand continue d'associer la jeune femme au devenir de *Kourroglou*, et de lui témoigner son affection :

« En attendant, je vous serai redevable d'une petite somme, hélas! bien petite que l'éditeur m'a remise pour ce qu'il vient d'en réimprimer. Je vous enverrai l'exemplaire et l'argent de Nohant, ou encore mieux je vous remettrai l'un et l'autre quand vous viendrez m'y voir, ce qui sera bientôt j'espère!

« Il y a bien longtemps que je n'ai eu de vos nouvelles et de celles de la chère famille. Écrivez-moi donc et n'oubliez pas que je vous aime.

« G. S. »<sup>32</sup>

La lettre du 24 mai 1845 fournit la preuve que l'écrivain ne se résigne pas à laisser la traduction inachevée. Non certes par facilité, car elle peine à convaincre les éditeurs. Ni pour un motif d'amour-propre, *Kourroglou* n'étant pas nécessaire à sa renommée. Encore moins pour le bénéfice, puisqu'il serait remis à Eliza. Mais simplement parce qu'elle aime ce texte et souhaite le faire mieux connaître. Son vœu sera exaucé à demi seulement par le travail de Claude-Gabriel Simon, qu'elle découvrira en 1852 : publiée à Nantes depuis 1847 dans une revue érudite, et bien que réimprimée en volume, la traduction du journaliste breton est vouée à l'obscurité. Mais au moins permet-elle de lire jusqu'à son terme l'histoire de *Kourroglou* :

« Je suis bien contente maintenant de n'en avoir traduit qu'une partie et de vous avoir laissé le plaisir de vos coudées franches dans le dénouement si triste et si beau du poème persan. »<sup>33</sup>

La notoriété de C.G. Simon était insuffisante. Celle de G. Sand permettra que le poème reparaisse, mais toujours sous la forme incomplète (le résumé final excepté) de la première publication.

*Kourroglou* figure en effet au cinquième tome (1853) de l'édition générale illustrée procurée par Hetzel. Les illustrations sont signées de Maurice Sand et du graveur sur bois Delaville : la romancière avait insisté auprès de Hetzel pour que son fils prît la suite de Tony Johannot, engagé pour illustrer toute la collection, mais décédé en août 1852. Comme pour ses autres titres, Sand rédige une *Notice*, promise à l'imprimeur le 24 juin 1853, et publiée avec cette date :

« Vous recevrez après demain la notice de *Kurroglou*. Il me faut un renseignement que j'aurai demain matin »<sup>34</sup>.

Une lettre au même J. Claye, du 29 juin, suggère qu'elle a voulu vérifier l'orthographe donnée par Chodzko :

« Le véritable nom, c'est bien *Kurroglou* » (*Corr.*, XI, 762).

Le manuscrit de la *Notice* porte d'ailleurs *Kurroglou*, mais le correctif indiqué par Sand reste sans effet, l'édition Hetzel conservant la graphie antérieure (*Kourroglou*). Le texte n'a pas été modifié depuis 1845. On connaît l'existence d'une pièce imprimée portant des corrections, mais on ignore leur nature<sup>35</sup>. Les seules différences d'un texte à l'autre concernent quelques orthographes fluctuantes et la ponctuation, revue en de nombreux endroits.



Le texte de 1853 sera reproduit en 1855 presque à l'identique par Hetzel-Lecou, mais regroupé, sous un autre format et sans les illustrations, avec d'autres titres de Sand. Les changements de 1853 à 1855 sont infimes, et concernent tantôt des virgules, tantôt un point d'orthographe douteux : il ne s'agit pas d'une révision, mais à coup sûr d'une ultime correction sur épreuves, faite par un professionnel<sup>36</sup>. Le texte de *Kourroglou* est donc fixé depuis 1845, mais les réimpressions ultérieures adopteront la composition de l'édition Hetzel illustrée, quitte à la réimposer en vue d'un format nouveau.

Ainsi s'achève l'histoire de cette traduction, hélas interrompue, qui occupa George Sand plus qu'on n'aurait pu croire. L'entreprise témoigne chez elle d'une curiosité en alerte et bien avisée, vu l'importance de *Kourroglou*. Il conviendrait maintenant d'examiner le texte procuré par ses soins, et qui reste, sauf erreur, la seule version française (avec celle, achevée mais très abrégée, fournie par C.G. Simon) de la fameuse épopée. Il serait temps aussi de présenter sa source, en la personne de l'orientaliste A. Chodzko<sup>37</sup>. Et, ce qui importe davantage encore, l'objet littéraire mal identifié, du moins dans le cadre français, ayant nom *Kourroglou*. Ces points feront d'ici peu l'objet d'une étude plus comparatiste. Une chose est certaine, qui donne raison à Sand : lecteur, « ce *Kurroglou* n'est pas ennuyeux à coup sûr »!<sup>38</sup>.

Françoise GENEVRAY

1. Zygmunt Markiewicz, « George Sand et Mickiewicz. Leur correspondance », *Revue de Littérature comparée*, janvier-mars 1960, p. 113.
2. *Ibid.*, p. 113. George Sand, *Correspondance*, éditée et annotée par G. Lubin, 25 volumes, Paris, Garnier, 1964-1991, t. V, p. 818. Seront abrégés désormais en *Corr.* tous les renvois à cette édition.
3. Wladimir Karénine, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, Paris, Plon, 1899-1926, t. III, p. 194. Sand, *Corr.*, t. V, p. 817.
4. La missive autographe de Chodzko peut être consultée à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP), Fonds Sand, G 3846.
5. Allen and C<sup>o</sup>, London–Duprat, Paris–Brockhaus and C<sup>o</sup>, Leipzig, 1842.
6. Pour s'en tenir à 1843, on trouve *Kurrogrou* dans *Corr.*, t. V, p. 829, t. VI, p. 9, p. 85, p. 92, p. 184, p. 193 : forme adoptée surtout lorsqu'il s'agit de la version anglaise, sans que ce soit tout à fait systématique. On lit *Kourrogrou* dans *Corr.*, t. VI, p. 29, p. 91, pp. 96-97. En réalité, le manuscrit autographe de la lettre indiquée sous la dernière référence (début d'avril 1843, à F. François) porte deux fois *Kourrogrou* et une fois *Kurrogrou*...
7. W. Karénine, *op. cit.*, p. 194. Affirmation reprise sans contrôle par Z. Markiewicz, *op. cit.*, p. 113, qui, évoquant la lettre de Chodzko, s'appuie sur Karénine au lieu de se reporter à l'original. Aussi écrit-il, sans apporter de preuve nouvelle, que Sand prie Chodzko « de lui communiquer des extraits de son livre », et plus loin qu'elle s'est adressée à lui « pour lui demander son manuscrit » : mais il faudrait s'interroger sur le « manuscrit » en question. Comme Karénine, Z. Markiewicz semble d'ailleurs ignorer que ni le livre de Chodzko, ni le texte signé par Sand dans la *Revue indépendante* ne se limitent à une « étude » « sur *Kurrogrou* ».
8. Note de G. Lubin, Sand, *Corr.*, t. V, p. 817 (n<sup>o</sup> 165 du catalogue).
9. *Revue indépendante*, 10 février 1843, p. 426. Je change de caractère pour souligner les mots relatifs au point examiné. Sand avait écrit : « un travail fort rare et fort précieux que M. Chodzko nous a communiqué », puis rayé le groupe des épithètes. Cette partie du manuscrit autographe se trouve à la BHVP, Fonds Sand, cote O62 (quatrième « rencontre », p. 14). « Rencontres » traduit « *meetings* en anglais, *mejiliss* en perso-turc », comme l'explique Sand en préface : c'est le nom donné aux subdivisions de *Kourrogrou*.
10. *Corr.*, t. V, pp. 829-830, fin décembre 1842 (la lettre n'a pu être datée plus précisément).
11. Point de vente parisien de l'ouvrage, indiqué en note dans la première livraison publiée par la *Revue indépendante*, le 10 janvier 1843, p. 74.
12. *Corr.*, t. VI, pp. 8-9. Sur Eliza Tourangin, voir la notice de G. Lubin, *Corr.*, t. III, p. 899.
13. *Corr.*, t. VI, p. 91, à L. Pernet, dans la nuit du 30 au 31 mars (?) 1843. Autre billet du même genre, *ibid.*, p. 29, 4 (?) février 1843.
14. Ce résumé (une page et cinq lignes) figure pp. 34-35 du manuscrit de Sand. Par ailleurs, on trouve au verso du dernier feuillet manuscrit d'Eliza quelques lignes de Sand, ajoutant une conclusion à la huitième « rencontre ».
15. *Corr.*, t. XXV, p. 405, à L. Pernet, vers le 10 février 1843.
16. À F. François, en mai : « Leroux me propose de corriger mes épreuves mais j'ai peur qu'il ne se méfie pas assez de l'esprit inventif et créateur de vos protes qui me font, je crois, des niches pour se divertir », *Corr.*, t. VI, p. 135, vers le 15 mai 1843. Date qui permet de reconnaître dans le texte concerné Jean Ziska (*Revue indépendante*, 25 avril-25 mai 1843). Voir aussi l'échange de vues avec le correcteur N. Cottu dans la lettre du 17 mai 1843, *Corr.*, t. XXV, p. 411.
17. Exemples de ces brèves omissions dans la troisième « rencontre » (*Revue indépendante*, février 1843) : p. 405, entre « rose souriante. » et « Parcourez le monde entier » ; p. 406, entre « forteresse de Chamly-Bill. » et « Dès qu'il fut descendu de cheval » ; p. 407, entre « je reviendrai avec lui. » et « Ayant dit cela, Kourrogrou prit congé ». Autres exemples p. 410, p. 411, p. 412, p. 415, p. 416, p. 418, p. 421. On note une coupure plus importante quelques pages avant la fin de la « rencontre », p. 423. Le texte de référence est la version définitive.
18. Z. Markiewicz, *op. cit.*, p. 117.
19. Le billet cité ne peut que précéder la deuxième livraison (*Revue...*, 10 février) contenant les troisième, quatrième et cinquième « rencontres » (voir le détail des livraisons dans les « Éléments de bibliographie » suivant cet article). Ne faudrait-il pas avancer au tout début de février la date (nuit du 30 au 31 mars 1843) proposée par G. Lubin, *Corr.*, t. VI, p. 91 ?
20. *Notice* de l'édition Hetzel en 1853.
21. *Corr.*, t. VI, pp. 96-97, lettre que G. Lubin recoupe, à partir de la pointe visant Hugo, avec la dernière improvisation de la septième « rencontre » (livraison du 10 avril). Ce qui permet d'assigner à cette lettre une date approximative : début d'avril 1843. Le dernier changement de caractère indique la modification que je propose d'apporter au texte procuré par G. Lubin (« par des coupures et des redites de la rapsodie »). Elle se fonde sur l'autographe de la lettre, conservé à la Bibliothèque de la Ville de Lyon (Ms. FG 1724-450/1). Des

deux copies conservées dans le fonds Lovenjoul (Paris, Bibliothèque de l'Institut), l'une (E 862, fol. 276-277) est fidèle – hormis la ponctuation précédant la dernière phrase –, tandis que l'autre (E 917, fol. 405-406) fait erreur en substituant « coupures » à « longueurs ».

22. Comparer cette fin avec A. Chodzko, *op. cit.*, pp. 177-179.

23. « Intelligence » résulte d'une erreur de lecture commise à l'imprimerie en 1853 et toujours reproduite dans les réimpressions ultérieures. On lit en effet sur le manuscrit autographe de cette *Notice* (Fonds Lovenjoul, E 830) : « l'inintelligence des abonnés ».

24. *Corr.*, t. VI, p. 872. C'est moi qui souligne.

25. Comme l'explique G. Lubin sur l'exemple de *Consuelo*, *Corr.*, t. VI, pp. 84-85.

26. Voir *Corr.*, t. VI, p. 425 (février 1844), pp. 477-478 (18 mars 1844).

27. *Corr.*, t. VI, p. 85 (15 mars 1843). Un doute subsiste sur le destinataire de la lettre, Gustave Sandré ou l'imprimeur Giroux.

28. Si le temps presse, Sand fait circuler aussitôt les épreuves, par exemple pour *Procope* : « Vous me ferez envoyer de suite deux épreuves afin que j'en fasse passer une à mon éditeur », *Corr.*, t. VI, pp. 477-478, à F. François (18 mars 1844).

29. Exemple du dernier cas : la note de Chodzko explicitant l'expression « racheter mon sang » était omise dans la *Revue* en février 1843, p. 409, et se trouve restituée en 1845. Les nombreux, quoique assez brefs passages omis dans la troisième « rencontre » ont été indiqués *supra*, note 17.

30. Exemple : « un héros de l'Arioste que la Perse nous révèle » (ms), « un héros de l'Arioste et de Rabelais que la Perse nous révèle » (1843), « un héros de l'Arioste que la Perse nous révèle » (1845). Ou encore : « la formation céleste de Kyrat » (ms), « la formation magique de Kyrat » (1843), « la formation céleste de Kyrat » (1845).

31. Exemple dans la quatrième « rencontre » : « le rosaire à la main » (ms), « égrenant son rosaire » (1843, *Revue* ..., t. VI, p. 432), « le rosaire à la main » (1845). L'orthographe des mots étrangers suit, dans la quatrième « rencontre », tantôt le manuscrit : « agha » (ms), « aga » (1843), « agha » (1845), tantôt la *Revue* ... : « khan » (ms), « kan » (1843), « kan » (1845). Mais le même mot a deux orthographes en 1845 : « kan » dans la quatrième « rencontre », « khan » dans la cinquième... Rien de systématique, on le voit.

32. *Corr.*, t. VI, p. 873, de Paris, le 24 mai 1845. Eliza se trouve à Bourges. Sand aurait déjà quitté Paris pour Nohant, comme chaque été, si le typhus ne sévissait au village, et elle craint d'exposer ses enfants.

33. *Corr.*, t. XXV, p. 845, 26 décembre 1852. Sur C.G. Simon, voir la note de G. Lubin, *ibid.*, p. 844, et la *Notice* de *Kourroglou* en 1853. L'ouvrage de C.G. Simon reproduit surtout des extraits du *Livre des Rois* de Firdousi (ch. III-VIII), en cours de traduction par Jules Mohl. Les chapitres *Kourroglou*, *épopée populaire* (ch. IX-X), adaptent la version de Chodzko, avec des emprunts avoués à la traduction de Sand pour les parties communes. Simon va jusqu'à la fin, mais pratique beaucoup plus de coupures.

34. *Corr.*, t. XI, p. 755, lettre du 24 juin à Jules Claye. L'agenda enregistre cette notice le 25 juin : « J'ai travaillé toute la journée à *Gabriel*, notice de *Kurroglou*, lettres, etc. » Mais on sait qu'écrivant dans la nuit, Sand date souvent du lendemain le résumé de la journée précédente.

35. *Corr.*, t. XI, p. 762. Cette « pièce », signale G. Lubin, est passée dans une vente parisienne en mai 1947, avec la lettre du 29 juin 1853.

36. Exemple : « toute la meute de chiens qui gardent mon troupeau » (1853, p. 7), changé en « toute la meute de chiens qui garde mon troupeau » (1855, p. 218). La romancière s'en remet bien sûr aux correcteurs pour les « cas de grammairie et d'orthographe » qui la laissent « incertaine », explique-t-elle à N. Cottu, lettre indiquée *supra*, note 16.

37. W. Karénine, *op. cit.*, t. III, p. 193, ne peut être suivie quand elle écrit : « en 1830, il fit un voyage en Perse », « après 1831, il se fixa à Paris ». Chodzko séjourna en Perse plus de dix ans et se fixa à Paris en 1842.

38. Voir *supra*, note 12.

## ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

Les indications qui suivent complètent l'article précédent. Nous avons fait le tour des éditions sans chercher à recenser les réimpressions ultérieures de *Kourroglou*, signalées par W. Karénine (*op. cit.*, t. III, p. 194) chez Michel Lévy et ses successeurs. Plusieurs sources ont été recoupées. Par ordre chronologique de publication : Spoelberch de Lovenjoul, *George Sand. Étude bibliographique sur ses œuvres*, Paris, Lib. H. Leclerc, 1914. A. Parménie, C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs : P.J. Hetzel (Stahl), 1836-1886*, Paris, Albin Michel, 1953. Georges Colin, *Bibliographie des premières publications des romans de George Sand*, Bruxelles, Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 1965. George Sand, *Correspondance*, Paris, Classiques Garnier, 1964-1991, pour les notes de Georges Lubin.

**Le manuscrit** autographe, incomplet, de Sand (35 pages sur des feuillets écrits au recto) est conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, cote O 62. Il comprend ce qui s'intitulera plus tard *Préface* (pp. 1-7), la deuxième rencontre (pp. 8-12), la quatrième (pp. 13-27), la cinquième (pp. 28-33), et un fragment intitulé « huitième rencontre » (pp. 34-35), lequel résume plus qu'il ne traduit, et ne sera pas imprimé. Ce résumé fut sans doute rédigé après, et d'après les pages d'Eliza dont il va être question.

Une infime partie du manuscrit autographe d'E. Tourangin figure en effet sous la même cote. Il comprend 6 feuillets d'un format supérieur, numérotés de 2 à 7, dont seul le recto est utilisé. On y reconnaît le texte de la huitième rencontre, qui restera inédit. Sand paraît avoir fait quelques retouches en le lisant (surcharges des p. 2 et 4). Le verso de la p. 7 est de sa main : on y voit d'ailleurs souligné, à son habitude, ce qui devait être imprimé en italique par la *Revue indépendante* (ici : « il l'a échappé belle »). Avec ces lignes, Sand donne une conclusion à la huitième rencontre, et amorce déjà ce qui deviendra en 1845 le résumé de toute la fin : la phrase « son étoile pâlit » (manuscrit, 1843) aura pour équivalent imprimé, à partir de 1845, « la fatalité s'appesantit sur Kourroglou ».

### 1. Première publication

*Revue Indépendante*, 1843, en trois livraisons :

10 janvier 1843 (t. VI), pp. 71-84, avec pour titre « Les Aventures et les Improvisations de Kourroglou, recueillies en Perse par M. Alexandre Chodzko ». Introduction débutant par « Avez-vous lu Baruch ? », pp. 71-75. Second titre, « Kourroglou », p. 75. « Première rencontre », pp. 75-81. « Deuxième rencontre », pp. 81-84.

10 février 1843 (t. VI), pp. 405-438, incluant « Troisième rencontre », pp. 405-425. « Quatrième rencontre », pp. 425-434. « Cinquième rencontre », pp. 435-438.

10 avril 1843 (t. VII), pp. 358-377, incluant « Sixième rencontre », pp. 358-369. « Septième rencontre », pp. 370-377.

## 2. Première édition, autorisée

*Kourroglou, Épopée persane* (sic), Paris, Desessart, 1845, dans le troisième tome du *Meunier d'Angibault* en 3 vol. in-8°. *Kourroglou* occupe les p. 137-352. Le titre courant reste *Le Meunier d'Angibault*. L'introduction de 1843 s'intitule *Préface*, comme dans toutes les éditions ultérieures.

Les tomes I et II du *Meunier d'Angibault* sont enregistrés dans la *Bibliographie de la France* le 5 juillet 1845, n° 3419. Le t. III n'est enregistré qu'avec retard, le 23 mai 1846, n° 2405. Les recoupements avec deux lettres citées dans notre article (Sand, *Corr.*, t. VI, pp. 871-872) ne laissent aucun doute : le tome contenant *Kourroglou* était disponible dès la fin de mai 1845.

### Contrefaçons de la précédente

a- Bruxelles, Société belge de librairie, Hauman et Cie, 1845, 2 vol. in-18. *Le Meunier d'Angibault* se termine au t. II, p. 188. Il est suivi de *Kourroglou, épopée persane*.

b- Bruxelles, Société belge de librairie, Hauman et Cie, 1845, 4 vol. in-16. Réimposition de la contrefaçon précédente. Quelques fautes sont corrigées dans le t. IV comprenant *Kourroglou* après *Le Meunier...* qui s'achève p. 32.

c- Bruxelles, Meline, Cans et Cie, 1845, 3 vol. in-18. *Kourroglou* suit *Le Meunier...* qui s'achève au t. III, p. 100.

d- *Œuvres de George Sand*, t. VI, Bruxelles-Livourne, Meline, Cans et Cie ; Leipzig, J.P. Meline, 1847, in 4°. Voir les détails donnés par G. Colin, *op. cit.*, p. 85, sur cette tomaisson fictive. *Kourroglou* fait suite au *Meunier...* Le volume comprend aussi *Teverino, Le Péché de Mr Antoine, La Mare au Diable* et *Lucrezia Floriani*.

## 3. Deuxième édition, autorisée

*Œuvres illustrées de George Sand*. Préfaces et notices nouvelles par l'auteur. Dessins par Tony Johannot et Maurice Sand, Paris, Hetzel, 1852-1856, 9 vol. in-4° sur 2 colonnes.

Le t. V comprend *Lucrezia Floriani, Le Château des Désertes, Lavinia, Isidora, Aldo le Rimeur, Jacques, Kourroglou, Lettre à Mr Lerminier sur son « Examen critique du Livre du Peuple »*. La publication remonte à 1853 (date figurant sur la couverture et sur la tranche), même si la *Bibliographie de la France* ne l'enregistre que le 22 juillet 1854, n° 4211.

*Kourroglou* est consultable séparément à la BHVP en un exemplaire relié, format in-4°, 32 pages. La couverture, qui sert de page de titre, porte :

*George Sand illustré par Tony Johannot et Maurice Sand. Au dessous : Kourroglou. Épopée persane. Préface et Notice nouvelle. Prix : 50 centimes.*

Puis, sous un dessin de M. Sand :

*Édition J. Hetzel (au centre). Librairie Gustave Havard (à gauche). Librairie Blanchard (à droite). 1853.*

Le bandeau placé en haut de la première page de texte ne concorde pas entièrement avec les données de couverture : de part et d'autre du nom de l'éditeur figurent ceux des libraires Blanchard (à gauche) et Marescq et Cie (à droite), habituellement indiqués dans l'édition Hetzel. Au bas de la première page figure le nom de l'imprimeur J. Claye.

*Kourroglou* se trouve pp. 1-28, suivi de la *Lettre à M. Lerminier sur son examen critique du Livre du Peuple*, pp. 29-32. Le format, la composition, la pagination et l'illustration sont strictement les mêmes que dans le t. V des *Œuvres illustrées* en 9 volumes. Il s'agit d'un fascicule de cette collection, commercialisé séparément et par une voie un peu différente. Hetzel, à l'occasion, faisait tirer des titres et des couvertures au nom de chacun de ses vendeurs : ce qui expliquerait ici la mention du libraire Havard.

#### 4. Troisième édition, autorisée

*Œuvres de George Sand*, J. Hetzel-V. Lecou, imprimerie de J. Claye et Cie, Paris, 1855. Deux volumes comprenant *Le Piccinino*, *Kourroglou*, *Le Poème de Myrza*, *Quelques réflexions sur J.J. Rousseau*.

*Le Piccinino* occupe le premier volume, ainsi que le deuxième jusqu'à la p. 189. *Kourroglou* se trouve dans le deuxième volume, pp. 189-296. Cette édition reproduit, à quelques rares corrections orthographiques près, celle de 1853, sans les illustrations. « Notice », pp. (191)-192. Titre « Kourroglou » et sous-titre « Épopée persane », p. (193). « Préface », pp. (193)-198. Texte, pp. 199-296.

L'exemplaire de la BHVP est dédié de la main de Sand à Manceau. On lit en tête du premier volume : « À mon vieux Mancel », et du deuxième : « Au Seigneur de Gargillesse ».

Une réimpression anastatique (d'après Lévy, qui déjà reproduisait par clichés Hetzel-Lecou) existe sous la forme :

George Sand, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine-Reprints, t. XXIX, 1980.

## UN ASPECT DU STYLE DE GEORGE SAND : L'IDÉALISATION

« Un enfant de six à sept ans, beau comme un ange, et les épaules couvertes, sur sa blouse, d'une peau d'agneau qui le faisait ressembler au petit saint Jean-Baptiste des peintres de la Renaissance, marchait dans le sillon parallèle à la charrue et piquait le flanc des bœufs avec une gaule longue et légère, armée d'un aiguillon peu acéré. Les fiers animaux frémissaient sous la petite main de l'enfant, et faisaient grincer les jougs et les courroies liés à leur front, en imprimant au timon de violentes secousses. Lorsqu'une racine arrêta le soc, le laboureur cria d'une voix puissante, appelant chaque bête par son nom, mais plutôt pour calmer que pour exciter ; car les bœufs, irrités par cette brusque résistance, bondissaient, creusaient la terre de leurs larges pieds fourchus, et se seraient jetés de côté emportant l'areau à travers champs, si, de la voix et de l'aiguillon, le jeune homme n'eût maintenu les quatre premiers, tandis que l'enfant gouvernait les quatre autres. Il criait aussi, le pauvre, d'une voix qu'il voulait rendre terrible et qui restait douce comme sa figure angélique. Tout cela était beau de force ou de grâce : le paysage, l'homme, l'enfant, les taureaux sous le joug ; et, malgré cette lutte puissante où la terre était vaincue, il y avait un sentiment de douceur et de calme profond qui planait sur toutes choses. Quand l'obstacle était surmonté et que l'attelage reprenait sa marche égale et solennelle, le laboureur, dont la feinte violence n'était qu'un exercice de vigueur et une dépense d'activité, reprenait tout à coup la sérénité des âmes simples et jetait un regard de contentement paternel sur son enfant, qui se retournait pour lui sourire. Puis la voix mâle de ce jeune père de famille entonnait le chant solennel et mélancolique que l'antique tradition du pays transmet, non à tous les laboureurs indistinctement, mais aux plus consommés dans l'art d'exciter et de soutenir l'ardeur des bœufs au travail. Ce chant, dont l'origine fut peut-être considérée comme sacrée, et auquel de mystérieuses influences ont dû être attribuées jadis, est réputé encore aujourd'hui posséder la vertu d'entretenir le courage de ces animaux, d'apaiser leurs mécontentements et de charmer l'ennui de leur longue besogne. »

Cet extrait de *La Mare au diable* (chap. II)<sup>1</sup> a valeur de prélude, à la fois par sa position liminaire – l'auteur consacre les deux premiers chapitres de son œuvre à une réflexion sur l'art et sur « la vie champêtre » –, et par sa fonction d'ouverture au sens musical du terme : il donne le ton du récit qui débute au chapitre suivant. Le texte propose en effet l'évocation d'une scène de labour, qui se situe dans la tradition des *Géorgiques* : Virgile a célébré la beauté et la noblesse des travaux champêtres, et le bonheur du laboureur. La double citation de deux vers célèbres (« *O fortunatos... agricolas* »), en traduction puis en latin, encadre l'extrait. Une telle filiation (l'analyse stylistique parlerait d'intertextualité), si nettement revendiquée, invite autant que les prises de position de George Sand contre le réalisme contemporain (chap. I), à observer les procédés qui idéalisent la description : on mettra l'accent sur les isotopies du texte<sup>2</sup>, sur les faits verbaux qui embellissent le réel et sur le caractère poétique de la prose de la romancière.

## 1. LES ISOTOPIES

Les unités linguistiques qui construisent les deux isotopies principales du texte sont subsumées sous deux termes figurant dans le discours évaluatif du narrateur : « Tout cela était beau de *force* ou de *grâce*. » La conjonction « ou » a ici une valeur inclusive : le terme concilie deux vocables sémantiquement éloignés tout en maintenant leur distance. Elle figure sur le plan grammatical la tension qui, sur le plan du narré (la description comporte des éléments narratifs : l'obstacle surmonté, par exemple), se résout en harmonie. Ce dernier mot, quoique absent du texte, nous servira à désigner une troisième isotopie qu'implique la fonction, prosodique cette fois, de la conjonction « ou », opérateur d'un balancement entre les deux segments dissyllabiques « de forc(e) /ou/ de grâc(e) ».

La **caractérisation**, par le moyen des adjectifs en particulier, organise les réseaux sémantiques selon un double système d'oppositions : la puissance des bœufs et leur force d'animaux quasi indomptés contrastent d'une part avec la grâce de l'enfant, d'autre part avec la force maîtrisée du laboureur. La première antithèse comprend d'un côté « beau *comme un ange* », la « figure *angélique* », la « voix [...] *douce* » de l'enfant, de l'autre les « *fiers* animaux » (« *fiers* » est employé ici dans un sens proche de celui de son étymon « *ferus* » = non apprivoisé), les « *violentes* secousses » qu'ils impriment au timon. La « peau *d'agneau* » dont les épaules de l'enfant sont couvertes (on peut lire dans « *agneau* » l'anagramme de « *ange* ») et l'« *aiguillon peu acéré* » de sa gaulle ont valeur de métonymie et fragilisent la figure du personnage, petit par son âge (« de six à sept ans ») comme par sa taille (« la petite main de l'enfant ») : la double valeur de l'adjectif paraît dans la comparaison « qui le faisait ressembler au *petit* saint Jean-Baptiste des peintres de la Renaissance » : Jean le Baptiste est représenté au même âge que Jésus dans les Vierges à l'Enfant, comme celles de Raphaël (« La Belle Jardinière », par exemple), auxquelles George Sand fait allusion. La modalité affective du diminutif « *le pauvret* », en construction détachée, traduit l'attendrissement du narrateur devant tant de grâce enfantine face à tant de vigueur. La seconde opposition place en regard la « voix *puissante* » ou la « *feinte violence* » du laboureur, et les bœufs, aux « *larges pieds fourchus* », « *irrités* par cette brusque résistance », capables d'emporter « l'areau à travers champs ». On ne manquera pas de noter l'étonnant lapsus du mot « taureaux », qui restitue magiquement – on devrait dire « littérairement » car ici le « tableau » a force de loi au mépris du réel – leur intégrité aux bœufs de labour. (La figure de style qu'est le « tableau » est constituée d'une suite d'hypotyposes<sup>3</sup>.)

Ces contrastes appuyés relèvent de la technique de l'eau-forte. Mais la troisième isotopie, celle de l'harmonie, estompe ces reliefs accusés. On se contente ici de relever, en marge du lexique, trois constructions syntaxiques qui consolident le réseau sémantique des termes « calmer, douce, douceur, calme, sérénité », etc. L'antéposition du circonstanciel « malgré cette lutte puissante », musclée par la relative « où la terre était vaincue », appuie l'effet de contraste recherché dans ces lignes ; mais le flou de la tournure impersonnelle « il y avait un sentiment... » et le vague de l'expression « toutes choses » en finale de phrase confortent, au niveau grammatical, le sens dénoté du syntagme<sup>4</sup> « un sentiment de douceur et de calme profond ». La conjugaison harmonieuse des efforts du laboureur et de son fils est traduite un peu plus avant dans le texte par une coordination et par une subordonnée temporelle, qui redoublent l'expression de la simultanéité des procès : « si, de la voix *et* de l'aiguillon, le jeune homme n'eût maintenu les quatre premiers, *tandis que* l'enfant gouvernait les quatre autres ». Enfin une

construction en chiasme<sup>5</sup> (« et il jetait un *regard* de contentement *paternel* sur son *enfant*, qui se retournait pour lui *sourire* ») insère deux notations de liens de parenté dans celles de comportements affectifs : la figure souligne l'affectueuse entente du père et du fils, et le bonheur de la vie champêtre.

## 2. EMBELLIR ET ENNOBLIR LE RÉEL

L'idéalisation résulte aussi de procédés qui confèrent à la scène une beauté aussi bien plastique que morale.

La **désignation** des acteurs fait partie de ces procédés. Ils sont exclusivement désignés par des termes génériques. Ceux-ci réfèrent à la fonction (« le laboureur »), à la parenté (« ce jeune père de famille », « son enfant ») et à l'âge (« un enfant », « le jeune homme »). L'emploi du vocable « homme », qui virilise le *jeune* laboureur, à la fin de la séquence de domptage des animaux, obéit à la loi textuelle précédemment observée. Ces désignations classent le texte dans la série des évocations utopiques de l'Âge d'or, où l'emploi, comme on dit au théâtre, l'emporte sur le personnage, qui n'est pas individualisé. Elles commentent également son ancrage temporel : scène éternelle, gestes (augustes) toujours recommencés : une « achronie », en quelque sorte.

La **stylisation** dans le sens de « simplification des formes », est sensible dans le passage du pluriel descriptif « les jougs » au singulier « sous le joug » : elle élimine le détail concret, épure la description. La personnification de la terre (« malgré cette lutte puissante, où la terre *était vaincue* ») résume de manière suggestive les mythes de la terre femelle et fécondée. On appréciera le raccourci de cette figure en la comparant au laborieux chapelet d'images que Lamartine récite dans *Jocelyn* :

« La terre, qui se fend sous le soc qu'elle aiguisse,  
En tronçons palpitants s'amoncelle et se brise,  
Et, tout en s'entrouvrant, fume comme une chair  
Qui se fend et palpite sous le fer. »

D'autres faits langagiers ont pour effet de baigner la scène d'une lumière presque mystique et comparable à celle de *L'Angélu*s de Millet, mais l'aura est d'abord païenne. Dans l'évocation du chant charmeur de bêtes, le verbe « charmer » est utilisé au sens classique de « adoucir, comme par enchantement, quelque chose de pénible », ici le travail fastidieux des bœufs ; la « vertu » du chant réfère cependant à la magie (« vertu » = pouvoir, efficacité qui n'est pas explicable scientifiquement, et qui est d'ordre occulte), et « charmer » retrouve son sens étymologique (« carmen » = incantation magique). Le commentaire du narrateur recourt à des passifs sans agent : « fut peut-être considérée comme sacrée », « ont dû être attribués jadis ». Ils mettent en valeur le thème de la phrase (« l'origine » du chant, ses « influences » mystérieuses) et témoignent du souci de recueillir pieusement, voire de perpétuer des croyances ancestrales. Le respect du narrateur se sent également dans l'épithète à valeur superlative « *antique* tradition » : l'adjectif réitère un sème<sup>6</sup> inclus dans le substantif, et l'on peut parler d'adjectif « tautologique », possédant une valeur superlative. L'ennoblissement du réel se manifeste encore dans le participe adjectivé « aux plus *consommés* dans l'art... » : le terme relève

d'un niveau de langue soutenu et confirme l'excellence du laboureur. Par ailleurs, l'adjectif « fiers », qui caractérise les bœufs, associe à la sauvagerie une idée de noblesse. La représentation du monde humain et du monde animal dans cet extrait reflète une vision post-rousseauiste de l'état de nature.

L'idéalisation s'appuie sur le **cliché**, stéréotype d'expression que R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, SEDES, 1981, définissent comme la « parole anonyme d'un discours social », parole qui s'est figée et est devenue une « fleur de rhétorique fanée ». Sans doute y a-t-il une volontaire simplicité dans l'expression stéréotypée « beau comme un ange », et l'on peut même considérer que le contexte réveille le cliché (sa reprise dans « angélique », son anagramme dans « agneau », la référence picturale). La « voix mâle [du] jeune père de famille » ne constitue en revanche qu'un calque sans élaboration seconde, et le tableau familial assez conventionnel est peut-être un peu trop touchant. Mais, si la mièvrerie guette l'idéalisation, la scène de labour est évoquée avec suffisamment de puissance pour que le risque soit conjuré.

### 3. LA PROSE POÉTIQUE

Le texte évoque des sons de voix et un « chant aux bœufs ». Cette inscription musicale se retrouve dans de nombreuses allitérations : « une *gaule longue et légère* », « les *fiers animaux frémissaient* sous la petite *main* de l'*enfant* », « *Lorsqu'*une racine *arrêtait* le *soc* », « *cette lutte puissante* », etc. Le caractère poétique de la prose de George Sand tient également aux choix lexicaux. Mais on étudiera plus particulièrement un troisième facteur de poésie, le **rythme des phrases**.

L'extrait ne comporte que huit phrases ; on s'autorise de la pause semi-conclusive sur l'infinitif « exciter » pour considérer comme une seule phrase l'ensemble « *Lorsqu'*une racine *arrêtait* le *soc* [...] tandis que l'enfant gouvernait les quatre autres. » Elles se répartissent en nombre presque égal autour du commentaire central « Tout cela était beau de force ou de grâce... » L'organisation d'ensemble est donc **binaire**, et ce même schéma domine les groupements syntaxiques internes aux phrases : « beau comme un ange, *et* les épaules couvertes... », « *marchait...et* *piquait* », « une *gaule longue et légère* », « *frémissaient et* *faisaient* grincer les *jougs et* les *courroies* », « de la *voix et* de l'*aiguillon* », « *marche égale et solennelle* », « le chant *solennel et mélancolique* », etc. La reduplication d'éléments de même rang grammatical (de même nature et de même fonction) confère au texte son allure équilibrée et sereine, en conformité avec l'idéalisation de la description. (Les groupements binaires et ternaires sont une des composantes du rythme de la phrase.)

La « **cadence** » des phrases fait l'objet de deux analyses stylistiques convergentes, qu'on présente ici brièvement pour éclairer la méthode suivie. Du point de vue de la mélodie, la phrase est considérée comme une unité constituée de deux dominantes mélodiques successives, une partie montante nommée « protase » et une partie descendante nommée « apodose », avec, au centre, un sommet mélodique ou « acmé ». Cette première analyse est affinée par la perception du rythme, où intervient le compte des syllabes : une prose sera dite cadencée, d'un point de vue rythmique, si l'on y perçoit le retour de quantités syllabiques comparables. Par exemple « Tout cela était beau (3 + 3 = 6) de force ou de grâce (2 + 3 = 5) ». Les groupements syllabiques constituent

des groupes rythmiques – « beau », « grâc(e) » portent les accents principaux de la phrase –, et l'on observe comment se succèdent ces « masses » : en volume croissant ou décroissant. L'analyse peut s'effectuer au niveau de la phrase : on aura une cadence « majeure » si la protase est plus courte que l'apodose, une cadence « mineure » dans le cas inverse, « neutre » si les volumes sont (à peu près) égaux. C'est le cas de la phrase citée : « Tout cela était beau (acmé sur "beau", protase = 6 syllabes) de force ou de grâce (apodose = 5 syllabes) », où l'on a donc une cadence neutre. Néanmoins, l'analyse, dans le cas de phrases longues notamment, est beaucoup plus fine si on la mène au niveau des syntagmes : la succession majeure ou mineure s'observe alors de manière indépendante dans la protase ou dans l'apodose. Dans une phrase courte, on pourra même se contenter de noter la succession des différents groupes. On peut ainsi revenir sur l'analyse qui vient d'être faite et considérer que « Tout cela était beau (3) de force ou de grâce (5) » présente une cadence majeure, les masses se suivant en ordre croissant : il nous semble que cette analyse rend mieux compte de l'« épanouissement » de la phrase, qu'appuie le rythme binaire du dernier syntagme, et de la valeur de célébration que comporte son évaluation élogieuse. Comme on le voit dans cette remarque, l'étude de la cadence n'est pas séparable de celle de l'organisation syntaxique de la phrase : la cadence met notamment en valeur les parallélismes syntaxiques.

L'extrait de *La Mare au diable* comporte des phrases longues, généralement complexes (liens hypotaxiques, c'est-à-dire de subordination) et à parallélisme (redoublement d'éléments de même rang ici coordonnés), et présente une dominante de cadence majeure, avec des apodoses souvent allongées : « armée d'un aiguillon peu acéré », « en imprimant au timon de violentes secousses », « tandis que l'enfant gouvernait les quatre autres »... L'équilibre rythmique de groupes équivalents ou en succession majeure est rehaussé par les schémas binaires, comme dans cet exemple, qui présente en outre deux relatives rattachées symétriquement aux actants, dont la désignation forme des groupes parissyllabiques :

« Quand l'obstacle... (8) et que l'attelage... marche égale et solennelle (11),

« le laboureur (4), dont... un exercice de vigueur et une dépense d'activité (6 + 9 + 8),

« reprenait... (14) et jetait... (14) sur son enfant (4), qui... (9). »

L'extrait s'achève sur une période, ample phrase oratoire qui crée une attente par l'éloignement du sujet et du verbe, déroule ses liens hypotaxiques et se termine sur un groupe ternaire aux volumes croissants, le dernier constituant un alexandrin (effet de clause) :

« Ce chant (2), dont l'origine... (14) et auquel... (15)

« est réputé... (9 + 6 = 15)

« d'entretenir... (7), d'apaiser... (9) et de charmer... (12). »

Dans le premier chapitre de *La Mare au diable*, George Sand formule cette profession de foi : « L'art n'est pas une étude de la vérité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale », et elle juge qu'une telle mission justifie l'embellissement du sujet traité. L'extrait de *La Mare au diable* qu'on vient d'analyser illustre parfaitement cet « art poétique ». L'écriture idéalise la scène et les personnages, le travail des champs apparaît comme une liturgie plus encore que comme un rite, et le laboureur a les traits d'Orphée charmant les bêtes. Mais il ignore qu'il est Orphée : il fait partie des « âmes simples ». Par cette caractérisation du personnage, l'intellectuelle de 1846 qu'était George Sand rejoint Virgile, et elle reprend à son compte son exclamation : « Ô heureux l'homme des champs

*s'il connaissait son bonheur!* » Les deux écrivains, si éloignés par le temps, ont une conscience idéologique comparable du clivage entre le laboureur, inconscient du beau, du bien, du bonheur qu'il incarne, et l'artiste, conscient mais dépossédé de ces biens.

Anne GIARD  
Université de Strasbourg 2

1. L'édition de référence est celle de P. Salomon et J. Mallion, Garnier, 1962.
2. La présence d'éléments sémantiques communs aux différents mots d'un texte assure la réalisation de son (ou de ses) « isotopie(s) ».
3. L'hypotypose, figure narrative ou descriptive, « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, ou même une scène vivante » (Fontanier, *Les Figures du discours*, édition de G. Genette, Flammarion, 1977).
4. Un syntagme est une séquence de mots formant une unité syntaxique.
5. « Chiasme » : figure de style qui consiste dans la reprise inversée des mêmes éléments, selon la structure AB/BA.
6. Un sème est une unité minimale de signification. D'un point de vue sémantique, un mot est considéré comme une combinaison de sèmes.

## GEORGE SAND ET LE THÉÂTRE ROMANTIQUE

« Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. »

Victor Hugo, Préface de *Cromwell*

En quoi consiste, en France, le mouvement romantique au théâtre ? Qu'appelle-t-on drame ? Que représente aujourd'hui le drame romantique aux yeux des spectateurs contemporains, saturés d'images violentes, blasés quant à l'expression des passions et de leurs excès ? Les grands « ténors » du théâtre romantique, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, sont actuellement plus admirés et étudiés pour leurs œuvres poétiques et romanesques que pour leurs œuvres théâtrales, à l'exception du premier qui a réussi à se maintenir au « hit-parade ». Les Français n'ont pas le même respect que les Allemands ou les Russes pour leur théâtre romantique. La critique littéraire considère aujourd'hui souvent avec condescendance et même un certain mépris les reprises des grandes œuvres qui ont marqué ce que l'on a appelé « la Nouvelle École » au répertoire des théâtres de Paris dans les années 1825 à 1845. Le théâtre d'Alexandre Dumas est devenu « curiosité littéraire » ; des grands drames de Vigny, on ne joue plus guère que *Chatterton*, en n'hésitant pas à lui ôter de son lyrisme. Reste Victor Hugo, dont le génie supérieur et la formidable vitalité triomphent de tous les mépris. Les plus grands metteurs en scène contemporains (Jean Vilar, *Ruy Blas*, avec Gérard Philipe, Jean-Louis Barrault, Robert Hossein, Daniel Mesguich, et surtout Antoine Vitez, qui a monté *Hernani*, *Lucrèce Borgia* et les *Burgraves*) se sont mesurés avec le géant Hugo. À la Comédie-Française, qui a pour mission de conserver et d'entretenir le répertoire, on a, depuis vingt-cinq ans, repris successivement *Hernani*, *Ruy Blas*, *Marie Tudor*, *Le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, tandis que *Henri III et sa cour*, d'Alexandre Dumas, et *La Maréchale d'Ancre*, d'Alfred de Vigny, ont fait seulement l'objet de lectures à une voix, à titre de curiosités. Jean-Luc Boutté, le metteur en scène de *Marie Tudor*, *Le Roi s'amuse* et *Lucrèce Borgia*, a posé, dans le programme de ce dernier drame, à l'affiche en 1994-1995, la question de l'actualité du théâtre romantique, en se référant à ce que dit Hugo lui-même dans la préface de sa pièce : « Le théâtre est une chaire, le théâtre parle fort, et parle haut. » « Que reste-t-il, écrit Jean-Luc Boutté, plus d'un siècle et demi après, de ce théâtre militant, où la scène est tribune et le public adulte, de cette virulence contre le despotisme, et de cet art qui se démarque du mélodrame trop complaisant ? – Aujourd'hui et toujours une vigueur, un élan, une passion intacts, des risques à prendre, jamais suffisants, feu, larmes, vertiges, l'idée d'une fable fantastique et violente, comme un grand moment généreux... et peut-être utile. »

Générosité du théâtre romantique, générosité de ces écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle qui n'avaient pas peur des grands sentiments, qui osaient dévoiler avec lyrisme les passions les plus exacerbées, mêlant le grotesque et le sublime, les horreurs du crime et les sommets de l'amour. Le drame est, par définition, étymologiquement, la mise en action des passions.

Faisons un peu d'histoire : en 1825, tandis que sur les Boulevards (on appelait ainsi les théâtres jalonnant les grands boulevards de Paris, surnommés, justement à cause du répertoire de ces théâtres « boulevard du crime ») triomphe le mélodrame vulgaire : histoires abracadabrantes, crimes sordides, style relâché, à la Comédie-Française, théâtre national et officiel, le répertoire est entièrement sclérosé. La troupe ronronne sur le grand répertoire classique, monté sans enthousiasme et sans soins. Talma, le plus grand acteur de son temps, gâche son génie à jouer des tragédies néoclassiques, malgré quelques efforts pour imposer les personnages shakespeariens, dans les fades adaptations en alexandrins de Jean-François Ducis. Chateaubriand, précurseur du romantisme, voit en Talma le héros de la nature de son René, « forçat de la destinée ». En 1825, le baron Taylor, archéologue, écrivain, décorateur, metteur en scène, aventurier, âgé de 36 ans, est nommé à la tête de cette même Comédie-Française, à une époque de marasme littéraire et d'insuccès répétés. Cet homme, qui a dirigé le Panorama dramatique où s'illustraient le style troubadour et les imitations de Walter Scott, œuvres à la mode, est tout à fait favorable à un renouvellement du répertoire, et encourage les jeunes auteurs, notamment dans le domaine du théâtre historique qui fait la part belle à l'exotisme et à la couleur locale.

Pour l'anecdote, la première réalisation du nouveau directeur est de monter une tragédie historique intitulée *Léonidas*, d'un certain Pichat, qui avait collaboré avec lui au montage d'un mélodrame à la gloire de la Grèce en 1822, *Ali Pacha*. Talma interprète le rôle-titre, avec flamme, et les décors sont confiés à Pierre-Luc-Charles Cicéri, décorateur de l'Opéra, le décorateur romantique par excellence. Dans la foulée, le baron Taylor organise une rencontre Talma/Victor Hugo, au cours de laquelle Hugo promet à Talma de lui écrire un drame entièrement nouveau et enfin digne de son génie novateur. Malheureusement, Talma meurt d'un cancer en octobre 1826. Victor Hugo s'est attelé à la composition de *Cromwell*, qu'il destinait au tragédien, et qui se transformera en « manifeste » du romantisme. En septembre 1827, le Théâtre de l'Odéon (second théâtre de Paris) reçoit une troupe anglaise, composée de Miss Smithson, Kean, Kemble, Macready et quelques autres. Cette troupe interprète Shakespeare, le vrai, comme on le fait en Angleterre, sans les contraintes de la bienséance française, interprétation qui soulève d'enthousiasme la jeunesse et les poètes romantiques déjà consacrés par leurs recueils (Hugo et Vigny). Ils n'auront désormais de cesse de faire admettre au répertoire de la Comédie-Française des adaptations enfin fidèles des chefs-d'œuvre du grand Will. Une adaptation de *Roméo et Juliette*, par Émile Deschamps et Alfred de Vigny, est même lue et reçue à la Comédie-Française, mais elle n'y sera jamais jouée. En octobre 1827, paraît enfin *Cromwell*, drame historique de Victor Hugo, avec sa célèbre préface, véritable déclaration de guerre au théâtre classique, et surtout néoclassique. Victor Hugo y proclame la supériorité du drame, en tant que forme théâtrale : « Le drame est la poésie complète! », correspondant à son époque : « Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. » Il préconise l'union du grotesque et du sublime, la coexistence du beau et du laid : « [la muse moderne]... sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le beau, l'ombre avec la lumière. [...] La poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit. »

Réfutant systématiquement l'usage des règles classiques – des trois unités, et essentiellement celles de lieu et de temps, il proclame le fondement du théâtre romantique : « La nature donc ! la nature et la vérité. »

Ceci pour le fond ; quant à la forme, Hugo revendique l'évolution de la langue littéraire. Brisant l'alexandrin, prônant l'enjambement, adoptant un vocabulaire « trivial », il met réellement « un bonnet rouge au vieux dictionnaire » et s'insurge contre ce qu'il appelle la pétrification de la langue : « C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. [...] Les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour où elles se fixent, c'est qu'elles meurent. Voilà pourquoi le français de certaine école contemporaine est une langue morte. »

*Cromwell* ne sera pas joué, mais l'élan est donné aux jeunes auteurs. Ils osent enfin se libérer des entraves des règles classiques, ils vont forcer l'enthousiasme du jeune public, exciter l'imagination des décorateurs et des costumiers, et obliger les acteurs à faire évoluer leur jeu...

En quelques mois, ces jeunes auteurs font une entrée fracassante à la Comédie-Française, temple du classicisme. Le premier, Alexandre Dumas, le 10 février 1829, fait représenter *Henri III et sa cour*, qui remporte un succès public, mais dont les critiques dénoncent l'action « atroce ». Le 24 octobre 1829, *Le More de Venise, Othello*, adapté par Alfred de Vigny, est représenté dans de somptueux décors de Cicéri, très « couleur locale ». La critique, à nouveau, condamne les instruments triviaux du drame, le mouchoir et l'oreiller de Desdémone. Enfin, le 25 février 1830, la création d'*Hernani*, de Victor Hugo, provoque l'une des plus belles batailles de l'histoire du théâtre. Dans la salle, garnie par les soins de l'auteur, aux endroits stratégiques, de jeunes gens engagés dans les « hordes » romantiques, de véritables joutes opposent tenants et adversaires de la pièce. Entre-temps, une autre pièce de Victor Hugo, *Marion Delorme*, reçue à la Comédie-Française mais interdite par la censure, est récupérée par le dynamique directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin et de l'Odéon, Harel, qui ne demande qu'à soutenir les jeunes auteurs.

Après la Révolution de 1830, les auteurs romantiques se heurtent à l'hostilité grandissante des Comédiens Français et abandonnent la scène nationale. Ils caressent un moment l'espoir d'avoir leur propre scène, ou de reprendre la Comédie-Française à leur compte, mais c'est vers Harel, et les deux théâtres qu'il dirige, qu'ils se tournent alors. Au cours des années 1830-1831 sont créés successivement :

le 30 mars 1830, *Christine*, d'Alexandre Dumas, à l'Odéon,

le 1<sup>er</sup> décembre 1830, *La Nuit vénitienne*, d'Alfred de Musset, à l'Odéon : échec.

le 11 février 1831, *Napoléon Bonaparte*, d'Alexandre Dumas, à la Porte Saint-Martin,

le 3 mai 1831, *Antony*, d'Alexandre Dumas, à la Porte Saint-Martin,

le 25 juin 1831, *La Maréchale d'Ancre*, d'Alfred de Vigny, à l'Odéon,

le 11 août 1831, *Marion Delorme*, de Victor Hugo, à la Porte Saint-Martin,

le 20 octobre 1831, *Charles VII chez ses grands vassaux*, d'Alexandre Dumas, à l'Odéon.

Après cette période flamboyante, qui crée l'émulation tant chez les auteurs que chez leurs interprètes et leurs décorateurs, et qui consacre en quelque sorte leurs talents conjugués, les romantiques ne renoncent pas à se faire reconnaître à la Comédie-Française, malgré l'hostilité des comédiens, mais avec l'appui du directeur. Victor Hugo donne en 1832 *Le Roi s'amuse*, dont l'unique représentation est donnée dans un chahut indescriptible, sous les sifflets et les quolibets. Unique représentation, car la pièce, qui a le tort de mettre en scène une image péjorative de la royauté, est interdite par la censure.

Hugo intentera procès sur procès à la Comédie-Française, ce qui ne l'empêchera pas d'y faire créer, en 1835, *Angelo, tyran de Padoue*, son nouveau drame, où s'affrontent deux des plus grandes actrices de leur époque, la très classique Mlle Mars, qui avait créé le rôle de Doña Sol en 1830, et la très romantique Marie Dorval, créatrice d'Adèle d'Antony, égérie d'Alfred de Vigny et amie très chère de George Sand. La même Marie Dorval crée, en 1835 toujours, le drame le plus célèbre d'Alfred de Vigny, *Chatterton*, où elle triomphe de tous ses détracteurs en inventant un jeu de scène de génie : lorsqu'à la fin de la pièce, Kitty Bell, terrassée par le suicide du jeune poète Chatterton, s'effondre à son tour de douleur, Marie Dorval, prenant appui sur la rampe de l'escalier qui figure dans le décor, se laisse glisser tout le long de cet escalier pour s'écrouler, la tête renversée, les cheveux épars, au bas de la volée. Ce jeu de scène, dans sa simplicité grandiloquente, est, à lui seul, un signe de l'évolution romantique de la mise en scène. N'oublions pas que les auteurs sont alors leurs propres metteurs en scène, et l'on sait, tant par les *Mémoires* d'Alexandre Dumas que par les souvenirs de Mme Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, le soin qu'ils apportaient à ce travail, et les soucis que leur causaient parfois des interprètes hostiles. Marie Dorval reprendra, à la Comédie-Française, le rôle de Marion Delorme, avant de regagner les Boulevards, mal acceptée par une troupe qui trouve son jeu excessif et vulgaire. La Comédie-Française reprend en 1837 *Charles VII chez ses grands vassaux*, d'Alexandre Dumas, avant de créer, en 1838, une « tragédie » du même Dumas, *Caligula*, où les exigences de l'auteur-metteur en scène faillirent provoquer la rupture.

Le drame se trouvait en effet plus à l'aise à l'Odéon et à la Porte Saint-Martin, théâtres qui ne subissaient pas la pression de l'histoire et de la tradition classique. En 1832, malgré l'épidémie de choléra qui sévit à Paris, malgré les troubles politiques et une révolution avortée (événements racontés par George Sand dans son roman *Horace*, et par Victor Hugo dans *Les Misérables*), *La Tour de Nesle*, d'Alexandre Dumas, remporte à la Porte Saint-Martin un des plus grands succès du drame romantique. Littérairement parlant, on peut penser que, si peu de temps après *Hernani*, cette pièce marque déjà une déviation du grand drame vers le mélodrame. En 1833, profitant de la leçon, Victor Hugo, à partir d'une intrigue similaire, inverse les codes du mélodrame et produit un drame en prose d'une grandeur toute tragique, *Lucreèce Borgia* (« les Borgia sont les Atrides du Moyen Âge », écrit-il dans sa préface).

Dernier grand succès du genre : la création, en 1838, au Théâtre de la Renaissance, de *Ruy Blas*, drame en vers de Victor Hugo, avec Frédérick Lemaître. Les années 1840, en même temps qu'elles voient naître la tragédie classique à la Comédie-Française, sous l'impulsion de Rachel, interprète exceptionnelle, voient aussi réussir des auteurs comme Eugène Scribe, avec des pièces bien faites mais bâties sur des sentiments conventionnels ou sur des problèmes d'argent, touchant la classe moyenne triomphante sous la monarchie bourgeoise de Louis-Philippe. En 1843, l'échec total des *Burgraves*, de Victor Hugo, sonne définitivement le glas de la création romantique. En moins de quinze ans, le mouvement a donné l'essentiel de lui-même, il ne redressera pas la barre et ne vivra plus que sur ses acquis.

En 1840, cependant, George Sand, à son tour, entre dans la carrière théâtrale, avec une pièce ambitieuse, *Cosima ou la Haine dans l'amour*, tragédie domestique pleine de grands sentiments et de coups de théâtre, créée à la Comédie-Française. L'échec est retentissant et l'écartera de la scène pendant de nombreuses années, tout comme l'échec de *La Nuit vénitienne* a tenu Musset à l'écart du mouvement théâtral de son temps, lui

permettant, en contrepartie, d'écrire librement des chefs-d'œuvre qui, composés sans contrainte, sans le souci de la mode et de la représentation, n'ont pas vieilli.

Au cours des premières années passées à Paris, George Sand a vécu la vie insouciant des jeunes intellectuels et artistes, vivant d'amour et d'eau fraîche, vendant un article par ci, un feuilleton par là et partageant avec les véritables héros de *La Vie de Bohème* les heures exaltantes de la révolution romantique. Claqueurs bénévoles dans les théâtres, se répandant dans des journaux souvent éphémères, rapins, poètes, journalistes en herbe, ils ont écrit l'épopée d'un mouvement littéraire qu'a admirablement fait revivre Théophile Gautier. George Sand se trouvait, le 2 février 1833, à la première de *Lucrèce Borgia* ; transportée d'enthousiasme, elle saisit au dernier acte les mains de son voisin, qui n'est autre, curieuse coïncidence, que l'acteur Bocage, l'un des plus grands interprètes du drame romantique, le créateur d'*Antony* et de *La Tour de Nesle*. Plus tard, il sera l'ami de George Sand, et même un petit peu son amant, mais en tout cas il lui donnera sa seconde chance au théâtre.

Avec Musset, elle applaudit *Chatterton*, et note hâtivement les vers qu'il lui dicte dans la chaleur de l'émotion :

« Quand vous aurez prouvé, Messieurs du journalisme,  
Que Chatterton eut tort de mourir ignoré,  
Qu'au Théâtre-Français on l'a défiguré,  
Quand vous aurez crié sept fois à l'athéisme,  
Sept fois au contresens et sept fois au sophisme,  
Vous n'aurez pas prouvé que je n'ai pas pleuré. »

L'amitié de George Sand avec Marie Dorval, puis avec Bocage, la mêle intimement aux péripéties de l'histoire du drame romantique. Dans *Horace*, roman « parisien », dont l'action se situe en 1832, les références sont nombreuses aux mœurs théâtrales, aux créations, à l'atmosphère des théâtres. Elle définit même le caractère de son héros par les « poses » qu'il prend à l'instar des personnages interprétés par Bocage ou Frédérick.

George Sand, comme tous ses contemporains, considérait le théâtre comme le véritable lieu de la réussite littéraire. Son roman dialogué, *Gabriel*, écrit en 1838, n'est pas sans rappeler le lyrisme le plus effréné des drames créés dans les années précédentes. Et n'est-elle pas aussi à l'origine de *Lorenzaccio*, dont elle a soufflé l'idée au jeune Musset à qui, dit-on, elle a tenu la main pour les premières esquisses de ce chef-d'œuvre écrit en toute liberté.

Cependant, dans les années 1840, le mouvement romantique s'essouffle. Théophile Gautier écrit : « Le mouvement si énergiquement imprimé à l'art dramatique par *Christine*, *Hernani*, *Henri III*, ne s'est pas continué ; nous avons cru un moment que nous allions avoir un théâtre moderne, mais nos espérances ont été trompées ; les deux chefs, qui s'étaient vaillamment portés en avant, la bannière d'une main et l'épée de l'autre, ont été lâchement abandonnés par leurs troupes, quand ils se sont retournés, ils se sont vus seuls. Il est bien étonnant que MM. Hugo et Dumas n'aient produit dans le drame aucun élève remarquable... »

George Sand est la première à réagir. Dans sa préface à l'adaptation théâtrale de *François le Champi*, dédiée à Bocage, directeur de l'Odéon, et qui en a permis la représentation, en 1849, elle écrit : « Il y aura une école nouvelle qui ne sera ni classique ni romantique et que nous ne verrons peut-être pas, car il faut le temps à tout, et nous sommes un peu plus d'hier que de demain, vous et moi. Mais, sans aucun doute, cette

école nouvelle sortira du romantisme, comme la vérité sort plus immédiatement de l'agitation des vivants que du sommeil des morts. Je trouve que la critique a parfois un peu déraisonné sur ces questions d'école. On a voulu procéder par réactions de systèmes. Les réactions sont toujours des pas en arrière qui manquent leur effet et vous emportent en avant malgré vous. [...] Si *le Champi* était quelque chose, ce serait plutôt une pastorale romantique dans le vrai sens du mot. »

Elle précisera sa pensée et redira son credo dans le drame lyrique dans une lettre à son ami le directeur adjoint de l'Odéon Gustave Vaëz, le 22 juillet 1853 :

« Il y avait une école romantique naguère, créée par Hugo et Dumas, bien soutenue ensuite par d'autres, et puis *galvaudée* par le fretin des imitateurs. Ces mauvaises imitations ont tué le genre. [...] Un des premiers, je suis venue faire réaction tout doucement avec mon petit *Champi*. Mon succès a été dû à cette lassitude du *gros drame* plus qu'à la pièce. »

« On est revenu au *tendre*, c'est fort bien, mais on a abandonné le fort et le large, et l'école shakespearienne dont Hugo, Dumas, et Cie avaient été les restaurateurs, est oubliée et dédaignée par ce veau de public qui va trop vite où on le pousse. C'est un mal. [...]

« Faut-il toujours être à la queue de la mode du jour et le devoir de l'écrivain n'est-il pas de tâcher de retenir la bride quand le cheval va trop exclusivement sur une jambe ? N'y avait-il donc rien dans cette école que voilà finie faute de goût, de mesure et de sobriété, et qui pourtant nous a passionnés il y a vingt ans ? On s'y est trop poignardé, trop assassiné, trop empoisonné, est-ce une raison pour que tout doive finir à présent par des mariages et des chansonnettes ? [...] Je ne vous cache pas que j'aimerais à tenter de faire revivre le drame sérieux qui seul permet le lyrisme. le style s'en va si on n'y prend garde. Le vers se défend encore, mais la prose, à force de chercher le naturel (et il le faut dans les choses de réalité) arrive à ne plus exister comme langue. »

Le théâtre de George Sand a eu beaucoup de succès en son temps. Que reste-t-il de cette partie de son œuvre qui nous semble aujourd'hui bien vieillie ? En 1877, le critique Auguste Vitu écrivait : « Oserai-je dire toute ma pensée ? Sans être jamais devenu un auteur dramatique de premier ordre, il me semble que c'est au théâtre et non ailleurs que George Sand a déployé ses qualités les plus exquises. Relisez ses meilleures pièces : *François le Champi*, *Le Marquis de Villemer*, *Le Mariage de Victorine*, et vous constaterez un phénomène singulier : c'est que les héros de ses romans sont à la fois plus abstraits et plus grossiers, c'est-à-dire moins vivants et moins intéressants que ses personnages de théâtre. »

Sans doute notre époque, habituée à un théâtre différent, n'est-elle plus très-sensible à ces personnages « romanesques » portés au théâtre et trouve-t-elle plus naturel de les suivre sous la forme narrative. On peut même penser que c'est ce goût excessif de la « fiction » qui a nui à la survie de cette forme théâtrale. Ainsi écrit-elle dans la Préface de son *Théâtre complet* : « Chaque soir, une notable partie de la population civilisée des grandes villes consacre plusieurs heures à vivre dans la fiction ; chaque soir, un certain nombre de théâtres ouvrent leurs portes à quiconque éprouve le besoin d'oublier la vie réelle... Cela existe depuis les temps les plus reculés, cela existera toujours. Jamais l'homme ne se passera du rêve ; sa vie réelle, celle qu'il se fait à lui-même, ne lui suffit pas ! Il faut qu'il oublie et qu'il assiste à une sorte de vie impersonnelle, représentation d'un monde tragique ou bouffon qui l'arrache forcément à ses préoccupations individuelles. »

Ainsi donc, en dépit de ce goût pour la fiction romanesque, malgré un penchant prononcé pour la grandiloquence et les sentiments exaltés, c'est dans l'œuvre la plus quotidienne de George Sand, celle où se dévoile la femme, dans ses œuvres autobiographiques et dans sa correspondance, que nous avons trouvé les accents les plus proches de notre sensibilité. C'est sa prose la plus naturelle, celle de ses lettres d'amour, de son journal intime, là où elle se révèle et réfléchit sur elle-même, qui exprime sur la scène les sentiments les plus universels et les plus contemporains.

Jacqueline RAZGONNIKOFF-GERARDY

Ce texte a servi de base à une conférence prononcée en novembre 1994 au cours d'une table ronde organisée à l'Institut Français d'Athènes (Grèce) à l'occasion de deux représentations de la pièce *George, Aurore et Piffoël*, montage dramaturgique réalisé par J. Razgonnikoff-Gérardy, dans une mise en scène de Lakis Kouretzis, avec la troupe du Théâtre du Jour d'Athènes. Cette pièce, traduite en grec, a été créée en mai 1994 au Mai théâtral de Ioannina, jouée à Athènes de janvier à avril 1995, et, en tournée, dans différentes villes de Grèce, puis, en mai 1995, à Valenciennes en France, à l'Espace Pier Paolo Pasolini, et à Bruxelles en Belgique, à l'Espace théâtral Scarabaeus de Schaarbeek.

Le texte de la pièce n'est pas encore publié et attend une mise en scène dans sa forme originelle.

## L'OPÉRA BOUFFE ET LES MARIONNETTES

Sous le Second Empire, l'Opéra bouffe connut une grande vogue. C'était un genre comique, parlé et chanté, souvent licencieux, d'où naquit l'opérette. Il s'opposait au Grand opéra qui se devait d'être dramatique. Dans certains cas l'Opéra bouffe tournait en dérision soit un opéra célèbre, soit une légende mythologique, soit une histoire fantastique bien connue. Le roi du genre fut Jacques Offenbach, né à Cologne en 1819. Il devint Français par naturalisation et vécut à Paris jusqu'à sa mort en 1880. Son propre théâtre des Bouffes-Parisiens, ou ceux des Variétés, du Palais Royal, des Folies Dramatiques, de la Renaissance, ne désemplissaient pas quand Offenbach était à l'affiche. *Orphée aux Enfers* (1858-1874), *La Belle Hélène* (1864), *La Vie Parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, *La Périhole* (1868), sont repris souvent pour un public aimant la fantaisie. Les grands airs demandent des qualités vocales certaines, et nos divas ne dédaignent pas de chanter *La Périhole* par exemple. Le livret se brode sur une histoire plus ou moins bouffonne, ou tournée en dérision, il est émaillé de jeux de mots et de calembours.

À Nohant, la « grande musique », classique ou romantique, était reine. Il est inutile de répéter le nom des célèbres musiciens qu'abrita cette demeure. George Sand avait été bercée, à l'époque de sa grand-mère par les airs italiens de Porpora, par Haendel, Haydn, Glück et Mozart. La partition de *Don Juan* se trouvait en permanence sur le piano de la romancière. Elle vibrait quand Chopin trouvait enfin la « note bleue », mais ne dédaignait pas d'aller rire avec Offenbach lors de ses passages à Paris. Elle vit, par exemple, *La Grande Duchesse de Gerolstein* le 21 septembre 1867. L'orgue de barbarie de Nohant (orgue Thibouville-Lamy), acheté à cette époque, pouvait jouer, grâce à son cylindre n° 1, le « Quadrille de la Grande-Duchesse ». Cet orgue médaillé à l'exposition universelle de 1867 est de nos jours quelque peu essoufflé.

George Sand et Offenbach avaient une admiration commune pour Hoffmann. Elle y puisa souvent son inspiration, par exemple pour *La Nuit de Noël* inspirée de Maître Floh. Dans *Le Secrétaire intime*, elle place le « bal des insectes ». La partition des *Contes d'Hoffmann* ne fut-elle pas le chef-d'œuvre d'Offenbach ? Sa musique, légère, au rythme endiablé, convenait bien pour l'accompagnement des marionnettes.

La guerre de Troie, transformée en bouffonnerie, devient *La Belle Hélène*. Homère et l'*Iliade* sont maltraités. Le roi Ménélas, n'a plus rien de majestueux, c'est un barbon ridiculisé et trompé qui chante « je suis l'époux de la Reine – poux de la Reine, poux de la Reine... ». La Belle Hélène, femme légère et frivole, s'adresse aux Dieux :

*Dis-moi Vénus,  
Quel plaisir trouves-tu,  
À faire ainsi cascader ma vertu ?*

Le « bouillant » Achille et le berger Pâris prennent les traits de jeunes courtisans sans cervelle.

Novembre 1867. Les marionnettes sont toujours là pour le plaisir de Madame. L'opéra bouffe l'a bien amusée. Les pupazzi, Maurice et son ami Armand Silvestre vont

monter un scénario à leur façon. Ce sera une comédie satirique « imitée d'Aristophane et de Plaute » dit le préambule. Cette affirmation fait partie du jeu. *La Belle Hélène* est « imitée du théâtre grec ». De même, *La Clémence de Titus* prend aussi son inspiration dans l'Antiquité, cette fois l'histoire romaine.

L'action se passe à Tusculum près de Rome pendant le règne de César Titus.

Le titre déjà est une dérision. Un opéra de Mozart, de mai 1791, fut aussi nommé « La Clémence de Titus ». Comme dans le théâtre grec, le Coryphée introduit la pièce.

*Notre prose est prise aux rires de Lemnos  
Et la musique vient des flancs du Mont Athos,  
Nous vous donnons ce soir une œuvre magnifique  
Qui respire l'amour de la chose publique...*

Résumons l'intrigue en quelques mots :

Le pirate Lycophon a enlevé la jeune Corinthienne Lycoris, habile et jolie tétacordiste. Il va la vendre plusieurs fois, au maître des esclaves Flagellantus, au Tonsor impérial Pelliculus, au sénateur Mamillarus. Tityre, le berger, a suivi le vaisseau corsaire à la nage pour ne pas quitter sa bien-aimée. Mamillarus attend l'Empereur pour festoyer. Le voici enfin ! Il libère la jeune esclave et la donne en mariage à Tityre, reconnu pour être le fils de Mamillarus, enlevé lui aussi par des brigands. L'intrigue est mince mais pas plus que celle de *l'Iliade*. En somme, il s'agissait là de reprendre Hélène, épouse de Ménélas, enlevée par le Prince Pâris. Maurice Sand utilise tous les ressorts comiques du théâtre. La jeune Lycoris chante en suivant les rythmes raciniens :

*Lycophon m'emmena triste sur son navire  
Et les flots ont porté jusqu'ici ma douleur...*

Alexandrins qui imitent les célèbres vers de Phèdre :

*Ariane, ma sœur de quel amour blessée  
Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée.*

C'est bien le rythme du vers dramatique.

Les allusions à Offenbach ne manquent pas. Le « noble et solennel » empereur Titus chante sur l'air de *Lodoïska*, un « tube » de boulevard :

*Y en a qu'ont de la vanité  
Moi, je n'en ai guère,  
Mais j'ai beaucoup de bonté.  
— vl' à mon caractère.*

Titus n'avait-il pas été surnommé « les délices du genre humain » ?

Les centurions, eux, lancent leur couplet sur l'air de la « Chanson des Gendarmes » tirée du *Chœur des soldats* de *Geneviève de Brabant*, célèbre à Nohant. Voici le premier couplet :

*Ne jamais changer de Cothurnes  
C'est bien pénible en vérité  
Il faudrait l'eau de plusieurs urnes*

*Afin de nettoyer nos pieds  
C'est défendu de quitter son hache  
Quand on précède l'empereur  
Être inodore et puis sans tache  
C'est ce qui fait le vrai lecteur!*

Chose curieuse, le vocabulaire pseudo-latin nous fait penser au langage des Romains, rencontrés par Astérix et Obélix. Rappelons-nous le tonsor Pelliculus qui coupe les cheveux « à la Titus », coiffure rendue célèbre au début du XIX<sup>e</sup> siècle par l'acteur Talma. On peut citer encore la matrone Mamillara aux aimables rotundités. Le choix du prénom, Lycoris, de la jeune tétracordiste, n'est pas sans malice, car c'était celui d'une célèbre courtisane.

Les Romains de Nohant vont savourer le même repas que celui de Goscinny et Uderzo : langues de murènes, tétines de truites farcies au miel du Mont Hymette, langues de sirènes, larves de sphinx, rognons de centaures...chaque auteur ayant trouvé son inspiration dans *Le repas de Trimalcion*, du *Satiricon* de Pétrone. Les jeux de scène sont ceux de la Commedia dell'Arte. On n'hésite pas à couper les cheveux et la barbe de Lycophon qui, comme Samson, perd de ce fait sa force... Les plaisanteries que nous trouvons vulgaires, « le vomitorium et le cacatorium », par exemple, choquaient moins au XIX<sup>e</sup> siècle. Nos grands-parents aimaient ce genre d'allusions. La lecture des agendas nous montre que si l'on ne plaisantait pas sur le sexe à Nohant, les plaisanteries scatologiques amusaient beaucoup. Les invités de la maison vivaient dans une atmosphère de farce, soigneusement entretenue par Maurice qui allait jusqu'à enfermer un coq vivant dans un meuble de la chambre de ses invités (cf. Juliette Lamber-Adam, *Mes sentiments et mes idées avant 1870*). Et George Sand trouvait son fils « délicieusement stupide ».

Maurice Sand vivait à Paris, 12, rue Boursault, où il donnait des spectacles en 1858, époque de la création d'*Orphée aux Enfers*. Cette pièce fut jouée et rejouée à plaisir pendant le Second Empire. Embellie, elle devint en 1874 une véritable féerie musicale. Maurice s'en souvint lorsqu'il écrivit sa dernière pièce : *Balandard aux Enfers*.

Le personnage légendaire d'Orphée paraît être une personnification mythique de la doctrine et de la littérature orphiques qui apparaissent au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. On y chante en vers l'immortalité et la migration des âmes, une vie ascétique est exigée pour se préparer aux futures existences.

Orphée, désespéré par la mort de son épouse Eurydice, réussit à attendrir le maître des Enfers, charmé par sa poésie et sa musique. Eurydice lui serait rendue, à condition qu'il ne cherchât pas à revoir ses traits, avant de revenir sur terre (maîtrise de soi, oubli des liens charnels, ascétisme, permettent la transmigration des âmes). Au moment de revoir la lumière, pressé par Eurydice, il se retourne, elle meurt une seconde fois. Nouveau désespoir. Il erre sur les bords de l'Hèbre, fleuve des Enfers. Il n'a plus un regard pour les autres femmes. Les Ménates, divinités féminines, le mettent en pièces. Le mythe d'Orphée intéressa les premiers chrétiens qui le représentèrent souvent dans les Catacombes.

Glück composa la musique de son très bel opéra *Orphée aux Enfers* sur un poème italien. Il fut joué à Vienne en 1764 puis à Paris en 1774. On continua de jouer le chef d'œuvre régulièrement jusqu'en 1830. Il fut repris en 1859 au Théâtre Lyrique et, si l'on compare les dates 1858-1859, il se trouva un moment où l'on jouait, en même temps, à Paris aux Bouffes Parisiens et à La Gaîté Lyrique, l'œuvre de Glück et celle d'Offenbach ayant le même titre, mais combien différentes! Sur un même thème, Glück écrit une œuvre pleine de grandeur et de poésie, tandis qu'Offenbach imagine « une folle parodie

mythologique dans laquelle les dieux sont traités avec une irrévérence burlesque ». Le texte est d'une fantaisie inénarrable et la musique vive et alerte. C'est sur le quadrille de *La Vie parisienne* ou celui d'*Orphée aux Enfers* que l'on danse le French-Cancan.

Les marionnettes vont jouer dans le registre d'Offenbach, un nouvel opéra bouffe pour Pupazzi. C'est *Balandard aux Enfers*, « mystère en 4 tableaux avec un prologue, présenté pour la première fois à Paris le 19 Avril 1886 » dans le petit théâtre de Passy. Trente marionnettes vont réussir un chef-d'œuvre d'humour et de manipulation.

Maurice avait installé un petit théâtre, avec une machinerie « digne de l'Opéra Garnier » (*Revue Art*, 1883) rendue nécessaire pour réaliser les « effets spéciaux » tout au long de la féerie fantastique.

Le régisseur nous avertit, qu'assimilée à une Sotie, la pièce ne respectera « ni le roi, ni dieu, ni diable » à la manière des atellanes qui, dans l'antiquité, avaient raillé « les vices et les travers » des dieux et des héros de la mythologie païenne. Et chacun recevra « son paquet » pour parler familièrement. C'est sur la « croupe de la Chimère », bien installé, car elle « n'a pas le trot dur et a le dos gras », que Balandard pénètre aux Enfers. D'un « à la niche caniche », il renvoie Cerbère qui ose flairer la Chimère avec tous ses nez.

Les diables, Satanas, Lucifer, sont des serviteurs paresseux, houspillés par Pluton qui clame à grands cris « mes cothurnes, ma pourpre, ma couronne, ma fourche,... et mon journal ». Il est pingre, il faut économiser le charbon, rare depuis les grèves, il rationne aussi les allumettes. Pluton est un patron moderne qui veut remplacer la barque de Caron par un chemin de fer, le métropolitain, (à cette date à peine installé à Londres). D'après sa femme Proserpine, c'est « un vieux coureur », et « un jaloux ». Lui se proclame ainsi « je suis Pluton, le roi des Enfers qui n'a pas de blanc dans l'œil, qui ne rit pas ».

Proserpine est une femme légère, elle n'hésite pas à se baigner dans le Styx avec Balandard qui lui offre « son bras », avec son cœur. Voilà pour les souverains.

Et la justice ? Les juges entrent. Minos avec une tête de taureau, (en souvenir du Minotaure), Éaque avec une tête de cochon et Rhadamante avec une tête d'âne. Minos ouvre la séance, tandis qu'Éaque et Rhadamante s'endorment pendant le procès de Balandard. Finalement, il n'aura pas lieu, car la Chimère sait haranguer le petit peuple des démons. C'est la révolution ! À la chaudière Pluton ! et vive la Chimère ! Plus heureux qu'Orphée, Balandard sort de l'Enfer avec sa déesse... en sortant de son rêve.

Ah ! comme la Chimère sait bien envoûter et retourner le peuple ! Maurice Sand a de l'expérience, il a vécu trois révolutions !

Il a déjà été question de « l'Air des Gendarmes » à propos des Centurions. Maurice Sand précise, par une note, qu'il s'agit de l'air des soldats de *Geneviève de Brabant* et on revient ainsi à Offenbach. Comment ? et qui était Geneviève de Brabant ?

Geneviève est l'héroïne d'une légende recueillie dans la *Légende Dorée* par Jacques de Voragine au XIII<sup>e</sup> siècle. Siegfried doit quitter son épouse Geneviève pour rejoindre l'armée de Charles Martel en lutte avec les Sarrasins. Il la laisse sous la garde de Golo qui veut abuser d'elle, mais Geneviève résiste. Golo, pour se venger, la fait condamner pour adultère. Laisseée pour morte, elle se réfugie dans les bois avec son enfant qui sera nourri par une biche. Siegfried, de retour, pourchasse la biche. L'animal se réfugie auprès de sa maîtresse. Il retrouve Geneviève. Elle prouve son innocence, Golo est écartelé. La jeune femme, épuisée, mourra peu après. Cette légende, un vrai mélodrame, va se répandre à travers l'Europe, et devenir la source de nombreuses pièces de théâtre, tant en France qu'en Allemagne.

Au XIX<sup>e</sup> siècle les troupes de marionnettistes ambulants s'en emparent. Prosper Delemarre écrit un scénario et son théâtre va mettre ce mélodrame à son répertoire aux

côtés de *La Nonne sanglante* et des *Deux orphelines*, entre 1865 et 1875 (Gaston Baty, *Trois petits tours et puis s'en vont*). Maurice a peut-être assisté à une représentation de ce célèbre théâtre.

Le mélodrame, ce n'était l'affaire d'Offenbach que pour le tourner en dérision. Geneviève de Brabant devint l'héroïne d'une parodie grotesque en 1859. Remaniée, la pièce fut rejouée en 1867 pour devenir un opéra-féerie qui débuta au théâtre de la Gaîté le 25 février 1875. On retrouve ici le système : un mélodrame et une comédie bouffe joués en même temps à Paris. Le chœur des soldats, complètement oublié de nos jours, était, du vivant de Maurice un véritable « tube » populaire ; si bien qu'il écrivit les couplets des Centurions dans *La Clémence de Titus*, et la Chanson des Gendarmes sur cet air-là.

Ah! les gendarmes! Les gendarmes marionnettes sévissent toujours à Nohant, en grand uniforme, culotte de peau, bicorne sur l'oreille, avec « leur jaune baudrié » (*sic*). Ils chantent toujours, si on sait les écouter :

*Nous sommes aujourd'hui de service  
Avec notre sabre au côté,  
Notre culotte de peau lisse  
Et notre jaune baudrié,  
Notre plastron qui de loin brille  
Comme un rayon d'soleil couchant!  
Le gendarm'sent pas la vanille*

} Bis

*Mais le fumet du fournement.*

La chanson se termine par :

*Si l'gendarm'sent pas la vanille  
C'est tout de même un bon enfant!*

Au spectacle de marionnettes, les invités participaient beaucoup. Des répliques s'échangeaient entre public et acteurs de bois.

Le public est-il impatient ? Y a-t-il un blanc dans le spectacle ? On crie sur « l'air des lampions » : Les gendarmes! Les gendarmes! Et, « bons enfants », les gendarmes s'exécutent et tous chantent en chœur la célèbre chanson.

Nous voyons régulièrement les théâtres parisiens reprendre les bouffonneries d'Offenbach. En novembre 1997, *La Belle Hélène* a été présentée avec une mise en scène moderne. En 1996, l'Opéra-Bastille avait joué *La Clémence de Titus*, opéra de Mozart. - Quand trouvera-t-on un marionnettiste assez habile... et les fonds nécessaires pour représenter *La Clémence de Titus* et *Balandard aux Enfers* ?

Les marionnettes attendent à Nohant.

FRANÇOISE BALZARD-DORSEMAINE

## LIVRES, REVUES

### GEORGE SAND: PARUTIONS

• *Simon*, préface et chronologie par Béatrice Didier, Paris, Slatkine, 1996.

• *La Mare au diable*, présenté et annoté par René Bourgeois, L'Aurore, « Les Romans de George Sand », éd. Glénat, 1998.

• *François le Champi*, présenté et annoté par Jean Serroy, édition Ibidem, 1998. J. Serroy est professeur de littérature française à l'Université Stendhal de Grenoble. Spécialiste du dix-septième siècle et du roman, il revisite François le Champi avec un regard neuf.

• *Les Ailes de courage*, présenté par Monique Lecarpentier, éd. Flammarion, G.F., « Étonnants classiques », 1997, 160 p., 15 F.

• *Miss Harriett*, roman inachevé et inédit avec une analyse et une présentation du manuscrit en postface, éd. par Jeanne Goldin, Montréal, Leméac, 1996.

**George Sand, Théâtre, tome II  
(Flaminio, Mauprat), Éditions Indigo/Côté Femmes, Automne 1997, 120 F**

• *Histoire d'une vie*. Lettres choisies et présentées par Adeline Wrona, préfacées par Georges Lubin, éd. Scala (Article).

• *Albine Fiori*, roman inachevé, éd. établie et présentée par Aline Alquier, Les Amis de George Sand et Du Lérot éd., 1997 (Article M. Hecquet).

• *Préfaces de George Sand. Appendices Bibliographie Index*, édition établie par Anna Szabó, Studia Romanica de Debrecen, 2 vol., 490 p., 1997 (compte rendu dans A.G.S., n° 21).

**Le personnage de l'artiste dans  
l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848**

**par Nathalie Abdelaziz, 516 p., 340 F.  
Presses Universitaires du Septentrion,  
thèse à la carte.  
Rue du Barreau. B.P. 199, 59654 Villeneuve-  
d'Asq Cedex  
tél. 03 20 41 66 80**

### 1804-1876. Lettres de George Sand.

#### Histoire d'une vie

#### Préface de Georges Lubin.

**Textes choisis et présentés par Adeline Wrona.  
Éditions Scala, Paris, automne 1997, 224 p., 230 F**

Dans la Préface consacrée, en septembre 97, à ce choix de lettres de George Sand, Georges Lubin dit conserver quelque espoir de mettre au point un vingt-septième volume de la *Correspondance* de l'écrivain, tout en soulignant la somme de travail que ne peut manquer de constituer le traitement de « paquets d'autographes » sortis de l'ombre à la suite de « l'effet d'entraînement » provoqué par son édition d'environ 20 000 lettres. Il s'agit bien d'une œuvre en soi, vaste autobiographie de fait, parallèle au travail littéraire proprement dit.

Le sous-titre de l'ouvrage (*Histoire d'une vie*) exprime le souci de la conceptrice, Adeline Wrona, de couvrir par son choix de textes les principales étapes d'une existence riche et multiple. Cette « histoire en lettres » de quelque 220 pages débute par la première missive connue d'Aurore Dupin enfant, pour finir par celle, terminée par « je vous aime », écrite quelques jours à peine avant sa mort. Elle se divise en 15 chapitres fort plaisamment illustrés (environ 140 documents iconographiques dont certains inédits: portraits, caricatures, dessins, grands tableaux d'histoire). Chaque chapitre est précédé des dates entre lesquelles il s'insère, pourvu d'un titre générique et suivi d'un abrégé annonçant les thèmes dominants et les personnages qui constituent l'entourage du moment.

Soixante-huit correspondants parmi les plus célèbres font l'objet de Notices biographiques. L'ensemble est bien articulé: abrégés, légendes, notices se complètent heureusement. Le choix des lettres est propre à inciter le lecteur occasionnel à s'intéresser aux 26 volumes de la *Correspondance* éditée. La qualité de conception et de réalisation d'un si bel album relié fait d'autant plus regretter les erreurs relevées dans des légendes d'illustrations. Exemple, p. 47, le père de la future Sand n'a pas été fait « premier lieutenant » à sa mort, mais chef d'escadron. P. 52, il ne s'agit pas d'une édition d'*Indiana* mais d'une page de l'ouvrage du bibliophile Jacob, *Les Femmes de George Sand*. P. 91, dans l'abrégé, Marliani est fait à tort ambassadeur (il était consul, comme le précise d'ailleurs la Notice, p. 217). Même contradiction en ce qui concerne le graveur Manceau, vieilli de treize ans, p. 217, tandis que la légende (p. 156) s'en tient à la réalité. La prochaine réédition fera aisément un sort à ces négligences, confirmant ce livre-cadeau dans son rôle

d'élégant divulgateur de ce qui constitue, sans nul doute, la plus belle correspondance du siècle passé.

### La « merveilleuse épistolière » au Panorama de France-Culture

Le « 12 heures 45 » du Panorama du 24 février 1998 a été consacré au XIX<sup>e</sup> siècle. En avant-propos, avait été évoqué le cent-cinquantième du *Manifeste communiste* par la lecture du beau passage où Marx dénonce « les eaux glacées du calcul égoïste ». Image que Sand n'aurait pas reniée. Après examen de quelques ouvrages relatifs à Hugo (notamment la très belle étude de Nicole Savy intitulée *Victor Hugo voyageur de l'Europe. Essai sur les textes de voyages et leurs enjeux*), c'est au tour des Lettres de Sand, éditées par les Éditions Scala, de devenir objet de commentaires.

Christian Giudicelli rend tout d'abord hommage au « travail de bénédictin » du préfacier Georges Lubin, qui a « voué sa vie à G. Sand, il est vrai merveilleuse épistolière ». La multiplicité des facettes de l'écrivain a été soulignée, ainsi que l'aperçu intéressant fourni par ses lettres sur la société du temps.

D'un côté, les passions de George, sa décision d'inventer sa vie. D'un autre, la vision sociale qui fait d'elle « une ardente républicaine, beaucoup plus que tous ses confrères ». La longue et belle lettre à Flaubert du 14 septembre 1871 est évoquée. Débutant par : « Eh quoi, tu veux que je cesse d'aimer... », elle affirme : « Je ne saurais admettre qu'on puisse prendre son parti de ce qui fait le malheur public. » À travers certaines illustrations de l'ouvrage, les critiques du Panorama disent avoir découvert en G. Sand « un très bon peintre », moins visionnaire que Hugo, plus proche de l'esprit de Barbizon.

Mathilde EMBRY

**George Sand: *Albine Fiori*,  
édition établie, présentée et annotée par Aline  
Alquier, Du Lérot éditeur, Tusson, Charente,  
1997, 140 p, 120 F.**

Aline Alquier donne ici une édition, la première en volume, du roman que George Sand commença le 19 février 1876 et qui l'occupa jusqu'à ce qu'en avril la maladie suspende définitivement sa plume. La romancière y reprend la forme épistolaire sporadiquement utilisée, et notamment dans *Mademoiselle La Quintinie* (1863). Dans les quelques lettres (60 p.) qu'elle eut le temps d'écrire, elle esquisse – une fois encore – le portrait et la carrière d'une artiste née pauvre et bientôt orpheline: mais,

cette fois, et de manière tout exceptionnelle, elle s'intéresse à une danseuse, après les avoir longtemps condamnées et à peu près exclues de son personnel romanesque. Dans la notice très détaillée qui accompagne le texte, Aline Alquier reconnaît dans ce choix un hommage tardif à la Taglioni, créatrice éthérée de *La Sylphide*, c'est-à-dire du ballet romantique, et artiste aussi austère de mœurs, et aussi dévouée à son art que les héroïnes de Sand. Quelques années auparavant en effet, Sand avait assisté à une représentation de l'*Alceste* de Glück, non loin précisément de Marie Taglioni; son agenda porte à la date du 26 novembre 1866: « On est fort sur le costume, sur le décor, sur la mise en scène [...] mais l'art? Ô Taglioni. (Elle était dans une loge à côté de nous, vieille, un peu habillée en portière, la tête toujours fine et douce). Ô la poésie, la grâce, la statuaire, la vérité! » L'ancienne danseuse et la romancière tentèrent ensuite, en vain semble-t-il, de se rencontrer. Cette ébauche romanesque constituée bien dès lors, pour reprendre les mots d'Aline Alquier, la tardive et « vraie rencontre entre deux femmes d'exception ». Le caractère même de l'art de la danseuse, retracé par Aline Alquier: sa légèreté diaphane, associée par Gautier, par Janin à la spiritualité et à la virginité, son éloignement pour les mœurs du théâtre, son exigence dans le choix de ses rôles font rêver à ce qu'aurait pu être *Albine Fiori*, sous la plume de celle qui créa *Consuelo*. Sand s'inspire même du long séjour à Saint-Petersbourg de la danseuse.

Les pages attentives, parfois amusées, d'Aline Alquier relient à leurs homologues sandiens les personnages, tant absents que présents, qui gravitent autour de cette étoile, ainsi que leurs décors; elle s'attache tout particulièrement au château du duc d'Autremont, veuf et esseulé, vers la demeure duquel convergent les personnages du roman: ce « grand diable de château », au sommet d'un pic, ne renoue qu'en apparence avec le Dauphiné de *Mademoiselle La Quintinie*: il semble bien plutôt hors du monde, inspiré par le roman noir; autant que la jeune danseuse, il semble destiné au rôle d'enjeu du roman; celui-ci commence en effet avec l'arrivée d'un jeune architecte, Juste Odoard, mandé par le duc pour le doubler d'une résidence d'hiver plus accessible et plus aimable. On sait que le double château est un schème structurel essentiel à maint conte sandien: ce début de roman, on le voit, séduira tout lecteur de Sand.

Aline Alquier a établi le texte, revu sur le manuscrit. Elle retrace avec humour la naïveté et l'avidité des négociations menées par Maurice et Solange pour aboutir à une première publication dans la *Nouvelle Revue* de Juliette Adam en 1881.

Enfin, on félicitera l'éditeur Du Lérot de sa fidélité à Sand; après avoir publié, avec Les Amis de George Sand, le XXVI<sup>e</sup> volume de la *Correspondance* établi par George Lubin<sup>1</sup>, ainsi que plusieurs études, il présente ici un joli petit volume, orné en

couverture d'une très fine vignette romantique représentant la Tagliani dans la célèbre danse du châle.

M. HECQUET

1. Ce volume est disponible aux Éditions du Lérot, à Tusson, 16140 Aigre. 160 F.

### Traduction russe d'*Albine Fiori*

Une traduction russe d'*Albine Fiori* a, semble-t-il, échappé à la vigilance des héritiers. Elle parut sous le titre de *Albine. Dernier roman de George Sand (Zorza Zanda)* dans l'hebdomadaire illustré *Ogoniok*, Saint-Petersbourg, 1881, numéros 12 et 13 (précisions dues à la vigilance, qui, elle, ne se dément pas, de Françoise Genevray).

**George Sand, *Francesco il trovatello, a cura di Christine Callet, Éd. Loescher, Parentele Europei, Coll. Thema, 328 p.***

Cette édition italienne de *François le champi* rompt, grâce à la traduction de Mina Petermann, et Licia Reggiani pour l'Introduction, avec l'habitude, face aux difficultés de type dialectal, de procéder à une sorte de double traduction, les termes plus ou moins patois étant d'abord remplacés par leurs équivalents dans la langue standard. Système qui aboutit à une unification linguistique là où la romancière avait visé le contraste. Cependant la traduction littérale d'une expression dialectale peut aboutir à un non-sens total; il est en outre difficile d'en conserver toutes les connotations d'origine; transposer au moyen de tel ou tel parler de la péninsule serait inepte. Aussi la traduction s'en est-elle tenue, ici, à restituer, à travers des tournures familières, la fraîcheur des dialogues entre paysans.

L'ouvrage est complété par une étude consacrée au *Varmo* (récit du romancier, poète, dramaturge et combattant politique Ippolito Nievo) et par une autre portant sur *La Lune et les feux-follets* de

Cesare Pavese. Elles sont dues à Christine Callet qui, collaboratrice de Annarosa Poli à l'Université de Vérone, s'emploie à rechercher les rapports d'affinités entre romanciers italiens et européens des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Le lien le plus immédiat entre les trois ouvrages est le choix de l'enfant trouvé, ou de l'orphelin, ou du bâtard, et sa mise au cœur du récit. Quand Nievo écrit (en 1856), le succès de *La Mare au diable*, de *François le champi*, de *La Petite Fadette* est immense dans toute l'Italie libérale. Comme Sand, il souhaite valoriser l'homme de la terre. Or l'Italie, alors nation très rurale, n'a que mépris pour le paysan. Il appartient, estime Nievo, à la bourgeoisie intellectuelle d'alléger sa misère puis de faire son éducation. Dans *Il Varmo* (nom d'un cours d'eau du Frioul) deux enfants créent un monde enchanté pour échapper à celui, perçu comme essentiellement négatif, des adultes. Si la jeune protagoniste du récit est plus proche de la Petite Fadette que de Madeleine Blanchet, et si le « climat » de l'œuvre a une autre singularité que celui du *Champi*, il existe de multiples parallélismes entre les deux situations.

Les obsessions de Pavese, qui écrit un siècle plus tard et peu avant son suicide, sont d'un lyrisme plus désespéré. Néanmoins le problème du bâtard est affronté dans notre immédiat après-guerre dans la même optique qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qui, selon Chr. Callet, rapproche Sand et Pavese, c'est leur manière de se détacher du tissu narratif « pour exposer la situation, moins par référence au personnage, que comme un discours général improvisé, par rapport au roman même, presque à la manière d'une didascalie ». Les deux auteurs « s'emparent du *topos* littéraire du bâtard pour une recherche de l'identité à travers une vision mythique du retour aux origines ». Mais tandis que, chez Sand, se produit une interprétation matriarcale du mythe (c'est la figure féminine qui mène le jeu à travers la formation du *champi*), chez Pavese, « où tout part de l'homme », l'interprétation patriarcale du mythe porte inéluctablement au néant ».

M.E.

---

## ÉTUDES

**Nicole MOZET,**  
*George Sand écrivain de romans.*  
**Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1997, 214 p.**

Nicole Mozet a repris dans ce volume quelques articles, profondément remaniés, et y a ajouté quatre études inédites. À première vue, ces huit chapitres partent dans des directions très diverses: l'œuvre dans la littérature et l'histoire du temps

(ch. 1), la « poétique » romanesque (ch. 2), la province, ou son absence (ch. 3), le féminisme (ch. 4) etc. En fait, l'ensemble forme un livre neuf et cohérent. L'objet et la démarche sont précisément définis: « tous les livres de George Sand et pas seulement une poignée, mais avec un choix néanmoins, celui des romans », en ne recourant à la biographie et à la correspondance que quand cela s'avère nécessaire pour éclairer l'œuvre romanesque.

Cette démarche rigoureuse lui permet d'ouvrir des perspectives originales en dégagant des constantes et en proposant des clefs d'interprétation. N'en retenons que quelques exemples particulièrement significatifs. G. Sand gardera toujours « un profond respect pour les illettrés » et le souci de donner une voix à ceux qui n'en ont pas. Ses drames personnels culminent dans l'échec de ses rapports avec sa fille Solange: par l'écriture romanesque, elle parvient, sans l'occulter, à le transcender. « La dialectique sandienne de la beauté et de la laideur », relève N. Mozet, est poussée à l'extrême dans *Nanon*: « on ne naît pas beau, on le devient quand on le mérite »; l'œuvre est aussi un travail sur soi, une auto-création – et une ascèse – continues.

Non pas polygraphe, mais polymorphe... On a souvent reproché à George Sand d'avoir écrit sous l'emprise de nécessités alimentaires et avec l'obsession du succès. Le livre de Mme Mozet le montre de façon décisive: elle a certes le souci de se renouveler constamment, elle reste attentive à l'air du temps, comme d'autres elle aussi veut être « un écho sonore ». Mais, au total, elle n'a cessé d'approfondir le même sillon.

Jean-Pierre LACASSAGNE

**Éléonore Roy-Reverzy, *La Mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle,***

**Éd. Sedes, Les livres et les hommes, 1997, 363 p.**

Ce livre n'arbore pas sans raison en couverture une reproduction d'*Après le bain. La femme en train de se sécher* du peintre Degas, en qui Huysmans saluait celui qui avait le courage, « culbutant l'idole », de représenter la femme « dans les humiliantes poses des soins intimes ». Ce jugement a tenu bon puisqu'on nous ressasse encore étrangement une prétendue misogynie de Degas. Misogynie brandie, en revanche, par nombre d'écrivains de son temps dont certains vomissaient pêle-mêle romantisme, positivisme, matérialisme ou encore naturalisme. Spécialiste de la littérature française du second XIX<sup>e</sup> siècle à l'Université de Strasbourg-II, E. Roy-Reverzy est intéressée au premier chef par naturalisme et décadence. Ici elle s'efforce de montrer que le naturalisme, « en refusant massivement à la femme d'être une transcendance – esthétique, religieuse ou naturelle –, lui dénie toute signification et inaugure une crise du roman ».

George Sand n'apparaît d'abord que brièvement dans la II<sup>e</sup> partie intitulée *La Dévote*, à propos de *L'affrontement Sand-Feuillet*. Ayant bien lu *Mademoiselle La Quintinie* et ses exégètes, E.R.-R. souligne l'influence de Rousseau tandis que celle de Michelet se profile tout au long de la dénonciation de la nocivité d'un catholicisme sectaire. Il

est à noter que l'auteur ne nomme Leroux qu'une fois à propos de ce roman. Mais c'est dans la III<sup>e</sup> partie, intitulée *Ève*, qu'après un chapitre dédié à *Michelet ou la femme-nature*, un autre est consacré à *Sand ou la simplicité*. Pour ces deux écrivains, dit l'auteur, seule la nature peut réconcilier les pôles féminin et masculin « et permettre la naissance d'un couple qui, chez Sand, se construit volontiers sur un schéma courtois, dans la lignée de *L'Astrée* et qui, dans l'œuvre micheletienne, se modèle sur une androgynie parfaite ». Pour les deux écrivains, le pôle féminin est comme instinctivement et immédiatement en contact avec la nature et les humbles.

Mme Roy-Reverzy souligne à quel point, chez Sand, à partir de *Jeanne* et jusque vers 1860, la femme incarne la nature, une nature raisonnable qui n'inspire que de bons instincts. Après Jeanne, héroïne vouée à l'échec parce qu'« inactive et figée dans une attitude rigide et passéiste », les élues suivantes (Fadette, Marie, Brulette, la savante Célie et quelques autres) socialisent leurs compagnons par la sublimation de la passion et sa mise au service de la communauté. Elles inspirent une vie harmonieuse et idyllique, qui relève à la fois des rives du Lignon et du rêve insulaire de Rousseau. Si, à partir de 1860, la femme sandienne n'est en général plus directement assimilée à la nature (laquelle se fait de plus en plus décor), l'auteur n'en souligne pas moins que, dans *Mademoiselle Merquem*, Sand semble renouer avec l'inspiration de *François le champi*: « L'épisode du baptême d'Armand par Célie ne fait que transposer la recreation du champi par la meunière au bord de l'eau. » De même, dans *La Ville noire* (1861) et *Nanon* (1872) se répondent deux héroïnes à l'ascension sociale fulgurante, toutes deux organisant et fertilisant un espace stérile. À propos de *Nanon*, l'auteur souligne l'extraordinaire renouveau du rêve pastoral dans ce roman publié quatre ans avant la mort de Sand.

À l'opposé de ce rêve de fusion harmonieuse, conclut l'auteur, « la littérature du second XIX<sup>e</sup> siècle affirme avec une belle unité la mésalliance, le profond désaccord entre le masculin et le féminin [...]. Elle] porte le deuil d'Éros [...] en raison de la ruine des croyances, des mutations profondes de la société, de la montée de la démocratie, de la naissance de ce positivisme qui se rêve nouvelle Église, le sens a disparu et le monde s'étend désormais dans sa désespérante horizontalité. Là où le romantisme s'inventait encore des muses, réveillait les anciennes fées et sibylles, les romans après 1850 se forgent une poétique qui consiste d'abord dans la démolition de la poétique romantique et de figures qui avaient hanté ses représentants: en faisant de la dévote une hystérique, c'est à Julie et à la sublime Tourvel qu'ils portent aussi atteinte; en reniant les pouvoirs de la femme naturelle – donc « abominable » – c'est la naïveté des enfants de Bernardin, l'idéal rustique de Sand qu'ils mettent à mal ».

Mathilde EMBRY

**Peter Dayan, *Lautréamont et Sand*,  
Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1997**

Curieux essai, extrêmement bien écrit, et tout à fait excitant pour l'esprit, dont on se demande pourtant, une fois le parcours achevé, s'il est purement génial ou assez farfelu. Il peut tout autant agacer qu'enthousiasmer les lecteurs assidus de Sand, voire de Lautréamont – ce dernier incitant pourtant de lui-même à l'imaginaire le plus fou.

La coordination non chronologique (et non représentative de l'ordre inverse adopté dans le livre) qui lie dans le titre Lautréamont à Sand est de bonne guerre, tenant à la fois du calembour (référence implicite au célèbre essai *Lautréamont et Sade* de Maurice Blanchot – 1949), et de la provocation, qui appâte le lecteur: tout paradoxe a l'attrait de ce qui est à la fois inattendu, énorme et amusant, il enrichit de surcroît ce sur quoi il s'exerce, par son éclairage original. Encore faut-il qu'il s'agisse sur des idées justes – c'est-à-dire que les preuves soient convaincantes: en critique littéraire, les preuves sont les textes, et dans les textes, les mots. Le danger de les détacher de leur contexte est immense, mais l'enjeu vaut parfois le risque. C'est ce périlleux équilibre que défie constamment la prospective de Peter Dayan.

On peut résumer de façon simplette le double contenu de l'essai par l'énoncé des deux idées principales qui s'y croisent: Sand permet une interprétation moralisante et idéaliste de ses romans, Lautréamont passe pour le plus sulfureux des démolisateurs – mais l'attention portée aux arrière-plans de leur discours révèle, pour l'une, la remise en cause perpétuelle de la morale de son siècle, et pour l'autre, une quête de principes fiables au-delà de l'incohérence universelle. Ceci peut paraître d'une grande banalité, au point où en sont les études sandiennes et lautréamontiennes; mais ce qui rend l'essai précisément intéressant, c'est l'originalité de la mise en démonstration, et l'approfondissement, plus (pour Lautréamont) ou moins (concernant Sand) freudien des motivations de l'écriture, révélatrice des couches secrètes de la conscience. Cela est fort bien mené, en des termes percutants, voire dérangeants, mais propres à susciter l'intérêt et la pensée, fût-elle contestation. L'auteur, universitaire de talent, est de la lignée des grands maîtres qui, par leur brillant, savent intéresser, voire enthousiasmer, les élèves en les provoquant – aimablement, mais insidieusement – à réviser leur regard sur les mots pour y trouver des idées neuves. Là réside le mérite de l'enseignant: obliger l'auditeur – ou le lecteur – à réagir au lieu de subir. Cet universitaire se veut le contraire d'un universitaire: non pas propager un savoir établi, mais conduire à le bousculer, sous toutes ses formes, pour voir ce qui en sortira. Le danger est que cela n'apprend pas forcément la rigueur.

La brève *Introduction* annonce un « parallèle » entre le poète et la romancière: ceci est visiblement à prendre au pied de la lettre, sachant

que les parallèles ne se rencontrent pas – sauf à l'infini –, sauf aussi dans les théories de la plus moderne mathématique. C'est le cas pour les deux essais, simplement postposés, et indépendants l'un de l'autre, dont la jonction ne se fait qu'allusivement aux derniers chapitres, et suffisamment abusivement pour décevoir le lecteur. Quant à la comparaison elle-même, l'auteur s'en tire de façon assez cavalière en laissant l'éventuel travail de rapprochement aux bons soins du lecteur bénévole, appelé à défricher une annexe lexicale chiffrée, de bien peu d'attrait et de pertinence souvent impertinente<sup>1</sup>.

Cette introduction prévient en première page que, pour l'auteur (modestement ?), son « discours critique est en même temps analyse de textes, théorie littéraire, et exploration des conditions générales de l'art et du discours ». En même temps, en seconde page, s'agissant toujours de Sand et Lautréamont, il projette de faire « ressortir ce qui, dans leur œuvre, n'est pas du ressort de la critique ». À nous de nous y reconnaître.

La table des matières est faite visiblement pour nous aider. L'auteur prend un plaisir que je sentirais volontiers malin à concrétiser le parallèle annoncé, par une disposition formelle méticuleusement symétrique, jusque dans les espaces aménagés et la typographie élue. *Introduction* au sommet et *Table des correspondances* tout en bas; *Sand* en première partie et *Lautréamont* en seconde; six chapitres dans chaque partie, et autant de titres spirituellement racoleurs, ce qui fait qu'on leur pardonne leur suffisance scolastique: « De la modestie et de l'indulgence sandiennes » en chapitre I par exemple. Tous valent d'être cités: côté Sand, « II Qu'il ne faut pas se fier aux narrateurs sandiens; III- De la résistance des femmes chez Sand; IV- De la mutité de Sand et de la difficulté de s'y entendre; V- George Sand, autre nom du diable; VI- Que la fatalité, chez Sand, se fêle ». Côté Lautréamont: « I- De l'autorité dans *Poésies*; II- De la raison chez Naville et Ducasse; III- De l'inconséquence et du feuilleté; IV Des origines de l'oubli; V- De Maldoror divisé et de la feuille de papier; VI- De Maldoror aplati, de la bêtise du lecteur et de la belle et volontaire intelligence du texte ». Le raffinement de Peter Dayan se révèle quand, sous l'ostensible symétrie, les titres peuvent s'opposer: parallélisme ne veut pas dire similitude – et la similitude peut venir des dissemblances mêmes. Ainsi, les chapitres affrontent, en I, la « modestie » de la romancière à « l'autorité » du poète; en II, le personnage-narrateur sandien (raisonnable) à l'auteur-Ducasse (absurde); en III, la « résistance » de l'un au « feuilleté » de l'autre. Puis les thèmes se rejoignent: « mutité » de Sand, « oubli » chez Lautréamont; Sand à moitié diable, et Maldoror divisé; fêlure chez Sand, face à Maldoror aplati – pour finir sur l'apothéose de l'écriture...

Il va de soi que cette symbolique alléchante demande à s'expliquer: il faut pour cela se reporter au livre. Mais on soupçonne vite l'impossibilité

implicite d'un appariement trop paradoxal pour être bien fouillé. La ressemblance finale des deux personnages-titre que tout oppose se limiterait en définitive à celle qu'ont tous les créateurs dignes de ce nom: contestation, claire ou sous-jacente, des valeurs imposées par l'entourage, qu'elles soient mode de vie, ou mode d'écrire, avec l'espoir, secret ou non, de les changer. Que Peter Dayan appelle « bêtise » la conformité à la tradition, et « diablerie » ce qui la terrasse est, en somme, un amusant clin d'œil à l'esprit des mots, qui produit, cela est certain, le choc des idées.

Concernant Sand, sa « diablerie » n'est autre que le dédoublement inhérent à la personnalité sandienne (masculin et féminin, moi et *autre moi*) reflété dans l'œuvre par la voix féminine révoltée, mais vaincue, derrière celle du mâle dominant. Qu'on en voie une preuve lexicale dans le rapprochement entre George, Georgeon (le diable berrichon) et « celui à qui l'on a fait tort » (le Lucifer hussite), ce qui donnerait à lire que, le diable étant débarrassé du « on » qui lui « fait tort », il reste « George – sans », voilà qui peut être plaisant pour l'esprit, à ceci près que les dates, l'identité de « on », le rôle du « tort », varient ou restent obscurs, et que ce melting-pot séduisant est irresponsable. C'est ce genre de jonglerie parmi les textes qui, selon les cas, ravit, subjugué ou agresse le lecteur de bonne foi. Le décalage vient peut-être aussi de ce que P. Dayan se découvre un projet esthétique en fin de parcours, sans définir la notion du Beau qu'il dit indispensable à ce projet, tout en se référant, depuis le début, à un cadre structurel qui parle (partout) de narrateur, cite (souvent) les *voix* du discours, évoque (ça et là) le schéma ou l'écriture romanesques, cadre dans lequel il force à entrer une analyse qui, loin d'être structuraliste, se veut abondamment (et finement) psychologique quant aux personnages<sup>2</sup>, et même quant à la romancière.

Finalement, Sand est réhabilitée dans la modernité, non par ses requêtes et prophéties sociales, dont il n'est dit mot, sinon méprisant<sup>3</sup>, mais par les indices d'une contestation dans l'écriture même du roman, qui relève d'une démarche anti-rationnelle déjà futuriste. Le rapprochement avec Lautréamont

était peut-être le choc nécessaire pour éveiller le lecteur à cette idée neuve.

La place manque pour rendre un compte détaillé de la seconde partie, concernant Lautréamont. En outre, pour confirmer et infirmer, admirer et réfuter, louer et critiquer ce double essai, il faudrait sans doute autant de pages qu'il en est d'écrites. Conseillons simplement de ne pas céder d'entrée à l'invitation que proposent les astérisques semés après certains mots, invitant à se reporter à la *Table des Correspondances* de la fin, décevante de sécheresse, et gardons l'esprit assez serein pour jouir de l'exploration fulgurante des inconscients sandiens et maldororesques qu'entreprend l'auteur, de l'éclat du style comme de l'humour, parfois caché, parfois caustique, du commentateur, tout en résistant à certains vertiges déductifs, qui mêlent sans états d'âme, dans les juxtapositions de textes, chronologie, vie personnelle et personnages.

Si vous appréciez la fascination qu'exercent sur l'esprit la virtuosité du style, le tourbillon des paradoxes, l'habileté – fût-elle sournoise – des déductions et des rapprochements – fussent-ils partiels, ou partiels –, et la validité, somme toute, du projet général – fût-il quelque peu auto-satisfait –, vous aurez un réel plaisir à vous distraire, vous mesurer, voire vous colleter avec ces brillants projets.

C. SIMON

1. Mettre par exemple en rapport les termes *raisonnait*, qui signifie, p. 13, à peu près « cherchait à connaître », et *raisonneur* (p. 14) compris comme « discoureur, moralisateur fatigant » s'impose-t-il vraiment, sinon pour taquiner le lecteur?

2. De belles et riches analyses s'intéressent aux personnages féminins « muets », et aux masculins « bêtes » – c'est-à-dire phalocrates – dans plusieurs romans sandiens, notamment *Le Dernier Amour* (pp. 23-30), *Nanon*, *Césarine Dietrich* (pp. 39-41), *Tamaris* (43-45), *La Confession d'une jeune fille* (46-55), *Mauprat* (58-66), *Jeanne* (66-68).

3. Page 69? page 76? « ses raisonnements interminables [...] superficiels [...] dont l'intérêt est bien relatif [...] n'ont guère en eux-mêmes de valeur permanente, littéraire, artistique ou philosophique ». Le « fan » sandien pardonnera-t-il ce défi?...

## AUTRES ARTICLES

- Achard-Bayle (Guy), « La désignation des personnages de fiction. Les problèmes du nom dans *François le Champi* », *Poétique*, XXVII, 1996, pp. 333-353.
- Baerlocher (René-Jacques), « Le nom insifflable du Grand Goethe, Ammerkungen zum Goethe-Bild von George Sand », *Goethe-Jahrbuch*, CXII, 1995, pp. 309-320.
- Cirelli (Rossella), « L'io femminile e il suo doppio. *Indiana* di Sand, *Die Schwestern* di Annette von Droste-Hülshoff », *Franconia*, XV, 29 (automne 95), pp. 125-135.
- Ebara (Naoko), « *Mauprat* de George Sand: un roman progressiste », *Gallia*, n° 35, 1995, pp. 9-17.
- Gaicchetti (Claudine), « Le syndrome d'abandon dans cinq romans de Sand », *Orbis Litteraturum*, LI, Copenhague, 1996, pp. 195-204.
- Gianolio (Valeria), « I diversi specchi dello scritto: Le *Novelle* di George Sand », in *Forme brevi. Noti dei testi nelle letterature francese e francofona*, Torino, Tyrennia Edit., 1990, 197 p.
- Guidette-Georis (Allison), « Sand et le troisième sexe », *Nineteen Century French Studies*, Fredonia, N.Y., XXV (96-97), pp. 41-49.
- Hansen (Helynné), « Rejecting the bonds of Rousseau's Clarens. From despair to triumph in Sand's heroines, Repression & expression. Literary & social coding in 19<sup>th</sup> century France... », edit. by Carrol Coates, N.Y.
- Hatem (Jad), « Scission du cœur et désordre du corps dans *Lélia* de Sand », *Romantisme*, n° 91, 1996, pp. 19-34.
- Hecquet (Michèle), « Figures de sages ou mythes démocratiques? Tellmarch (Hugo, *Quatre-vingt-treize*, 1874) et Patience (Sand, *Mauprat*, 1837) », *Uranie*, 5 (95), pp. 127-138.
- Holmes (Diana), « Sand (1804-1876) and the problem of authority, French women writing 1848-1994 », London, Atlantic Highlands, pp. 24-46; 282-283.
- Koberstein (Kathy), « "Nom du père" ou "Nom de plume". G. Sand and the paternity of the "romans champêtres" », *French Forum*, Lexington, KY, XXI (1996), pp. 45-60.
- Laporte (Dominique), « L'art romanesque et la pensée de Sand dans *Jacques* (1834) », *Études littéraires*, Québec, XXIX (automne 96), pp. 123-136.
- Luguenot (François), Saint-Gérard (J.-Ph.), « Alkan et Sand. Analyse d'une relation épistolaire », *George Sand Studies*, 1995, pp. 17-53.
- Marko (Gerda), *Fieberwahn, Sand und Musset, Schreibende Paare-Liebe*, Düsseldorf, Artemis und Winkler, 1995, pp. 86-105.
- Marko (Gerda), « Nachspiele, G. Flaubert, Louise Collet, Sand », *id.*, pp. 106-114.
- Mercier (Alain), « Sand et les poètes ouvriers, François Barrillot et Savinien Lapointe, d'après la *Correspondance* éditée par Georges Lubin », *George Sand Studies*, 1995, pp. 103-111;
- Mickelsen (David), « Appendicitis. Sand Mérimée, endogamy and exogamy, Ethnography in French Literatur », Amsterdam-Atlanta, G.A. RODOPI, 96, X, pp. 129-142.
- Naginski (Isabelle), « Piocheurs sublimes. Sand et Flaubert épistoliers », De Baudelaire à Lorca, *Approches de la modernité littéraire*, éd. Reichenberger, 96, pp. 99-117.
- Overton (Bill), « Alternatives. Sand and others, the novel of female adultery 1830-1900 », N.Y.-London, Macmillan, 96, XII, pp. 96-128; 234-237.
- Régnier (Philippe), « Les saints-simoniens et Sand », *G.S. Studies*, 1995, pp. 55-73.
- Richards (Sylvie), « Une Jeanne d'Arc ignorée: George Sand's *Jeanne* », *Nineteen Century French Studies*, XXIV, n° 3/4, 1996, pp. 361-369.
- Rogers (Nancy), « Sand's Peasant Heroines: from Victim to Entrepreneur, From "Connaissance" to "Idée", from *Jeanne* to *Nanon* », *NCFS*, XXIV, n° 3/4, 1996, pp. 347-360.
- Seybert (Gislinde), *Ein-Schreibung eines weiblichen Ich. Zu Sand's Autobiographie *Histoire de ma vie*, Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen-hrgst v. Michaela Holdenried*, Berlin, 95, pp. 198-210.
- Seybert (Gislinde), « Le Lieu du Père. Sand. "Fragments de souvenirs personnels", Liebe als Fiktion. » *Sudiens Zu einer Literaturgeschichte der Liebe*, 1995, pp. 86-93.
- Seybert (Gislinde), « Das Märchen von Guten Zu Sand's *François le Champi* », *id.*, pp. 81-85.
- Szabo (Anna), « George Sand ou le mirage de la Terreur: In 1793, Naïement d'un Nou Mon a l'ombra de la Republica », éd. de l'Université de Lleida, 1996, pp. 269-278.
- Wren (Keith), « Halfway to paradise. Failed utopia in the early fiction of Sand », *A.J.F.S.*, XXI, III (9196), pp. 73-85.

## SAND ET SON SIÈCLE

*À la source perdue du socialisme français, Pierre Leroux, anthologie établie et présentée par Bruno Viard. Préface de Maurice Agulhon. Déclée de Brouwer, 792 p., 1997.*

Bruno Viard présente ici, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Pierre Leroux, et dans son déroulement chronologique, une œuvre qui, malgré l'intérêt qu'elle suscite depuis une vingtaine d'années, demeure largement inédite. Présentation, selon Maurice Agulhon, « de l'actualité politique et morale la plus pressante ». Qui sait encore que Leroux fut le créateur du mot socialisme ? En faisant alterner les textes et leur présentation historique, en introduisant chaque chapitre par une mise au point érudite quoique succincte, B. Viard donne une image du parcours philosophique de Pierre Leroux, sans exclure les dernières années.

À la fois célèbre et méconnu, Pierre Leroux (1797-1871) a été lu assidûment par les plus grands : Michelet, Sand, Nerval, Heine, Baudelaire, plus tard Péguy et Jaurès. Exilé comme lui, il a, dans l'île de Jersey, dialogué avec Hugo, dialogue qu'attestent leurs œuvres jumelles, mais bien inégalement visitées, *William Shakespeare* (1864) et *La grève de Samarez* (1863-1865). Son image en littérature est plus visible que l'empreinte de ses lectures : c'est lui, que Balzac autant que lui-même met en scène avec David Séchard, le personnage d'*Illusions perdues* inventeur, ouvrier et penseur à la fois, imprimeur persuadé que le développement industriel de l'imprimerie apportera le progrès de la civilisation par la diffusion des lumières ; c'est lui encore, autant que le député Hugo dénonçant la misère face à la Chambre des représentants, ce Gwynplaine de *l'Homme qui rit*. Accusant, à la Chambre des Lords, l'écrasement et l'injustice subis par le peuple anglais, et accueilli par un rire tumultueux.

Au temps des grandes espérances utopiques, puis dans l'exil du Second Empire, Pierre Leroux fut un médiateur. Médiateur, il l'était par sa position sociale entre peuple et bourgeoisie, entre travail intellectuel et travail manuel ; boursier de la ville de Paris, la mort de son père lui interdit la préparation de l'École Polytechnique, et il se fit typographe. Chargé de famille, il eut bien de la peine à assurer la subsistance des siens ; il connut la misère ; il fut un lien, à Limoges, à Paris en 1848-1849, mais déjà lors de sa prédication saint-simonienne de 1831, entre les républicains des sociétés secrètes et les ouvriers qui commençaient à s'organiser.

Il fut aussi un médiateur par son action ; il aimait à répéter qu'il avait « porté le socialisme dans

la république et la république dans le socialisme » ; il le fut enfin par son œuvre, où, compte non tenu de toutes les recherches que lui inspira son esprit de conciliation et de synthèse, l'entreprise de vulgarisation des connaissances joue un rôle considérable.

Il occupe en philosophie une place hors du commun ; à l'époque où, en France comme en Allemagne, les philosophes étaient des salariés de l'université, il a cherché à assurer son indépendance en exploitant ses inventions techniques, puis en recourant à l'amitié (celle de Sand, de la comtesse d'Agoult, plus tard celle d'Engelsson) ; il refuse, contre Cousin et sa dictature philosophique, d'accorder une position de surplomb au philosophe, et en général aux « capacités », récuse la séparation du penseur isolé en son poêle illustrée par Descartes ; le philosophe est à ses yeux pris dans la « vie de relation » de l'humanité, et revenant en cela à Platon, il lui assigne la mission, exigée de lui par les temps qui suivent la Révolution française, et plus encore après juillet, de penser le mode d'être ensemble des humains, de penser la cité humaine. Et, si le philosophe est plus proche de certains, c'est de ceux qui sont à même de mieux percevoir, parce que d'en bas, la totalité sociale : « Homme du sentiment, il se sent uni de sympathie avec tout ce qui souffre, tout ce qui est opprimé dans le monde », écrit-il en 1839 dans sa *Réfutation de l'éclectisme cousinien*...

Pas davantage il n'est esprit excluant et refusant le corps : Leroux est un penseur de l'incarnation : « C'est cette continuité de phénomènes matériels et spirituels, cette incarnation continuelle de l'esprit et cette manifestation de l'esprit latent dans la nature, qui sont la vie. C'est cette faculté de communiquer qui est la base et l'essence de la société ; l'échange en est la forme et c'est cet échange, dont l'échange actuel, l'échange comme il est entendu aujourd'hui n'est qu'une misérable figure, que la politique est destinée à réaliser de plus en plus », écrit-il en 1832.

Sa philosophie est religieuse, au sens étymologique que le mot religion reprend chez lui : elle est pensée de l'attraction et de l'échange universels ; aussi peut-il écrire : « Je ne suis pas un auteur, je suis un croyant. » À la différence de Cousin qui sépare et cloisonne, la philosophie de Leroux relie : il aime à répéter la formule d'Hippocrate : « Tout concourt et tout consent. » Leroux a toujours coordonné trois ordres de réalité, et trois moyens d'appréhension : trois ordres, soit le monde de la nature, la vie du monde extérieur à l'humanité ; le monde du nous, ou la vie humaine collective ; la vie de la conscience individuelle ; trois modes d'appréhension : sensation, sentiment, connaissance. S'il fait de l'Association la

clé de l'avenir, s'il est l'introducteur du mot socialisme, il rejette toute théorie hiérarchique, organiciste ou autoritaire de la société; l'émancipation individuelle de chacun est le but poursuivi, et cette liberté est l'avènement, la manifestation de sa singularité. La pensée de Leroux, constamment en quête d'unité et de synthèse, procède par essais et reprises sans jamais parvenir à se clore en totalité fermée, en un dogmatisme « arrêté »; il tente de relier l'ensemble des connaissances humaines, reprend à son compte le projet encyclopédique des Lumières en fondant avec Hippolyte Caron *La Revue encyclopédique* (septembre 1831-janvier 1835), avec Jean Reynaud *L'Encyclopédie nouvelle* (1836-1841); « Nous croyons, écrit-il en 1832, à la nécessité d'une nouvelle synthèse générale de la connaissance humaine. Nous croyons que c'est le travail que la société accomplit aujourd'hui par la politique, par la science et par l'art. » Au lendemain de la Révolution, le désir de religion, de « foi sociale » disent les saint-simoniens qui identifient le social et le religieux, n'est nullement exclusif de l'exigence rationnelle; il s'accommode d'une histoire critique des religions, et même la favorise. Cette résurgence du religieux, on le sait, s'est accompagnée du retour de la figure du prophète.

En 1831, dans son discours *Aux Artistes*, Leroux, à la recherche du prophète, de cette forme archaïque du maître de sagesse que réactivent les utopies du dix-neuvième siècle, n'exclut pas de le trouver chez un poète. Mais en 1863, le poète n'est plus ni prêtre, ni mage, et Leroux lui dénie toute supériorité sur le philosophe, qui est à ses yeux l'homme de foi. L'art ne saurait être la fin de l'art, et Leroux refuse l'artiste-roi-prêtre-Dieu; là se situe l'enjeu de son grand dialogue avec Hugo. « Qu'est-ce que ton poète sacré qui donne à son gré la gloire, qui rend immortelles ses passions; qui emprunte à la réalité ce qu'il veut, pour s'en faire un sceptre ou un jouet? C'est un conquérant dans son genre, c'est un guerrier dans son espèce, c'est un aigle ou un vautour. L'humanité sera là devant lui uniquement pour sa gloire! Lui seul sera grand, et tout aura été fait pour lui! Il s'élèvera sur les ruines universelles! Tous les autres seront ruinés, et lui sera grandeur! » C'est en ces termes qu'il vitupère dans *La Grève de Samarez* ce qu'il appelle, non l'Art pour l'Art, mais « l'Art pour l'Artiste ».

L'engagement de Leroux a pris aussi la forme du militantisme et progressivement l'a bientôt conduit à jouer un rôle politique: telle n'était pourtant pas sa vocation, et il manifeste toujours une défiance à l'égard du politique: mais ses talents d'orateur le prédisposaient à devenir un guide. C'est ainsi qu'il participe avec éloquence aux missions de propagande saint-simoniennes en 1831, en Belgique, à Grenoble, à Lyon surtout. Il fut toujours fier d'avoir « porté le socialisme dans la République, et la République dans le socialisme » lorsqu'en 1833 il fait

adopter à la Société secrète des Droits de l'homme la déclaration des droits de 1793.

1848 le consacre: maire de la petite ville de Boussac, où il avait fondé une communauté autour de son imprimerie, député; actif à l'Assemblée nationale, il multiplie les interventions de toute espèce: pétitions, amendements, et même un projet de constitution; il se fait remarquer pour ses prises de parole contre la sauvagerie de la répression en Algérie, pour la limitation du temps de travail, le vote municipal des femmes, sa défense des insurgés de juin. Son action politique prend fin en décembre 1851, avec l'exil; à Jersey, il connaît la misère avec sa famille, reprend sa tâche d'enseignement philosophique; rentré en France en 1867, il a perdu son audience; l'exemple de Vallès suffit à montrer à quel point les générations formées au socialisme sous l'Empire gardèrent rancune aux quarante-huitards de leur échec, et se montrèrent hostiles à tout idéalisme.

Sa mort en avril 1871 n'est que très discrètement saluée par les Communards. Entre penseurs politiques et poètes, Leroux a joué un rôle effectif de médiateur; « Il veut bâtir un pont colossal », écrivait de lui Heine; revisiter son action et son œuvre, comme nous y invite le livre de Bruno Viard, est un projet intéressant, pour ceux qui ont le désir suivant l'expression de W. Benjamin, « de faire briller dans le passé l'étincelle de l'espérance ».

Michèle HECQUET  
(Université de Lille III)

**Ernest Renan, *Correspondance*, tome II (1845-1849). Édité par Anne-Marie de Brem, sous la direction de Jean Balcou, Éditions Honoré Champion, 1998, 848 p.**

482 lettres, dont 108 inédites et 46 partiellement écrites surtout à sa famille par l'étudiant Renan. Toutefois ses premières amitiés intellectuelles s'esquissent. L'on peut observer la réaction du jeune Renan aux événements de 1848.

**Francois Marotin, *Les années de formation de Jules Vallès 1845-1867. Histoire d'une génération*. Préface de Roger Bellet, 1 vol., 452 p., L'Harmattan, 1997**

Les années de formation de Jules Vallès, de son arrivée à Nantes à 13 ans, jusqu'au moment où il fonde son journal *La Rue* font l'objet de l'étude de F. Marotin. Délaissant délibérément le versant intime de l'existence, il s'attache aux rencontres, aux lectures puis aux publications de Vallès et dessine ainsi paysages et climats politiques et littéraires: il évoque les militants républicains de Nantes, les étudiants de

Paris groupés autour de Michelet, bohèmes et réfractaires, journalistes et directeurs de journaux. Une silhouette, ou plutôt une œuvre domine l'ensemble: celle de Proudhon. L'hypothèse proudhonienne est la clé qui permet à F. Marotin de mieux comprendre les positions et les écrits de Vallès. Il écrit ainsi un Vallès fidèle à l'esprit de Vallès, qui a tant voulu écrire l'histoire d'une génération.

C'est dès Nantes que l'adolescent découvre la république, mais il n'est de baptême politique et révolutionnaire qu'à Paris, qu'il rejoint en septembre 1848. F. Marotin souligne sa fraternité avec les maîtres d'étude, marginaux et républicains, ses premiers «réfractaires»: ils ont leur journal, l'*Éducation républicaine*, dont F. Marotin analyse les positions et le devenir. Auprès d'eux, cette année-là, Vallès se donne une formation philosophique, lit Proudhon et son journal *La Voix du peuple*.

Après une année de retour à Nantes, voici de nouveau l'adolescent à Paris, en 1850, au Quartier latin. Il participe à l'agitation républicaine de la jeunesse des écoles – que prolonge une bohème intellectuelle – aimantée par le cours de Michelet au Collège de France. Là, on réévalue à perte de vue la Révolution: Vallès commence à s'éloigner du modèle de 93, honnit Robespierre, mais admire Marat; pour tous ces jeunes gens, le souci littéraire est intriqué dans l'engagement politique: dans ce domaine aussi, Vallès s'affirme farouchement individualiste, mais, fidèle à l'enseignement de Michelet, croit – il y croira jusqu'aux Blouses – à la vertu civique du théâtre populaire.

Dès 1852-1853, Vallès commence à écrire, à vouloir émerger de la bohème intellectuelle: il se montre déjà très critique à l'égard d'un Murger qui en poétise la misère. F. Marotin a identifié les petits journaux auxquels il collabore –notamment *La Naïade (La Nympe du Bachelier)* dont il présente l'histoire en annexe, et caractérise avec science, humour et sympathie le ton et la fonction. Alors admirateur de Blanqui, l'homme des coups de main, Vallès participe à un complot qui le conduit un temps à Mazas. Son ambition littéraire n'est pas moins affirmée que ses convictions politiques: c'est en ces années aussi qu'il fait la connaissance de Gustave Planche, critique probe et solitaire, qui ne peut lui assurer l'entrée dans *La Revue des Deux Mondes*; de Champfleury, promoteur du réalisme en littérature et en peinture, et assurément alors quelqu'un d'influent.

En 1857, c'est le coup d'éclat: la publication anonyme de *L'Argent*. F. Marotin éclaire de manière savante et subtile le sens de cet hommage apparent à l'argent-roi: en le rapprochant, bien sûr, du *Manuel du spéculateur à la Bourse*, que Proudhon n'avait pas signé; mais aussi en remarquant le nombre de bohèmes intellectuels, et de républicains sans travail pour avoir refusé le serment, que drainaient alors les petits emplois de la banque et de la Bourse; en rapprochant le texte et la *Lettre à Jules Mirès*, sa préface-pamphlet, de Ronsard qui a écrit un *Hymne de*

*l'or*, de Rabelais, car il calque la verve de Panurge; mais Vallès n'épouse pas le cynisme de Panurge, son éloge de la richesse est sincère, nous dit F. Marotin, qui le compare de façon suggestive au Droit à la paresse que Lafargue défendra plus tard. En affirmant son droit à la jouissance des biens matériels, Vallès tourne le dos résolument à l'idéalisme de 1848, en même temps que, songeant à un règlement pacifique de la question sociale, il s'écarte de Blanqui; il approuve enfin le principe saint-simonien d'appel à l'épargne populaire comme un pas vers la démocratie. *L'Argent* est un moment décisif, on le voit, et personne avant F. Marotin ne l'avait aussi bien montré.

Parallèlement, Vallès débute dans le monde de la presse. Il écrit, en même temps que Baudelaire, dans *Le Présent*. Quelques articles au *Figaro* sont réunis en 1865 dans son premier livre signé, *Les Réfractaires*. Il donne de grands articles au *Progrès de Lyon*, participe au mouvement de démocratisation du quotidien en écrivant dans l'*Événement*, journal à deux sous. Il publie dans la petite presse socialiste, caractérisée avec précision par F. Marotin, qui rappelle la nécessité de l'allusion sous un régime autoritaire, et sait en déchiffrer les codes. Il montre l'importance du *Courrier français*, fondé la même année par Vermorel, qui publia un extrait de la préface du *Capital*. Un second recueil, *La Rue*, paraît en 1866.

Mais Vallès ne put durablement s'entendre avec Vermorel, dont même la mort tragique, au cours de la semaine sanglante, ne sut lui faire oublier l'autoritarisme doctrinaire. F. Marotin quitte Vallès au moment où il fonde, en 1867, un journal portant son titre drapeau: *La Rue*, journal culturel où la dénonciation des formes modernes de la misère s'associe à une réflexion littéraire et artistique: c'est un des mérites de ce livre que d'examiner régulièrement l'esthétique engagée de Vallès.

Un dernier chapitre s'attache à la philosophie de Vallès; accompagné, en annexe, d'un double bilan: Jules Vallès et Pierre Leroux, Jules Vallès et George Sand, il permet de mieux mesurer, ce qui sépare, ce qui oppose Vallès et sa génération de socialistes, fortement marquée par Proudhon, de la génération de 48: athéisme non doctrinaire; Voltaire préféré à Rousseau, hostilité au jacobinisme; et, en art, le réalisme préféré à tout, rejet de la religiosité et du prêche. Mais ce faisant, F. Marotin montre bien, quelle connaissance intime Vallès avait de ces auteurs dont il parle si peu: en éclairant par exemple (p. 245 sq.) sa réflexion sur la fonction de l'art dans la société par la confrontation avec l'adresse «Aux artistes» publiée par Leroux en 1831.

En suivant pas à pas Vallès dans sa formation politique et littéraire, F. Marotin a bien éclairé le cheminement, les refus et les choix d'une génération: celle qui tire la leçon de l'échec de 48, qui fait à la fois la Commune et les débuts de la III<sup>e</sup> République.

Michèle HECQUET

**Roberto Cotroneo, *Presto con fuoco*,  
Roman traduit de l'italien par François Russo,  
Calmann-Lévy éditeur, 1997**

Il s'agit ici d'un roman, d'une histoire très romanesque dont le sujet est la quatrième Ballade en fa mineur opus 52 de Chopin. Le narrateur, un pianiste mondialement connu, est fasciné par cette œuvre « alliance de contrôle et de passion, de raison et de folie et au bout du compte de mystère ». Et c'est ce mystère qu'il va s'acharner à éclaircir, en essayant de déchiffrer ce qu'il nomme « l'écriture des passions », tellement obsédé par les circonstances de sa composition, qu'il en vient à mêler la vie du compositeur à la sienne propre. Il se voit alors proposer par un mystérieux réfugié russe le manuscrit d'une version inédite du Finale de la Ballade, datant des derniers mois de la vie de Chopin, et dédié à Solange, la fille de George Sand, dont Roberto Cotroneo prétend que ses rapports avec Chopin ne furent pas seulement amicaux. Dommage. Car il en vient à développer, sous prétexte de parler vrai, des propos hargneux sur George Sand, démentis par les faits.

Pourquoi avoir gâché un moment de notre plaisir? Un plaisir qui s'accroît à mesure que, mêlé à des considérations très heureuses sur les rapports passionnés du pianiste avec l'instrument, la partition, le récit nous promène à travers le temps et les lieux à la découverte d'un manuscrit inédit.

### **Bibliothèque Nationale de France**

• *Les plus beaux manuscrits et journaux intimes de la langue française*. Sous la direction de Mauricette Berne, « La Mémoire de l'Encre », Robert Laffont [1995].

• *Les plus beaux manuscrits du théâtre français*. Sous la direction de Cécile Giteau [1996].

Auparavant avaient paru, chez le même éditeur: *Les plus beaux manuscrits des romanciers français* et *Les plus belles lettres manuscrites de la langue française*.

---

## **REVUES**

***Femmes dans la cité. 1815-1871*  
Ouvrage collectif, Éd. Créaphis, fin 97, 575 p.,  
150 F**

Le beau livre et qui tombe à pic au moment du cent-cinquantième de la Révolution de 1848. Il a néanmoins fallu près de six ans pour pouvoir publier cette quarantaine de contributions d'historiens à un colloque organisé en 1992. Maîtres d'œuvre de ce travail: Michèle Riot-Sarcey (qui enseigne à Paris-VIII l'histoire des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle) et l'historien Alain Corbin. Pourquoi cette période a-t-elle été choisie? Parce que le XIX<sup>e</sup> siècle a contribué à séparer la sphère publique (hommes) et la sphère privée (femmes). Pourquoi 1815-1871? Parce que ces dates recouvrent toute une tension, deux révolutions, puis une mise en ordre (le Second Empire). L'abolition du divorce en 1816 fut, comme le souligne M. Riot-Sarcey, « un des nœuds de la dépendance des femmes et une des pommes de discorde du XIX<sup>e</sup> siècle ». – Le projet Crémieux de 1849 ne provoqua-t-il pas un tollé chez les conservateurs de tous horizons?

Le but de ces études est de mettre en relief des femmes faisant entendre une parole critique, se posant en sujets. Leur intervention dans la vie littéraire n'est pas prise en compte et George Sand n'est pas envisagée comme romancière. C'est Michèle Hecquet qui, dans un article intitulé *Féminité et espace public chez G. Sand* (une grande partie en a

paru dans le Bull. AGS, n° 14), souligne la spécificité sandienne: « Si l'intervention de G. Sand dans l'espace public, que celui-ci soit compris comme public de lecteurs ou d'électeurs, a servi la cause des femmes, c'est comme exemple et comme exception assurément plus que pour les thèses soutenues. » Il faut dire qu'alors les femmes prônant l'égalité des droits politiques étaient fort isolées. D'autre part, la demande par G. Sand d'une instruction sérieuse pour les filles et de l'égalité des droits civils orientait vers l'autonomie.

Parmi les contributions les plus intéressantes d'un ouvrage fort riche: celles portant sur les difficultés des saint-simoniennes à s'affirmer face au « Père » (remarquablement mises en valeur par Philippe Régnier et Christine Planté), le débat sur l'autonomie féminine examiné par Annie Petit à travers la correspondance d'Auguste Comte et de Stuart Mill. Parmi les grandes novatrices éclairant un siècle lugubre, Pauline Kergomard, née Reclus (1838-1925), première femme à exercer un rôle important dans la fonction publique, et d'un tel rayonnement que les maternelles d'aujourd'hui lui doivent encore beaucoup, est ici présentée avec éclat par Françoise Rosenzweig. Dans des domaines différents, citons aussi Claire Démar, la révoltée lyrique, Clarisse Vigoureux (1789-1865), Fourieriste passionnée. Le rôle éducatif, social, philanthropique de nombreuses femmes, surtout de milieux aisés, est longuement étudié. En photographie, les

femmes sont d'abord objets du regard, figées dans l'attitude d'épouses modèles au milieu d'enfants, ou détaillées avec minutie en tant qu'objets pornographiques. La simplification du matériel à partir des années soixante leur fait découvrir la technique. Certaines d'entre elles contribuent à son évolution vers une utilisation plus aisée. Une seule, l'Anglaise Margaret Cameron (1815-1879) a excellé dans le portrait, inventant un léger flou, alors très neuf. Femmes qui investissent à grand peine les créneaux qui leur sont abandonnés, mais aussi femmes réduites au silence ou lourdement calomniées. De tout cela, ce livre témoigne. Il suffit de mentionner le sort de l'impératrice Eugénie, la plus en vue d'entre elles, la plus accablée de ce fait, comme femme et comme « étrangère », tenue pour « légère » et bigote à la fois, on ne lui attribua rien moins que la responsabilité de la guerre de 70.

George Sand, qui ne l'aimait pas, ne fut pas mieux traitée. *Les femmes saucialistes*, charge due à Varin et de Beauvoir, créée le 21 avril 1849 au théâtre Montensier, la mit en scène au côté d'Eugénie Giboyet, sous le nom transparent de Mme Consuelo. Pour dénigrer ces deux femmes célèbres, on les fit représenter par des acteurs au visage voulu monstrueux. George fut évoquée comme « la Sapho de la République », bas-bleu « rédigeant les bulletins ». Ce que l'auteur de l'étude, Francis Ronsin, considère comme le « Bébête-show » de l'époque, fut trouvé vulgaire, même par la critique conservatrice, en un moment où les prisons étaient pleines et où sévissait gravement le choléra. Faute de pouvoir consacrer plus de place à un aussi dense volume, nous en conseillons vivement la lecture.

Aline ALQUIER

**Lunes, revue trimestrielle, première parution  
16, rue de la Petite-Cité, 27000 Évreux**

Une nouvelle revue est née, au quatrième trimestre de l'année 1997, sous la direction d'Anne-Françoise Khanine, le rédacteur en chef étant Laurent Sébillotte, et le comité de rédaction comprenant Valérie Brunetière, linguiste, Violaine Cuchet, historienne, Jeanine Guichardet, professeur émérite de littérature française, Xavier Legrand-Ferrière, anthologiste. Le titre, dont le choix n'est pas expliqué par ses fondateurs, en est *Lunes*, et le sous-titre, explicite quant à lui, précise: « Réalités, Parcours, Représentations de femmes. » Cette triple division organise le contenu, que suivent des « Chroniques et notes » concernant le théâtre, cinéma, musique, expositions, médias, livres, actualité (et exploits...) des femmes dans le monde. Chaque trimestre, la revue envisage de traiter de différents sujets afférents à ses trois thèmes, grâce au concours de collaborateurs venus d'horizons divers, et « dans le but de

permettre à tous de *se reconnaître* ou de *s'étonner*, de *découvrir* et d'*apprendre*, de *penser* et de *débattre* » avec eux. Dans cet alléchant, varié, et féminisant programme, le numéro 1 propose à son sommaire plusieurs articles fort intéressants; en voici les titres: « Être féministe à 20 ans »; « Bien vieillir: la chance des femmes »; « Femmes et élections en Algérie »; « Le débat sur la parité »; « Marguerite Durand »; « 1974: Simone Veil face aux parlementaires »; « Quelle retraite pour les femmes? »; « Visages au féminin chez Claude Simon »; « La femme dans les magazines »; et, ce qui peut concerner plus particulièrement nos amis sandiens, un article signé Nathalie Abdelaziz, intitulé « *Le génie n'a pas de sexe* : l'émergence de la femme "artiste de génie" dans *Consuelo* de George Sand ».

La rédactrice de cet article montre en effet comment Sand, à travers son personnage central, inspiré de son amie la cantatrice Pauline Viardot, consacre l'artiste féminine de génie, à qui son double handicap de femme et d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle ne laissait pas entrevoir d'égalité possible avec le talent masculin. Au contraire, son génie artistique, don divin, et sa nature même de femme, qui confère les qualités particulières de sensibilité, intuition, sentiment, s'additionnent pour former un être d'exception: « Sa féminité devient la raison de sa supériorité. »

Un second numéro de *Lunes* est déjà paru au premier trimestre 1998, et semble bien tenir les promesses du premier. La Revue est disponible à la Librairie des femmes, 74 rue de Seine, Paris VI.

**Revue de l'Association Chopin à Nohant, n° 1,  
1997**

Nous saluons la parution de cette nouvelle revue éditée sous la présidence d'honneur de Mme Champagne, maire de Nohant-Vicq, et la présidence d'Adam Wibrowski. Le contenu concerne bien sûr davantage Chopin que Nohant, une fois réaffirmée la vérité première que c'est dans cette demeure sandienne à l'atmosphère inspiratrice que l'artiste composa ses plus belles partitions. Quatorze articles de longueur, style et intérêt inégaux, quelques illustrations pertinentes, des fac-similés d'écriture ou de partitions bien venus se partagent les quatre-vingt-seize pages bellement imprimées (inévitables *errata* mis à part) de cet ouvrage dont on ne peut qu'encourager l'initiative. Citons par exemple les réflexions judicieuses de Nicole Casanova sur le thème « Écrire Chopin »; transmettre par les mots la qualité musicale de l'œuvre et de l'interprétation est-il possible? Depuis Sand – qui s'y risque peu – et les romantiques – qui le citent peu – jusqu'à Proust, Gide, Green « et autres », elle parcourt une série de tentatives pour conclure à sa façon sur la difficulté fondamentale de l'entreprise. Citons encore quelques

« Variations autour du chiffre sept » où Sylvie Delaigue-Moins réunit quelques anecdotes confirmant l'influence néfaste que Chopin accordait au chiffre sept; ainsi que les considérations pianistiques, assez techniques, mais très intéressantes sur « La note pivot et le spectre harmonique de la main gauche », où Adam Wibrowski montre la hardiesse et l'originalité de l'écriture pour piano qu'inventait la virtuose; ou encore un rapprochement synthétique conduit par Claude Moins entre Delacroix, Sand et Chopin, peinture, musique et romantisme.

Une annexe finale relate les démêlés regrettables entre célébrités actuelles pour la pérennité de l'estimé festival *Chopin chez George Sand*: nous ne pouvons que souhaiter un règlement prompt et honorable de cette triste dissension pour le double et meilleur intérêt de Chopin et de Nohant.

C.S.

### George Sand Studies

Hofstra University, Vol. XV, n<sup>os</sup> 1 et 2, Fall 1996

- Chantal Maréchal, « MAUPRAT de G. Sand: présence du Moyen Âge ». – L'auteur souligne la profonde ambivalence de G. Sand à l'égard du Moyen Âge. « En effet, si ses aspirations libérales la vouaient à une farouche "médiophobie", son idéalisme et son amour de la beauté la forçaient à reconnaître ses rêves dans ceux des poètes d'antan – surtout ceux des chantes de la quête du Graal, tradition redécouverte par les contemporains. »

- Maryline Lukacher, « JACQUES ou l'arrêt de mort ». – L'arrêt de mort du bonheur rejoue aussi dans *Jacques* le drame personnel de Sand dont la liaison avec Musset vient de se terminer brutalement. « D'une certaine manière, on pourrait avancer que Jacques est une invention de George pour se confesser sous le couvert de la fiction romanesque puisque le *Journal intime* fut publié posthument... » Comme Sand d'ailleurs, Jacques est un rescapé du suicide.

- Ruth Carver Capasso, « MALGRÉTOU: a psychological study ». – Le roman est envisagé dans la perspective des théories d'Alfred Adler plutôt que de celles de Freud. Celles d'Adler sont beaucoup moins déterministes. Ce dernier insiste sur le potentiel créatif et la marche en avant que confère à l'homme sa tension vers des buts. Conception qui n'est pas éloignée de la confiance accordée par Sand aux capacités humaines et au progrès. Sarah, l'héroïne, est constamment en train de s'interroger sur son rôle dans la vie et sur ses futurs choix. Selon Adler, les relations individuelles ne font pas intervenir que le sexe, et seulement le passé, mais, d'une manière beaucoup plus importante, le processus dynamique de construction de soi en vue d'un but à venir.

- Yvette Bozon-Scalzitti, « G. Sand critique littéraire, ou la bonté dans les lettres ». – Cette bonté a quelques limites. Y. Bozon-Scalzitti souligne que la critique sandienne n'est pas particulièrement féministe: « La forte identification masculine de G. Sand écrivain la porte à s'intéresser avant tout à ses maîtres ou frères es lettres. » Elle n'a jamais rendu hommage à Mme de Staël en dépit des incitations de Sainte-Beuve. Autre indication révélatrice: « Elle fera des articles, ou l'article, pour les romans de Maurice, non pour ceux de Solange. » Après avoir étudié les facettes de l'activité sandienne de critique (esthétique idéaliste et credo républicain, subordination de l'art à la vie mais aussi goût pour la fantaisie et le fantastique), l'auteur conclut: « Le refus de la violence qui informe sa pensée critique comme sa pensée politique est sans doute ce qui a le plus contribué au discrédit de Sand. » « Peut-être n'est-ce qu'aujourd'hui, maintenant que s'est érodée, chez certains du moins, la croyance au pouvoir rédempteur de la violence, en même temps que la double agressivité du déchaînement et de la répression des pulsions se fait plus explosive et plus insidieuse à la fois, que nous pouvons commencer à saisir et à apprécier l'originalité de Sand: à saisir la dimension éthique de son œuvre et son refus de la terreur, dans les lettres et dans la vie. »

- Kathleen Hart, « Fiction et auto-biographie: G. Sand et le je(u) des influences ». – L'auteur s'efforce de montrer que c'est l'interprétation sandienne du socialisme romantique, qui permet à Sand, dans ses romans et dans son autobiographie, « de lancer un défi à l'idéologie patriarcale et individualiste qui sert de base à une tradition autobiographique que Rousseau contribua largement à établir en France. S'appuyant sur des idées socialistes de l'époque, G. Sand subvertit la tradition métaphysique selon laquelle il faut nier la femme pour atteindre la transcendance ». Selon l'auteur, *Histoire de ma vie* décrit l'évolution de Sand en tant qu'écrivain mais aussi son évolution en tant que socialiste. « Sand établit un parallèle entre sa propre évolution et celle de l'humanité. C'est ainsi que le désir d'écrire, tout en la faisant sortir de la cellule familiale, la mène finalement à s'engager dans la politique. » Une telle entreprise, inspirée du socialisme romantique, inaugure un nouveau genre d'autobiographie.

- Isabelle Naginski, « Writing a new mythology, rewriting SPIRIDION ». – Tandis que la première version de *Lélia* sert toujours de référence, c'est la seconde version de *Spiridion* qui est préférée. Mais alors que l'histoire de la révision de *Lélia* en 1839 est largement étudiée, celle de la révision de *Spiridion* (1842) reste peu connue. Sand elle-même en parle fort peu, traversant une des périodes les plus intellectuellement riches de son existence. I. Naginski fait le point sur ses lectures du moment.

**Littérature et Nation. Michelet et la question sociale. Numéro spécial (1997) de la Revue de l'Université de Tours**

On peut y lire (p. 171-186) une excellente étude de Michèle Hecquet sous le titre: *Sand, Michelet et l'éducation populaire*. À leur propos elle souligne: « La réflexion sur le symbole est leur lieu commun, leur espace de connivence. Il leur importe à tous deux également que les paroles, les symboles qui cristallisent le lien social soient animés d'une signification vive, soient « arbres de vie » et non « poteaux de mort », comme l'écrit Sand en 1841. Ils se donnèrent pour tâche la recherche de formes insufflatrices, et furent, selon le mot de G. Monod, « deux lyriques en prose ». La Révolution pour Michelet, la « sainte devise de nos pères » pour Sand, sont actes et paroles fondateurs et religieux, au nom desquels ils s'écartent de l'Église catholique et de la monarchie. L'un et l'autre prennent une part active dans cette double tâche d'analyse et de synthèse, de désymbolisation et de resymbolisation qui incombe au XIX<sup>e</sup> siècle ».

**J.-M. Bailbé, « George Sand et la Normandie: Mademoiselle Merquem », Revue d'Histoire littéraire de la France, juillet-août 1997, 97<sup>e</sup> année, n° 4, p. 559-570**

À propos de la recherche par G. Sand d'un arrière-plan normand pour son roman, J.-M. Bailbé cite la lettre à Flaubert du 22 août 1867. La romancière souhaite apprendre quelque chose à propos d'un « paysage peu connu de la Manche » qu'elle songe à utiliser « en accessoires ». Elle a cette belle formule: « Je ne veux guère décrire. Il me suffit de voir, pour ne pas mettre un coup de soleil à faux. » J.-M. Bailbé souligne la parenté entre le personnage de Célie et l'héroïne d'*Une vieille maîtresse*, roman de Barbey d'Aurevilly, 1851. L'atmosphère des salons provinciaux a de fortes ressemblances dans l'un et l'autre ouvrages.

« Ce roman, écrit l'auteur, est l'ultime recherche de George Sand sur la condition féminine, abordée dès *Indiana*. » Remarque qui nous ramène à l'importance accordée à *Mademoiselle Merquem* par Annie Camenisch, dans sa thèse consacrée aux quatorze derniers romans de Sand (cf. *A.G.S.*, n° 19). A Camenisch souligne notamment la portée symbolique de l'interminable « Mademoiselle », sorte de bouclier protégeant la vierge forte.

J.-M. Bailbé souligne l'originalité du roman, jugé néanmoins « parfois décevant, dans cette confusion des genres, qui mène du roman par lettres, au roman d'aventures et au roman d'éducation ». Il explique la difficulté de G.S. à enchaîner les épisodes, sa lenteur d'expression, sa complaisance pour les thèmes favoris, par la mélancolie d'une période où elle « se sent de moins en moins accordée à son époque ».

• *I Quaderni di lingue e letteratura* de l'Université de Vérone, Faculté de Langues et Littératures étrangères, N° 21, 1996, incluent, entre autres articles en italien (un seul en français concerne J.-K. Huysmans, p. 81-89) une étude de Mariarosa Mettifogo relative à l'écrivain américain Margaret Fuller (1810-1850), auteur, en 1845, de *Women in the Nineteenth Century*, essai considéré comme le manifeste du féminisme américain. L'auteur s'efforce de montrer comment, excellente spécialiste de littérature et d'art, surtout en ce qui concerne l'Europe, Margaret Fuller a évolué du Transcendentalisme vers des positions de plus grand engagement social, féministe et abolitionniste. Ayant épousé un jeune révolutionnaire italien, elle prit une part active à la brève vie de la République romaine avant de périr dans un naufrage alors qu'elle retournait vers les U.S.A.

**La Quinzaine littéraire, n° 733 (16-28 février 1998)**

Dans son *Journal en public*, Maurice Nadeau s'intéresse, à propos de l'édition du quatrième tome de la *Correspondance de Flaubert (1869-1875)* [par Jean Bruneau, Gallimard, Pléiade], au dialogue Flaubert-Sand, « dialogue de vrais amis, [...] dialogue d'écrivains [...]». Leurs conceptions littéraires sont aux antipodes: elle lyrique, agreste, ménagère et sentimentale, lui, ironique et critique, s'efforçant à l'impersonnalité. Elle tournée vers le peuple, les idées généreuses, le socialisme, lui en état de rage perpétuelle contre la société [...]. Il la trouve « bénisseuse », un peu fofolle, « la mère Sand », n'empêche qu'ils ont l'un pour l'autre plus que de l'amitié, le respect de l'artiste [...]. Là où ils se trouvent d'accord – cela fait mal à penser, et cela faisait sacrément mal à Sartre qui détestait autant Sand que Flaubert... –, c'est quand ils vitupèrent tous deux la Commune. Flaubert [...] voue aux gémonies les incendiaires de la capitale, sa capitale. Voué aux flammes, réduit en cendres, ce Paris du Second Empire qu'ils ont aimé l'un et l'autre [...], ce Paris pour eux à jamais mort. Un monde s'achève, dit Flaubert, un autre commence qui sera « utilitaire », « américain », « militaire », voué aux conservateurs, aux ecclésiastiques de tout poil ».

**Le plus beau personnage créé par Sand: elle-même (R. Wernick, Smithsonian, décembre 1996)**

La revue illustrée *Smithsonian* consacre les pages 123 à 136 de son numéro de décembre 1996 à une étude de Robert Wernick sur George Sand (« A woman writ large in our history and hearts »). Pour l'essentiel bien informé, inspiré par les écrits de Henry James et aussi par les tendances de certains biographes américains, l'auteur se soucie assez peu

de l'œuvre en tant que telle et semble voir surtout dans l'engagement de 1848 un élément flamboyant du panache sandien. Ce qui l'intéresse avant tout, c'est le personnage, le plus beau, dit-il, qu'elle ait jamais créé, c'est-à-dire elle-même, « fascinant et complexe mélange de passion et de raison, de vie libre et d'instinct casanier, de sincérité et d'hypocrisie ». L'auteur souligne la nouveauté de la confiance faite par George au monde entier à travers une lettre à Sainte-Beuve du 25 août 1833: « Je me suis enamourée et cette fois très sérieusement d'Alfred de M[usset]. Je ne sais pas si ma conduite hardie vous plaira, peut-être trouverez-vous qu'une femme doit cacher ses affections. Mais je vous prie de voir que je suis dans une situation tout à fait exceptionnelle et que je suis forcée de mettre désormais ma vie privée au grand jour. » Déclaration que l'auteur commente ainsi: « Ce sont des mots qui peuvent aujourd'hui venir aux lèvres d'une Princesse de Galles ou d'une starlette de Hollywood. En 1833 ils étaient – pour une femme – quasiment révolution-

naires. » Le portrait que R. Wernick ébauche au fil de ce condensé biographique constitue une évocation largement bienveillante et presque constamment émerveillée de la pionnière de l'Ancien monde.

M.E.

### *Cahiers Ivan Tourgueniev*

- *Les Cahiers Ivan Tourgueniev*, n° 29, 1996, p. 178, signalent un livre retrouvé de la bibliothèque de G. Sand (*Pères et enfants* de Tourgueniev, éd. originale dédicacée).

- *Europe plurilingue*, 6<sup>e</sup> année, mars 1997, présente, entre autres études, un Face à face Simone de Beauvoir-George Sand (*Histoire de ma vie et Mémoires d'une jeune fille rangée*), par Nadine Dormoy.

---

## COLLOQUES

### **Prochain colloque international G. Sand en 1999 à l'Université Brandeis (Massachusetts)**

Le prochain Colloque international George Sand aura lieu du 16 au 18 avril 1999 à l'Université Brandeis (à 30 mn de Boston), Massachusetts.  
Le thème choisi est : *G. Sand and the Art of Fiction*.

- *Le Cent-cinquantième des Journées de Février 1848 et des Révolutions européennes* a donné lieu à Paris à un remarquable Colloque rassemblant des historiens du monde entier. Parallèlement, et pendant le mois de mars 1998, la Galerie des Fêtes de l'Assemblée nationale a offert au public un rassemblement iconographique majeur sous le titre *Les Révolutions de 1848. L'Europe des images*. Le Musée d'Orsay a présenté jusqu'à la fin mai *La République et l'art vivant*, exposition présentant des œuvres (peintures, sculptures, maquettes d'architecture) inspirées par l'éphémère Seconde République. Voir p. 3 l'article de Michèle Hecquet.

### **Colloque pour le Bicentenaire de la naissance de Pierre Leroux, Paris, Hôtel de Ville, 6-7 décembre 1997**

Les lecteurs de George Sand savent combien ont compté pour elle l'amitié et la pensée de Leroux. Lors du colloque destiné à commémorer l'anniversaire de sa naissance (7 avril 1797), historiens, littéraires, philosophes et économistes, réunis par les Amis de P. Leroux sur l'initiative de Jacques Viard, se sont attachés à mettre en lumière la largeur et l'actualité de ses vues, ainsi que les liens tissés par son influence.

« Liberté, fraternité, égalité », c'est ainsi que Leroux écrivait la formule de la société future. Rien de gratuit ni d'utopique dans cette devise, dont chaque terme est pensé à sa place et dans son rapport philosophique et politique aux deux autres. Une réflexion sur la liberté des peuples sous-tend la lecture critique que fait Leroux du *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie (A. Tournon). L'observation des réalités économiques et sociales de son temps possède chez lui une acuité comparable à celle de Michelet visitant l'Angleterre en 1834 (J.F. Durand). La théorie économique moderne, dans la mesure où elle fait place, sans l'exclure, à des principes d'organisation autres que le marché, invite, avec Karl Polanyi, à réorienter la solidarité publique selon les principes posés par le philosophe (J.L. Laville). Son socialisme, enfin, ne se conçoit pas en dehors de la république (B. Viard).

Pour cerner la place exacte du penseur au sein des diverses traditions de la gauche française et européenne, il faut scruter l'exil de Jersey entre 1852 et 1859 et se garder de faire une aveugle confiance à V. Hugo (J. Stanley). Il faut aussi débrouiller l'écheveau des conceptions recouvertes par ces termes tantôt conjoints, tantôt disjoints que sont « république », « démocratie », « socialisme » (E. Poulat). L'appel de Leroux à l'Union européenne, lancé dès l'époque du *Globe*, trouve un écho en 1843 dans le texte visionnaire de C.F. Lallemand intitulé *Le Hachych* et peignant la fédération socialiste future (G. Brachet). Notons que Lallemand correspondit avec G. Sand et publia dans la *Revue indépendante*. Si les développements choisis par le mouvement ouvrier après 1848 contribuèrent à reléguer dans l'ombre la figure de Leroux, son idéal n'était pas perdu pour tous, continuant d'agir dans ces réseaux intellectuels, amicaux ou militants, qui lièrent de près ou de loin G. Monod, M. von Meysenbug, F. Buisson, C. Péguy, J. Jaurès (J. Viard).

« Il faut en vérité que vous soyez aveugles pour ne point voir [...] que la cause des femmes est la cause du peuple », affirme le prosaïste de Jersey. Herzen, qui prend bientôt ses distances sur la question religieuse, continue de partager son féminisme et bien d'autres conceptions qui l'éloignent de Proudhon (F. Genevray). Une nouvelle et vigoureuse expression de ce féminisme éclôt sous la plume de Léodile Champseix, *alias* André Léo, dont certains personnages du roman *Le Mariage scandaleux* (1862) font penser au *Compagnon du Tour de France*. Avant de se remarier avec Benoît Malon, Léodile fut l'épouse de Grégoire Champseix, disciple de Leroux et grande figure du socialisme limousin (C. Latta). Le rayonnement de G. Sand n'ayant rien à envier à celui de son maître, B. Segoin s'est penchée sur les correspondants étrangers de l'écrivain. Le dépouillement effectué par ses soins recense 125 destinataires différents et en retient 67, dont les 357 lettres font l'objet d'un répertoire méthodique:

de quoi guider les chercheurs vers d'intéressantes mises au point sur « Sand l'Européenne ».

Les conclusions de ces études une fois tirées par M. Agulhon, les participants gagnèrent le cimetière Montparnasse pour une brève cérémonie sur la tombe de Leroux. La présence en ce lieu de plusieurs membres des Amis de G. Sand, A. Chevereau et G. Lubin en tête, symbolisait éloquemment les liens du philosophe et de sa généreuse disciple.

Signalons pour finir l'autre événement le-roussien de 1997: la parution d'une riche anthologie permettant de lire, situés avec précision dans leur contexte, des textes théoriques ou de circonstance dont beaucoup étaient jusqu'alors difficilement accessibles. À la source perdue du socialisme français. *Pierre Leroux* (anthologie établie et présentée par Bruno Viard, préfacée par Maurice Agulhon, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, 320 F) constitue d'ores et déjà une indispensable référence que les sandistes sauront apprécier.

Françoise GENEVRAY

### *L'éducation des femmes en Europe et en Amérique du Nord, de la Renaissance à 1848.*

#### *Réalités et représentations*

Premier volume de la collection « Des idées et des femmes » dirigée par Guyonne Leduc<sup>1</sup>, édité par L'Harmattan<sup>2</sup>, 1998, 280 F, cet ouvrage est le fruit d'une collaboration internationale et pluridisciplinaire. Il regroupe 41 études. L'époque retenue, de la Renaissance à 1848, est celle où se mettent en place les fondements idéologiques et culturels de l'Europe contemporaine et où s'élaborent des modèles d'éducation à perpétuer ou à combattre. Faute de place, nous ne citons que quelques études relatives au XIX<sup>e</sup> siècle.

- F. Dupeyron-Lafay, *L'éducation des femmes des années 1790 aux années 1830 : D'Orgueil et préjugés de Jane Austen au Moulin sur la Floss* de George Eliot.

- J. Moore, *Leçons de vertu: L'influence des leçons de Mary Wollstonecraft sur la sexualité féminine, auprès des pédagogues et des réformatrices américaines pendant les années 1820-1830.*

- Françoise Mayeur, *L'éducation des filles vue par l'Église catholique au début du XIX<sup>e</sup> siècle.*

- Michèle Hecquet, *Aurore Dupin, une éducation « à cheval ».*

- Françoise Genevray, *Polin'ka Saks, ou Une éducation manquée en Russie au XIX<sup>e</sup> siècle: Alexandre Droujinine et George Sand.*

- S. Soupel, *Ce que les femmes apprennent chez Nathaniel Hawthorne.*

1. Professeur d'histoire des idées et de littérature anglaises à Lille-III.

2. Éd. L'Harmattan, 5-7 rue de l'École Polytechnique, 75005 Paris.

## Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'Université Clermont II

Dans le cadre des activités du Groupe de recherches international sur George Sand :

PROGRAMME DE RECHERCHES SUR GEORGE SAND  
sous la responsabilité scientifique de Simone Bernard-Griffiths :

### VILLE ET NATURE DANS LE ROMAN SANDIEN

Ce thème sera étudié au cours de journées d'étude et, éventuellement d'un colloque, qui donneront lieu à publication.

La première journée d'étude aura lieu au C.R.R.R. de l'Université Clermont II en novembre 1999.

Toutes les suggestions et propositions de communications sont à adresser avant novembre 1998 à :

- Mme Simone Bernard-Griffiths  
9, rue de l'Écorchade  
63400 Chamalières
- C.R.R.R.  
Fax: 04 73 34 66 16  
e-mail: CRRR@univ-bpclermont.fr

### Au Colloque « L'architecture dans la littérature française », Annarosa Poli a évoqué les villas frascatanes d'après la vision de G. Sand

Invitée à participer, à l'automne 1997, en Sorbonne, à l'excellent colloque intitulé « L'architecture dans la littérature française », notre amie sandiste Annarosa Poli avait intitulé sa communication « L'architecture réelle et romanesque des villas de Frascati dans *La Daniella* de George Sand ». Entre tant de ruines offertes aux regards de la romancière lors de son séjour italien de 1855, elle avait choisi d'évoquer celles des villas Piccolomini et Mondragone à Frascati, abondamment illustrées par son fils Maurice qui les avait, lui aussi, longuement contemplées pendant leur séjour.

Si George avait peu apprécié les ruines de Rome, celles, entourées d'arbres redevenus sauvages et de fontaines jaillissantes, abandonnées à tous sur les hauteurs de Frascati, lui avaient fait l'effet d'« un paradis terrestre ». Prenant son miel dans la correspondance d'alors et dans les agendas, dans certaines *Lettres d'un voyageur*, mais surtout dans le roman dont le cœur de l'action se situe à Frascati, Mme Poli

a montré, par le texte et l'iconographie, en quoi l'évocation sandienne, fidèle à la topographie d'époque et à l'histoire, rejoint les témoignages d'autres célèbres voyageurs. Mais elle a insisté sur l'intervention de l'imagination grâce à laquelle l'architecture *réelle* laisse place, dans le cas de la villa Mondragone, à « un château trouble et menaçant à la Radcliffe », à « un rêve de Piranese ». Se reportant aux deux fameux peintres des ruines de Frascati, Fragonard et Poussin, A.P. estime que les impressions sandiennes font davantage penser à une sanguine du premier. Toutefois la peinture de Sand est, à ses yeux, « plus fortement colorée, plus imprégnée de lyrisme romantique ». Recomposées par une nature débordante et par un regard d'écrivain, les ruines ont, dans leur abandon, un air de révolte joyeuse.

C'est dans ce cadre, grandiose au XVI<sup>e</sup> siècle, abandonné avec bonheur au remodelage du temps, que le héros du roman, un « artiste à la recherche tourmentée de soi-même », rencontre l'amour d'une jeune Frascatane, identifiée à la nature de son pays, cette nature qui enrichit l'art. Se libérant, du même élan, de ses liens culturels, Jean Valreg découvre « un nouveau langage pictural plus libre et indépendant des écoles ». « Il y a là, note-t-il, quand le soleil brille, dans ces accidents d'architecture disloquée, dans cette végétation folle qui a tout envahi, dans ce contraste d'un reste d'opulence souriante avec la solennité de l'abandon, des motifs pour toute la vie d'un peintre. »

Les ruines favorites de Sand ont peu à voir avec celles recherchées par Chateaubriand, beaucoup plus proches, en revanche, de celles admirées par Rousseau, a souligné Mme Poli dans un exposé fort applaudi.

Mathilde EMBRY

• Le Congrès international *Riflessi europei sull'Italia romantica* devait se tenir du 23 au 25 avril 1998. Annarosa Poli (Université de Vérone) devait y présenter une communication sur G. Sand et les « seconds romantiques » italiens.

• Le romantisme aux sources de la citoyenneté européenne. Tel était le thème d'un Colloque organisé par le Centre International du romantisme du 8 au 11 avril dernier.

« Littérature et origine »  
Actes du Colloque international de Clermont-  
Ferrand (novembre 1993)  
publication Nizet 1997

Ce recueil comprend, entre autres études:

– Nathalie Abdelaziz, « Autobiographie et discours des origines dans Histoire de ma vie de George Sand ».

– Gérard Peylet, « Mythe de l'origine, modernité et utopie dans les romans d'apprentissage de George Sand ».

« L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle: 1. Le XIX<sup>e</sup> siècle par  
lui-même »  
Musée d'Orsay et Sorbonne (décembre 1997)

Sections organisées:

– Le XIX<sup>e</sup> siècle vu des Lumières; Les auto-affirmations du XIX<sup>e</sup> siècle; L'instance de l'histoire; Temporalités; Universalismes/Particularismes; Bilans et récapitulations.

– Un second colloque en 1999 s'intéressera au regard porté par le XX<sup>e</sup> siècle sur le précédent.

---

## THÈSES

**Chiyo Sakamoto, « Interprétations romantiques  
de Jeanne d'Arc »**

Thèse sous la direction de Mme L. Retat, Univer-  
sité Lumière de Lyon-II,  
Presses Universitaires du Septentrion,  
coll. « Thèse à la carte », 1997, 366 p.

Dans sa thèse, Chiyo Sakamoto s'intéresse aux interprétations variées suscitées par la figure de Jeanne d'Arc chez les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement à l'époque romantique. Dans les années 1840 en effet, Jules Quicherat publie une étude annotée du *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc* qui donne un souffle nouveau aux études historiques consacrées à la pucelle d'Orléans et avive la fantasmagorie littéraire dont elle est l'objet.

Trois parties (comportant chacune trois chapitres) composent l'ouvrage et suivent une progression ascendante bien mise en évidence: *Aspect historique et social, Aspect religieux, Aspects mythiques de l'image féminine au XIX<sup>e</sup> siècle*. Selon ces perspectives, C. Sakamoto montre la variété des *interprétations romantiques* de Jeanne d'Arc, symbole du peuple français (Michelet), paysanne inspirée (G. Sand), esprit celtique (Renan, Quinet, H. Martin); féconde source d'inspiration chrétienne ou païenne; ou encore femme et vierge messianique, médiatrice entre les hommes et Dieu. À une époque où s'exprime la foi dans les capacités de l'apostolat féminin révolutionnaire, puissant par la « tendresse », la « pitié », l'abnégation sublime au sein de l'action, la vie héroïque de Jeanne d'Arc, examinée rétrospectivement, pouvait paraître exemplaire: « Le Sauveur de la France devait être une femme » (Michelet, cité p. 308).

Chiyo Sakamoto consacre un tiers environ de sa thèse (tous chapitres confondus) à la représentation de Jeanne dans l'œuvre de Michelet – substan-

tiellement nourrie par ce thème il est vrai. De façon incidente quoique récurrente dans ces pages, des comparaisons sont établies, et des analogies soulignées, avec l'exploitation que fait aussi Sand de la figure de Jeanne (pp. 26, 43, 167, 189-196, 255-259, 266-267...).

Deux chapitres sont en outre dévolus à l'étude de la pastoure héroïque dans le romanesque sandien. Le premier centre l'analyse sur le roman *Jeanne*, le second retrace le cheminement idéologique de la romancière, disciple de Lamennais et Leroux. L'un et l'autre chapitres montrent « la tendance à déchristianiser Jeanne » (p. 237), qui caractérise le roman éponyme de Sand, au profit de la célébration d'un culte païen, paysan, primitif, lié à la nature. L'étude du temps sacré dans *Jeanne* ouvre sur la perspective du « temps total », grand rêve de l'âme romantique, qui synthétise idéalement le temps humain (linéaire et chrétien) et le temps universel (cyclique et païen). Or « George Sand, en superposant l'époque de la guerre de cent ans où vécut Jeanne d'Arc, l'époque de la Restauration où vécut l'héroïne du roman, et le présent (vers 1844) où le narrateur nous raconte l'histoire, essaie de créer un temps total, sorte de temps intemporel, celui des appels à l'avenir » (p. 116).

Ajoutons que le travail de Chiyo Sakamoto compte d'autres analyses plus ponctuelles de fictions sandiennes: en particulier, celles de *Consuelo, Spiridion, Mademoiselle La Quintinie*, selon leurs aspects héroïque, spirituel, anticlérical (pp. 103-110; 115-116; 180-181; 202-205; 223-227; 237-240).

L'ouvrage de Chiyo Sakamoto comporte une présentation soignée, une typographie largement aérée. Rédigé dans une langue claire, il se lit aisément: on peut saluer la qualité de cet essai japonais où les maladresses de construction sont rares et minimales, les erreurs typographiques très peu nombreuses. On peut toutefois regretter que les notes,

pour peu nombreuses qu'elles soient (13 pages), ne se présentent pas en bas de pages, mais soient regroupées à la fin de la thèse. La Bibliographie peut surprendre par le classement en huit points retenu: d'abord viennent les Œuvres de Michelet et George Sand consultées (points 1 et 2); puis suit curieusement l'ordre chronologique des références au sein du travail (*Œuvres et études* diverses concernant successivement: l'introduction, les trois parties, la conclusion (points 3 à 7); enfin est dressée, en point 8, la liste des ouvrages critiques écrits en japonais – alors que divers écrits intéressants le thème de Jeanne d'Arc ne figurent que dans le libellé des notes (ex. pp. 342-343 et autres).

Il n'en reste pas moins que l'étude de Chiyo Sakamoto est un travail sérieux, qui propose une intéressante approche synthétique des *interprétations* de Jeanne d'Arc à l'époque romantique.

Nathalie ABDELAZIZ  
C.R.R.R., Université de Clermont-II

- Ghillebaert (Françoise), « The ontological fonction of disguises in G. Sand's novels, University of Texas at Austin, 1996, 288 p., in *Dissertation Abstracts International*, Ann Arbor, LVII (1996/97).

- Dominique Laporte annonce pour décembre 1998 la soutenance de sa thèse de doctorat intitulée « George Sand et le roman ouvert: une poétique de la réflexivité et de l'improvisation », à l'Université Laval de Sainte-Foy (Québec). Elle y donne à compter du 16 janvier 1998 un cours de Baccalauréat intitulé « George Sand et l'essai ».

### Charlotte Plat,

*Trois femmes écrivains de l'époque romantique devant l'Angleterre. George Sand, Flora Tristan, Pauline Roland,*

Mémoire de D.E.A. (U.F.R. de littérature générale et comparée, La Sorbonne Nouvelle Paris-III, Directeur: Stéphane Michaud (automne 96)

C'est surtout G. Sand, et son étrange attraction/répulsion pour le pays de Shakespeare, Byron, Walter Scott, qui fascine Charlotte Plat. Pauline Roland, pour aussi intéressante qu'elle fût dans ses aspirations socialistes et féministes, n'écrivit, à ce sujet, qu'une banale *Histoire d'Angleterre...* (1838). Des trois auteurs envisagés au départ, seule Flora Tristan a vécu à Londres, et non pas en touriste. Tout en se montrant impressionnée par la puissance industrielle, elle en a vu de près et décrit les bas-fonds dans ses *Promenades dans Londres...* (1840), écrites avec un déchaînement de partialité et un immense

talent. Sand est un cas à part. Elle ne veut pas se rendre en Angleterre, dont elle apprend puis désapprend la langue. Ch. Plat, qui s'appuie sur les travaux de Patricia Thomson et de P.G. Blount, émet l'hypothèse que, vis-à-vis de ce pays, Sand s'accroche au maximum de préjugés éculés, car son Angleterre à elle fut celle de son adolescence au couvent – douche linguistique et parfum de thé. Une preuve de cette imprégnation majeure réside dans la qualité des pages consacrées à cette période. Néanmoins, si, pendant une part notable de sa vie, ses préjugés restent, en ce domaine, aussi mystérieux que vivaces, la littérature anglaise, celle des grands auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, du roman noir, sa découverte d'Ossian, de Byron (qui parfume ses œuvres de veine vénitienne), son inlassable approfondissement de Shakespeare, enfin sa fidélité à W. Scott prouve qu'elle sait puiser aux meilleures sources. Ch. Plat estime « qu'on s'est peu penché sur l'inspiration shakespearienne de certains romans et du théâtre sandien » qui, pour aussi faible qu'il fût, « a contribué à l'acclimatation en France du théâtre Élisabéthain ». Pourtant, si l'auteur anglais l'inspire durablement, les adaptations qu'elle donne de ses comédies sont assez falotes. D'inspirer *Lorenzaccio* à Musset fut peut-être ce qu'elle fit de plus shakespearien.

L'auteur estime également souhaitable d'étudier, à travers écrits théoriques et fictions, la filiation entre Scott et Sand (entre *Rob-Roy* et *Mauprat* notamment).

En dépit des préjugés des nationalistes des deux pays, les Anglais lettrés et libéraux placèrent Sand au premier rang des écrivains français des années 1830-1840. Ils « furent séduits, nous dit Ch. Plat, par les échos scottiens de son œuvre. Par un juste retour des choses, la mort tragique de la Bricoline [du *Meunier*, réminiscence de W. Scott], qui avait marqué Charlotte Brontë, réapparaît dans *Jane Eyre*, roman à son tour empreint de réminiscences sandiennes ». Mais Sand, qui semble avoir ignoré jusqu'à sa grande devancière Jane Austen, omit complètement les remarquables romancières victorienne qui, elles, marchaient sur ses traces. Tout la portait à connaître George Eliot qui l'admirait et avait un très grand talent. Même quand elle vit de près Élisabeth Barrett-Browning ou d'autres Anglaises à la personnalité affirmée, leur mérite ne l'effleura pas. La postérité rend heureusement justice à celles qui lui ont fait écho au-delà des murs de leur « prison Victorienne ». Sand eut beau fermer ses oreilles aux découvertes anglaises contemporaines, Emily Brontë produisit, en s'inspirant de *Mauprat*, avec *Les Hauts de Hurlevent*, une œuvre bien plus complexe que son modèle.

Et pourtant les romans de Sand sont peuplés de héros anglais, souvent stéréotypés, dotés aussi, en quelques occasions, de qualités exceptionnelles (mais ne sont-ils pas plus sandiens et descendants de *La Nouvelle Héloïse* qu'Anglais véritables ?).

Charlotte Plat, par cette lucide et brillante présentation de la curieuse anglophobie inspirante de G. Sand, a ouvert un certain nombre de pistes que nous lui souhaitons de prospecter jusqu'à plus amples découvertes.

Aline ALQUIER

• Fatima Assila a soutenu (automne 97, Lille-III) son D.E.A. sur le thème L'eau et l'imaginaire dans *Indiana* (1832), *Valentine* (1832) et *Lélia* (1833) sous la direction de Michèle Hecquet. Elle a obtenu la mention Bien. Toutes nos félicitations.

## Nouvelles du Japon

Chiyo Sakamoto, auteur de la thèse dont il est rendu compte ci-dessus par Nathalie Abdelaziz, nous écrit que dans la région du Kansai (Osaka, Kyoto et Kobé), elles sont cinq sandiennes à se réunir régulièrement pour s'informer et discuter, tout au long de l'année académique qui commence en avril et finit en mars. Elle-même devait donner en mai 98 trois cours magistraux devant environ deux cents étudiants. Thème annoncé: Sand et son temps. L'auteur envisageait de parler des rapports de la romancière avec d'autres femmes de lettres, telles Marie d'Agoult, Flora Tristan, etc.

De son côté, Mme Nishio (Université KEIO) poursuit à petits pas, en marge d'un lourd travail, la traduction d'*Histoire de ma vie* (éd. G. Lubin).

---

## SPECTACLES

### Autour de Chopin et de Sand Dialogue en musique dans les salons de Noailles

Le 2 avril 1998 il nous fut proposé d'assister, dans les salons de l'Hôtel de Noailles, rue de Rivoli à Paris, au spectacle intitulé *Dialogues en musique. Correspondances autour de Chopin et de G. Sand*.

Prestigieux cadre que celui de cette demeure du XVII<sup>e</sup> siècle qui fut celle du duc de Noailles. Marie-Antoinette aurait rencontré là, le 15 février 1779, le marquis de La Fayette, gendre du duc en question, à son retour des Amériques! Et la plébéienne Sophie Victoire Delaborde, jolie « Perle du district de Paris », y aurait eu l'honneur de remettre la couronne de fleurs au héros du jour. Cadre donc, non seulement superbe, avec ses patios, ses cours intérieures fleuries, calmes et raffinées, mais qui, évoquant déjà les racines d'Aurore Dupin, servit d'écrin approprié au concepteur du spectacle.

Ce dernier, Daniel Dancourt, comédien, metteur en scène, adaptateur, ayant à son actif de nombreux festivals et tournées, à son répertoire de grands premiers rôles prestigieux, tels Hamlet, Dom Juan, Ruy Blas, s'imposa en professionnel chevronné, tant en organisateur du spectacle qu'en récitant. L'idée de travailler avec quatre jeunes comédiens de l'Atelier théâtral du Conservatoire Niedermeyer était des plus heureuses. C'est avec une aisance remarquable que D. Dancourt les introduisit dans leur lecture de lettres ou de commentaires de Sand, Chopin, Solange Clésinger, Grzymala, Pauline Viardot, Robert Schumann, Marie d'Agoult, Charlotte Marliani...

Le fil conducteur tourna plus souvent autour de Chopin que de Sand: départ de Pologne, découverte de Paris et installation, rencontre de multiples amis, dont... George, séjour à Majorque puis (déjà) évocation de la rupture. Dommage pour nous qu'aient été gommés d'heureux séjours de Chopin « en famille » à Nohant! Lues avec brio, parfois avec humour, ces lettres furent ponctuées par une illustration musicale de qualité, grâce à Frédéric Mage, pianiste, diplômé de l'École normale de Musique de Paris (nombreux concerts et festivals) qui nous enchantait avec Mazurkas, Préludes, Nocturnes, Valses, Polonaises et clôtura la soirée avec une partie de la célèbre *Marche funèbre*, impressionnante, juste après l'évocation de la mort en pleine jeunesse de l'irremplaçable musicien.

Christian Moulin, reporter-photographe du film *La petite Fadette* réalisé par Lazare Iglesis, collabora au succès de cette soirée en prolongeant le Berry mystérieux et romantique avec ses photographies.

Nous sommes heureux d'annoncer que ce spectacle sera redonné à Paris à l'automne 98.

Chantal BROGLIN

*Nocturne for lovers* : tel est le titre anglais d'une pièce de théâtre consacrée à George Sand et à Frédéric Chopin, donnée, en juin 1997, au festival de Chichester (Royaume-Uni). Due à Bruno Villien (et à Gavin Lambert dans sa version anglaise), elle a été interprétée par Leslie Caron et par le pianiste David Abramovitz. La pièce, dont le titre initial était Un

amour qui attend la mort, s'inspire de la correspondance de Sand et de la musique de Chopin. Le peu de lettres du musicien a obligé l'interprète du rôle à s'exprimer le plus souvent en pianiste, abandonnant le verbe à sa partenaire.

### **Sand-Chopin, « Confession indiscreète »**

Un spectacle ayant pour thème Sand-Chopin, intitulé « Confession indiscreète », monté par la Compagnie du Cercle bleu, au Centre culturel de Courbevoie, s'est donné les 16, 17, 18 et 19 janvier 1998. Notre Président d'honneur Georges Lubin, qui assistait à cette représentation, a vivement félicité Martine Couture, auteur, metteur en scène et principale interprète de son texte. Issue du Conservatoire National d'art dramatique de Paris, ex-Sociétaire de la Comédie-Française, où elle a joué sous la direction de Maurice Escande et de Raymond Rouleau, cette excellente comédienne s'est entourée de collaborateurs compétents, dont Jérôme Ducros, premier Prix de piano du Conservatoire National Supérieur de musique de Paris, plusieurs fois primé et poursuivant avec succès une carrière nationale et internationale, et Emmanuel Fouquet, connu en tant qu'auteur dans le monde de la télévision, du cinéma et du théâtre.

On pourrait contester l'idée de base du spectacle: George Sand eût-elle accepté, même si cela eût été possible à son époque, d'être interviewée par un journaliste? Se serait-elle livrée si aisément, elle qui se disait timide et sans conversation? N'empêche que le procédé permet au théâtre cette confession intime qui nous aide à saisir ce qui a pu unir et désunir deux êtres aussi opposés que la romancière et le compositeur.

Un grand merci aux artistes pour cette évocation littéraire et musicale de qualité qui mériterait de toucher un plus large public.

Colette BRETONNIÈRE

### **Au Musée de la Vie romantique Huit lectures-concerts George Sand**

L'Atelier Porte Soleil poursuit ses lectures musicales dominicales autour de Nouvelles ou de Contes de G. Sand. Le trio a donné ce printemps, et continuera de donner au cours de l'été, des extraits de *Légendes rustiques*, *Melchior*, *Pauline*, *Cora*, *Matea*, *L'Orgue du Titan*, *Le Poème de Myrza*, *Les Ailes de courage*. C'est assez dire le succès de ces représentations qui ont lieu, selon le temps, dans la serre ou le jardin.

---

## **TÉLÉVISION, RADIO**

### **Sur Arte, soirée thématique: Chopin et son œuvre**

La chaîne de télévision Arte a consacré, le 5 octobre 1997, une soirée thématique à Frédéric Chopin et son œuvre. Tout d'abord a été donné le documentaire de Sypniewski et Boreslaw Pawica, intitulé *Chopin. Une vie*. Le choix du film suivant fut plus contestable. C'est celui, franco-allemand, de Zulawski, *La Note bleue*, 1991, censé redonner vie à l'été 1846 à Nohant. Un été vu comme une étrange surprise-partie représentant, sous l'aspect de bouffons un peu « ravagés », la bande à George (Sand) et à Chop-Chop. Par bonheur la musique a fait oublier le reste et la soirée s'est terminée par un documentaire de Tadeusz Arciuch: *Légendes et espoirs. Concours Chopin*, 1995.

### **George et Solange, mère et fille**

C'est sous ce titre que France-Culture a consacré, en février 1998, dix épisodes d'un feuilleton

radiophonique aux rapports de l'écrivain et de sa fille, essentiellement présentés à travers les lettres publiées par Georges Lubin (pour ce qui est de Sand), à travers celles qu'ont fait connaître la thèse de Christine Chambaz et l'ouvrage, dédié aux rapports mère-fille, de Bernadette Chovelon. Cette dernière a été amenée à commenter, parallèlement à José-Luis Diaz, certains aspects d'une relation souvent conflictuelle. J.L. Diaz a fait remarquer combien Solange, « en tant que cadette et fille, avait été rejetée sur les marges ». C'est surtout la lecture de lettres, entières ou fragmentées, excellemment faite, qui a donné le ton à cette série d'émissions. De brefs rappels des événements, en général fort objectivement faits, mettaient en valeur le caractère primesautier ou poignant de ces rapports aigres-doux. Toutefois les vingt dernières années furent à peine survolées.

C.B.

## EXPOSITIONS

### **Delacroix. Le bicentenaire 1798-1998**

Pour son bicentenaire, Delacroix est à l'honneur, célébration nationale non seulement dans la capitale mais aussi à Bayonne, Chantilly, Rouen, Saint-Maurice, Tours, Versailles.

Un timbre à 6 F 70 reproduisant un détail de *La Prise de Constantinople par les Croisés* (1838) est édité, des concerts seront donnés et de nombreux livres sont nouvellement parus. Tout cela pour commémorer la naissance de l'auteur d'une œuvre immense, d'un être qui par sa culture a enrichi le patrimoine national, et la plupart des musées des Beaux-Arts n'ont cessé de posséder quelques œuvres de ce génie du trait et de la couleur.



Au Louvre (du 1<sup>er</sup> avril au 1<sup>er</sup> juin 1998) – salle 17 des peintures, aile Richelieu, 2<sup>e</sup> étage – le Tableau du Mois: *Frédéric Chopin et George Sand*, 2 portraits réunis pour le bicentenaire de Delacroix.

Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, commande à Delacroix en 1834 le portrait de George Sand pour illustrer la revue. Dès la première séance de pose chez le peintre naît une amitié profonde. Delacroix séjourne plusieurs fois à Nohant. Pour cette période le journal de Delacroix fait défaut. Il faut imaginer les séjours du peintre, ravi de profiter de la nature, dessinant les arbres du parc, bercé par les accents du piano de Chopin. « Je le surpris, écrit George, dans une extase de ravissement devant un lis jaune dont il venait de comprendre la belle architec-

ture; c'est le mot heureux dont il se servit. » (*Nouvelles Lettres d'un voyageur*).

L'austérité de la salle d'exposition ne porte pas au romantisme. De longues explications retracent l'épopée du tableau découpé (quand? on ne le sait pas vraiment). En 1838 Delacroix loue un piano pour peindre dans son atelier parisien le couple célèbre. Nous avons déjà une idée de la disposition originale de l'œuvre grâce à la reproduction de notre ami Claude Moins. Ici les deux portraits, seuls morceaux restants du massacre, sont disposés d'une manière tenue pour exacte: George est assise, en contrebas de Chopin au piano. Quel dommage de ne pas pouvoir les rassembler plus longtemps! le portrait de George doit retourner à Copenhague (Ordrupgaard Museum). Le Louvre ne gardera que Chopin.

Dans le calme étonnant de la place Furstenberg, le **Musée Delacroix**, sa dernière demeure, récemment agrandi, propose *Delacroix et Villot, le roman d'une amitié* (du 9 avril au 6 juillet 1998).

Frédéric Villot, peintre, graveur, historien d'art, fut l'ami de Delacroix. Dessins, aquarelles, gravures, lettres et manuscrits illustrent trente ans d'échanges.

Pièce maîtresse de cette exposition: *La Mort de Sardanapale*, version en réduction, l'original en grand format ne devant plus quitter le Louvre. Pour garder chez lui un souvenir de la toile originale, le peintre réalisa cette copie (aujourd'hui au Museum of Art de Philadelphie), qui est pour la première fois exposée à Paris. Entre l'esquisse du maître et la copie de Villot, celle-ci éclate de ses couleurs et jets de lumière.

Les **Galleries Mansart et Mazarine de la B.N.** (rue de Richelieu) offrent dans une ambiance feutrée l'œuvre gravée: *Le trait romantique* (du 3 avril au 12 juillet 1998): illustrations de Hamlet, du Faust de Goethe, liens de Delacroix avec la littérature, dessins, portraits, caricatures, planches animalières, planches orientalistes, présentés de façon thématique. Habile travail de lithographe et intérêt insoupçonné pour la photographie. Le trait romantique éblouit et la fougue du magnifique cheval de l'affiche fait galoper l'imagination du visiteur.

L'**Assemblée Nationale** organise des visites spéciales pour permettre au public d'admirer les plafonds peints par Delacroix (à 10 h 30, les 6, 13 et 27 juin, 4, 11 et 18 juillet 1998 – pour plus de détails téléphoner au 01 40 63 64 08).

Au **Grand Palais** : *Delacroix, les dernières années* (du 10 avril au 20 juillet 1998 – Cette exposition sera ensuite présentée à Philadelphie du 10 septembre 1998 au 3 janvier 1999).

Les œuvres des treize dernières années, tristement accrochées sur de froides cimaises grises, ne seront sûrement pas abîmées par l'abus de lumière. Ici aussi le classement par thèmes a primé. On pourrait croire que les sujets animaliers ont été pris sur le vif, réminiscences du voyage au Maroc effectué dans sa jeunesse avec le comte de Mornay, mais c'est au Jardin des Plantes que Delacroix a pris ses modèles avant de les reporter dans un décor exotique. Après une indigestion de bêtes sauvages, voici la nature avec des représentations de fleurs de salon conventionnelles et quelques paysages assez agréables : allées et arbres rappellent le jardin de Nohant et la forêt de Senart, derrière Champrosay où le peintre fit de longs séjours. D'admirables marines réjouissent l'œil. Parmi les sujets religieux, d'émouvantes crucifixions. Les scènes allégoriques et mythologiques témoignent de la culture classique de leur compositeur. Pièce maîtresse de la fin de l'exposition, *Les Quatre Saisons*, inachevées, exposées pour la première fois en France, semblent fades si on les compare avec la décoration de la chapelle des Saints Anges de Saint-Sulpice, œuvre tourmentée à contempler *in situ*.

Ces treize dernières années paraissent répétitives, la production moins riche. Une recherche de perfection alourdit la touche. Le premier jet n'est-il pas parfois le meilleur ? La palette semble moins éclatante, à moins qu'elle ne soit éteinte par l'écrasante et froide couleur des cimaises, sans compter la possible oxydation des vernis.

Delacroix annonce les impressionnistes, mais jamais aucun d'eux n'aura ses dons de coloriste : « Jamais couleurs plus belles, plus intenses, ne pénétrèrent jusqu'à l'âme par le canal des yeux », écrit Baudelaire. Alexandre Dumas, absent lors des obsèques en 1863, a donné un an après, à l'occasion de l'exposition des œuvres du peintre, une conférence pleine de vivantes anecdotes, traitant de la vie de tous les jours, parlant de l'homme plus que de l'artiste (*Delacroix*, par Alexandre Dumas, Mercure de France, 1996). De cette même exposition les frères Goncourt se gaussèrent : « Je vais voir l'exposition des dessins d'E.D., toutes les miettes d'études, toutes les raclures de cartons [...] sont là. » Cette fois encore, on est tenté de leur donner raison : Delacroix serait-il heureux de voir exposés au public certains de ses gribouillages, difficiles à qualifier de croquis ? Certaines expositions y gagneraient en finesse, en légèreté... et en longueur.

Mizou BAUMGARTNER

## VIE SCOLAIRE

### Rendez-vous à Nérac

Des classes des lycées George-Sand de La Châtre, Cosne-sur-Loire, Mée-sur-Seine et Nérac, désormais liées par plusieurs années de complicité dans l'inventivité théâtrale et touristique, devaient se rassembler, du 20 au 23 mai 1998, à Nérac, pour une cérémonie de jumelage, agrémentée de plusieurs visites de lieux sandiens, de spectacles, d'un concert romantique, de promenades en bateau sur la Baïse. Il était prévu que les jeunes sandiens se réconforteraient d'un repas gascon, et qu'un repas italien précéderait une Soirée vénitienne au Centre de Loisirs de Lislebonne.

## AUTRES ACTIVITÉS SANDIENNES

### Le Château d'Ars inauguré

L'inauguration, le 25 octobre 1997, de la partie rénovée du Château d'Ars, près La Châtre, a marqué une étape importante dans l'évolution du Centre International du Romantisme, placé sous l'égide de George Sand.

Laissé presque à l'abandon par de précédents occupants, le joli bâtiment Renaissance, jadis habité par Papet et souvent visité par sa voisine Aurore Dupin, a bien failli ne pas se remettre de sa décrépitude, tant les travaux de réfection en semblaient colossaux. La difficulté consistait à réaménager (les parquets n'étaient-ils pas quasiment détruits ?), à canaliser les visiteurs par l'adjonction, côté parc, d'une rotonde suffisamment sobre pour ne pas alourdir l'ensemble. Le choix des matériaux utilisés (d'origine, pour la plupart), celui des enduits intérieurs était fait pour ne pas détonner, tout comme celui des tentures murales de la salle d'exposition permanente, conçues d'après des dessins d'époque romantique. Un jeune couple d'architectes, Catherine et Didier Vaneph, a été chargé de réaliser le nécessaire équilibre entre les charmes de l'ancien et les nécessités actuelles d'un indispensable confort.

Les intervenants du colloque *Musique savante et musique populaire*, organisé du 23 au 25 octobre par les Universités de Poitiers et de Tours, ont été les premiers à apprécier la bonne acoustique de la grande salle inachevée du premier étage. L'étude des *Maîtres sonneurs* est venue fréquemment au centre des débats. Également inaugurée, la salle d'exposition permanente, lieu de mise en scène thématique du Romantisme européen, où trois panneaux (manuscrits de lettres et panoplie d'ouvrages récents) sont entièrement consacrés à Sand. Une exposition temporaire a rassemblé les photographies de Jenny de Vasson, petite-fille d'un autre fidèle de

Sand, Ernest Périçois. Nous devons à la passion de cette lettrée pour la photographie une intéressante reconstitution de son époque sous l'intitulé *Portraits de femmes*. L'inauguration constitue, en fait, le premier aboutissement de deux années de réalisations variées. Les projets de l'imaginative, de l'héroïque Odette Goncet, et du petit groupe fervent qui l'accompagne dans l'aventure d'Ars sont multiples. Le château devrait accueillir cette année un colloque européen co-organisé par le Rectorat d'Orléans-Tours. Parallèlement aux manifestations musicales ou folkloriques, il reste à terminer la rénovation du bâtiment. Beaucoup de pain, on le voit, sur la planche.

Christine CHAMBAZ-BERTRAND

La Lettre d'Ars n° 9 (mars 98) comprenait un article de Madeleine Rebérioux écrit à l'occasion du quatrième centenaire du célèbre Édît de Henri IV, article intitulé *De l'Édit de Nantes aux BEAUX MESSIEURS DE BOIS-DORÉ*. Elle écrit notamment: « Les aventures de Sylvain se situent à l'orée de l'intérêt de Sand pour le protestantisme qu'elle exalte comme l'antipode et l'antidote du "parti prêtre". » « De toute façon, estime M. Rebérioux, les protestants, cette minorité longtemps opprimée, ont su en France faire figure de symbole. Sand l'avait bien compris. »

### Groupe international de recherches sandiennes

Un groupe international de recherches sandiennes s'est formé cette année afin de faire l'inventaire des travaux en cours, des ouvrages à rééditer, de proposer des séminaires, journées d'études ou colloques. Etabli sous la responsabilité de J.L. Diaz et de F. van Rossum-Guyon, il s'est constitué en groupe tripartite: Paris-VII (représenté par J.L. Diaz), Lyon-II (Christine Planté, Philippe Régnier), Clermont-II (S. Bernard-Griffiths).

Les assemblées du groupe ont été accompagnées, le 4 décembre 1997, d'un exposé d'Anne McCall-Saint-Saëns (*Usages biographiques et autobiographiques de l'épistolaire*). Le 4 avril 1998, à Jussieu, ont été entendus: Eric Bordas, *Questions de poétique et de stylistique*; Simone Vierne, *Le style polémique de G. Sand (autour de 1848)*. Le 13 juin, au Musée de la Vie romantique, Henri Bonnet, *Autour de Spiridion*; Christine Planté, *Présentation du programme de recherche de Lyon-II*. – Voir dans *Colloques* le programme de l'Université de Clermont-II.

## VIE DE L'ASSOCIATION

### Assemblée générale du 7 février 1998

Chers amis,

À l'occasion de l'élection du nouveau Bureau de notre Association, je tiens à exprimer ici les sentiments que, j'en suis sûre, nous partageons tous.

Nous étions si bien habitués à notre cher Président que nous ne nous rendions pas compte qu'il pouvait souhaiter être déchargé de la lourde fonction qu'il assumait depuis 1980.

Il reste l'un des nôtres – le premier d'entre nous – toujours disponible et secourable quand une question se révèle trop difficile à résoudre.

Mon entrée au Conseil d'administration à partir de 1984, puis les fonctions de Secrétaire générale depuis dix ans m'ont amenée à tisser avec tous des liens d'amitié qui me seront précieux dans ma tâche.

On ne remplace pas un Georges Lubin, mais nous aurons tous à cœur, ensemble, de maintenir notre Association dans le sillon qu'il a tracé.

Je compte sur votre aide pour échafauder des propositions d'activités enrichissantes. Toutes les suggestions seront les bienvenues.

Au nom de tous, je tiens à associer le souvenir de notre chère Maddy Lubin aux témoignages de gratitude affectueuse que nous adressons à celui auquel notre Association doit d'être ce qu'elle est. Nous souhaitons que, pour notre plus grand bénéfice, il en conserve la présidence morale.

Anne CHEVEREAU

### Rapport moral de l'année 1997 par Anne Chevereau

L'augmentation sensible du courrier et des communications téléphoniques, montre que malgré un effectif de membres plutôt modeste – la qualité primant le nombre – l'Association des « Amis de George Sand » est bien vivante.

La Revue demeure le lien privilégié avec nos amis de la province et de l'étranger. Les responsables de la publication ont droit à toute notre gratitude. Le nombre des adhérents se maintient à 263, non compris 26 journaux et bibliothèques.

Nous nous sommes efforcés de diversifier nos activités tout au long de l'année 1997.

– L'Assemblée Générale du 1<sup>er</sup> février a réuni 70 de nos membres pour un déjeuner (58 personnes) suivi d'une conférence de Bertrand Tillier sur Les marionnettes de Maurice Sand.

– L'Atelier de lectures sandiennes s'est réuni à quatre reprises, les 23 janvier et 24 avril sur le thème: *Les Lettres d'un voyageur*, le 26 septembre:

Les Maîtres mosaïstes et le 27 novembre: *La Correspondance Flaubert-Sand*.

- Du vendredi 6 au dimanche 8 juin sous la conduite d'Odette Goncet, directrice du Centre International George Sand et le Romantisme, 35 adhérents de l'Association ont découvert les sites décrits par George Sand dans *Mauprat*, *Jeanne* et *Les Beaux Messieurs de Bois Doré*. Entre autres lieux visités: la Tour Gazeau, Sainte-Sévère, la Roche-Guillebault, Toulx-Sainte-Croix, les Pierres Jaumâtres, Boussac, Lys-Saint-Georges, La Motte-Feuilly et Montlevic.

- Le samedi 11 octobre, visite guidée par Madeleine Brocard de la maison d'Armande Béjart devenue le Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Meudon.

- Le vendredi 24 octobre, à la Sorbonne, communication d'Annarosa Poli sur: *L'architecture réelle et la romanesque dans les villas de Frascati dans «La Daniella»*, à l'occasion du Colloque *L'architecture dans la littérature française*.

- Les samedi 6 et dimanche 7 décembre, à la Mairie de Paris, un Colloque a été organisé par les « Amis de Pierre Leroux » pour le bicentenaire de sa naissance avec pour sujet: *L'Europe démocratique et sociale*. Deux de nos amies, Bernadette Segoin et Françoise Genevray sont intervenues.

Notre président Georges Lubin a participé au dépôt de gerbe sur la tombe du philosophe, ami de George Sand, au cimetière de Montparnasse.

- Anne-Marie de Brem, conservateur en chef du Musée de la Vie Romantique, nous avait conviés le lundi 24 mars 1997 à un cocktail pour la sortie de son livre *George Sand un diable de femme* publié chez Découverte-Gallimard. Réception animée par l'Atelier Porte Soleil qui a donné une lecture d'extraits de *Pauline* sur un fond musical.

- À plusieurs reprises cet Atelier nous a permis, au Musée, de redécouvrir des Nouvelles de George Sand. En particulier le 11 mars: *Mattéa*, le 20 juillet: *Les Légendes rustiques* et le 7 septembre *Melchior*.

- Le Musée de la Vie romantique a présenté deux expositions dans l'année, l'une sur les *Peintres Romantiques* (mai-septembre) et l'autre, en cours jusqu'au 1<sup>er</sup> mars 1998, sur *Alfred de Vigny et les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle*.

En banlieue, en province ou à l'étranger se sont tenues les manifestations suivantes:

- Jeudi 27 mars à Rueil-Malmaison, une soirée consacrée à George Sand et Chopin.

- Mardi 29 avril, *Une diva romantique: Pauline Viardot* à la maison de Chateaubriand à Chatenay-Malabry.

- Les 9, 10 et 11 juillet, à l'Université de Hanovre, Colloque International George Sand; *Au-delà de l'identique* organisé par de nombreuses associations et en coopération avec l'Ambassade de France à Bonn.

- Pendant l'été et jusqu'en novembre ont eu lieu à Nohant une exposition de marionnettes et également quatre représentations d'une pièce sur Maurice Sand: *PIM, la vie au bout des doigts*.

- Vendredi 12 septembre, pour le cent-cinquantième anniversaire du château de Montecristo, la Société des « Amis d'Alexandre Dumas » a organisé à Port-Marly un déjeuner de gala suivi d'un après-midi d'animations diverses.

- À la même date, au Palais des Beaux-Arts de Lille, lecture de lettres de George Sand sur une musique de Chopin.

- Samedi 25 octobre, a eu lieu l'inauguration officielle, au château d'Ars, du Centre International George Sand et le Romantisme.

Le programme de l'année en cours n'est pas encore établi définitivement. La circulaire de décembre dernier indique les activités proposées pour le premier trimestre 1998. Les propositions pour les mois à venir vous seront communiquées dans les prochaines circulaires.

## RAPPORT FINANCIER PAR MICHEL BAUMGARTNER

### RÉSULTATS DE L'EXERCICE 1997

#### RECETTES

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| Subventions et dons:              |            |
| – Centre Nal des Lettres          | 6 000,00   |
| – Mairie de Paris                 | 0,00       |
| – Autres                          | 500,00     |
| Manifestations:                   |            |
| – Week-end Nohant                 | 52 442,00  |
| – Repas annuel assemblée générale | 5 940,00   |
| Ventes revues                     | 6 366,00   |
| Cotisations:                      | 27 280,00  |
| Dividendes SICAV:                 | 2 196,30   |
| Divers                            | 0,00       |
|                                   | 100 724,30 |

#### DÉPENSES

|                                    |           |
|------------------------------------|-----------|
| Secrétariat                        | 6 786,45  |
| Frais bancaires & postaux          | 21,50     |
| Prime d'assurance RC               | 466,00    |
| Bulletin N° 19 + frais d'envoi     | 25 669,05 |
| Manifestations:                    |           |
| – Week-end Nohant                  | 52 435,00 |
| – Repas annuel assemblée générale  | 6 470,00  |
| Parrainage Collège G. Sand Tunisie | 0,00      |
| Frais d'édition                    | 5 000,00  |
| Dotation à la provision sur SICAV  | 1 181,91  |
| Divers                             | 80,00     |
| Résultat de l'exercice: bénéfice   | 2 614,39  |

#### TRÉSORERIE

|                                       |           |
|---------------------------------------|-----------|
| Banque                                | 39 497,31 |
| C.C.P.                                | 2 862,00  |
|                                       | 42 359,31 |
| 3 actions de SICAV (val. rach. 31/12) | 33 680,67 |
|                                       | 76 039,98 |

100 724,30

### BILAN PRÉVISIONNEL 1998

#### RECETTES

|                  |           |
|------------------|-----------|
| Subventions      | 6 000,00  |
| Dividendes SICAV | 2 000,00  |
| Ventes de revues | 6 000,00  |
| Manifestations   | 13 500,00 |
| Cotisations      | 27 000,00 |
|                  | 54 500,00 |

#### DÉPENSES

|                                  |           |
|----------------------------------|-----------|
| Secrétariat                      | 7 000,00  |
| Frais bancaires, PTT, assurances | 800,00    |
| Bulletin N° 20 + frais           | 27 000,00 |
| Manifestations                   | 15 000,00 |
| Parrainages & divers             | 4 700,00  |
|                                  | 54 500,00 |

## Une conférence de Nathalie Abdelaziz

C'est, peut-on supposer, dans un petit salon où Geneviève Bizet, née Halévy, réunissait jadis des intimes dans l'hôtel particulier de la célèbre famille, au 22 rue de Douai, Paris-IX<sup>e</sup>, que Nathalie Abdelaziz a prononcé la conférence annuelle censée couronner, en « cerise sur le gâteau », l'obligatoire et, avouons-le, un peu indigeste Assemblée générale des Amis de G. Sand. À entendre la conférencière maîtriser son thème avec une élégante aisance, dans un cadre précieux, fait d'un mur-miroir et de cloisons brodées de nervures lancées à l'assaut du plafond, l'on était tenté de songer aux sommités musicales et littéraires du siècle passé qui se pressaient ici même, ou pas très loin, attirées par le talent et la beauté du modèle supposé de Mme de Guermantes (les Guermantes, qui, selon Proust, prétendaient descendre de Geneviève... de Brabant). Auteur d'une excellente thèse, désormais éditée, sur *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de G. Sand avant 1848*, Nathalie Abdelaziz a étendu ses investigations à *Rose et Blanche*. Le texte de cette conférence sera publié sous le titre *Rose et Blanche. Une légitimation par l'artiste*, dans le numéro 21 du Bulletin des A.G.S.

## Halte à Meudon où s'attarde l'ombre de « Célimène »

D'une lecture du *Molière* de George Sand, pièce voulue par son auteur « de sentiment », en hommage au « Maître des Maîtres », naquit l'idée d'une visite à la « maison d'Armande Béjart » à Meudon, qui eut lieu à l'automne 97<sup>1</sup>, accompagnée d'un exposé circonstancié (assorti d'une iconographie) fait par Madeleine Brocard.

Autrefois « Villa Molière », la propriété conserve son caractère du début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec sa façade austère à porte cochère cloutée. Mais dès l'entrée du vestibule orné de taques blasonnées, s'offre avec bonheur au regard, surplombant la cour qui lui fait suite, le vaste et beau jardin qui s'étage en trois terrasses en direction du château. Le corps principal, édifié au XVI<sup>e</sup> siècle, abrita Ambroise Paré, puis son gendre François Rousselle, qui, au début du siècle suivant, agrandit l'édifice et jardin. Rollin Burin, conseiller de Louis XIII, ajoute au corps de logis les deux ailes en retour à deux étages, encadrant la cour, terminées par des pavillons carrés. On lui doit la grande galerie du premier étage, avec sa pièce d'apparat aux murs décorés de motifs peints dans le goût du XVII<sup>e</sup> siècle, restaurés de nos jours

selon les techniques anciennes. De petites chambres ou cabinets complètent le tout, sous les greniers qui ont peut-être abrité les manuscrits de Molière, jamais retrouvés à ce jour. Le 30 mars 1676, Armande Béjart, depuis trois ans veuve, l'acquiert à son tour pour 6 000 livres. Elle y séjourne longuement avec son nouvel époux et leur fils. Nommée Sociétaire au Théâtre Français, elle interprète jusqu'à sa retraite, en 1694, les rôles écrits pour elle par Molière, et notamment celui de Célimène, dans lequel, au dire des témoins, elle demeurait incomparable.

## Béjart revue par Sand

C'est précisément la lecture et la relecture du *Misanthrope* qui inspira à Sand de mettre en scène le génial auteur-acteur et sa troupe (dont Armande) dans une pièce intitulée *Molière*. L'œuvre était l'aboutissement d'une intéressante préhistoire.

George s'est, pour ainsi dire, fait la main en offrant, en avril 1848, aux spectateurs populaires *Le Roi attend*, Prologue composé de scènes et de phrases de Molière « cousues ensemble », mais elle aspire à mieux. Il faut dire que le grand auteur comique est encore très présent dans les esprits plus d'un siècle après sa mort. Dans un article de notre Bulletin (N<sup>o</sup> 15, 1994) Claudine Puel a rappelé à quel point, « indépendamment du succès ininterrompu de ses pièces, outre l'intérêt que l'on portait à ses théories dramatiques, il incarnait l'artiste complet, à une époque où le personnage de l'artiste prenait l'importance que l'on sait dans les générations romantiques. Et surtout il était l'illustration vivante de l'Art au service du peuple ». Le récit de sa vie tourmentée, de son mariage malheureux a fait de lui un être émouvant, fréquemment promu personnage central d'œuvres théâtrales sous la Restauration.

George Sand s'insère à sa manière dans cette tradition. Elle lit les récits de la vie de Molière, ses entretiens avec ses amis. « L'homme, estime-t-elle, est encore supérieur à l'écrivain. » L'on trouve trace de sa curiosité à son sujet dans une question posée à l'historien Henri Martin (lettre du 20.2.1850, *Corr.*, t. XXV): « Pourquoi affirmez-vous qu'il avait épousé la fille de sa maîtresse? En êtes-vous sûr? Dans les notes de la vie de Molière par Grimarest il y a un procès-verbal qui prouverait qu'il avait épousé la sœur et non la fille. » Sand demande à l'historien des livres pour l'aider à mener à bien une pièce sur les tribulations de comédiens sous Louis XIII. (Cette pièce deviendra *Marielle*, que l'on retrouve dans son état primitif dans le *Théâtre de Nohant*.)

Entre-temps, l'auteur aura tiré un *Molière* de la première version de *Marielle* totalement remaniée.

On peut en suivre la gestation à travers les lettres à Bocage de l'hiver 1851. Sand y dispute pied à pied sa pièce au metteur en scène-acteur (il incarne Molière), qui, sous prétexte de « mise au point », la taille et l'édulcore, au point de retirer parfois tout « nerf » au texte et de bâtir un « Molière mou » alors qu'elle le conçoit très bon, très amoureux, jaloux avec retenue, digne et constamment hardi. Ainsi apparaît-il dans la version en cinq actes publiée en juin 1851 puis éditée (le texte joué ne comportait plus que quatre actes). Si elle se bat, de mars au début mai, pour tenter de revigorer son texte, c'est qu'en avril un article de Louis Veuillot a fait à Molière un procès en courtoisie. Pour répondre à cette accusation et à d'autres, elle rédige un long *Avant-propos* dans lequel elle s'honore d'être jouée dans un théâtre populaire (La Gaîté, 12 au 24 mai 1851), estimant juste d'instruire et de « moraliser des classes avec lesquelles il faudra compter tôt ou tard » ; plus malicieusement elle avoue dans une lettre vouloir « dégrossir des êtres grossiers ». À son grand regret néanmoins elle ne touchera que lettrés et bourgeois. Si la Quarante-huitarde demeure, en elle, encore vivace, la censure commence à se durcir. Elle tique, face à la scène où, en présence du Condé frondeur, Molière boit à la santé de « ce pauvre peuple de France, qui paie les violons de toutes les fêtes et de toutes les guerres » (Acte I, sc. XII du *Molière long*). Elle tique sans oser frapper, ce qui déçoit un peu l'auteur.

L'autre grand rôle est celui de Madeleine Béjart. Sand l'a voulue « ardente, jalouse, généreuse et tendre ». Face à « la dévouée », elle campe « la coquette » : « Armande, écrit-elle à propos de la pièce, y est tout entière aussi avec sa froideur, sa moquerie, sa gravité, son ingratitude, sa sagesse même ; car, pour moi, Armande est sage, plus sage encore que Célimène. Il y a autant de témoignages en faveur de cette vertu qu'il y en a contre, et le témoignage concluant, c'est celui de Molière dans son entretien avec Chapellet [...] » (*Avant-propos*). Cette indépendante Armande, à l'ambition mondaine et à la passion de parader, n'est pas sans rappeler des aspects de Solange. Les scènes familiales sont trop proches lorsque Sand imagine le personnage, pour qu'elle n'ait instinctivement doté l'héroïne de certaines rébellions de sa fille. Servis par une étude plus stricte des documents d'époque, les chercheurs modernes ne font pas des sœurs Béjart des portraits aussi antithétiques. Si Madeleine prend de plus en plus de stature, le rôle d'Armande est, de nos jours, largement réévalué.

Cécile BELON

## Dans le sillage des héros de Mauprat et des « Beaux Messieurs »...

Celui qui a été guidé vers les lieux sandiens par la savante et douce baguette de Marielle, n'est pas près d'en oublier la découverte. Mais la mise en route un peu problématique d'une Lison ayant rendu sa future mère indisponible en juin 97, 35 adhérents de notre association remirent leur sort entre les mains d'Odette Goncet que l'on savait fort surmenée : Comment pourrait-elle ?

Elle a pu. Multipliant attentions et surprises, elle a mis sur pied une étonnante visite de lieux moins connus, notamment du pays marchois dont la géologie tourmentée et l'histoire agitée furent des plus inspirantes.

Perchés au plus haut du château de Boussac où vécurent en fiction Guillaume et Jeanne, nous contemplons, de la « chambre au balcon », les pierres Jomâtres et la petite Creuse. Lorsque Sand s'improvise châtelaine durant quatre jours de guerre et d'épidémie, le bâtiment est occupé par sous-préfecture et gendarmerie, l'on y croise des militaires, les fausses nouvelles vous assiegent (les vraies ne valent guère mieux). Il fait froid surtout : « Moi et Maurice nous sommes très bien, Lina moins avec ses enfants dans le grand dortoir » (*Agendas*, IV, 2.10.1870). Désormais le château est bien réaménagé, peut-être même quelque peu surmeublé.

Notre curiosité pour les héros de *Jeanne* nous pousse vers le mont Barlot et ses pierres Jomâtres, blocs erratiques de granit micacé où Sand voyait des dolmens. Tout comme le jeune Guillaume à cheval, nous arrivons en fin de matinée au pied de la montagne de Toulx. Église romane aux lions, clocher entré en littérature. Les 74 marches de la tour panoramique nous permettent de survoler, à 100 km à la ronde, la Marche, le Combraille, le Bourbonnais, l'Auvergne.

Courte promenade dans le parc de Sainte-Sévère où Bernard de Mauprat erre « en proie à mille incertitudes » jusqu'à ce qu'une petite marguerite des prés figure à ses yeux Edmée enfin fixée. Autre lieu de *Mauprat*, la Tour Gazeau, superbe et si solitaire : sous son lierre que des cochons manquèrent de peu lui tenir odorante compagnie.

Comment ne pas évoquer, quand, un peu plus tard, on est confronté au manoir de Briantes, l'hallucinante scène de pillage et d'incendie des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* ? À quelques kilomètres de là, on ne peut que contourner le château, exceptionnellement racé, de La Motte-Feuilly. Du moins avons-nous accès à l'église et au tombeau mutilé de Charlotte d'Albret, la belle délaissée à qui Sand donna pour descendante la vaillante Lauriane de Beuvre. Talonnés par l'orage, nous revoyons la rotonde et les chapiteaux de Neuvy Saint-Sépulchre, nous tournons autour de l'exquis château d'Ars, nous effleurons bien d'autres lieux illustres (cette province

1. La maison est devenue propriété communale et, fortement réaménagée, abrite un actif Musée d'Art et d'Histoire. Aux collections locales s'ajoute une riche galerie d'art moderne.

est si riche qu'elle vaut plusieurs voyages). Le Moulin d'Angibault nous retient plus longtemps, il embellit d'une année à l'autre, prenant des airs de musée rustique, avec sa cuisine, où pourraient s'attabler Marcelle de Blanchemont et ses hôtes meuniers.

Le sommet du séjour est néanmoins atteint au château de Sarzay. Il est bon de préciser que Mme Goncet mit autant de soin à nous régaler, par cuisiniers interposés, des plus fines recettes du terroir qu'à nous nourrir de textes sandiens, souvent inattendus. C'est dans une belle salle de réception dûment équipée pour repas « médiévaux », qu'un vin gris nous est versé sur fond de vielle et de cornemuse. Occasion d'apprendre, de la bouche des Gâs du Berry, qu'un incendie a détruit nombre de leurs instruments, faits de bois rares et fort coûteux. Victimes de leur passion des pierres, M. et Mme Hurbain, couple de châtelains aux manches retroussées, en butte aux attaques tatillonnes d'une administration surannée, nous convient à prendre place autour d'une longue table en fer à cheval. À l'antique manière nous sont apportés, d'abord entiers pour l'appétit des yeux, un saumon de belle taille, puis un porcelet farci, enfin une omelette géante, tout de bleu flambée. Le feu d'artifice final, ce sont les paons qui nous l'offrent en faisant leur roue sous la lune autour des hautes cheminées sombres. Un secret, pour finir: un voyage, plus beau encore, est en projet. Ne le manquez pas !

## AUTRES ASSOCIATIONS

• Une Association *À la recherche de Michelet* a été créée lors des dernières rencontres de Vascœuil. But: encourager la recherche concernant l'œuvre de Michelet, et, dans l'immédiat, organiser les manifestations du bicentenaire de la naissance de l'historien, en cette année 1998.

(Président d'honneur: Paul Viallaneix. Président: Louis Le Guillou. Secrétaire générale: Laurence Richer. Secrétaires: Simone Bernard-Griffiths, Paule Petitier. Trésorier: Claude Tardif. Cotisation: 100 F. Étudiants: 50 F. À adresser à P. Petitier, 8 passage Tenaille, 75014 Paris.

## Maurice Toesca nous a quittés

Président honoraire de l'Association *Les Amis de George Sand*, Maurice Toesca nous a quittés en janvier dernier, à l'âge de 93 ans. En tant que fondatrice de l'association en 1975, je voudrais rappeler tout ce que nous lui devons.

Il a répondu avec beaucoup d'empressement à mon aspiration à faire revivre, comme Aurore Sand l'avait souhaité, une association qui a connu très vite un essor inattendu, et notamment une extension à l'étranger. En me recommandant à ses amis, M. Toesca m'a permis de constituer un Comité d'honneur, parrainé par Jean d'Ormesson, Jean Guéhenno, Maurice Genevoix, Alain Decaux. Georges Lubin est devenu bientôt notre Président d'honneur. J'ai, toujours grâce à M. Toesca, pu rencontrer le professeur Nagatsuka et constituer le Comité littéraire groupant les universitaires ayant travaillé sur l'œuvre de G. Sand.

Rappelons que Maurice Toesca fut l'élève du philosophe Alain, qu'on lui doit une thèse sur *Le plus grand amour de Georges Sand, son fils Maurice*, des biographies de Musset, Lamartine, Vigny et l'adaptation des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* pour la télévision; il est aussi l'auteur de nombreux romans. Les participants du voyage à Nohant et à Majorque qu'il accompagna en 1976 n'ont pas oublié son érudition, sa jovialité et sa parfaite courtoisie.

Martine BEAUFILS

## NOHANT

Il est une demeure aux teintes surannées,  
Aux parfums de cannelle, de lys et de rosiers.  
Il est une demeure cachée dans les bosquets,  
Où flottent les senteurs des amours du passé.  
Il est un parc boisé,  
Où chaque écorce d'arbre,  
Où chaque grain de sable  
Des grandioses allées:  
D'essence de passion  
À jamais inondé:  
Inéluctable odeur  
Du parfum de leur cœur.  
Il est dans chaque pièce,  
Le doux son du Pleyel.  
Il est dans chaque mur,  
L'écho de leurs murmures,  
Dans chaque bibelot  
Le secret d'un duo;  
Duo d'amour et de tendresse  
Il est dans l'air du temps,  
Un parfum de kouka;  
Sur le papier jauni,  
Le nectar des écrits.  
Il est dans le Berry  
Une maison qui vit  
D'amour et de passion!  
Visiteur initié qui passera le porche,  
Montre-toi attentif...  
Aux âmes qui s'approchent  
Pour « t'accueillir ».

Hélène RAMOS

• La Librairie du bât d'argent et du chariot d'or, 38 rue des Remparts d'Ainay,  
62002 Lyon (04 78 37 41 53) a de nombreux ouvrages de et sur George Sand.

Copyright © 1998 Les Amis de George Sand