

## **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 © 1999 Les Amis de George Sand

# LES AMIS DE GEORGE SAND

Publié avec l'aide du Centre National des Lettres



*La bourrée* vue par Maurice Sand.  
Voir p. 3 l'article de Simone Bernard-Griffiths

# LES AMIS DE GEORGE SAND

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

## Bureau

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

## Conseil d'administration

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

Adresser tout le courrier à Marie-Thérèse BAUMGARTNER,  
12, rue G. Sand, B.P. 83, 91123 Palaiseau Cedex.

### Cotisations :

<b>Membres actifs</b>	120 FF (18,29 e)
<b>Membres bienfaiteurs</b>	180 FF (27,44 e)
<b>Membres d'honneur</b>	250 FF (38,11 e)
<b>Étudiants</b>	70 FF (10,67 e)
<b>Prix de la revue (pour les non-adhérents)</b>	80 FF (12,20 e)

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 Marie-Thérèse BAUMGARTNER (adresse ci-dessus).

## SOMMAIRE

Simone Bernard-Griffiths	Bals et danses champêtres dans le roman sandien.....	3
Hervé Le Bret	Édouard Rodrigues, « le bon riche ».....	19
Nathalie Abdelaziz	<i>Rose et Blanche</i> . Une légitimation par l'artiste.....	37
Hélène Hervieu	« La première femme qui ait pris la parole ».....	49
Nicole Luce	Le périlleux pari de la tentation dramatique.....	56
Jeannine Tauveron	1999, 150 <sup>e</sup> anniversaire de la mort de Chopin.....	67
Pascal Gautrin	<i>Le Poème de Myrza</i> , texte atypique.....	70
Claire Simon	Traductions d'œuvres de George Sand.....	74
	Ouvrages, revues, colloques, thèses, spectacles, expositions .....	79
	Vie de l'Association.....	93

## Illustrations

En couverture

*La Bourrée*, gravure de Maurice Sand, illustre un article de George Sand, *Mœurs et coutumes du Berry* (*L'Illustration*, 30 août 1851). Un exemplaire est conservé dans la collection Joseph Thibaut des Archives départementales de l'Indre (48 J).

p. 22

Édouard Rodrigues, vu par Ary Scheffer, 1852.

p. 23

Le château de Bois-Préau, propriété du « bon riche ».

p. 23

La *Sainte-Anne* de Delacroix. Sand tint à la vendre à son mécène et ami (photo archives).

p. 49

Dans son unique roman, la première romancière norvégienne interpelle George Sand.



# BALS ET DANSES CHAMPÊTRES\*

## DANS LE ROMAN SANDIEN :

### DE L'ETHNOGRAPHIE À LA SOCIOPOÉTIQUE\*\*

L'on danse beaucoup dans le roman sandien. Les bals mondains s'égrènent d'*Indiana* à *Lélia*, de *Métella* à *Lavinia*. Parfois même, comme dans *Consuelo*, ils se compliquent des apprêts du déguisement. Les bals champêtres, eux, dessinent, de *Valentine* à *André*, du *Meunier d'Angibault* à *la Mare au diable*, de *La Petite Fadette* aux *Maîtres Sonneurs*, des figures naïves que l'art immobilise dans la fraîcheur d'images d'Épinal.

Ressusciter les bals champêtres, c'est, pour George Sand, faire œuvre à la fois d'ethnographe, garant des coutumes d'un terroir et d'authentique artiste soucieux de placer la danse, lieu privilégié d'interaction sociale, au cœur d'une sociopoétique<sup>1</sup> qui transcrit les rapports de l'individu et du groupe, des corps et des cœurs « dans un jeu incessant avec la transgression de la règle »<sup>2</sup>. N'est-ce point en effet dans l'écart pris par rapport à la norme que le personnage dansant s'affirme comme personnage romanesque authentique, instigateur de sa spécificité, témoin de la fantaisie créatrice de l'auteur qui lui donne vie ?

## DANSE ET MÉMOIRE D'UN TERROIR :

### POUR UNE ANTHROPOLOGIE DE LA DANSE

#### *L'espace de la danse*

La danse est d'abord comme la mémoire d'un terroir qui, lui donnant un espace et un temps propres, lui imprime son âme.

---

\* Étudiant les danses et bals « champêtres » nous ne limitons pas notre *corpus*, à la différence d'Édith Marois dans son mémoire de maîtrise *Danse et musique dans les romans champêtres de George Sand* (La Châtre, 1995), aux cinq romans que l'on qualifie de « champêtres » [*Le Meunier d'Angibault* (1845) ; *La Mare au diable* (1846) ; *François le Champi* (1847) ; *La Petite Fadette* (1848) ; *Les Maîtres Sonneurs* (1853)] si l'on adopte avec Édith Marois la définition restrictive qu'a donnée Paul Vernois du roman champêtre : « un roman champêtre, ou rustique, ou rural [est un] roman qui s'inscrit dans le cadre exclusif de la campagne et dont les protagonistes essentiels sont des paysans ».

Nous avons jugé bon d'inclure aussi dans notre champ d'investigation *Valentine* (1832) et *André* (1835) où la campagne et la campagne urbaine qu'est la cour-jardin de la demeure des Marteau servent de décor à des scènes de bals et de danses.

\*\* Cet article est le début d'une méditation sur le bal sandien qui se poursuivra, dans le numéro suivant de notre Revue, par l'étude d'une psychopoétique de la danse.

1. Voir *Sociopoétique de la danse*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Anthropos, 1998.

2. *Ibid.*, p. 3.

L'une des singularités du roman champêtre est que tout lieu peut s'y faire lieu dansant alors que l'espace du bal mondain s'avère le plus souvent prédéterminé. Ainsi, dans *André*, la simple promenade d'André de Morand et de Joseph Marteau, accompagnés de grisettes, devient prétexte à de joyeux ébats : « La matinée fut charmante : on cueillit des fleurs, on dansa au bord de l'eau, on mangea de la galette chaude dans une métairie »<sup>1</sup>. Louise Vincent donne, en folkloriste, une caution anthropologique à cette spontanéité dynamique. En Berry, confirme-t-elle, « on dansait sur les routes, au carroi des chemins, partout où l'on se trouvait »<sup>2</sup>. De fait, au soir du troisième jour des épousailles de Germain et de Marie, « toute la noce », raccompagnant « avec la musique » les « parrains et marraines des conjoints » « jusqu'aux limites de la paroisse », « danse encore sur le chemin »<sup>3</sup>. Ni « les pierres », ni « la pluie », ni « le soleil », ni « la fatigue des moissons et des fauchailles », ni la présence d'une poussière épaisse s'élevant sous ses « pieds »<sup>4</sup> n'empêchent le paysan, si l'on en croit *Le Meunier d'Angibault*, de se livrer à son passe-temps favori. Le charisme de Brulette, dans *Les Maîtres Sonneurs*, est tel que les vieillards s'arrêtent « devant » sa « porte » pour « faire danser » « la jeunesse rassemblée » par l'attrait de la « gentillesse » et de la « belle grâce »<sup>5</sup> de la maîtresse du logis.

Nul doute néanmoins que, quel que soit l'emplacement choisi, l'herbe ait la préférence des exécutants. La veille du mariage de Germain et de Marie, l'on voltige déjà « sur la pelouse devant la maison pour se mettre en train »<sup>6</sup>. Le grand bûcheux, lui, joue de la cornemuse, en plein cœur de la forêt bourbonnaise, sur « un bel herbage »<sup>7</sup> où peut à loisir se déployer la bourrée. Le lieu d'élection est souvent la place de l'église où, comme le rappelle Louise Vincent, les Berrichons avaient coutume, « autrefois », de baller joyeusement « sur la pelouse, entre la messe et les vêpres »<sup>8</sup>. C'est encore « sur la pelouse » que *La Mare au diable* montre la veuve Guérin, « partout triomphante », ouvrant le bal à Mers, après l'office, « avec ses trois amoureux successivement »<sup>9</sup>, sous les regards désapprouvateurs de Germain rendu perplexe par tant d'ostentatoire coquetterie.

Parfois l'espace se complique en se dédoublant. Tel est le cas dans *Valentine* où les noces simultanées d'Athénaïs Lhéry et de Mlle de Raimbault permettent à la romancière de s'essayer à l'art du contrepoint en opposant géographiquement et symboliquement la « ferme » au « château » qui s'enorgueillissent, tous deux, d'un bal. À la ferme où « l'on se rassembla sur la pelouse pour commencer le bal », « la chaleur était extrême » par suite du « peu d'ombrage » et « quelqu'un insinua qu'il y avait auprès du château une immense salle de verdure fort bien nivelée, où cinq cents personnes dansaient en cet instant »<sup>10</sup>. Les charmes du parc des Raimbault paraissent alors irrésistibles aux invités des Lhéry car « le campagnard aime la foule comme le dandy ; pour

1. G. Sand, *André*, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », Plan de la Tour, 1976, p. 57.

2. L. Vincent, *George Sand et le Berry*, t. II, Paris, Champion, 1919, p. 284-285.

3. G. Sand, *La Mare au diable*, Paris, Garnier, 1960, p. 174.

4. G. Sand, *Le Meunier d'Angibault*, éditions de l'Aurore, Grenoble, 1990, p. 196.

5. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1979, p. 169.

6. G. Sand, *La Mare au diable*, op. cit., p. 135.

7. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, op. cit., p. 250.

8. L. Vincent, *George Sand et le Berry*, op. cit., t. II, p. 284.

9. G. Sand, *La Mare au diable*, op. cit., p. 100.

10. G. Sand, *Valentine*, op. cit., p. 120.

s'amuser beaucoup, il lui faut beaucoup de monde, des pieds qui écrasent ses pieds, des coudes qui le coudoient, des poumons qui absorbent l'air qu'il respire ; dans tous les pays du monde, dans tous les rangs de la société, c'est là le plaisir »<sup>1</sup>.

Il arrive que le dédoublement s'accompagne d'une unité spatiale. Il se confond alors avec l'ambiguïté. C'est ce qui se produit dans ce roman mi-champêtre, mi-citadin qu'est *André*, où le caractère duel de la petite ville de La Châtre mi-paysanne, mi-urbaine se révèle à travers la dualité de l'espace dévolu à la danse : la cour-jardin de la demeure notariale des Marteau. Là, le fils de la maison, Joseph Marteau, joue de la flûte et rythme un bal sans appareil où voisinent bourgeois, aristocrates et grisettes venues coudre à domicile le trousseau de Mademoiselle Marteau. George Sand n'hésite pas à qualifier de « scène champêtre » l'épisode qui nous fait assister aux évolutions des personnages virevoltant sur « six pieds carrés de sable », « à l'ombre de deux acacias »<sup>2</sup>, tandis que Joseph, nouveau faune, grimpe sur des « gradins de pierre couverts d'hortensias » et que les ouvrières prennent place « sous les lilas »<sup>3</sup>, comme autant de « nymphes »<sup>4</sup> évocatrices d'une mythologie lointaine et d'une nature toute proche venue s'insinuer entre les maisons.

### *Le temps de la danse*

Il advient parfois, comme dans *André* que le temps de la danse soit un temps profane. Profane, il le demeure dans *Valentine* où la Vallée Noire se met en liesse, le 1<sup>er</sup> mai, en réunissant l'une de ces « assemblées » chères aux Berrichons : « Le premier mai est, pour les habitants de la Vallée Noire, un jour de déplacement et de fête. À l'extrémité du vallon, c'est-à-dire à deux lieues environ de la partie centrale où est située Grangeneuve, se tient une de ces fêtes champêtres qui, en tous pays, attirent [...] tous les habitants des environs. [...] Tout cela mange sur l'herbe, danse sur l'herbe, avec plus ou moins d'appétit, plus ou moins de plaisir »<sup>5</sup>.

Mais il est plus fréquent que les bals éclosent à l'occasion des fêtes patronales qui scandent la liturgie paysanne, égayant de pauses le lent déroulement des travaux et des jours. Ainsi, le 24 septembre, la Saint-Andoche « qui est la fête patronale du bourg de la Cosse »<sup>6</sup>, en même temps qu'une sorte de célébration païenne de l'automne, donne aux bessons de *La Petite Fadette* une occasion de « divertissance »<sup>7</sup> : « Ce jour-là » était « une grande et belle fête, parce qu'il y avait danse et jeux de toutes sortes sous les grands noyers de la paroisse »<sup>8</sup>.

La fête de la Saint-Jean connaît, dans le roman champêtre sandien, une fortune beaucoup plus grande, à la mesure de son importance dans la vie paysanne. En effet, outre qu'elle correspond au solstice d'été, elle marque, pour les domestiques et métayers de tous âges qui ne veulent ou ne peuvent renouveler leur contrat, le moment de trouver

---

1. *Ibid.*, p. 120.

2. G. Sand, *André*, *op. cit.*, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 24.

5. G. Sand, *Valentine*, *op. cit.*, p. 32.

6. G. Sand, *La Petite Fadette*, Paris, Garnier, 1958, p. 103.

7. G. Sand, *La Mare au diable*, *op. cit.*, p. 134.

8. G. Sand, *La Petite Fadette*, *op. cit.*, p. 103.

un patron. Appelée « loue, louée ou foire aux chrétiens »<sup>1</sup>, cette journée revit dans *François le Champi* où le héros, « après avoir cueilli un feuillage de peuplier », le met « à son chapeau, comme c'est la coutume quand on va à la loue, pour montrer qu'on cherche une place »<sup>2</sup> et dans *Les Maîtres Sonneurs* où « la foire aux chrétiens » proclamée « grande fête à la ville »<sup>3</sup> donne à Tiennet et Brulette l'occasion d'aller danser. C'est encore à l'approche de la Saint-Jean d'été que, dans *La Petite Fadette*, Landry, déjà depuis près de dix mois au service du père Caillaud, renouvelle son contrat avec « les gens de la Priche » et se rend au bal en compagnie de son besson : « La Saint-Jean fut pour eux un jour de bonheur ; ils allèrent ensemble à la ville pour voir la loue des serviteurs [...], et la fête qui s'ensuit sur la grande place. Landry dansa plus d'une bourrée avec la belle Madelon ; et Sylvinet, pour lui complaire, essaya de danser aussi. Il ne s'en tirait pas trop bien ; mais la Madelon, qui lui témoignait beaucoup d'égards, le prenait par la main, en vis-à-vis, pour l'aider à marquer le pas ; et Sylvinet, se trouvant ainsi avec son frère, promit d'apprendre à bien danser, afin de partager un plaisir où jusque-là il avait gêné Landry »<sup>4</sup>.

À la jonction du profane et du sacré, la fête des fêtes, dans l'univers champêtre est, si l'on en croit Louise Vincent, le mariage : « À l'occasion de cet événement [...], on n'épargne rien. On réunit parents et amis. On s'amuse, on danse, on mange »<sup>5</sup>. Tous ces divertissements sont évoqués dans l'« appendice » de *La Mare au diable* : « Les noces de campagne », long épilogue qui ressemble plus à une clause qu'à un dénouement et dans lequel la danse occupe une place plus informative que proprement romanesque car son apparition ne modifie nullement les rapports d'interaction entre les personnages. Toutefois, George Sand, jouant le rôle de conteur digne des « veillées du chanvreur », s'abandonne au plaisir d'éterniser des coutumes qu'elle affectionne. Dès la veille des épousailles, le père Maurice invite la compagnie « à la bénédiction, au festin, à la divertissance, à la dansière et à tout ce qui en suit »<sup>6</sup>.

Dès ce moment, la danse commence, d'un élan spontané d'abord, sur la pelouse. Elle se déploie ensuite d'une manière plus codifiée après la cérémonie des « livrées » qui soumet le danseur à une épreuve de caractère initiatique. En effet, le fiancé n'a le droit de prendre pour cavalière que la jeune fille qu'il a su désigner comme sa future épouse et cela, malgré le drap qui enveloppe son corps et la rend difficilement discernable des trois autres jeunes filles, de stature comparable, qui l'accompagnent et dont la présence rend le choix périlleux : « S'il se trompait, il ne pouvait danser de la soirée » avec sa promise mais « seulement avec celle qu'il avait » élue « par erreur »<sup>7</sup>.

Guidé par l'intuition du cœur, Germain, « après dix minutes d'hésitation, ferma les yeux, recommanda son âme à Dieu, et tendit la baguette au hasard. Il toucha le front de la petite Marie, qui jeta le drap loin d'elle en criant victoire. Il eut alors la permission de l'embrasser, et, l'enlevant dans ses bras robustes, il la porta au milieu de la chambre, et ouvrit avec elle le bal, qui dura jusqu'à deux heures du matin »<sup>8</sup>.

1. E. Marois, *Danse et musique dans les romans champêtres de George Sand*, op. cit., p. 22.

2. G. Sand, *François le Champi*, Paris, Garnier, 1960, p. 298.

3. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, op. cit., p. 146.

4. G. Sand, *La Petite Fadette*, op. cit., p. 102.

5. L. Vincent, *Le Berry dans l'œuvre de George Sand*, op. cit., t. II, p. 289.

6. G. Sand, *La Mare au diable*, op. cit., p. 134.

7. *Ibid.*, p. 157.

8. *Ibid.*, p. 157.

Le jour même du mariage, le repas qui constitue l'événement majeur, ne manque pas d'être « entremêlé de danses et de chants »<sup>1</sup> jusqu'à minuit. Le fossoyeur, pourtant chargé du festin, vient se mêler, « entre chaque service »<sup>2</sup>, à cette double manifestation de liesse.

Le troisième et dernier jour des noces, qui voit se succéder avec « la rôtie » et « le chou », les cérémonies à caractère érotique, la danse apparaît comme ultime rite de passage, prophétisant l'union des corps : « On dansait, on chantait, et on mangeait encore à la métairie de Belair, ce troisième jour de noce, à minuit, lors du mariage de Germain »<sup>3</sup>.

### *Figures sonores et plastiques*

L'espace et le temps de la danse s'enrichissent de figures plastiques et sonores. La bourrée vient imposer au roman sandien ses pas et ses airs. L'importance de la musique champêtre dans l'œuvre de George Sand n'est plus à démontrer<sup>4</sup>. Nous savons par sa correspondance qu'elle connaissait les mélodies et les rythmes de la bourrée. Le 18 février 1832 elle confie à Émile Regnault : « Mais vous êtes donc fou d'aller passer une nuit à danser ? Voilà un plaisir que du fond de mon cabinet, les pieds dans mes pantoufles, le dos au feu, la plume à la main, je ne conçois plus. Il est vrai qu'à 20 ans, j'étais beaucoup plus ingambe, j'aimais assez la danse, la bourrée s'entend, sur la pelouse au mois de mai avec les jeunes filles de mon village car je n'ai jamais pu souffrir l'odeur ambrée des salons, l'éclat des lustres, le supplice du corset, de la robe de bal et des souliers de satin »<sup>5</sup>. Mais, quelles que soient les implications biographiques d'une écriture, gardons-nous de céder à l'illusion mimétique. Il en va de la danse comme de la noce dont la romancière dit, le 29 août, dans une lettre à Regnault : « Je me suis sauvée en sortant de l'église pour finir la noce qui a duré trois jours et trois nuits sans désespérer. [...] Moi qui ai horreur de la mangeaille, de la danse, de la boisson, et des propos de noce qui sont généralement [joyeux] en province, je suis revenue travailler à *Valentine* où je me trouve précisément à une description de noce campagnarde. Mais je n'avais pas besoin d'observations à ce sujet : d'ailleurs, j'en aurais peut-être fait qu'on m'eût accusée d'avoir prises là. De cette manière si je raconte leur histoire je l'aurai devinée »<sup>6</sup>. Il arrive, grâce à la dialectique de la création poétique, que la fiction précède la

---

1. *Ibid.*, p. 164.

2. *Ibid.*, p. 164.

3. *Ibid.*, p. 174.

4. Voir notamment E. Marois, *Danse et musique dans les romans champêtres de George Sand, op. cit.*, p. 22 : « Nous savons que dès sa plus tendre enfance, George Sand a été bercée par la musique, tant populaire que classique, et que cet art a influencé une grande partie de sa vie de femme. Liszt, Pauline Viardot et bien évidemment Chopin en ont été les personnalités les plus marquantes. Un article de Francine Mallet dans *Présence de George Sand* nous apprend que celle-ci, en sollicitant l'aide et la compétence technique et musicale de Pauline Viardot et de Chopin a permis à la musique populaire d'entrer officiellement dans les salons. Lors des fêtes populaires à Nohant, ils avaient entrepris de noter des airs de bourrées, mais actuellement, ces partitions n'ont pas encore été retrouvées, si ce n'est celle que Pauline Viardot avait envoyée à Tiersot ». Il convient d'ajouter que George Sand était l'amie du cornemuseux Hippolyte Moreau (1837-1901).

5. Lettre à Émile Regnault [Nohant,] samedi soir [18 février 1832] in *Correspondance*, t. II, édition de Georges Lubin, Paris, Garnier, 1966, p. 37.

6. Lettre à Émile Regnault [Nohant, 29 août 1832], *ibid.*, t. II, p. 150.

réalité. C'est donc moins aux liens entre la musique de danse et son référent réel qu'à la fonction romanesque de cette musique qu'il nous plaît de nous intéresser.

Dans le roman champêtre, la musique est d'abord initiatrice. C'est elle qui sonne l'heure du bal. Ainsi, dans *Valentine*, lorsqu'arrive la patache des Lhéry sur les lieux de la fête du 1<sup>er</sup> mai « le son des vielles et des cornemuses se faisait entendre »<sup>1</sup> en guise d'invitation à commencer la bourrée.

L'appendice de *La Mare au diable* nous montre « la musique », c'est-à-dire, « le cornemuseux et le vielleux », préludant à la danse « avec leurs instruments ornés de longs rubans flottants, et jouant une marche de circonstance, sur un rythme un peu lent pour des pieds qui ne seraient pas indigènes, mais parfaitement combiné avec la nature du terrain gras et des chemins ondulés de la contrée »<sup>2</sup>.

Initiatrice de la danse, la musique en est aussi la constante inspiratrice. Le bal de la septième veillée des *Maîtres Sonneurs* fait apparaître à quel point l'exécution de la bourrée demeure tributaire de la qualité et de la nature des mélodies interprétées par le cornemuseux. George Sand oppose avec force l'inefficacité du fils Carnat, ménétrier de métier sans doute, mais dépourvu d'expérience et de génie, au dynamisme d'Huriel, « musiqueux » non patenté mais reçu « maître sonneur »<sup>3</sup>, bref consacré comme artiste « libre » d'exercer ses talents « sans payer aucun droit au roi de France »<sup>4</sup>. François Carnat, « trop novice » dans le maniement de la musette, a beau « faire de son mieux », les danseurs ne peuvent « se mettre en train ». « Il s'en laissa plaisanter, et continua, bien content d'avoir occasion » de se produire, « car c'était, je le crois, la première fois qu'il faisait danser le monde »<sup>5</sup>. Premier essai peu concluant car, si l'on « se mit à danser bien joyeusement », force fut pour chacun de constater, « au bout de peu de minutes », que « cette musique coupait les jambes »<sup>6</sup> : « Ça ne faisait l'affaire de personne, et quand on vit que cette danse, au lieu d'adoucir les jambes déjà lasses, ne faisait que les achever, on parla de se dire bonsoir, ou d'aller finir la journée entre hommes au cabaret », au grand dam de Brulette et des « autres fillettes qui traitèrent leurs cavaliers prêts à l'abdication de « beuveraches et de malplaisants garçons »<sup>7</sup>. C'est alors qu'Huriel fait son apparition, sous les traits d'un fort bel homme, « grand comme un chêne », « l'air avenant d'un bon seigneur »<sup>8</sup>.

La différence entre François Carnat et Huriel est d'abord celle qui distingue l'application née d'un professionnalisme besogneux de l'enthousiasme né de l'inspiration. Le muletier s'implique, corps et âme, dans son interprétation, « encourageant et animant la danse de l'œil, du pied et de la voix ; car il ne soufflait que peu dans la musette, tant il était habile à gouverner son vent, et disait, entre chaque bouffée, mille drôleries et sornettes qui mettaient tous les esprits en joie et folie »<sup>9</sup>. Le résultat ne se fait point attendre et, pour l'évoquer, le narrateur du roman, le père Étienne, retrouve l'entrain du Tiennet de naguère : « Vous ne sauriez croire, mes amis,

---

1. G. Sand, *Valentine*, *op. cit.*, p. 44.

2. G. Sand, *La Mare au diable*, *op. cit.*, p. 135.

3. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, *op. cit.*, p. 157-158.

4. *Ibid.*, p. 157.

5. *Ibid.*, p. 153.

6. *Ibid.*, p. 153.

7. *Ibid.*, p. 154.

8. *Ibid.*, p. 154-155.

9. *Ibid.*, p. 155.

quels cris de contentement et d'émerveillement il y eut sur la place, au bruit tonnant de cette musette bourbonnaise. [...] On ne dansait plus que d'un pied et on allait finir, quand » Huriel « reparut sur la pierre des ménétriers. Aussitôt ce devint comme une rage, on ne s'y mit plus à quatre ni à huit, mais bien à seize ou à trente-deux, se tenant par les mains, sautant, criant et riant, que le bon Dieu n'aurait pu y placer un mot »<sup>1</sup>. Bientôt, « tout se met en branle », « petits-enfants qui ne savaient pas encore mener leurs jambes », « grands-pères qui ne tenaient quasi plus sur les leurs », « vieilles qui se trémoussaient à l'ancienne mode », « gars maladroits qui n'avaient jamais pu mordre à la mesure »<sup>2</sup>.

Or là ne se borne pas la distance qui sépare Huriel des Carnat, père et fils. Alors que ces derniers comptent « les reprises et les carrements comme font les ménétriers de profession qui s'arrêtent tout juste, quand ils ont gagné leurs deux sous par chaque couple », Huriel fait entendre la continuité d'une mélodie qui conjure l'esprit de lourdeur : « Il se mit à cornemuser d'affilée un bon quart d'heure durant, changeant ses airs on ne sait comment, car il passait de l'un à l'autre sans qu'on en vît la couture ; et c'étaient les plus belles bourrées du monde, toutes inconnues chez nous, mais si enlevantes et d'un mouvement si dansable, qu'il nous semblait voler en l'air plutôt que gigotter sur le gazon »<sup>3</sup>.

Si la musique est inspiratrice de la danse, la danse, elle, se fait révélatrice, à travers les pouvoirs mêlés des sons et des gestes, de l'âme d'un terroir. Dans les évocations de sa province, réunies sous le titre de *Promenades autour d'un village*, George Sand affirme que la bourrée ressemble au paysan berrichon au point de ne pouvoir guère être interprétée avec bonheur que par lui : « la bourrée n'est, elle-même, que dans les jambes molles et les allures traînantes de ce qui nous reste de vrais paysans, les jeunes bouviers et les minces pastoures de nos plaines. Ces naïfs personnages s'y amusent tranquillement en apparence ; mais l'acharnement qu'ils y portent prouve qu'ils y vont avec passion. Leur danse est souple, bien rythmée et très gracieuse dans sa simplicité. Les filles sont sérieuses, avec les yeux invariablement fixés à terre »<sup>4</sup>.

Or dans ce mélange de « passion » et de tranquille rigueur s'exprime l'essence même du caractère berrichon que mettent en scène à leur tour les évolutions des paysans du *Meunier d'Angibault* : « À les voir avancer et reculer à la bourrée, si mollement et si régulièrement que leurs quadrilles serrés ressemblent au balancier d'une horloge, on ne devinerait guère le plaisir que leur procure cet exercice monotone, et on soupçonnerait encore moins la difficulté de saisir ce rythme élémentaire que chaque pas et chaque attitude du corps doivent marquer avec une précision rigoureuse, tandis qu'une grande sobriété de mouvements et une langueur apparente doivent, pour atteindre à la perfection, en dissimuler entièrement le travail »<sup>5</sup>.

À la langueur berrichonne, répond la vivacité bourbonnaise. À la grâce molle des natifs des plaines du Berry, pays des blés aux douces inflexions, fait contrepoint l'alacrité d'Huriel, le muletier, l'errant, fils des sombres forêts du Bourbonnais, qui

---

1. *Ibid.*, p. 163.

2. *Ibid.*, p. 163.

3. *Ibid.*, p. 155.

4. G. Sand, *Promenades autour d'un village*, Tours, Christian Pirot, 1984, p. 103.

5. G. Sand, *Le Meunier d'Angibault*, Grenoble, éditions de l'Aurore, 1990, p. 196.

interprète la bourrée mieux que tout autre car il « donnait du jeu à tout son corps si librement, qu'il paraissait encore plus beau et plus grand que de coutume. Brulette y fit attention car, au moment qu'il l'embrassa, comme c'est la manière de chez nous au commencement de chaque bourrée, elle devint toute rouge et confuse, contrairement à son habitude, qui était tranquille et indifférente à ce baiser là »<sup>1</sup>.

Au cœur même de la bourrée, s'insinuent ainsi les codes de la société à laquelle elle se rattache, eux-mêmes toujours menacés d'être brouillés par le désir et le plaisir. Embrasser sa danseuse n'est pas toujours innocent.

Monopoliser son ou sa partenaire l'est moins encore, au regard de la morale paysanne. Fadette, en se faisant promettre « trois bourrées après la messe, deux bourrées après vêpres, et encore deux bourrées après l'Angélus »<sup>2</sup> sait ce qu'elle fait d'autant qu'elle assortit cette requête d'une exigence d'exclusivité : « Dans votre journée », prescrit-elle à Landry, « vous ne danserez aucune autre bourrée avec n'importe qui, fille ou femme »<sup>3</sup>. Huriel a-t-il besoin des avertissements de la tante de Tiennet pour savoir qu'en Berry comme en Bourbonnais, l'on ne badine pas avec la vertu : « Apprenez, mon enfant », dit à Huriel la duègne rustique, « qu'on ne danse ici plusieurs fois de suite qu'avec une fille dont on a, en promesse, le cœur et la main »<sup>4</sup>. Brulette, de son côté, ne trompe personne, même pas elle-même en légitimant officiellement la constance qu'elle met à accepter les invitations d'Huriel, lors de la noce au Chassin, par l'ardeur d'une reconnaissance méritée : « Vous m'avez défendue dans une occasion si dangereuse, et vous avez souffert pour moi de tels soucis, que je ne peux ni ne veux vous refuser une aussi petite chose que de danser avec vous tant qu'il vous plaira »<sup>5</sup>, dit-elle à Huriel qui a sauvé l'honneur de sa dame face aux grossières avances de Malzac. Mais la ruse de la jeune fille est déjouée par celui qu'elle n'ose encore appeler son fiancé tant Huriel se montre habile à poursuivre un marivaudage discret : « – Songez à ce que vous dit votre tante, répliqua » le muletier « en lui tenant la main. Il en sera parlé, et s'il n'en résulte rien de bon entre nous deux, ce qui, de votre part, est encore possible, tout arrangement ou projet que vous auriez pour un autre mariage en sera gâté ou retardé »<sup>6</sup>. Nul doute que l'assiduité dansante représente le premier moment de ce que les berrichons nomment « les accordailles ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, immédiatement après le bal de noce au Chassin, Huriel avoue son amour<sup>7</sup> à Brulette malgré l'hypothèque que la présence de Charlot fait peser sur la vie passée de la blonde beauté de Nohant.

Les diverses règles et usages qui régissent la bourrée affleurent donc dans l'œuvre sandienne. Il restait à George Sand à inscrire l'origine de cette danse dans le tissu romanesque. C'est ce qui advient dans la septième veillée des *Maîtres Sonneurs* où la romancière, reliant étroitement la bourrée aux sortilèges du feu, en l'occurrence à « la jaunée<sup>8</sup> de Saint-Jean »<sup>9</sup>, fait resurgir, en filigrane, l'étymologie même d'un vocable

1. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, op. cit., p. 158.

2. G. Sand, *La Petite Fadette*, op. cit., p. 115.

3. *Ibid.*, p. 115.

4. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, op. cit., p. 359.

5. *Ibid.*, p. 361.

6. *Ibid.*, p. 361.

7. *Ibid.*, p. 368.

8. Terme qui désigne le feu de la Saint-Jean au-dessus duquel garçons et filles s'amuse à sauter.

9. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, op. cit., p. 153.

qui, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle désigne un « fagot de menues branches »<sup>1</sup> avant de se donner pour référent la danse qui se produit « autour d'un feu de fagots ». Ainsi se crée autour de Brulette, la bien-nommée, fille du feu, toute une chaîne thématique qui intègre admirablement les flamboiements de la passion univoque ou réciproque. Le soir de la Saint-Jean, Tiennet a beau faire sauter Brulette au-dessus de « la flamme » qui « s'éleva » plus haut que le « porche de l'église » alors que, « sur la place du bourg » de Nohant, les « vieux de l'endroit » ont dressé les fagots et la paille de la jaunée »<sup>2</sup>, c'est à Huriel, ordonnateur de la fête de l'aube dédiée au feu solaire<sup>3</sup> que Brulette réservera les ardeurs de son feu intérieur. La conversion du charbonnier en muletier ne signifiait-elle point d'ailleurs un adieu aux ténèbres que connotait déjà, dès le début du bal, la métamorphose physique d'Huriel qui, débarrassé de ses vêtements et de sa face encharbonnée, montrait un visage bien lavé, « rose comme une pêche »<sup>4</sup> colorée des miroitements d'une aurore spirituelle.

\*

Mais la danse, quelque importantes que soient ses significations ethnographiques et sa portée folklorique, prétend surtout structurer en profondeur la création romanesque en irriguant une sociopoétique.

## SOCIOPOÉTIQUE DE LA DANSE

### *Le bal, haut lieu du spectaculaire*

Le roman sandien ne se limite pas en effet à la fonction de refléter la société. Il a l'ambition de la donner à voir, de la figurer en raccourci, de la recréer selon ses propres normes en une comédie humaine qui ait sa logique propre.

Le bal, haut lieu du spectaculaire, est l'une des facettes que prend cette récréation. Dès le début de *Valentine*, la fête du 1<sup>er</sup> mai se donne comme une représentation théâtrale. Son public, ses acteurs y participent pour « se montrer en calèche ou sur un âne, en cornette ou en chapeau de paille d'Italie, en sabots de bois de peuplier ou en souliers de satin turc, en robe de soie ou en jupe de droguet »<sup>5</sup>.

Si certains viennent pour être vus, d'autres viennent pour voir. Lorsqu'arrive la patache de Lhéry, les spectateurs ne manquent pas car « plusieurs jeunes gens en embuscade sur la route attendaient l'arrivée des demoiselles pour les inviter à danser les

---

1. Voir article « bourrée » du dictionnaire Robert.

2. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, *op. cit.*, p. 153.

3. À la fin du bal de la Saint-Jean où Huriel et Brulette ont dansé avec un plaisir partagé, Huriel, l'aube venue « se leva, monta sur son banc et présenta son verre vide au premier rayon du soleil qui passait au-dessus de sa tête, en disant, d'un air qui nous fit trembler tous, sans qu'on sût ni pourquoi ni comment : — Amis, voilà le flambeau du bon Dieu ! Éteignez vos petites chandelles, et saluez ce qu'il y a de plus clair et de plus beau dans le monde » (*Ibid.*, p. 165).

4. *Ibid.*, p. 154.

5. G. Sand, *Valentine*, *op. cit.*, p. 32.

premiers »<sup>1</sup>. Le choix du point de vue est essentiel, si bien que l'intrigue laisse apparaître les coulisses mêmes du texte dans lesquelles se fabrique la matière du roman, au carrefour des regards et des perspectives. Ainsi, pour « voir » Valentine, Bénédicte est-il, lors du bal dans la Vallée Noire, obligé « de monter sur un piédestal de pierre brute »<sup>2</sup>. Ascension si gratifiante que le jeune homme fait des émules : « vingt autres jeunes gens se succédèrent à cette place enviée qui permettait de voir et d'être vu »<sup>3</sup>.

Scène idéale, le bal prend parfois l'allure d'une sorte de tribunal qui s'arrogerait le droit de repenser la hiérarchie sociale à travers des critères spectaculaires. Ainsi le 1<sup>er</sup> mai de *Valentine* est-il « un beau jour pour les jolies filles, un jour de haute et basse justice pour la beauté, quand, à la lumière inévitable du plein soleil, les grâces un peu problématiques des salons sont appelées au concours vis-à-vis des fraîches santés, des éclatantes jeunesse du village ; alors que l'aréopage masculin est composé de juges de tout rang, et que les parties sont en présence au son du violon, à travers la poussière, sous le feu des regards. Bien des triomphes équitables, bien des réparations méritées, bien des jugements longtemps en litige, signalent dans les annales de la coquetterie, le jour de la fête champêtre, et le premier mai était là, comme partout, un grand sujet de rivalité secrète entre les dames de la ville voisine et les paysannes endimanchées de la Vallée Noire »<sup>4</sup>.

À la confrontation de la ville et de la campagne, se joint celle des diverses strates de la société car tous les habitants des environs viennent interpréter leur rôle « depuis le sous-préfet du département jusqu'à la jolie grisette qui a plissé, la veille, le jabot administratif ; depuis la noble châtelaine jusqu'au petit *pâtour* (c'est le mot du pays) qui nourrit sa chèvre et son mouton aux dépens des haies seigneuriales »<sup>5</sup>.

Dans le roman d'*André*, de même, les bals qui égaient la demeure notariale des Marteau favorisent les rencontres entre l'aristocrate André de Morand, héritier du marquis de Château-fondu, et le bourgeois de La Châtre qu'est Joseph avec une société paysanne diversifiée en qui les « fils de fermier qui ont toujours à la main un bâton de cormier ou un brin de houx de la taille d'un mât de vaisseau », côtoient les « gros corroyeurs qui sont accoutumés à charger des bœufs sur leurs épaules »<sup>6</sup>.

Quoique souvent d'origine paysanne, la grisette, qui se veut avant tout citadine, « hait tout ce qui sent le paysan »<sup>7</sup>. Elle garde, de ses origines mêlées, des goûts éclectiques. S'il lui arrive de se laisser courtiser, au gré de la danse, par « de petits clerks d'avoué qui ont la voix flûtée et le menton lisse comme la main », par « des flamandins de la haute bourgeoisie qui n'ont pas envie de déchirer leurs habits de drap fin » ou même par des « marjolets qui font des phrases et qui portent des jabots », en revanche « elle aime par-dessus tout un brave tapageur qui ne sait pas nouer sa cravate, qui a le chapeau sur l'oreille, et qui pour elle ne craint pas de se faire enfoncer un œil ou casser une dent »<sup>8</sup>.

---

1. *Ibid.*, p. 44.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 32.

5. *Ibid.*, p. 32.

6. G. Sand, *André*, *op. cit.*, p. 23.

7. *Ibid.*, p. 22.

8. *Ibid.*, p. 23.

Mais le bal ne se contente pas de faire coexister les diverses classes sociales. Il se donne pour mission de faire apparaître la nature et les formes de leurs relations. Ainsi le roman de *Valentine* ne cesse d'évoquer les liens apparents ou profonds qui unissent noblesse campagnarde et paysannerie.

Cette dualité sociologique est réfractée par la dualité des bals : au bal du 1<sup>er</sup> mai, qui sert d'ouverture à l'œuvre, succèdent, au milieu du roman, au nœud de l'intrigue, les bals réunis donnés en l'honneur des noces simultanées d'Athénaïs et de Valentine. Bref, par leur position dans le roman dont elles soulignent les temps forts, les scènes de danse occupent une position stratégique. Elles sont même à ce point investies d'une fonction structurelle que les importances respectives des personnages dans la sociologie romanesque se reconnaissent, notamment, au rôle actif ou passif qu'ils occupent dans l'économie du bal. Ainsi, parmi les nobles, la marquise et la comtesse, simples spectatrices des bourrées, lors de la fête du 1<sup>er</sup> mai, cèdent le pas aux acteurs, Valentine et M. de Lansac. Ce dernier, qui lègue sa place à Bénédicte dans le quadrille, laisse aussi la vedette à ce dernier dans la hiérarchie diégétique. Enfin, comme le bal, le roman fait évoluer des couples.

Dans le récit du bal du 1<sup>er</sup> mai, les portraits proposés de la marquise et de la comtesse de Raimbault, respectivement grand-mère et mère de Valentine, ne prennent tout leur sens que l'un par rapport à l'autre. Les deux dames n'éprouvent, en fait, que mépris pour les paysans qu'elles voient se divertir sous leurs yeux mais elles manifestent leur dédain de deux manières différentes. La distance qui les sépare de leurs fermiers et de leurs voisins est matérialisée dans la géographie du bal qui les fait apparaître, à l'écart, non mêlées à la foule et montant la garde auprès de Valentine comme si, de leur passé seigneurial, elles avaient gardé quelque insularité défensive. Mais l'accueil qu'elles réservent à Bénédicte n'est contrasté qu'en apparence. En effet, le « salut dédaigneux et glacé » de l'une a la même signification que « l'accueil familial et communicatif »<sup>1</sup> de l'autre.

La volubilité de la marquise procède d'une « affectation de popularité » qui cache mal « l'habitude d'une protection toute féodale »<sup>2</sup> laquelle donne à la comtesse, au contraire, une superbe déplaisante, drapée dans un silence éloquent. L'analyse stylistique du discours tenu par la marquise au neveu et fils adoptif des Lhéry n'est pas sans enseignements. Toutes les expressions utilisées pour désigner le fiancé d'Athénaïs : « marmot que j'ai vu tout petit », « filleul de mon pauvre fils le général, qui est mort à Waterloo »<sup>3</sup>, trahissent une volonté de la part de la douairière des Raimbault d'affirmer une supériorité par l'âge, le rang ou la fonction familiale. La marquise croit utile d'utiliser l'impératif à l'intention de Valentine : « Parle-lui, ma fille »<sup>4</sup>, comme si la nuance conative était nécessaire pour que la jeune comtesse pût entamer un dialogue que la disparité des rangs sociaux semblerait devoir entraver. George Sand prend même la peine, pour souligner lourdement la portée sociale des propos, d'objectiver par la transcription d'une sorte de monologue intérieur, les connotations dépréciatives du comportement de la vieille châtelaine : « cette interpellation pouvait se traduire ainsi :

---

1. G. Sand, *Valentine*, *op. cit.*, p. 46.

2. *Ibid.*, p. 46.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 46.

«Imite-moi, héritière de mon nom ; sois populaire, afin de sauver ta tête à travers les révolutions à venir, comme j'ai su faire dans les révolutions passées»<sup>1</sup>.

Or cette condescendance manifestée par les deux nobles dames à l'occasion du bal du 1<sup>er</sup> mai se prolonge à travers celui qu'elles organisent au château des Raimbault, en l'honneur du mariage de Valentine. Une fois encore, la romancière les exclut de la danse, les reléguant dans un rôle d'ordonnatrices, extérieures à des festivités dont elles s'acquittent comme d'un *pensum* nécessaire. La marquise n'aspire guère qu'à « renouveler sa popularité »<sup>2</sup> par une bonté feinte. La comtesse qui « avait un profond mépris pour la canaille, et prétendait que, pourvu qu'on la fit boire et manger, on pouvait ensuite lui marcher sur le ventre sans qu'elle se révoltât »<sup>3</sup>, privilégie le festin organisé « dans le jardin » aux dépens du bal destiné surtout aux paysans qui « danseraient au bout du parc, au pied de la colline »<sup>4</sup>, à distance respectable du château.

Parmi les aristocrates, le seul avec Valentine à ne pas se contenter d'être spectateur des bals successifs est M. de Lansac. Mais, comme ironiquement, George Sand le prive du rôle d'acteur à part entière. En effet, lors de la fête du 1<sup>er</sup> mai, M. de Lansac s'efface de la danse au profit de Bénédict. Plus significatif encore, il n'est pas montré, le jour même de ses noces, dansant avec sa toute récente épouse : il quitte la fête pour « aller faire son courrier » tant le diplomate qu'il est se préoccupe beaucoup plus d'avoir « toujours d'importantes lettres à écrire »<sup>5</sup> que de jouer son rôle dans un mariage dont il n'attend que des satisfactions financières et qui, d'ailleurs, ne sera pas consommé. Le délaissement de la danse devient le signe de l'abdication du désir dans une union de pure convenance.

Plus éclairant encore sur la stratégie narrative adoptée pour le récit des bals, est le traitement du personnage de Valentine qui donne son nom au roman. Bien que moins évanescence que M. de Lansac, quasiment absent des scènes de danse, elle est loin toutefois d'occuper en elles le rôle primordial auquel son statut d'héroïne éponyme de l'œuvre paraissait la destiner. Fait très révélateur de la pensée sociale de George Sand, Mademoiselle de Raimbault subit, comme tous les autres exécutants, la loi duelle du bal. Mais cette dernière la confronte plus à sa rivale Athénaïs qu'à ses soupirants officiels ou officieux. Athénaïs et Valentine, la fille de fermier et la châtelaine se partagent une royauté dansante. Ainsi le veut la bourrée qui, fidèle à ses origines paysannes, peut tout au plus adopter Valentine, campagnarde certes mais aristocrate alors qu'elle fait partie de l'héritage culturel d'Athénaïs, l'hôtesse de la ferme de Grangeneuve.

Curieusement c'est parce qu'Athénaïs, qui accorde sa deuxième bourrée à Pierre Blutty, a besoin d'un vis-à-vis qu'elle prie Mademoiselle de Raimbault d'entrer dans la danse et Bénédict de lui servir de cavalier. Voilà qui remet en cause doublement la hiérarchie sociale. D'abord la noble Valentine a besoin de la médiation d'Athénaïs la fermière pour faire son apparition active dans le bal du 1<sup>er</sup> mai. Ensuite le « couple » formé, ne fut-ce que l'espace de quelques quadrilles, par Valentine et Bénédict n'est pas

---

1. *Ibid.*, p. 46.

2. *Ibid.*, p. 121.

3. *Ibid.*, p. 121.

4. *Ibid.*, p. 119.

5. *Ibid.*, p. 121.

conforme aux règles sociales car il procède d'une mésalliance d'autant plus fâcheuse que la jeune comtesse est nantie d'un fiancé officiel. D'où la sévérité de la semonce de Mme de Raimbault :

« – Ma fille, je vous défends de danser la bourrée avec tout autre que monsieur de Lansac »<sup>1</sup>.

Cette péripétie ne prend sa pleine signification que si on la confronte avec l'une des règles de la bourrée, hautement rappelée par George Sand à ce moment précis du roman, selon laquelle « à un certain *trille* que la vielle exécute avant de commencer » chaque danse, le cavalier doit, « selon un usage immémorial », « embrasser »<sup>2</sup> sa partenaire.

Or cet épisode du baiser est particulièrement instructif sur le mécanisme de la sociopoétique sandienne dans la mesure où il confronte à une même norme deux personnages d'extractions sociales différentes qui, paradoxalement, affirment leur différence par une seule et même subversion.

« Le comte de Lansac, trop bien élevé pour se permettre » une embrassade publique, « transigea avec la coutume du Berri en baisant respectueusement la main de Valentine »<sup>3</sup>. Grâce à ce subterfuge, il prend ses distances d'homme de qualité par rapport à une province campagnarde et à une danse paysanne étrangère à sa nature autant qu'à son éducation. Quant à George Sand, elle prend aussi ses distances, mais de romancière par rapport au folklore berrichon. La création poétique s'engouffre dans l'écart. Le baisemain sauve l'épisode de l'anecdote en même temps qu'il sauve Lansac du ridicule tant ses débuts dans l'art de la bourrée paraissaient peu prometteurs : « Le comte essaya quelques pas en avant et en arrière » mais il sentait « aussitôt qu'il ne pouvait saisir la mesure de cette danse, qu'il n'est donné à aucun étranger de bien exécuter »<sup>4</sup>.

La récurrence du thème du baiser donné à la danseuse dans les romans champêtres sandiens, de *Valentine* à *La Petite Fadette* puis aux *Maîtres Sonneurs* permet des études différentielles qui convergent pour désigner la manière d'exécuter ce geste comme un critère sociologique prégnant. Ainsi Malzac, le muletier qui, dans la forêt bourbonnaise, attire « de force » Brulette « au milieu du bal » pour l'embrasser<sup>5</sup>, ne peut être qu'un vilain diable, qu'un « méchant coquin »<sup>6</sup>. Il est aussitôt puni par Huriel de son inélégance et n'obtient une grâce timide de la part du grand bûcheux que parce qu'il se présente comme victime de l'usage inhérent à la bourrée et des agissements des prétendants de Brulette : « Malzac, c'était le nom de notre ennemi (et il avait une langue aussi mauvaise que celle d'un aspic), porta sa plainte le premier », soutint « qu'il avait honnêtement invité la Berrichonne, qu'en l'embrassant il n'avait fait qu'user du droit et de la coutume de la bourrée, et que les deux galants de cette fille, à savoir Huriel et moi, l'avions pris en traître et malheureusement frappé »<sup>7</sup>.

L'originalité de *Valentine* est que la scène du baiser y est dédoublée, comme les scènes de bals, mais à l'intérieur du seul épisode de la fête du 1<sup>er</sup> mai dans la Vallée

---

1. *Ibid.*, p. 47. Nicole Mozet souligne avec pertinence l'importance de la mésalliance dans la naissance du désir chez les personnages sandiens in *George Sand écrivain de romans*, Christian Pirot, 1997, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 47.

5. G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, *op. cit.*, p. 254.

6. *Ibid.*, p. 255.

7. *Ibid.*, p. 255.

Noire. Cette concentration de la duplication n'a pas seulement une importance structurale puisqu'elle souligne la dualité du roman, elle autorise surtout une analyse sociologique comparée des comportements de M. de Lansac et de Bénédicte face à un unique problème de conflit entre bienséance et normes berrichonnes.

En effet, le renoncement de M. de Lansac à poursuivre la bourrée puis son empressément à donner à Bénédicte l'autorisation d'embrasser Valentine mettent à jour l'ambiguïté sociale de Bénédicte, né paysan, entré dans la bourgeoisie par son éducation, mais étranger à l'aristocratie qu'il contemple comme un mirage inaccessible. Aussi le jeune homme ne réagit-il ni en paysan qui s'acquitterait sans façon du rite du baiser, ni en grand seigneur qui trouverait un moyen de détourner la règle au profit du savoir-vivre. Cette indécision laisse le champ libre au naturel du désir : « Bénédicte imprima ses lèvres tremblantes sur les joues veloutées de la jeune comtesse. Un rapide sentiment d'orgueil et de plaisir l'anima un instant, mais il remarqua que Valentine, tout en rougissant, riait comme une bonne fille de toute cette aventure. Il se rappela qu'elle avait rougi aussi, mais qu'elle n'avait pas ri lorsque M. de Lansac lui avait baisé la main. Il se dit que ce beau comte, si poli, si adroit, si sensé, devait être aimé ; et il n'eut plus aucun plaisir à danser avec elle, quoiqu'elle dansât la bourrée à merveille, avec tout l'aplomb et le laisser-aller d'une villageoise »<sup>1</sup>.

Si l'épisode du baiser permet de distinguer subtilement le comportement social de M. de Lansac de celui de Bénédicte, l'étude des costumes de bal aboutit surtout à dissocier Valentine d'Athénaïs. Nul doute que ces deux femmes soient liées par une affection ancienne : « J'aime Athénaïs comme ma sœur »<sup>2</sup>, n'hésite pas à confier la belle châtelaine à Bénédicte. Mais cette parenté sentimentale s'accompagne d'une opposition radicale de manière d'être qui se cristallise à travers le contraste entre les tenues de bal des deux héroïnes.

Le talent de George Sand consiste à unifier la signification sociologique de l'accoutrement d'Athénaïs, lors du bal du 1<sup>er</sup> mai, tout en prenant soin d'en émettre l'évocation au gré des différents regards portés sur lui.

La première image, narcissique, que nous renvoie le roman d'Athénaïs se regardant dans la glace, avant de partir danser, est commentée par le narrateur qui oppose la grâce naturelle dont sa jeunesse pare l'héroïne, aux « atours d'emprunt »<sup>3</sup> qu'elle a cru bon d'endosser. D'emblée le costume frôle le déguisement, se surajoutant au personnage au lieu de se mouler harmonieusement sur lui.

L'explication de ce divorce nous est donnée doublement : d'abord par la médiation du regard admiratif porté par Mme Lhéry sur sa fille, ensuite par le regard méprisant jeté par Bénédicte sur une jeune paysanne travestie en parvenue. Mme Lhéry donne sa philosophie du costume de bal qui a pour fonction, selon elle, de matérialiser l'enrichissement des fermiers de Grangeneuve : « Fais-toi *brave*, mon enfant », conseille la génitrice remplie de fierté, « tu as de la fortune, profite du travail de tes parents. [...] Fais la dame, ma fille ; tu as été élevée pour ça : c'est l'intention de ton père ; tu n'es pas pour le nez d'un valet de charrue, et le mari que tu auras sera bien aise de te trouver la main blanche »<sup>4</sup>. Or le mari putatif, Bénédicte, n'éprouve que dégoût pour une

---

1. G. Sand, *Valentine*, *op. cit.*, p. 48.

2. *Ibid.*, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 33.

4. *Ibid.*, p. 33-34.

toilette qui, selon lui, est plus riche qu'élégante car elle souffre d'une rédhitoire inadaptation aux exigences d'un bal champêtre. D'où cette condamnation formulée à l'intention de Louise et qui disqualifie l'afféterie d'Athénaïs comme déplacée : « Convenez [...] que sa toilette est extravagante aujourd'hui. Aller danser au soleil et à la poussière avec une robe de bal, des souliers de satin, un cachemire et des plumes ! Outre que cette parure est hors de place, je la trouve du plus mauvais goût. A son âge, une jeune personne devrait chérir la simplicité et savoir s'embellir à peu de frais »<sup>1</sup>.

George Sand se garde d'opposer lourdement les atours de Valentine à ceux d'Athénaïs. Elle joue de l'ellipse. De la robe de bal de Valentine, nous ne saurons rien. Mais cet indice négatif est éloquent. Valentine, dans sa simplicité aristocratique, est plus une personne qu'un costume. Voilà pourquoi l'éclairage se focalise sur sa beauté et non point sur son habillement. Là où Athénaïs n'était que parure, Valentine est nature. L'expression de son « beau visage » est « douce » et « sereine », la « courbe de son profil », la « finesse de ses cheveux », la blancheur de ses épaules, ont des « grâces presque royales qui se révélaient lentement, comme celles du cygne jouant au soleil avec une langueur majestueuse »<sup>2</sup>. Tant de distinction entraîne dans son sillage « mille souvenirs de la cour de Louis XIV » : « on sentait qu'il avait fallu toute une race de preux pour produire cette combinaison de traits purs et nobles »<sup>3</sup>. Athénaïs ne peut donc être consacrée « reine du bal » du 1<sup>er</sup> mai que par les paysans. Aux yeux de Bénédicte, son « étoile » ne peut que pâlir « devant l'astre plus pur et plus radieux de mademoiselle de Raimbault »<sup>4</sup>.

Or ces rapports de force entre Valentine et Athénaïs s'inversent si l'on considère, non plus la fête de la Vallée Noire mais les bals de nocés conjoints qui se déroulent dans le parc du château des Raimbault.

Sans doute l'opposition entre les toilettes demeure-t-elle. Mme Lhéry a pris toutes précautions pour que le faste vestimentaire d'Athénaïs pût paraître supplanter la sobriété de Valentine : « elle avait mis assez d'argent à la toilette de sa fille pour désirer qu'on la vît en regard de celle de mademoiselle de Raimbault, et qu'on parlât dans tout le pays de sa magnificence. Elle s'était scrupuleusement informée du choix des parures de Valentine. Pour une fête aussi champêtre, on n'avait destiné à celle-ci que des ornements simples et de bon goût ; madame Lhéry avait écrasé sa fille de dentelles et de pierreries, et, jalouse de la produire dans tout son éclat, elle proposa d'aller se réunir à la noce du château, où elle avait été priée, elle et tous les siens »<sup>5</sup>.

Pourtant, le « bon goût » ne suffit plus, cette fois, pour assurer le triomphe de Valentine. Le drame est en effet que, désormais, l'héroïne du roman s'estompe au profit de son costume, comme naguère Athénaïs. Valentine qui était avant tout, lors de la fête du 1<sup>er</sup> mai, un beau corps en mouvement devient plus un costume qu'un corps, avant de s'effacer totalement du bal et du roman, dans l'outre-tombe. La sociopoétique participe alors pleinement de la structure de l'œuvre dont elle annonce le dénouement qui montrera la jeune fermière devenue châtelaine, après la mort de Valentine de Lansac et le mariage avec Valentin de Raimbault de la veuve de Pierre Bluttu. Cette passation de

---

1. *Ibid.*, p. 36.

2. *Ibid.*, p. 46.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 45.

5. *Ibid.*, p. 120.

pouvoir métaphorique s'opère dès le jour des noces où Valentine, desservie par son « air d'abattement et de maladie »<sup>1</sup>, n'est plus qu'une épouse déjà délaissée, qu'une amante insatisfaite séparée de Bénédicte qu'elle aime. Bien qu'Athénaïs n'ait point épousé l'homme que son cœur a choisi, du moins forme-t-elle avec Pierre Blutty un couple, si mal assorti soit-il. L'époux d'Athénaïs est aussi présent qu'est absent M. de Lansac. Voilà qui assure la paradoxale suprématie de la jeune fermière et ce, dans le fief même des Lansac : « La noce Lhéry resta maîtresse du terrain, et les gens qui étaient venus pour voir danser Valentine restèrent pour voir danser Athénaïs.

La nuit approchait. Athénaïs, fatiguée de la danse, s'était assise pour prendre des rafraîchissements. À la même table, le chevalier de Trigaud, son majordome Joseph, Simonneau, Moret, et plusieurs autres qui avaient fait danser la mariée, étaient réunis autour d'elle et l'accablaient de leurs prévenances. Athénaïs avait semblé si belle à la danse, sa parure brillante et folle lui allait si bien, elle avait recueilli tant d'éloges, son mari lui-même la regardait d'un œil noir si amoureux, qu'elle commençait à s'égarer et à se réconcilier avec la journée de ses noces »<sup>2</sup>.

\*

Le bal champêtre est donc, dans le roman sandien, moins anecdotique que l'on ne serait tenté de le croire à considérer l'enrichissement qu'il apporte à une lecture anthropologique du roman. Les règles et usages qui le régissent ne sont rappelés que pour être subvertis et, dans l'écart créé par cette transgression, se déploie une authentique sociopoétique par laquelle le roman, ne se contentant point de refléter la société qu'il prend pour référent, la recrée selon ses propres lois, en fonction de ses exigences diégétiques. Voilà pourquoi, sous ses tranquilles allures codifiées, le bal campagnard n'est jamais innocent. Loin de rester un *topos* commode, un ornement attendu voire surajouté, il s'impose comme thème structurant de la poétique romanesque. Fidèle à ses origines qui la rattachent à la « jaunée », la bourrée, chez George Sand, a toujours tendance à jouer avec le feu.

Simone BERNARD-GRIFFITHS  
*Université de Clermont II*

---

1. *Ibid.*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 121-122.

## ÉDOUARD RODRIGUES, « LE BON RICHE »

Mon ancêtre *Édouard Rodrigues Henriquès* (1796-1878) a eu une longue existence contemporaine de celle de George Sand : il avait huit ans de plus qu'elle et lui a survécu deux ans. Ils sont entrés en correspondance en 1862, et elle lui a écrit jusqu'en 1875 plus de 165 lettres, qui ont été conservées dans la branche Gouin de notre famille.

George Sand y déploie ses talents de négociatrice au profit des nombreuses causes généreuses qu'elle recommande à son interlocuteur, « le bon riche », comme elle l'appelle.

Il avait en effet acquis une fortune confortable grâce à une activité professionnelle intense comme :

– associé de la charge d'agent de change Moreau (son frère Henri étant lui-même syndic des agents de change),

– associé commanditaire de Pleyel-Wolff & Cie (pianos et salles de concert) avec son cousin Fromental Halévy,

– associé de la commandite créée par son gendre Ernest Gouin en 1846 (devenue en 1871 la Société de construction des Batignolles), un des principaux acteurs de la construction des réseaux de chemin de fer en Europe, leur fournissant des locomotives et tout le génie civil, notamment les premiers ponts métalliques,

– administrateur de la Cie des chemins de fer de l'Ouest (constituée en juin 1855 par fusion de quatre compagnies)

Sur un plan personnel, c'était un mécène actif, en contact avec les meilleurs artistes, auteurs et compositeurs de son temps. Sa philanthropie et sa générosité s'exerçaient à Paris, où il habitait rue Neuve-des-Mathurins (près de la Madeleine) mais aussi et surtout à Rueil-Malmaison, où il possédait le château de *Bois-Préau* (devenu château-musée, annexe de la Malmaison, au milieu d'un parc de 22 ha). Musicien amateur de bon niveau, il y donnait des concerts et dirigea l'orphéon municipal à certaines occasions. Conseiller municipal, il participa à plusieurs œuvres sociales, notamment une crèche de 20 berceaux et une bibliothèque populaire, dont il choisit les livres avec George Sand en octobre 1863. C'est donc une personnalité attachante dont nous rappellerons l'origine et la personnalité avant d'analyser sa correspondance avec George Sand.

### **1. ÉDOUARD RODRIGUES APPARTIENT À UNE FAMILLE INFLUENTE DE FINANCIERS LIÉS AUX PEREIRE.**

Né à Bordeaux en 1796, Édouard Rodrigues est venu dès son enfance avec ses parents s'installer à Paris.

Il y a fait souche, car il a su tirer parti des opportunités qui s'offraient alors aux financiers investissant dans les premières entreprises industrielles. Il a su aussi profiter du réseau d'amitiés de sa famille dans les milieux dirigeants, intellectuels et artistiques de la capitale.

**a) Son père s'installe à Paris sous l'Empire pour des raisons économiques et religieuses.**

Le père d'Édouard, *Benjamin Rodrigues Henriquès (1769-1838)*, était devenu banquier sous l'Empire, appelé avec un certain nombre de financiers suisses et allemands par le gouvernement impérial à contribuer à la constitution à Paris d'un premier pôle financier au niveau européen.

Le nom de Rodrigues était déjà connu dans le milieu de la finance, puisque sa famille avait créé à Bordeaux une maison de banque et une compagnie d'assurance maritime. Ces firmes avaient toutes deux bénéficié au XVIII<sup>e</sup> siècle de l'essor fou-droyant du commerce colonial entre Bordeaux et les « Indes Occidentales » (les Antilles et Saint-Domingue). Mais cette prospérité avait souffert de la Révolution puis du blocus continental sous l'Empire.

C'est la première raison qui a poussé les deux frères Alexandre (1765-1834) et Benjamin Rodrigues Henriquès à venir tenter leur chance à Paris en y ouvrant la banque *Rodrigues Patto & Cie* en 1802.

La deuxième raison de leur venue est liée aux décrets de 1791 sur l'émancipation des Juifs français, puis à la volonté politique de Napoléon de centraliser à Paris le judaïsme français. En 1806, il réunit une assemblée de notables juifs au niveau national, qui sera suivie par la convocation en février 1807 du *Grand Sanhédrin*. Benjamin Rodrigues devint un de ces notables sépharades représentant à Paris les familles de la *Nation portugaise*, ou Marranes, implantés dans le Sud-Ouest depuis trois siècles.

C'est grâce à cette position de leur père comme représentant de la « Nation Portugaise » à Paris sous l'Empire, qu'Édouard Rodrigues Henriquès et son frère Henri bénéficièrent dès leurs débuts professionnels de tout un réseau de relations familiales, à l'origine limitées à la région bordelaise, mais qui vont prendre une envergure nationale sous le Second Empire.

**b) Ses cousins Rodrigues et les frères Pereire le font adhérer au saint-simonisme et l'associent à leurs affaires.**

Ses cousins issus de germains Olinde et Eugène Rodrigues ont eu une influence déterminante sur la carrière du jeune Édouard en le faisant adhérer comme eux au mouvement saint-simonien et en l'associant à certaines des affaires de chemin de fer lancées par leur beau-frère Émile Pereire. En effet Émile (1800-1875) et Isaac (1806-1880) Pereire, également nés à Bordeaux, sont montés à Paris en 1822 chez leur oncle Rodrigues pour débiter leur carrière professionnelle dans le courtage de change.

En une génération, ils parvinrent à constituer un énorme empire financier et industriel. Hélas celui-ci était fragile et s'écroula en 1867 sous les assauts d'autres grou-

pes financiers comme les Rothschild, auxquels ils portaient ombrage. Les Pereire associèrent les familles Rodrigues-Henriques et d'Eichthal à leurs affaires :

1) La *Compagnie du Chemin de fer de Paris à Saint-Germain*, créée dès 1837 par E. Pereire et A. d'Eichthal.

2) La *Compagnie des chemins de fer de l'Ouest* créée en 1855, par la fusion de la compagnie précédente avec les autres lignes partant de Paris-Saint-Lazare. Édouard Rodrigues fut élu administrateur et le restera jusqu'à sa mort.

3) La *Compagnie du Midi* créée le 27 novembre 1852 par les Pereire, A. d'Eichthal et Rodrigues

4) La *Compagnie Générale Transatlantique* (paquebots), créée en 1855 au Havre par les mêmes associés.

## **2. LA SITUATION D'ÉDOUARD RODRIGUES EN 1862, AU DÉBUT DE SA RELATION ÉPISTOLAIRE AVEC GEORGE SAND.**

*a) Sur le plan familial, c'est un veuf très fortuné qui règne en patriarche sur une nombreuse famille.*

Édouard Rodrigues a 66 ans : d'après son portrait par Ary Scheffer, peint dix ans auparavant, c'est un homme élégant, ayant une belle prestance. Il est mince, blond, le regard aigu, l'air jeune et entreprenant. C'est un mélomane averti, qui aime donner des soirées musicales avec les meilleurs artistes de son temps et même diriger lui-même l'orchestre.

Il est tombé brusquement veuf l'année précédente de son épouse Sophie Lopes de Saa, décédée à Rueil à 58 ans, et qu'il avait épousée en 1822 à Paris. Curieusement elle était originaire d'Altona (alors au Danemark) près de Hambourg, ce qui prouve les liens séculaires entre les sépharades bordelais et les ports hanséatiques.

Il a quatre filles mariées qu'il reçoit souvent à Paris et à Rueil :

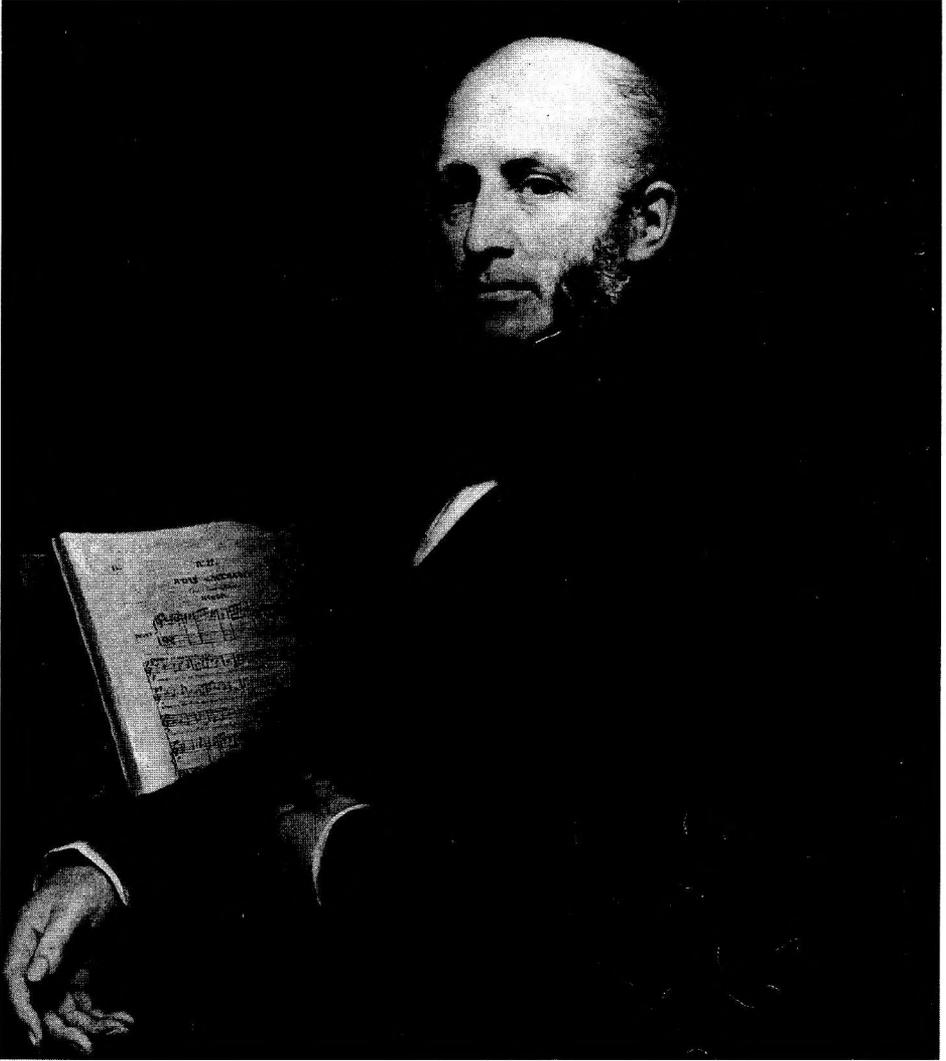
– Cécile (39 ans), mariée depuis vingt ans avec Gustave d'Eichthal (58 ans), publiciste saint-simonien,

– Mathilde (37 ans) mariée depuis dix-sept ans avec Ernest Gouin (47 ans) polytechnicien, fondateur en 1846 avec l'appui de son beau-père de la société de travaux publics et de locomotives qui porte à l'époque son nom,

– Marie (36 ans) mariée depuis quinze ans à Henry Genuyt de Beaulieu, est malade et habite Bois-Préau, où elle mourra le 7 octobre 1875 à 49 ans. Ils ont un fils et une fille de 11 ans (dont s'occupera la filleule de George Sand),

– Thérèse (23 ans) qui s'est mariée en août 1857 à Rueil avec Paul Roland Gosselin (28 ans), associé d'une des plus anciennes charges d'agent de change de Paris (puisque créée en 1822).

Le frère cadet d'Édouard, Henri, propriétaire du château des Lions à Port-Marly (actuelle mairie), et ancien syndic des agents de change de Paris, est mort en 1858, quatre ans auparavant.



Portrait de l'agent de change musicien  
(archives Gouin, Abbaye de Royaumont).



Le « Nohant » de Rodrigues, ainsi que le nommait Sand.



« Ce tableau a été fait chez moi et pour moi »  
(G.S., 24 fév. 1866).

***b) Sur un plan professionnel, c'est un riche homme d'affaires.***

Actif et entreprenant, Édouard Rodrigues travailla jusqu'à un âge avancé à ses deux bureaux des Chemins de fer de l'Ouest, boulevard Haussmann, et d'associé d'agent de change, près de la place de la Bourse. Dès 1860, il était à la tête d'une fortune considérable, qui dépassera au moment de sa mort en 1878 trois millions de francs or, soit six fois l'estimation qui sera faite du domaine de Bois-Préau à Rueil. En effet, à cette date, ses principaux investissements se répartissaient entre les postes suivants :

- 520 KF à Rueil, représentant la valeur estimée du domaine de *Bois-Préau* et d'une parcelle de terrain voisine,
- 778 KF d'immeubles à Paris, dont les murs de l'*Hôtel Louvois* (en face de la Bibliothèque nationale),
- 450 KF d'intérêts dans la *charge d'agent de change Moreau* (charge ancienne puisque existant depuis 1824),
- 575 KF de part de commandite dans la société de son gendre *Gouïn & Cie* (travaux publics et locomotives),
- 465 KF de créances sur la société *Pleyel Wolff & Cie* (pianos et salle de concert),
- 300 KF de créances sur la société *Thomas & Cie/ La Maison de Hanovre*, distribuant l'Orfèvrerie Christofle.

***c) Édouard Rodrigues a une réputation de philanthrope généreux***

C'est un philanthrope à préoccupations sociales, mettant en pratique ses convictions saint-simoniennes.

Il distribue régulièrement des sommes importantes aux cas sociaux qui lui sont présentés par une personne en qui il a toute confiance, Mme Thomas. Celle-ci est en même temps la gérante du magasin d'orfèvrerie Christofle.

**3. CORRESPONDANCE ÉCHANGÉE AVEC G. SAND ENTRE 1862 ET 1876.**

***Forme et dates des lettres.***

Cette collection comprend 166 lettres adressées à Rodrigues, ce qui en fait un de ses principaux correspondants de cette période, en dehors de la famille de G. Sand. De plus, il faudrait ajouter les nombreuses lettres adressées à d'autres correspondants et mentionnant E. Rodrigues, ses gendres Gustave d'Eichthal et Ernest Gouïn, et sa fille Marie Genuyt de Beaulieu. Sans compter que les réponses d'E. Rodrigues sont perdues.

Les lettres de George Sand ont été transmises pendant cinq générations dans la descendance d'E. Rodrigues, et c'est l'un de ses arrière-arrière-petit-fils, Henry Gouïn (1900-1977), fondateur du centre culturel de l'abbaye de Royaumont, qui a ouvert le coffret secret où elles étaient regroupées en douze paquets.

Cette collection de lettres a été communiquée pour analyse à plusieurs biographes de George Sand :

a) À André Maurois à partir de 1950 pour son ouvrage *Lélia ou la vie de George Sand* (publié en 1952) et pour plusieurs articles et cours : *George Sand et les problèmes de la femme* (1951), *George Sand et Marie d'Agoult* (1951), *Les dernières années de Georges Sand* (1951), *Correspondance entre George Sand et Marie Dorval* (1953),

b) À Georges Lubin pour la publication à partir de 1964 et jusqu'en 1991 de la *Correspondance de George Sand* en 24 volumes dans la collection des Classiques Garnier. La correspondance avec E. Rodrigues y débute au volume XVI et s'étend jusqu'au volume XXIV. La période la plus intense s'étend donc de 1862 à 1870, à une époque où G. Sand habite la majeure partie de l'année dans le Berry, dans sa propriété de Nohant, et ne vient que rarement à Paris.

*Thèmes des lettres* : L'évolution des sujets traités dans les lettres, au cours de la douzaine d'années qu'a duré cette correspondance, reflète l'approfondissement de leur amitié.

En 1862 Alexandre Dumas lui a présenté E. Rodrigues comme un riche philanthrope qui pourrait l'aider efficacement à assister les nombreux cas sociaux qui l'entourent. C'est pourquoi les premières lettres qu'elle lui écrit sont consacrées à une habile présentation de cas dignes d'une aide particulière, par exemple :

- Francis Laur dont E. Rodrigues payera les études d'ingénieur,
- Nancy Fleury, filleule de la romancière, qui sera chargée de l'éducation d'une petite-fille du propriétaire de Bois-Préau.

Au-delà de ces aides personnalisées et des nombreuses recommandations pour des postes professionnels, une « tirelire » est mise à sa disposition, dès la fin 1862, pour assister « *qui elle veut quand elle le veut* ».

Au cours des années suivantes, elle évoquera d'autres sujets avec son interlocuteur :

- des conseils pour la gestion de son patrimoine, et pour certains procès qu'ont ses enfants contre leur père,
- la dédicace de son roman *Antonia* paru en 1863,
- son admiration pour d'autres artistes, par exemple Delacroix, dont elle parvient à lui vendre cher un tableau,
- de nombreuses invitations au théâtre, pour recueillir son avis sur ses nouvelles pièces,
- de nombreux dîners et rencontres avec ses amis Flaubert, Sainte-Beuve, Alexandre Dumas fils, Taine,
- des discussions philosophiques : questions-réponses d'un « catéchisme laïque »,
- des actions culturelles, comme le choix en commun de livres pour la bibliothèque populaire de Rueil.

C'est donc une amitié désintéressée qui se développe et qui culminera dans les dernières lettres, où il n'est plus question que de bons sentiments et de nouvelles de leurs familles respectives.

### ***La prise de contact par l'entremise d'Alexandre Dumas fils.***

Lorsque Alexandre Dumas fils prend l'initiative de mettre en contact épistolaire G. Sand avec E. Rodrigues, il est déjà très proche de l'écrivain depuis une dizaine d'années, l'appelant même sa « Maman », et elle son « fils », alors qu'il ne connaît E. Rodrigues que comme voisin, habitant à Marly, près de Rueil. Le 10 mars 1862, elle l'en remercie :

« Vous êtes un bon fils d'aimer votre Maman, et d'aimer ceux qui l'aiment. Certainement ça me fait plaisir qu'on vous dise du bien de moi, et qu'on en pense quand *c'est des gens* de cœur et de mérite comme ceux dont vous me parlez. Est-ce que ce M. Rodrigues n'est pas le frère d'Olinde Rodrigues que j'ai beaucoup connu, et qui était dans les bons israélites avancés et d'assez belle force en philosophie progressiste ? [En fait nous avons vu qu'Olinde était cousin issu de germain et non frère d'E. Rodrigues.] Je ne sais pas si vous avez remarqué qu'avec les juifs, il n'y a pas de milieu. Quand ils se mêlent d'être généreux et bons, ils le sont plus que les croyants du Nouveau Testament. Je suis très touchée de ce mariage d'Emma Fleury [jeune actrice, protégée de Rodrigues, qu'il vient de marier au sculpteur Franceschi]. Voilà ce qui s'appelle faire du bien utile. »

La première lettre de G. Sand à E. Rodrigues le 27 mars 1862 est déjà très chaleureuse :

« Mon cœur est tout pénétré, Monsieur, de cette amitié si bonne et si vraie que vous me témoignez. En me la révélant, mon cher Alexandre [Dumas fils] savait bien que dans la vie littéraire digne et croyante le *public* n'est pour nous qu'un très petit nombre d'âmes choisies auxquelles nous sommes heureux de plaire. Le reste profite s'il peut et s'il veut de ce que nous tâchons de dire de bon ou de vrai, mais nous ne le connaissons pas, et si nous le consultations il nous égarerait, comme il égare tous ceux qui lui font des concessions intéressées. Mais le petit nombre qui pense comme nous et qui dirait comme nous s'il voulait dire, celui-là nous soutient et nous donne une force intérieure dont nous devons le remercier. Aussi, Monsieur, je vous remercie de cœur, ainsi que cette chère malade [la troisième fille d'E. Rodrigues, Marie Genuyt de Beaulieu] dont Alexandre m'a parlé. Mais ce n'est pas moi qui vous ai rendus bons, c'est tout au plus si je vous ai fait mieux sentir que vous l'étiez. Pour cette bonté, je chéris votre suffrage, et j'y penserai désormais pour me rendre meilleure moi-même. Vous voyez que l'échange sera égal et complet, et que si je vous ai fait du bien, vous me le rendez pleinement. »

### ***La prise en charge et le suivi des études du jeune Francis Laur.***

George Sand propose, le 19 avril 1862, à E. Rodrigues un cas concret d'application de ses intentions généreuses. Il s'agit de venir en aide à ce qu'elle appelle avec attendrissement « un jeune enfant », mais qui est déjà un jeune homme de 17 ans et demi. Francis Laur est en effet né à Nevers en 1844, et se trouve à la charge de sa mère seule, après avoir été abandonné par son père. Il est entré à l'âge de 14 ans au service de Charles Duvernet, un ami d'enfance de George Sand, fondateur de *L'Éclaireur*, devenu aveugle. George Sand fut frappée dès leur première rencontre en 1861 par l'intelligence de ce jeune homme, qu'elle résolut d'aider à suivre des études

supérieures. Grâce au financement de celles-ci par E. Rodrigues, Francis Laur aura une brillante carrière : ingénieur de l'école des Mines de Saint-Étienne, il commence sa carrière à la *Société métallurgique de la Vieille Montagne* à Liège, est à l'origine de plusieurs inventions, puis se lance dans le journalisme et la politique : conseiller général en Algérie en 1875, député de la Loire de 1885 à 1889 sous l'étiquette boulangiste, puis député de la Seine de 1889 à 1893, il intervient notamment dans la révision du code minier, l'éclairage des mines, le rachat par l'État du réseau des chemins de fer de l'Ouest et sur le monopole de la maison Hachette dans les bibliothèques des chemins de fer. Pour la petite histoire, il créa un incident mémorable le 19 janvier 1892 en attaquant à coups de canne le ministre de l'Intérieur Ernest Constans à la tribune de l'Assemblée. Après son retrait de la vie publique, il eut une retraite paisible et mourut en 1934 à 90 ans.

George Sand n'imaginait sans doute pas la carrière de Francis Laur, quand elle commença à s'intéresser à lui en 1861. Elle l'évoque pour la première fois dans le post-scriptum de sa lettre du 8 janvier 1861 à Duvernet :

« *Un beau bonjour au docte et grave secrétaire.* » Puis dans sa lettre du 15 mars : « *Pour Francis, à qui je tire les oreilles.* » En juin 1861, Francis Laur vient en séjour à Nohant pour accompagner Duvernet, et y rencontre Alexandre Dumas fils, qui s'intéresse à lui. En avril 1862, elle demande à Rodrigues de financer ses études :

« Permettez-moi de mettre sous vos yeux une lettre d'un digne et excellent ami à moi [Maillard], que j'avais chargé, en quittant Paris, de prendre des informations exactes, relativement aux études du jeune enfant que vous avez bien voulu protéger et secourir. Il résulte de cette lettre que le temps du noviciat sera beaucoup plus long et les dépenses beaucoup plus considérables que je ne l'avais pressenti, et je ne veux nullement donner suite au projet, sans vous l'avoir soumis dans sa réalité. Je ne voudrais pour rien au monde vous engager dans un sacrifice que je croyais beaucoup moindre, et tirer à vue sur votre bienfaitante générosité. Je vous ai dit et vous répète que l'enfant m'intéresse par lui-même, à cause de son intelligence et de la noblesse de ses sentiments ; mais qu'il n'appartient à aucune famille amie envers qui j'aie des devoirs à remplir ; enfin que lui-même ne m'a jamais rendu aucun service. Vous pouvez donc dire *non*, sans me créer le plus léger préjudice moral ou matériel.

« L'enfant peut encore, à moins de frais, vous avoir pour bienfaiteur, en s'appliquant à un travail moins brillant et en occupant un emploi qui serait plus vite fructueux pour lui-même, par conséquent moins longtemps dispendieux pour vous. Vous prononcerez donc en toute liberté sur l'avenir du néophyte. Quoi que vous fassiez pour lui, ce sera une bonne action bien placée, il vous devra tout, il le sentira, et il se rendra digne de vos bontés. »

Dans sa lettre suivante à Maillard, le 25 avril, elle fait étudier une solution de rechange si Rodrigues renonce :

« Cher ami, notre *bienfaiteur* recule, comme je m'y attendais, devant une si grosse dépense ; il faut chercher quelque chose de moins, de *beaucoup moins* ; encore dans les sciences si l'on peut, et sinon dans l'industrie.

« Voyez et cherchez dans votre bon esprit pratique et proposez, après quoi, je proposerai à M. Rodrigues. Le pis-aller serait un emploi dans un ministère ; je pourrais bien trouver cela ; mais le but du développement intellectuel ne serait pas rempli. On me dit qu'à l'École centrale on fait de bonnes études et que ce n'est pas cher – qu'est-ce

que c'est ? – faites moi la même enquête que pour l'École des Mines et dites-m'en un peu le programme. »

Dans sa lettre du 30 avril à Alexandre Dumas fils, elle fait état d'un refus écrit de Rodrigues :

« Manceau me dit qu'il vous a écrit l'histoire de Francis. J'espère que Mr. Rodrigues ne m'aura pas trouvée indiscreète, car en apprenant qu'il fallait beaucoup de temps et d'argent pour faire un *savant* de notre gamin, j'ai écrit à l'*excellent riche* de bien se dire ce que je lui avais dit déjà, à savoir que l'enfant ne *m'était rien*, que je ne lui devais rien, non plus qu'à sa famille, et que devant le gros chiffre annoncé, je le suppliais de ne pas prendre de mitaines pour me dire non. Je savais bien qu'il dirait non, mais je voulais qu'il pût le dire sans crainte de me chagriner, et ceci, en raison de la bonne amitié qu'il m'a témoignée. Il m'a répondu une charmante lettre. Il a un autre enfant comme cela sur les bras, et il est convenu que nous chercherons chacun de notre côté une bonne voie pour les deux, non pas une place de prince pour chacun, mais un état approprié à leur condition.

« J'attends des renseignements pour lui écrire. Francis est un brave petit piocheur, il est à l'œuvre du matin au soir, et n'importe où on le mettra, je suis sûre qu'il se passionnera pour le travail. »

Dans sa lettre du 29 mai à E. Rodrigues, elle lui propose de nouveaux projets pour Francis :

« Et puis, vous savez bien que tous les riches ne sont pas généreux comme vous l'êtes, comme je le serais si j'avais de la fortune. [...] Cette éducation peut se faire chez moi, je lui offre de grand cœur l'asile et l'entretien pour plusieurs années. Après quoi je peux le faire entrer dans un bureau quelconque. Vous voyez que *sans me désobliger* et sans être *inhumain*, vous pouvez me le laisser sur les bras. [...] C'est donc la charité à l'intelligence que je vous offre de faire. Si ce n'était que le pain du corps, ma pauvreté relative trouverait moyen de le lui procurer, et je n'irais pas encombrer d'un estomac de plus votre liste probablement effrayante. [...]

« Répondez-moi à Nohant, oui ou non. Si c'est non, rien de changé aux sentiments que je vous porte. Je saurai que cela ne se peut pas, et vous n'avez pas besoin de m'expliquer le pourquoi. – Si c'est oui, j'enverrai Francis vous remercier et commencer son travail. »

Le 1<sup>er</sup> juin, ayant reçu une réponse positive, elle lui envoie Maillard :

« Cher Monsieur, la personne que je vous envoie est mon ami Mr. Maillard, ex-ingénieur colonial, qui veut bien, après avoir fait toutes les démarches et pris toutes les informations relatives à l'éducation de Francis Laur, se charger d'être son père putatif à Paris, et son guide auprès de vous. C'est donc à lui que vous aurez, en temps et lieu, toute sécurité pour verser votre large subvention consacrée à l'avenir de cet enfant [de 17 ans et demi]. M. Maillard lui donne son temps, son zèle, sa sollicitude soutenue et contribue ainsi à cette bonne œuvre où vous avez la meilleure part. »

Le 15 juin, elle lui annonce sa visite de remerciement à Rueil :

« Certainement, j'irai vous voir dans votre somptueux Nohant, et si vous faites quelque voyage vers le centre vous viendrez vous reposer dans mon modeste Boispréau ! – Vous me devez cette promesse en échange de la mienne, comme vous me devez votre bonne amitié que la mienne mérite et réclame. »

Le 18 juin, elle informe A. Dumas fils du succès de ses démarches :

« Vous ai-je dit que son sort [celui de Francis] était réglé, grâce à l'excellent M. Rodrigues ? [...] La dépense totale indispensable se monte à 6.000 fr. Je ferai le surplus. M. Rodrigues a accueilli l'exposé avec une bonté et une grâce parfaites. Nous sommes en correspondance suivie à ce sujet, et je ne peux pas trop vous remercier de m'avoir mise en relation avec un homme si paternel et si généreux. Francis reporte à vous qui êtes la source de cette faveur, une bonne part de sa reconnaissance. C'est un brave enfant qui se conduit et se conduira bien. Il sent bien que le voilà engagé et forcé par ce bienfait, à marcher droit et à travailler comme un beau diable. »

Le 22 juin, elle remercie Rodrigues :

« Merci, cher Monsieur, merci pour Francis qui vous bénira toute sa vie et dont le cœur, cela, je vous en réponds, sera digne de votre bienfait. Merci pour moi qui vous dois une de ces satisfactions au-dessus de toutes celles qu'on éprouve pour soi-même. – Merci pour ce *grand bon* Dieu auquel je crois de toute mon âme, et qui doit une bénédiction particulière à ceux qui protègent et sauvent les enfants. Donner l'instruction à ceux qui ont reçu de lui l'aptitude, c'est compléter son œuvre et le servir grandement. [...]

« Et moi aussi, cher Monsieur, je vous aime, et je serai bien heureuse, si vous me fournissez l'occasion de servir, dans ma sphère d'action, quelqu'un de vos protégés. Je m'endors, ce soir, en répétant ce que je faisais dire en pleine révolution, à un de mes personnages de *Claudie* : *Dieu bénisse les bons riches !* »

À Maillard, elle écrit le 8 juillet : « Merci pour mon petit Francis, que vous aimez, et qui, j'espère, en sera toujours digne ainsi que des bontés du grand chef d'orchestre de Rueil. Je savais qu'il était plus qu'un amateur éclairé, c'est-à-dire très véritable et savant musicien. »

Le 12 juillet, elle renouvelle ses remerciements à Rodrigues :

« Francis m'écrit qu'il est confondu et charmé de vos bontés, et de celles de votre famille. [...] Oui, Francis et Maillard m'ont raconté leurs bonnes journées, et la belle musique que vous dirigiez en maître, et toutes les bontés charmantes de votre famille. Je les envie de vous voir et de vous connaître plus que moi. Mais j'espère bien, comme on dit, *me rattraper*. »

### ***La filleule de George Sand, Nancy Fleury, est chargée par Rodrigues de l'éducation de sa petite-fille.***

Aussitôt après avoir réussi à faire prendre en charge les études de Francis Laur par E. Rodrigues, George Sand lui présente dans sa lettre du 17 octobre un autre cas à aider : il s'agit de sa filleule Nancy Fleury :

« Avez-vous – oui vous avez de charmantes petites-filles plus jolies les unes que les autres, m'a dit Francis –, mais avez-vous besoin de bonnes leçons pour elles ? Voici la nouvelle bonne action que je vous propose, en même temps que la bonne rencontre que je vous indique. J'ai à Paris une grande filleule de 24 à 25 ans [elle a, en fait, trois ans de plus] grande comme un grenadier, douce et simple comme un enfant, une belle et bonne fille d'une instruction et d'une intelligence supérieures. Il vous suffirait de la voir

un quart d'heure pour l'estimer et pour l'aimer véritablement. Elle sait tout, l'histoire, les langues, la philosophie, tout ce qu'une femme peut savoir de sérieux et de bien compris, avec un grand charme d'esprit dans l'enseignement. Elle a fait des cours, elle en cherche encore ; elle a quelques élèves, elle fait des traductions, des travaux sérieux pour l'éducation. [...]

« Ce n'est pas une place de gouvernante que je vous demanderais. »

Le 25 octobre, Nancy Fleury lui raconte sa première entrevue avec Rodrigues :

« Il s'agit de diriger l'instruction et l'éducation d'une belle, bonne et intelligente petite fille dont la maman malade ne peut s'occuper. » Pour cela, elle doit passer auprès de l'enfant tous les jours six heures, de midi à six heures.

La rémunération est de 200 F par mois. Nancy ne s'est pas engagée, elle attend pour le faire le conseil de George Sand, devant qui elle pèse le pour et le contre. Un point risque de soulever une objection de sa part : « Je dois te dire qu'une des premières questions de M. Rodrigues a été : «Êtes-vous catholique ?» – «Pas beaucoup», ai-je répondu. Il m'a demandé alors si j'avais une répugnance à surveiller l'éducation religieuse de la petite fille que la mère élève dans le culte catholique et qui doit faire sa première communion cette année. J'ai dit la vérité, c'est que je n'en aurais point. » (Archives Gouin, extraits dans G. Lubin, T. XVII, p.269-270.)

Le 27 octobre, G. Sand remercie Rodrigues d'avoir engagé sa filleule :

« Cher ami, tout ce que vous faites est bien et *bon*. Vous prenez ma Nancy et son père en amitié ; vous voyez clair, vous, et le cœur vous donne de bons yeux, ils sont bien touchés de votre accueil. Je vous en envoie la preuve. Il faut d'ailleurs que vous voyiez sur quoi porte un reste d'hésitation. Je viens de répondre à cette chère enfant que je croyais qu'elle doit dire oui parce que, dans la vie, il y a toujours des raisons *contre* les meilleurs partis, et qu'ils n'en sont pas moins les meilleurs. Le prix que vous fixez est très large. Quant à l'avenir, *après l'éducation*, il est hors de doute pour moi que votre digne fille et vous, vous lui trouveriez un autre emploi de son travail et de son intelligence par les nombreuses et honorables relations que vous avez. C'est donc là, lui ai-je dit, ce qui m'inquiète le moins. Vous pèserez l'article *catholicité*, il faut bien se connaître au départ quand on veut faire route ensemble. *Moi*, je ne suis pas *du tout* catholique. Mais Nancy résume avec une loyauté sérieuse en deux mots, sa manière de voir, elle est très instruite sur les matières religieuses, je le sais, elle a une religiosité sincère et ne fait pas de réserve personnelle. Vous pouvez vous fier à sa parole comme à celle d'un *homme de bien*. Donnez-lui deux ou trois jours, et quelle que soit la réponse comptez bien qu'elle, moi et ses parents vous sommes obligés de cœur et d'esprit. Je vous demanderai en tout cas de faire chanter sa sœur Valentine quelque jour que vous aurez le temps, en petit comité, en famille (on est pauvre, on n'a pas de toilettes pour aller dans le monde) elle a une voix extraordinaire. Je ne sais comment elle chante à présent, elle était enrhumée à notre dernière rencontre, il y a deux ans que je ne l'ai entendue, elle annonçait devoir très bien chanter, elle a travaillé depuis. Vous êtes meilleur juge que personne, si vous étiez content d'elle, vous pourriez à *l'occasion*, la recommander pour des leçons à donner. »

Le 9 novembre, Nancy Fleury donne à sa marraine ses premières impressions sur son nouveau travail :

« Je commence par t'embrasser du fond du cœur, comme j'aimerais à le faire si j'étais auprès de toi pour te dire mon contentement. Oui je suis contente, bien contente, mes parents le sont comme moi, depuis les heures passées hier à Bois-préau dans la famille de M. Rodrigues. J'étais émue de savoir quelle maman et quelle petite fille j'allais trouver. J'ai trouvé ma future élève tout à fait selon mon cœur et je me fais joie d'avoir à cultiver cette belle petite plante-là. Ce n'est point une plante de serre chaude, mais bien une plante poussée au grand air et au grand soleil et franchement épanouie. Et c'est ce qui me plaît. Je serais bien trompée si ses yeux noirs ne reflétaient pas une âme bonne et aimante. Le reste ira tout seul.

« Mme de Beaulieu nous a fait, à ma mère et à moi une excellente impression ; ses questions et ses préoccupations mêmes nous ont montré une mère intelligente, sérieuse et prévoyante, et je l'aime mieux ainsi qu'une mère qui se fût déchargée sur moi de sa fille avec une confiance trop aveugle et trop prompte. La pauvre femme nous a reçues auprès de son lit, d'où son beau et calme visage regarde tristement le magnifique horizon.

« Elle seule est là pour montrer plus que jamais que le bonheur n'est pas complet en ce monde. Autrement on serait tenté de la croire en voyant ces enfants, petits-enfants et arrière-petits-enfants groupés autour de ce vieux père si jeune dans la plus admirable campagne qu'on puisse rêver. Cet encadrement-là va encore mieux à M. Rodrigues que son bureau de la place de la Bourse. Il est heureux avec épanouissement : «N'est-ce pas que mes filles sont belles ? N'est-ce pas que mon parc est beau ?» Moi je suis toujours tentée de savoir gré aux gens qui sont heureux. Il me semble qu'il faut être bon pour savoir l'être et il y a dans l'épanouissement de M. Rodrigues moins de vanité que de bonté de cœur et même de naïveté. Il a raison d'ailleurs d'être fier de ses filles. Il nous a présenté à trois d'entre elles (ce que nous avons trouvé gentil et amical). Deux sont remarquablement belles : Mme de Beaulieu et Mme d'Eichthal. Cette dernière a une beauté forte, intelligente et loyale, qui va droit au cœur. Il a raison aussi d'être fier de son parc et de son château. Si ce n'est pas lui qui a créé les coteaux de Marly et les masses de verdure qui bordent l'horizon, c'est son mérite d'avoir su arranger le tableau pour un pareil cadre. Ces bouquets d'arbres qui ne laissent pas voir une maison et les belles grandes pelouses ondulées donnent à cette propriété, située à une demi-heure de Paris, le calme et le recueillement de la vraie campagne.

« Le château est d'une simplicité grande, pas une dorure dans la décoration intérieure, pas même un meuble de soie et de velours. Si comme le dit M. Rodrigues, son château lui ressemble, eh bien c'est tant mieux pour lui.

« Au fait il me semble tout naturel que le caractère se laisse voir dans ce que l'on crée et pour avoir un grand goût il ne faut pas avoir une âme médiocre.

« Mon père, qui est toujours à la recherche de l'idéal, n'a cette fois rien trouvé à démolir et il a visité avec grand intérêt les 25 hectares de parc et les cent mille pots de fleurs. La bonté de M. Rodrigues l'a si bien charmé qu'il cédera volontiers à son invitation d'aller de temps en temps le revoir à son bureau de la rue Montmartre.

« M. Rodrigues nous a paru un vrai *bon homme* dans le sens le meilleur de ce mot. Il a des préoccupations touchantes ; celle par exemple de remplacer par une grille le mur de son parc, afin que les pauvres gens en puissent jouir par la vue. Mon père lui disait : «Vous donnez envie d'être riche.» C'est qu'en effet il nous a montré la richesse dans ses beaux côtés. La richesse qui élargit le cœur au lieu de le rétrécir en permettant

de s'entourer de belles et bonnes actions. Cette visite nous a fait du bien à tous : elle m'a donné confiance et a effacé toutes mes incertitudes.

« Je t'envoie aujourd'hui toutes ces bonnes impressions en façon de remerciements. En les recevant je n'ai cessé de penser à toi et naturellement de te les rapporter. La famille arrive à Paris cette semaine et je commencerai lundi prochain. » (Archives Gouin.)

### *Vente à Rodrigues d un tableau de Delacroix à 2, 5 fois le prix espéré.*

Cette anecdote montre les talents de négociatrice de George Sand, qui réussit à vendre 5.000 fr à Rodrigues un tableau qu'un marchand ne parvenait pas à vendre plus de 2.000 F. En effet depuis la mort de Delacroix, le 13 août 1863, elle envisageait de vendre les tableaux qu'il lui avait donnés, en raison de leur profonde amitié et de ses nombreux séjours à Nohant (notamment en 1842). Dès le 18 octobre, elle songe à en parler à Rodrigues sous prétexte de lui raconter sa dernière visite à l'artiste. Du 16 au 20 février 1864, la vente de l'atelier Delacroix à l'hôtel Drouot lui avait semblé prometteuse. Mais elle s'était fait des illusions : le produit de la vente fut très loin de ses évaluations optimistes. L'*Éducation de la Vierge* [la *Sainte-Anne*] ne fit que 2 200 F et fut retirée de la vente.

Deux ans plus tard, les 15, 20 et 23 février 1866, elle reprend ses démarches (lettres à Maurice) :

« Ça m'inquiète cette *Ste-Anne* chez Petit. J'ai peur que ça ne disparaisse un jour ou l'autre. J'aimerais mieux prendre le tableau chez moi et tâcher de le vendre à un ami. Peut-être Rodrigues me l'achèterait. Je vais le faire demander, mais il me faut un mot de toi. Sois bien sûr que Petit ne s'en occupe pas. D'ailleurs le lâcher pour 2.000, c'est trop bon marché. » « J'ai été aujourd'hui chez Petit qui n'a pas vendu la *Ste-Anne*. Je l'ai vue, elle est en bon état. Il ne demande rien du tout pour l'emmagasinage, il me l'enverra demain. Je tâcherai de la vendre à Rodrigues. Petit dit que c'est une très belle chose qui aura un jour un très grand prix. Mais pour le moment elle ne plaît pas et son vilain cadre lui nuit. » « Une heure après, Rodrigues est arrivé. Je crois, je suis presque sûre qu'il va acheter la *Ste-Anne* un bon prix. Je ne te le dis pas encore pour ne pas te causer une déception si ça échoue. Il me donnera réponse la semaine prochaine. »

Le 24 février, elle fait l'offre à Rodrigues et lui rappelle les circonstances de la création :

« Cher ami, pensez à mon tableau. Si vous ne le voulez pas, faites-le moi vendre. Je l'ai repris à mon fils pour une somme qu'il me devait. Je n'ai pas voulu compter avec lui, les estimateurs et marchands de tableaux à qui je l'ai montré, m'ont dit que, dans quelques années, cela vaudrait 30 ou 40.000 fr. – Je suis trop vieille et trop pauvre pour attendre et pourtant je n'ai pu me décider à le donner pour un prix très raisonnable qui m'était offert. Il m'en coûte de m'en séparer pour des inconnus, j'en ai presque des remords, car ce tableau a été fait chez moi et pour moi. La toile a été prise dans ma toilette, c'était un coutil de fil destiné à me faire des corsets.

« Pendant qu'il faisait cette peinture je lui lisais des romans. Ma bonne et ma filleule posaient. Maurice copiait à mesure pour étudier le procédé du maître. Si ce cher souvenir va chez vous, j'en serai consolée, il ne me semblera plus qu'il est profané,

puisqu'il vous aussi vous avez connu, compris, aimé ce cher génie. C'est pourquoi je vous ai dit : payez-le ce que vous voudrez, et si vous ne le voulez pas et que quelque autre en voulût, il faudrait que ce fût quelqu'un qui eût comme vous une religion pour Delacroix. Quand on pense que des toiles de maîtres ont été retrouvées sous d'ignobles barbouillages qui les recouvraient depuis des siècles ! il ne faut pas que de pareilles choses arrivent par la faute des amis. Celui à qui Delacroix a légué les trésors de son atelier [Achille Piron] aimait beaucoup l'homme, mais tenait le peintre pour un fou. Si les amateurs ne fussent venus lui apprendre par leur argent que c'était un grand maître, il eût vendu ces reliques pour en faire des enseignes. Et voilà le sort des artistes d'autrefois, peut-être de ceux de demain. »

La réponse de Rodrigues le 25 février est un accord conditionnel et à contre-cœur : « Chère amie, votre lettre me cause véritablement un vif embarras. Le tableau est superbe ; les circonstances au milieu desquelles il a été composé et que vous décrivez ont un charme, une magie de style qui n'appartiennent qu'à vous, à vous seule, et que seule vous ignorez, le rendent inappréciable à mes yeux. Mais je ne suis pas en position d'y mettre ce prix réel qu'il vaut incontestablement. [...] J'attends, vers la fin du mois prochain, la rentrée d'une somme de *cinq mille francs*. D'ici à cette époque, cherchez, cherchons un acheteur. Après cette époque, je demeure seul engagé, sans aucune espèce d'engagement de votre part, à vous remettre ces cinq mille francs pour prix de votre tableau. »

Pourtant le 27 février, elle balaie toute objection avec un indéniable sans-gêne : « Mon cher ami, je ne veux pas *chercher* et je n'ai pas le temps de *montrer*. Vous aimez l'œuvre et le maître. Ce sera vu et apprécié chez vous, et j'ai du plaisir à me dire que cette belle chose est à vous, et non à un autre. Je vas vous envoyer le tableau et vous me donnerez vendredi l'argent, dont le chiffre restera un petit secret entre nous, parce que je l'ai refusé à d'autres qui seraient jaloux. Demain dans la journée, peut-on se présenter chez vous ? ça me ferait bien plaisir de voir le tableau à votre mur et de pouvoir lui dire vendredi : « Tu es bien là ; on t'aime et on te respecte. » »

Rodrigues s'était laissé forcer la main, mais acheter un Delacroix pour 5 000 F n'est pas une si mauvaise affaire !

### ***George Sand dédicace en 1862 son roman Antonia à Rodrigues.***

Ce roman qui paraît d'abord dans la *Revue des Deux Mondes* fin 1862, puis chez l'éditeur Michel Lévy en 1863, est dédié à Édouard Rodrigues : « À vous qui adoptez les orphelins, et qui faites le bien tout simplement, à deux mains et à livre ouvert, comme vous lisez Mozart et Beethoven. »

*Antonia* est un roman peu connu de George Sand : d'ailleurs, le 17 octobre 1862, elle en minimise l'importance :

« J'aurais voulu vous dédier, non pas le roman d'*Antonia*, mais celui qui m'absorbe maintenant [*Mademoiselle La Quintinie*, qui fit scandale par son caractère anticlérical] et qui exprime mieux une idée générale et personnelle en même temps. Je vous dirai en temps et lieu pourquoi je n'ai pas osé. *Antonia* n'est qu'une fleur de mon herbier, c'est comme un souvenir de promenade que je vous envoie. Ne m'en remerciez pas. Il en est de cette fleurette comme de tous les bouquets. L'intention en fait tout le

prix. La mienne (mon intention) est de vous dire que vous rencontrant sur le tard de ma vie, et passant près de vous par le hasard des circonstances, j'ai compris votre belle âme et suis restée à jamais pénétrée de ce rayonnement de franchise qui est la suprême intelligence. Je ne vous connais pas, et il me semble que je vous ai toujours connu. Vous êtes un riche, je ne connais pas les riches *avantageusement*, mais je vois qu'on vous aime, je vous tends la main pour un pauvre, et je vous vois si content que je vous sais par cœur. La bonté ne s'explique pas, elle se montre. Donc je vous connais mieux après vous avoir vu cinq minutes, que bien des gens dont j'ai côtoyé toute la vie. Ce n'est pas l'argent que vous donnez, – on donne beaucoup par ostentation ou par complaisance, ou par calcul – mais c'est l'affection que vous donnez avec, qui fait que l'argent sort de votre cœur, et non pas seulement de votre caisse. »

### ***L aide au lancement par Rodrigues d une bibliothèque populaire à Rueil.***

Le 2 octobre 1863, elle le conseille dans le choix des livres :

« Vous faites des merveilles à Rueil. Il vous faudrait bien ici pour révolutionner le canton de la Châtre, qui n'est pas méchant, mais que l'on peut appeler le canton de la mort. Ici les mauvaises volontés ne sont pas en vue d'intérêts mal entendus. C'est l'inertie pour la seule volupté de l'inertie. Pour remuer ces pays de sommeil, il faudrait ce que vous avez : grande fortune, grande volonté, grand cœur. Mais ce triple attribut se rencontre si rarement qu'il ne faut pas de longtemps espérer le réveil berrichon. Nos ouvriers sont aussi intelligents que d'autres, mais le cabaret avale la moitié de leur temps et toute leur épargne. Il faudrait leur créer d'autres plaisirs mais la bourgeoisie n'y songe pas et ne sait pas se cotiser.

« Pour votre bibliothèque, le choix dans ce qui existe est le plus difficile du monde. Il y a toute une littérature nouvelle à créer pour le passage intellectuel du peuple à la vie littéraire et philosophique. C'est une initiation qui n'est pas encouragée et qui ne le sera pas, tant que le joug catholique pèsera sur nous. Je vous ferai peu à peu une liste des ouvrages que je croirai bons. Mais ne craignez pas des ouvrages un peu forts. Les gens du peuple aiment cela et ils se donnent plus de peine que nous pour comprendre. Dans les choses accessibles à toutes les intelligences, ayez des recueils pour tous. Le *Magasin pittoresque*, le *Tour du monde* ; – un peu plus au dessus, la *Bibliothèque utile* de Leneveu, excellente publication à bon marché. Dans les romans tout Walter Scott, tout Cooper sont instructifs, amusants et sains. – Ayez aussi du théâtre, Corneille, Schiller, Goethe.

« Le Shakespeare aurait besoin d'être expurgé. Donnez-leur aussi de la poésie *les Contes fantastiques* d'Hoffmann, les *Comédies et proverbes* de Musset. Mais il y a mille choses encore et je vous ferai une liste. Rien de tout cela ne sera la véritable nourriture appropriée à l'état actuel des organes populaires. Mais il faut bien qu'il fassent comme nous : il faut qu'ils mangent ce qui se trouve et qu'ils apprennent à en faire eux-mêmes la critique, l'élimination de certaines parties, la digestion de certaines autres. »

***L'élaboration d'un catéchisme philosophique les entraîne dans de longues discussions saint-simoniennes.***

L'idée d'un « catéchisme philosophique » est probablement évoquée en premier lieu par Rodrigues, puisque elle lui répond le 30 décembre 1862 : « Votre idée d'un petit *catéchisme* est bien tentante pour moi, parce que j'en ai bien besoin aussi, moi, de résumer tant de choses qui sont en nous tous, en vous et en moi aussi. Ah ! si j'avais le temps ! – Mais nous tâcherons d'esquisser au moins l'idée. Que diriez-vous d'y travailler aussi ? de poser les questions, de faire les objections ? Nous verrons, si Dieu veut me donner de temps en temps, une journée de liberté. »

Sa première leçon le 8 février 1863 porte sur la possibilité de coexistence de la liberté de droit et de la liberté de fait.

« Hélas ! tout ce qu'il y a de beau et de bon pourra exister quand on le voudra, mais il faut d'abord que tous le comprennent, et le meilleur des gouvernements, de quelque nom qu'il s'appelle, sera celui qui enseignera aux hommes à s'affranchir eux-mêmes en voulant affranchir les autres au même degré. [...] Rien au monde n'est si difficile que de manier de l'argent, d'en faire, d'en créer par la science des affaires et de rester honnête homme et généreux. Et, encore une fois, regardez en vous-même, vous vous êtes dit pour vous-même : *cela peut être, et cela sera*. Vous pouvez vous dire : *cela est*, et vous me le disiez dernièrement de certains de vos amis et proches, grandes capacités, grandes habiletés et grandes probités, – et grand besoin d'associer la société aux bienfaits de la réussite. Et même, je vous entends ajouter : « Cela est bien facile, l'instinct aide les principes. » [...]

« Quand nous mettrons de l'ordre dans notre *catéchisme* par causeries, il faudra bien que nous commencions par le commencement, et qu'avant de nous demander quels sont les droits de l'homme en société, nous nous demandions quels sont les devoirs de l'homme sur la terre, et cela nous fera remonter plus haut que république et monarchie, vous verrez ! Il nous faudra aller jusqu'à Dieu, sans la notion duquel rien ne s'explique et ne se résout. Nous voilà embarqués sur un rude chemin, prenez-y garde, mais je ne recule pas si le cœur vous en dit. »

Sa deuxième leçon, les 4 et 17 avril 1863, porte sur l'égalité.

Ces deux longues lettres (12 et 17 pages) s'inspirent du saint-simonisme et du socialisme de son ami Pierre Leroux.

***À la fin de leurs vies ils se voient et s'écrivent comme de vieux amis.***

Comme elle venait rarement et brièvement à Paris, elle a fait peu de véritables visites à Rueil. Elle a raconté l'une d'elles le 4 février 1864 à Maurice : « J'ai des jambes pourtant et je brave tous les temps, car j'ai visité aujourd'hui le parc et les serres de Mr. Rodrigues à Rueil à travers les giboulées de grésil et de neige. »

Dans son *Agenda*, elle note : « Grande promenade à Rueil. Beau temps, giboulées de neige et de grésil.

« Heureusement nous nous trouvons à couvert et nous revenons par le parc de Boispréau. Nous trouvons des maisons plus grandes en fait et meilleur marché

qu'ailleurs, mais très laides, humides et incommodes. Nous visitons les serres de Mr. Rodrigues et son maître jardinier nous accompagne voir d'autres maisons, pas meilleures, une *empire* qui est d'un bon n[uméro]. Se la rappeler pour un roman, au besoin. Nous revenons par un omnibus qui ne nous allèche pas. »

Elle l'invite souvent à des répétitions ou des premières : « Cher ami, vous venez tous les jours à Paris. En sortant de vos bureaux, voulez vous venir me voir un instant à l'Odéon, où je vas tous les jours faire répéter ? de 2 à 3h1/2 vous seriez sûr de m'y trouver » (le 10 février 64).

En témoignage de son amitié, elle lui envoie le 13 juillet 1863 un encrier que lui avait donné Chopin :

« Mon ami, L'encrier m'a été donné au 1<sup>er</sup> janvier 45 ou 46. Je crois 45. Mais je ne trouve rien qui précise cette date autrement. Vous pouvez mettre 45 sans anachronisme inquiétant. »

Pendant les événements de la Commune en 1871, elle s'inquiète pour ses amis restés dans la région parisienne :

Elle note sur son agenda le 10 juin 1871 : « Lettre de Rodrigues, aucun malheur chez lui ni dans sa famille. »

« Nous savons que vous êtes vivant et que vous paraissez bien portant, mais un mot de vous me ferait grand bien. Avez vous reçu quelque chose de moi pendant le siège ? Je vous ai écrit deux fois. »

Le 20 juillet 1875, elle donne dans sa dernière lettre des nouvelles de sa famille :

« Donnez moi donc de vos nouvelles, car voilà déjà plus d'un mois que je suis de retour sans entendre parler de vous. Nous avons été plongés dans les rougeoles et je ne sais si nous en sommes quittes. Ma belle-fille l'a attrapée de sa petite. J'ai reçu de bonnes nouvelles de Francis Laur, mais il ne m'en a pas donné des vôtres.

« Croyez bien que je vous aime et vous aimerai toujours. »

Elle s'éteignit l'année suivante le 8 juin 1876 à Nohant et Édouard Rodrigues mourut deux ans après à Paris.

Leur amitié s'était approfondie au cours de la douzaine d'années qu'avait duré leur correspondance. Le considérant au début comme un riche philanthrope susceptible de prendre en charge les nombreux cas sociaux dont elle s'entourait, elle avait consacré ses premières lettres à une habile présentation de cas dignes d'une aide personnalisée. Nous avons vu le sort de Francis Laur, qui fera, grâce à cette aide conjointe, une brillante carrière d'ingénieur puis de député, et celui de Nancy Fleury. Plus tard leurs relations prirent une tournure plus personnelle d'échanges amicaux. Elle y démontra ses qualités de spontanéité et de cœur, qui, avec son style alerte, constituent le charme irrésistible de sa correspondance.

Hervé LE BRET

Hervé Le Bret, cadre financier à la retraite, descend d'Édouard Rodrigues par sa fille Cécile, épouse du saint-simonien Gustave d'Eichthal.

Il a fait paraître plusieurs articles sur ses ancêtres saint-simoniens et à participé en juin 1998 à une série d'émissions sur France-Culture à ce sujet.

## ROSE ET BLANCHE<sup>1</sup> : UNE LÉGITIMATION PAR L'ARTISTE

Que George Sand soit le véritable, en tous cas principal, auteur de *Rose et Blanche* n'est plus à démontrer. Georges Lubin en particulier en a magistralement apporté les preuves<sup>2</sup>, par la correspondance et les témoignages directs ou indirects des contemporains. De surcroît, dans la *Postface* de la réédition récente de l'ouvrage, Hubert Delpont détaille la filiation sandienne par un examen du contenu du roman : à savoir, le cadre géographique de Nérac et le cadre intimiste du couvent des Augustines à Paris, que seule pouvait connaître George (et non Sandeau), preuve que corroborent les clés évidentes de maints personnages du roman<sup>3</sup>. Selon Hubert Delpont, ces clés ne concernent que des comparses, multiples et plus ou moins épisodiques ; pour les personnages centraux, « la clé reste hypothétique » : ce sont, à son avis, des types de pure composition – ce qui est évidemment vrai. Mais, paradoxalement, ce sont ces protagonistes inventés qui deviennent essentiels pour la filiation.

C'est qu'il s'agit de quatre artistes, et, bien que ce soit une tentation facile de chercher à retrouver tout l'auteur futur dans telle ou telle de ses premières œuvres, notre but est modestement de montrer que le thème de l'artiste suffirait à lui seul à établir la paternité sandienne. Ce thème parcourt en effet toute l'œuvre de la romancière, il y forme une véritable ossature : or, tous les développements qu'il implique – ou presque – et que l'œuvre future illustrera, se retrouvent déjà dans *Rose et Blanche*, derrière la désormais irrécusable signature de J. Sand.

*Rose et Blanche, ou la comédienne et la religieuse* : dès le sous-titre, le thème de l'art est explicitement inauguré, aussi bien sous son aspect professionnel (*comédienne*), que dans ses implications plus mystérieusement mystiques (*religieuse*), et que dans la provocation nettement posée par le jumelage égalitaire des termes *comédienne et religieuse*, égalité scandaleuse si l'on songe au rejet traditionnellement virulent que l'Église, et les dévots, et avec eux toute la société bien-pensante, font du théâtre. De ce point de vue, l'entreprise sandienne est celle de la réhabilitation de la classe artiste dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle : la vigoureuse protestation que Sand élève contre l'injustice des préjugés, autant par ses choix de vie qu'en glorifiant les vertus et le rôle de l'artiste à travers ses personnages romanesques, commence avec *Rose et Blanche*. Nous montrerons successivement que ce roman est bien un roman sur l'artiste, et qu'il en inaugure la réhabilitation à la fois par la physionomie – essentiellement le portrait –, par la physiologie – essentiellement les vertus –, et par la philosophie – essentiellement la mystique

1. Notre édition de référence est bien entendu la seule actuellement disponible : première réédition de ce texte depuis 1831, conduite par Hubert Delpont, Amis du Vicux Nérac, 1993. Nous pourrions abrégé dans nos notes le titre *Rose et Blanche ou la comédienne et la religieuse* en : *R. & Bl.* ; et *J. Sand* en : *J.S.* ; ou *George Sand* en : *G.S.*

2. Par exemple dans un article de la *Revue des Sciences humaines*, n° 226, avril-juin 1992.

3. Se reporter aux pages 462-467, *op. cit.*

et la mission. Que ces points soient ceux qui organisent une étude que j'ai par ailleurs menée sur *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre de George Sand avant 1848*<sup>1</sup> n'a rien d'étonnant ; il reste à définir en quoi le premier roman est tout aussi représentatif d'un ensemble constant que déjà original dans sa manière de le traiter.

## UN ROMAN SUR L'ARTISTE

S'il est un mot jubilatoire dans les romans de George Sand, comme nous l'avons ailleurs montré<sup>2</sup>, c'est bien le mot « artiste » : *Rose et Blanche* ne fait qu'inaugurer cette récurrence, et pourtant ce premier roman se place au septième rang de fréquence parmi les seize romans d'artistes écrits jusqu'en 1848 ; avec ses 29 occurrences du mot, il vient après *Teverino* (37 occurrences) et précède *Lucrezia Floriani* (21 occurrences)<sup>3</sup>.

Le type général de l'artiste sandien se bâtit à partir de types particuliers : la variété qui sera chère à George Sand se montre déjà dans son premier roman. L'histoire présente tour à tour deux comédiennes, des figurants de leur troupe, deux *soprani*, trois peintres, des *dilettanti*, un maître de chant, des choristes, etc. Selon ce qui sera une habitude ultérieure, George Sand insère aussi dans les propos, par des allusions, et dans l'action, où ils interviennent, des artistes de la réalité contemporaine, comme ici la célèbre cantatrice Judith Pasta, technique qui vise entre autres à créer l'effet de réel au sein de la fiction.

Trois des quatre personnages principaux du roman sont ceux dont l'art est privilégié dans l'œuvre sandienne : d'abord, les comédiens – c'est-à-dire, remarquons-le, pour Sand, des chanteurs, le plus souvent d'opéras, et le plus souvent chanteuses, comme, ici, Rose, et, bientôt, la jeune Aldini, Consuelo, la Corilla, la Floriani, etc. ; ensuite des peintres : ici, les dénommés Laorens et Horace. On trouve déjà entre ces personnages la double, voire triple, hiérarchie que Sand distingue dans le monde des artistes : d'une part, une différence sépare les artistes de profession des artistes amateurs : Rose, Laorens vivent de leur métier, Horace vit de ses rentes. D'autre part, le quatrième protagoniste, la nonne Blanche, ouvre la catégorie des artistes « par le cœur », les « âmes d'artistes », ou encore « artistes d'instinct », qui formeront une cohorte de personnages méritoires par le seul fait d'être sensibles à tout ce qui est art et beauté, et dont un autre exemple dans le roman est le jeune gendarme Lespinasse, qui « aimait la musique de passion »<sup>4</sup>. Toutefois, Blanche a bien d'autres qualités réservées d'ordinaire à l'artiste créateur de génie : c'est qu'elle révèle, en classe de dessin, des dons exceptionnels pour cet art, comme le dit un personnage : « elle a tant d'intelligence et de facilité » qu'elle « supplantera bientôt » son professeur<sup>5</sup>. La dernière forme de hiérarchie dans la variété des artistes ou âmes d'artistes est en effet celle qui

1. N. Abdelaziz, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1996-97.

2. Dans l'étude évoquée plus haut (note 4), notamment au chapitre I.

3. Voir *ibid.*, Annexe 2, pp. 432 & s. (n.b. : *Consuelo / Comtesse de Rudolstadt* : 197 occurrences.)

4. J.S., *R. & Bl.*, p.140.

5. J.S., *R. & Bl.*, p.284.

dépend de leur valeur ou de leur sens artistiques, depuis l'artiste médiocre, donc incomplet, jusqu'à l'artiste de génie, qui seul illustre la complétude humaine.

Mais les uns comme les autres, avec ou sans dons artistiques, participent de la marginalité mythique méprisant contraintes et préjugés, avides, pour certains de plaisirs, pour tous de liberté, que les romantiques, ainsi que certains personnages plus tardifs de Sand, appellent la bohème, et les peintres de *Rose et Blanche*, « la vie d'artiste » : tel Laorens, « accoutumé à une vie d'artiste, libre, capricieuse, aujourd'hui toute de travail et de retraite, demain toute de plaisir et de paresse »<sup>1</sup>. Certains lieux communs romantiques se retrouvent sous la plume sandienne : l'artiste pauvre, renié par sa famille, comme le fut Horace avant sa richesse, celui qui fait « des dettes et des croûtes », connaît « la faim qui creuse l'estomac et la tentation du suicide »<sup>2</sup> ; de même, les références à l'Italie, patrie des arts dans le monde du romantisme, à laquelle, dans *Rose et Blanche*, les allusions ne manquent pas : par exemple, le narrateur remarque, dans le panorama de Tarbes, « un aspect d'Italie », et dans un couvent cloîtré, « un vrai couvent d'Italie » ; Blanche, pensant à Laorens, regrette « ces vierges d'Italie qu'il dessinait » pour elle ; Rose chante pour l'archevêque une *canzonetta* dans la langue italienne, que d'ailleurs elle comprend, et c'est aussi « une italienne qui chantait les airs de son pays » qu'elle rencontre sur une place publique, lors de son importante fugue au théâtre de la ville ; devenue la Coronari, elle ira perfectionner son talent en Italie, tout comme Laorens sera conduit dans cette seconde patrie des artistes par l'un de ses amis qui veut le consoler de ses chagrins d'amour.

Cette vie d'artiste prend des formes diverses selon la valeur humaine plus ou moins riche des êtres : pour Horace et Laorens, comme pour le Sténio de la fin de *Lélia*, elle peut intégrer les orgies libertines. Par exemple, un festin canaille avec des comédiens et comédiennes aux mœurs peu soucieuses des convenances ouvre l'action de *Rose et Blanche*. L'expression *la vie d'artiste* deviendra même un *leitmotiv* dans les propos sandiens dès qu'il s'agit d'évoquer les charmes de l'indépendance, du mouvement perpétuel, qui fait de l'artiste un voyageur et le différencie définitivement du bourgeois par nature sédentaire.

L'originalité de George Sand, dans sa volonté constante de réhabiliter l'artiste par le biais de ses personnages, c'est de montrer que cette instabilité qu'on reproche à l'artiste est, au contraire, doublement respectable : d'une part, c'est une nécessité organique inhérente à la faculté de créer, qui implique à la fois l'irrégularité – dans l'inspiration –, et le renouvellement perpétuel – dans la création ; d'autre part, cette instabilité procède d'un sentiment normal et admirable, qui est l'amour de la liberté : ainsi, lorsque Blanche demande à Rose ce qu'elle ferait de cette liberté dont l'absence au couvent la fait dépérir, la comédienne répond : « J'en ferais ? ce qu'on fait de la liberté, rien, mais on sent qu'on la possède et cela suffit, dès qu'on en est privé, on la regrette »<sup>3</sup>.

Cet amour de la liberté est particulièrement célébré dans ce premier roman de la jeune Sand en train de conquérir, grâce à l'art justement, son indépendance personnelle dont elle revendique la légitimité. C'est ce qui suscite chez la comédienne captive au couvent un véritable hymne au mouvement : « Je voudrais sortir ! ah ! sortir un jour,

---

1. J.S., *ibid.*, p.281.

2. J.S., *ibid.*, p.28.

3. J.S., *ibid.*, p.320.

une heure ! parcourir en courant cette ville [...] rouler dans ces voitures [...] être sur un de ces chevaux rapides [...] sur les ponts qu'ils franchissent comme l'éclair [...] sillonner l'eau verdâtre de la Seine [...] monter sur ces grands clochers [...] changer de place [...] marcher, agir, remuer enfin [...] »<sup>1</sup>. La justification psychologiquement humaine, donc parfaitement licite et honorable, est donnée : « un être qui pense doit agir, et ne pas être planté comme une jacinthe sur un coin de terre pour y éclore et pour y mourir »<sup>2</sup>. Le mouvement, c'est la vie.

Enfin, Sand différencie nettement la *vraie* vie d'artiste de la fausse, lorsque Rose découvre Judith Pasta, c'est-à-dire l'art véritable et la gloire méritée, dans un *vrai* théâtre, avec de beaux décors, une pièce exaltante, une actrice sublime. L'auteur dit alors : « elle avait retrouvé la vie qu'elle avait tant de fois rêvée [...], une vie enthousiaste et forte, avec ses agitations et ses émotions enivrantes »<sup>3</sup>.

Les artistes vrais se distinguent des artistes médiocres tout autant que du commun des mortels : leur réhabilitation dans l'œuvre sandienne tient en premier lieu à leur portrait.

## LE PORTRAIT

Laorens, Horace, Rose, et surtout Blanche, mais aussi Judith Pasta, et jadis la vieille Primerose elle-même : tous ces artistes sont beaux. Ce trait de physionomie, la beauté physique, est, chez l'artiste, porteur de sens. Certes, c'est un point quasi obligé pour valoriser les héros des romans romantiques et distinguer *a priori*, sous l'influence des contes de fées peut-être, les bons des méchants ; mais, de ce topos littéraire, Sand fera un signe de reconnaissance dédié en particulier à la classe artiste.

Un signe métaphorique de l'appartenance à la race élue est le champ sémantique de la fleur et l'oiseau : l'artiste vrai est comparé – surtout s'il est femme – tantôt à une fleur, tantôt à un oiseau ; s'il est homme, des fleurs ou des oiseaux, ou les deux, accompagnent son passage. Ainsi le nom de « Rose » est-il un premier symbole fleuri ; sa peau brunie est « polie comme le tissu d'une fleur »<sup>4</sup> ; elle écoute au couvent les litanies des jeunes sœurs comme « un chant d'oiseau [...] au milieu de l'aubépine en fleur », mais elle s'y sentira par contre « enfermée comme l'oiseau qui, de sa cage, contemple les vastes plaines de l'air et sent ses ailes s'engourdir »<sup>5</sup>. Blanche, quant à elle, est « fraîche comme une rose d'Éden », « pure et belle comme une fleur », ses lèvres sont « les pétales d'une rose », son teint est d'une « blancheur de cygne ». Pour ce qui est de Laorens et Horace, par exemple, ils intègrent le roman dans un décor parcouru d'oiseaux<sup>6</sup>.

Fleur et oiseau ne sont pas signes que de beauté. Ils rendent visible, d'une part, l'osmose qui se fait entre la nature et l'artiste, dans l'universelle harmonie, et, d'autre

---

1. J.S., *ibid.*, p.321.

2. J.S., *ibid.*, pp. 322 et 324.

3. J.S., *ibid.*, p.331.

4. J.S., *ibid.*, p.90. Dans l'édition de 1833, « tissu » est corrigé en « corolle ».

5. J.S., *ibid.*, p.321.

6. J.S., *ibid.*, respectivement pp. 181, 186, 195, 100, 194, et 26.

part, ils instaurent ce que j'ai pu appeler « une poétique de la verticalité » : parce que, comme la fleur, comme l'oiseau, l'artiste est attiré vers le haut, symbole qui traduit son élan vers l'idéal, à la fois esthétique (idéal du Beau), moral (idéal du Bien), religieux (idéal divin – « seul Dieu est un grand artiste », dira l'un des Maîtres mosaïstes)<sup>1</sup>. Le véritable artiste, surtout s'il est une femme, est un bouquet de vertus. Après son portrait physique idéal, c'est son portrait moral qui œuvre pour sa réhabilitation.

## LA VERTU

La réputation licencieuse des artistes comédiennes est si bien établie dans la mentalité contemporaine que les romans sur l'artiste de George Sand ne peuvent pas ne pas en tenir compte. Au contraire, la réhabilitation de la femme artiste passera par l'explication des causes sociales de cette licence : la faute est imputable tout autant à l'Église, qui jette par tradition l'anathème sur le théâtre profane, avec tous les dévots plus ou moins hypocrites qui lui emboîtent le pas, que tout autant à l'homme, qui joue de son pouvoir de mâle ou de riche pour réduire ou séduire l'innocence ou la pauvreté. La réhabilitation de l'artiste joue aussi sur le contraste, établi grâce aux personnages, entre les malheureuses ainsi tentées, et les artistes exceptionnellement vertueuses, lesquelles le sont *parce que* c'est la nature même du véritable artiste d'être vertueux. Le roman de Rose et Blanche exploite tout particulièrement ces deux directions. C'est sans doute la raison profonde qui explique les gaillardises et sarcasmes ecclésiastiques émaillant le récit : plus encore peut-être que le désir de choquer le lecteur par conformité avec une réputation naissante d'audace et de libéralisme, il s'agit de défendre la cause artiste en fustigeant la sottise et l'hypocrisie de prêtres intrigants, sots ou obscurantistes, dans une société complice et pétrie de préjugés caducs.

Par exemple, l'organique qui vient jouer aux offices du couvent est mal vu de Sœur Scolastique, car il a épousé « une des plus jolies et des plus vertueuses actrices de Paris »<sup>2</sup> : la sottise sectaire de la sœur est évidente, tandis qu'incidemment, mais péremptoirement, s'affirme la réalité vertueuse des actrices. De même, en découvrant l'actrice bien réelle qu'est Judith Pasta, Rose s'étonne : « Je n'aurais jamais cru qu'une actrice pût être si belle, si bonne et si aimable »<sup>3</sup>. La renommée de cette femme célèbre vient confirmer le postulat selon lequel la beauté de l'artiste vrai est aussi sa beauté morale. La comédienne Rose, la nonnette Blanche, c'est-à-dire les deux femmes artiste et âme d'artiste du roman, de surcroît héroïnes principales et personnages-titre, l'une admirable, l'autre angélique, en sont la preuve éclatante – certains pourraient dire excessive, voire invraisemblable : mais il en serait alors de même pour Consuelo ! Les qualités extrêmes de cette cantatrice exceptionnelle d'un roman entre tous admiré, le soin que prend George Sand de situer ses héros artistes dans l'excellence de leur renommée, se trouvent en germe déjà dans le premier roman sandien.

---

1. G.S., *Les Maîtres mosaïstes*, édition du Chêne, p. 62.

2. J.S., *op. cit.*, p.269.

3. J.S., *ibid.*, p.275.

Le mot « vertu » y abonde et recouvre à peu près tout l'éventail des sens que l'œuvre future lui confèrera, y compris les fausses vertus que dénonceront les autres œuvres. Mais, dans le cours du roman, le sens le plus récurrent du mot vertu est celui, proprement féminin, de « chasteté », ce qui sera aussi au centre des préoccupations de Lélia, Consuelo ou des deux Aldini. C'est autour de cette vertu triomphante que se bâtit la double idylle amoureuse constituant le ressort dramatique du roman : sa vertu est menacée chez Rose par sa propre mère, sauvegardée par la pureté intuitive de l'innocente, sauvée par l'admiration d'Horace, convoitée mais inaccessible chez la Coronari, finalement sublimée par le désespoir d'amour qui conduit au couvent ; cette vertu de chasteté est, en même temps, compromise chez le personnage double de Denise-Blanche, et sauvegardée à son tour par la mort avant la nuit des noces. Mais au-delà de l'ambivalence scabreuse qui pèse sur un tel sujet, le mérite supérieur des deux femmes artistes transforme les situations, et instaure une atmosphère d'innocence exaltée et d'idéal poursuivi.

Les autres vertus diverses que la morale exige sont illustrées aussi chez tout artiste sandien. *Rose et Blanche* en offre un significatif répertoire. Le respect des parents est aussi impérieux que dérisoire chez Rose, où l'obéissance conduirait au déshonneur ; chez Horace, il résulte d'une éducation bien menée par un précepteur apprécié ; la tolérance est vantée par Laorens à son ami ; le marquis solitaire recommande à Horace l'humilité qui consiste à douter de soi ; Rose, devenue pour tous Mademoiselle de Beaumont, reste modeste au milieu des flatteries des citoyens de Nérac. Et par-dessus tout, le sentiment de la dignité personnelle, la franchise et la charité sont les attributs de plus en plus méritoires de l'artiste véritable : ainsi Rose est incapable d'hypocrisie : « Tromper, mentir, [...] non, jamais », s'écrie-t-elle quand sa mère l'incite à simuler l'amour pour mieux rançonner les hommes. Consuelo, Teverino, Lucrezia Floriani, auront eux aussi, parce qu'ils sont artistes, cette « étonnante loyauté », cette « vigoureuse franchise »<sup>1</sup> que célébreront les futurs romans. Si la charité est la vertu cardinale des religieuses que leur richesse de cœur apparente à l'artiste – telle Madame Adèle, compréhensive et sensible, ou même Sœur Olympie, bonne et dévouée sous ses dehors troupiers –, elle prend aussi la forme du pardon des offenses pour Laorens et Horace, à qui la rancune est impossible, et qui s'absolvent mutuellement de leurs torts réciproques avec la joie spontanée de l'amitié.

Il reste pour Sand une vertu caractéristique de l'artiste supérieur, signe irréfutable de sa valeur propre, et que ce premier roman nomme déjà de façon récurrente : la force de caractère, l'énergie dont Sand fait une véritable vertu morale, car elle mène l'artiste à triompher des épreuves de son art comme de celles du destin, et gagner toujours plus de victoires sur lui-même. C'est ce qu'illustre Rose, l'artiste supérieure du roman, qui, dans la future tradition sandienne, est précisément une femme : « Tout ce qui était extraordinaire et difficile était du ressort de cette jeune fille », elle voulait « s'élever à ses propres yeux [...] elle avait donc volontairement accepté l'obligation d'être supérieure [...] avec toute la fermeté de sa raison, toute la puissance de sa volonté » ; et quand elle quitte le couvent où la logeait son bienfaiteur, elle lui renvoie fièrement sa donation : « Je ne veux devoir désormais mon sort qu'à mon énergie » ; elle est « une âme forte, entreprenante, passionnée, une âme de fer et de feu [...] bien supé-

---

1. G.S., *Teverino*, édition Presses de la Cité, coll. Omnibus (Vies d'artistes), pp. 645, 675.

rieure à Blanche par l'énergie et la résolution »<sup>1</sup>. En effet, Blanche, tout en ayant les qualités de l'âme sensible et l'instinct du beau idéal, n'est pas artiste au sens professionnel et créateur du mot : aussi est-elle fragile et victime de son destin. Quant à Horace et Laorens, ce sont des faibles aussi, l'un parce qu'il dilapide trop souvent son énergie créatrice dans les plaisirs et l'orgie, comme fera le Sténio de *Lélia* ; Horace, lui, reste un amateur, trop perdu dans l'« incertitude mortelle » de ses tergiversations entre le remords de son crime et l'orientation à donner à sa vie<sup>2</sup>.

Les vertus de l'artiste ne servent pas qu'à lui seul : elles ont un pouvoir sur ceux qui l'entourent : c'est là un aspect de leur mission sur terre. Le premier roman le suggère déjà.

## UNE MYSTIQUE MISSIONNAIRE

C'est d'abord la force mystérieusement exemplaire des vertus de l'artiste. Quand Blanche, regrettant Rose, s'écrie : « Tu étais ma consolation et ma force [...] Rose, où es-tu ? [...] Viens ! oh ! reviens ! [...] ton amitié seule fait vivre, tout le reste empoisonne et tue »<sup>3</sup>, on comprend qu'elle meurt aussi parce que la force de Rose n'est plus là pour lui conserver goût à la vie. C'est aussi, au début du roman, la vertu de l'innocente Rose qui a permis à Horace d'éviter la mauvaise action de prostituer la pauvre fille ; et c'est, vers la fin, la pureté de Blanche qui régénère Laorens amoureux – une jolie expression le traduit : « il se faisait ange à côté de l'ange ». Quant au pouvoir de la sincérité, il est sans limites : « Il y a dans l'accent du cœur une force de vérité à laquelle rien ne résiste. Les masses se laissent entraîner par un mouvement de chaleur enthousiaste »<sup>4</sup>. On voit que l'exemple du Bien donné par les artistes est salvateur et contagieux.

L'autre mission de l'artiste, tout aussi évidente, c'est la révélation du beau faite à autrui par l'entremise de l'art. Dans *Rose et Blanche*, c'est la cantatrice Judith Pasta qui révèle à Rose la beauté du vrai théâtre et la conduit ainsi à s'y élever elle-même. Les rapports du Beau, du Bien et du Vrai, qui sont les fondements de la philosophie mystique et unitaire de la future George, s'esquissent dans ce premier roman à travers les propos, soit assumés par le narrateur, soit prêtés aux artistes – mais non à d'autres protagonistes. Ici, déjà, le Beau est forcément le Bien : la preuve en est donnée à la fois directement et indirectement. Directement, parce que les deux artistes qui sont idéalement belles de visage et de corps sont aussi deux âmes idéalement belles de vertu et de pureté. Indirectement, la preuve que le Beau est inséparable du Bien réside dans le fait qu'un corollaire moral est spontanément impliqué dans le constat esthétique des personnages artistes, révélant leur besoin intuitif de perfection. Ainsi les deux pures héroï-

1. J.S., *R. & Bl.*, successivement pp. 213-214, 271, 359 et 264.

2. J.S., *ibid.*, p.397, et Laorens : « Me voilà dans un joli état, moi qui avais juré [...] de ne pas user en de vaines folies l'énergie de mes pensées et la rectitude de mon coup d'oeil. Quand pourrai-je reprendre mes pinceaux, maintenant ! », *ibid.*, p.96.

3. J.S., *ibid.*, pp. 407, 419.

4. J.S., *ibid.*, pp. 289, 128.

nes n'ont pu voir la beauté physique d'Horace ou de Laorens sans croire obligatoirement à leur qualité d'âme – ce qui explique leur amour immédiat. Aussi la déception n'en sera que plus tragique : Blanche est horrifiée quand elle découvre que l'émouvant jeune homme qu'elle ne peut chasser de son cœur est aussi un libertin, et Rose, brisée, s'explique en congédiant Horace : « J'avais rêvé en vous un autre homme, dont l'idéalité était dans ma tête. Mais je m'étais trompée. Adieu, pour jamais. ».

Art, amour et mysticisme interfèrent dans la vie et le rêve de George Sand romancière, et les artistes de génie sont dotés dans l'œuvre d'une spiritualité qui peut les mener au couvent. Art et amour divin se rejoignent également, en ce sens que le fait d'être artiste est une prédestination, une volonté du ciel. Dans l'œuvre sandienne, on *est* artiste, parce que l'on *naît* artiste : Laorens le proclame à Horace quand il lui reproche de faillir à sa vocation : « toi, un peintre, pourtant ! un artiste ! Tu étais né pour l'être »<sup>1</sup> : l'art est un don divin que l'artiste doit accepter et cultiver ; ainsi Rose découvre-t-elle peu à peu ce qu'est le théâtre, qu'il est sa vocation et que « l'art seul lui avait donné des joies vraies »<sup>2</sup>. La nécessité de l'apprentissage et du travail, que célébrera maintes fois la romancière, est d'ailleurs déjà signalée dans ce premier texte, où Rose se voit dirigée vers l'Italie pour s'y perfectionner et devenir la célèbre Coronari : « il faut des luttes au talent pour grandir »<sup>3</sup>.

Amour terrestre et amour divin, d'autre part, se rejoignent également, en ce que, comme le dit le narrateur : « l'amour sans doute est une parcelle du ciel émanée de Dieu même »<sup>4</sup>. Aussi est-ce au couvent que Blanche, en tant que sœur novice, Rose, parce qu'elle est déçue de la vie, trouvent le remède à leurs amours malheureuses. Le thème de *l'artiste au couvent*, plusieurs fois repris dans l'œuvre future, débute d'éclatante façon avec *Rose et Blanche*. Entre l'Église et le Théâtre se tissent de curieux liens, annoncés dès le sous-titre du roman. Non seulement une actrice et une nonne se lient d'amitié et d'estime extrêmes, mais leurs destinées deviennent en quelque sorte interchangeables : l'actrice reste pure, alors que la religieuse est victime du vice ; la comédienne se fait religieuse, façon de mourir au monde ; la religieuse retourne dans le monde, ce qui la fera mourir. De nombreux détails tissent encore cette équivalence : au parloir du couvent, un visiteur et une élève ne manquent pas de s'intéresser aux spectacles à la mode, alors que parler de théâtre est honni en ces lieux, comme le rappelle la Sœur Écoute. On s'aperçoit ailleurs que l'église est un théâtre, et le théâtre, une église : ainsi, à Tarbes, le foyer des acteurs est une ancienne sacristie ; pendant la représentation de *Tancredi*, il règne dans la salle « un religieux silence » ; l'un des acteurs est « beau comme un ange » ; sa tunique est décorée de la croix ; il est « inspiré comme un saint » et suscite « une exaltation céleste ». En revanche, au couvent, la cérémonie de la profession de foi se déroule comme un « spectacle » mis en scène dans un décor somptueux : des processonnaires semblent être « des amours de l'opéra fourvoyés dans le lieu saint, plutôt que des anges échappés du ciel » ; les amis des postulants, encombrant les tribunes, sont « semblables aux amis dont l'auteur a peuplé le parterre pour applaudir sa pièce » ; un rideau se lève, un abbé s'avance « avec une majesté vraiment théâtrale » ; à

---

1. J.S., *R. & Bl.*, p.27.

2. J.S., *ibid.*, p.429.

3. J.S., *ibid.*, p.334.

4. J.S., *ibid.*, p.386.

la fin, le rideau retombe, et les pensionnaires apprécient le « spectacle qu'elles s'étaient promis ».

Certes, *Rose et Blanche* ne développe pas tous les aspects humanitaires et religieux qu'une œuvre de la richesse de *Consuelo*, par exemple, permettra à Sand de révéler ; Leroux et Saint Simon n'ont pas encore converti George. Mais il est logique de penser que si la romancière fut séduite par ces théories, c'est qu'elle y retrouvait clairement formulés ses propres penchants et ses intuitions. Dès *Rose et Blanche*, on voit percer son souci déjà socialisant de philanthropie.

## LA PHILANTHROPIE

Dès le début, alors qu'il rappelle son passé heureux<sup>1</sup>, puis au milieu de l'action, lorsqu'il se retire dans la solitude de la lande, puis encore à la fin, quand il cherche à retrouver la paix, c'est Horace qui se fait le porte-parole d'un message humanitaire de dévouement utile à la collectivité, en bravant la critique hostile des esprits rétrogrades ou bornés. Il est encouragé et guidé dans cette voie par un philosophe marginal, auquel il rend hommage : « monsieur, grâce à vos philanthropiques consolations, je défriche aujourd'hui mes landes, j'assainis mon pays, je nourris les habitants et je me rends utile »<sup>2</sup>. Certes, cette philanthropie ressemble plus à celle de Voltaire cultivant son jardin qu'à celle d'Albert et Consuelo prêchant un avenir meilleur pour le progrès du genre humain ; mais on ne peut négliger le fait qu'il s'agisse déjà d'un artiste préférant le bien public à sa carrière, en dépit de l'entourage mesquin et réactionnaire vers lequel son chemin le conduit : « sa sœur l'attendait pour commenter un article du journal des Débats sur la pairie héréditaire »<sup>3</sup>.

La métaphore du chemin ouvre et clôt en effet ce roman sur l'artiste comme beaucoup d'autres après lui, tant ce symbole est lié à la destinée voyageuse de l'artiste. C'est, au premier chapitre, sur le chemin de la diligence, que sont apparues les deux héroïnes ; une côte difficile à gravir voit naître leur amitié ; la fin du chapitre symbolise ouvertement la destinée : « Elles prirent deux chemins opposés dans la ville de Tarbes : déjà elles marchaient en sens contraire dans la vie »<sup>4</sup>. Mais lorsque leurs deux cœurs ont, chacun de son côté, rencontré celui qui fera leur malheur, c'est à nouveau un chemin commun qui les conduit vers le futur couvent : les deux jeunes filles sont vues dans « un char-à-bancs qui partait rapidement vers la route du Nord ».

Les deux héros masculins, au second chapitre, arrivent également par une route, en chaise de poste ; mais cette route est « sinueuse » et « descend » vers Tarbes<sup>5</sup>. Ces deux artistes en effet ont une vie chaotique, et montreront dans l'histoire un comportement hésitant, en accord avec la médiocrité de leurs aspirations à l'art : on voit Laorens se livrant davantage à l'ivresse et aux dettes, que travaillant pour créer ; quant

---

1. J.S., *R. & Bl.*, p.59.

2. J.S., *R. & Bl.*, p.436.

3. J.S., *ibid.*, fin.

4. J.S., *ibid.*, p.22.

5. J.S., *ibid.*, p. 26.

à Horace, il est plus bourgeois que peintre, plus orgueilleux que repentant, et plus indécis qu'amoureux. Un gouffre, le Gave, rugissant « à cent pieds au-dessous du chemin »<sup>1</sup>, les guette de chaque côté de la route : de même, leur destin côtoiera le pire – mais ils en réchapperont.

À la fin du roman, chacun se retrouve sur la voie qui scelle son destin. La clôture du roman signe un dénouement très original, lequel contient en germe les trois futurs dénouements favorisés des romans sur l'artiste de George Sand : il est à la fois circulaire, décroissant, et paradoxalement ouvert. Blanche suit l'itinéraire de la chute, qui se termine par la mort de l'artiste. Trop faible pour assumer sa vocation, elle ne peut que mourir pour échapper à la contrainte qui la donne à son suborneur. Son dernier chapitre retrace dérisoirement un parcours rétréci qui finit par l'immobilité suprême lorsqu'elle est « étendue par terre, livide et sans mouvement ». Le parallèle sous-jacent avec la raideur et la froideur de l'idiote violée par Horace souligne la responsabilité de ce dernier dans le sort cruel de Blanche et accuse violemment le contexte social où, sous le prétexte des convenances, on perpétue les crimes des mariages forcés : les romans de *Lélia*, *Consuelo*, *André*, par exemple, développeront cette protestation sandienne.

Rose, pour sa part, ébauche un parcours circulaire, du couvent qu'elle a fui au couvent qu'elle rejoint, en désespoir de cause, parce qu'il n'est pas possible de croire en des jours meilleurs, quand, d'une part, l'art théâtral est pollué par l'hypocrisie ambiante, bafoué par les « caprices de la mode » et le « mauvais goût du moment »<sup>2</sup>, tandis que, d'autre part, « l'air de la liberté n'est plus nécessaire à celle qui a traversé le monde et connu les hommes ». Mieux vaut alors céder à la tentation monastique du calme, de la douceur et de la paix.

Laorens « eut de l'humeur contre Cazalès [...] qui l'abandonnait tout seul dans le chemin où jusqu'alors il avait toujours marché près de lui ». Finalement, il « trouva dans la peinture une consolation à ses chagrins, parce qu'il avait tout juste assez de talent » pour devenir quelqu'un : pour lui, la fin, bien que modeste, est un commencement.

Horace clôt le roman dans un *Épilogue* qui fait ouvertement écho à son début. En effet, la clôture circulaire montre le personnage dialoguant à nouveau avec un ami, le soir, sur une voie descendante, qualifiée à nouveau de sinueuse. Mais le vent d'automne et les feuilles, mortes comme les illusions, ont remplacé l'entrain des premiers jours du printemps, le vol oblique des chouettes remplace celui des « douces palombes » et des « grands martinets » dans leurs « souples évolutions » ; la chaise de poste galopante a fait place au simple cheval au pas, l'ami fidèle n'est plus qu'un compagnon fugitif, la grand-route, un simple « chemin » lequel, au lieu de conduire à « l'immense place du marché », progresse dans le silence et la solitude : comme pour les autres protagonistes, tout s'est rétréci dans la vie d'Horace, qui reste englué par sa faiblesse dans son milieu bourgeois étriqué. De même que dans *Lélia*, *André*, *Lucrezia Floriani*, les êtres faibles, les femmes trop sensibles, les égoïstes, cèdent au poids de la société qui triomphe des promesses de l'art. C'est pourquoi l'on a pu dire que cette fin de roman était pessimiste – et elle l'est, en un sens, à une époque où le romantisme suicidaire est à la mode, où

---

1. J.S., *ibid.*, p.26.

2. J.S., *ibid.*, p.429.

Sand lutte contre le conformisme ambiant, où ses déceptions maritales et amoureuses ne peuvent être oubliées.

Mais c'est, comme dans les autres romans sandiens sur l'artiste, un pessimisme modéré : si l'ambiance finale est celle de la déception généralisée, ce n'est pas celle du désespoir. La mort de Blanche est en fait ce qui l'a sauvée : entre deux sorts tragiques, épouser un homme haï ou échapper définitivement aux douleurs terrestres, la mort est un soulagement. La mort au monde de Rose prenant le voile est aussi tempérée par une perspective de bonheur et de progrès. Rose a trouvé la paix, découvert la piété ; et le changement de Mère Supérieure transforme le couvent en un lieu quasi thélémitte, annonçant déjà celui des Camaldules intelligemment réformé par Lélia : « sous sa direction, le bonheur est revenu au couvent »<sup>1</sup>. L'art de Rose perdure, source de beauté et d'enseignement : « jamais chants aussi suaves, aussi sublimes que ceux de Rose ne firent retentir les voûtes de la chapelle » ; elle apprend à chanter à des chœurs de jeunes filles. « De l'amitié, du loisir pour étudier, du soleil, de l'air et des fleurs, que faut-il de plus au cœur que l'amour et la gloire ont trahi ? »<sup>2</sup>. Les déceptions sont finalement compensées.

De son côté, l'itinéraire de la chute d'Horace ne se clôt pas par la mort du personnage, seul meurt l'artiste en lui, et la clôture reste ouverte sur un avenir, invisible certes, mais lourd de possibilités : le chemin sinueux « s'enfonce mystérieusement dans les profondeurs du bois ». Or, dès qu'Horace a évoqué le travail utile auquel il s'adonne désormais, les deux personnages débouchent on ne peut plus symboliquement dans « une vaste lande couverte de jeunes plantations ».

Enfin, le discours, au chapitre initial, sur l'art des peintres, illustré par de somptueux tableaux descriptifs, trouve à l'épilogue son écho dans un discours sur l'art des écrivains, illustré par des théories opposant réalisme à invention. Or, si la vie « est un méchant livre que je ne voudrais pas relire », selon l'avis du vieillard, il reste la preuve, par le roman lui-même, que la littérature, grâce à l'imaginaire, est supérieure à la réalité vécue, et qu'elle ouvre de ce fait, aux auteurs comme aux lecteurs, qu'ils auront réconfortés, un vaste avenir, bien réel celui-là, de consolation : J. Sand peut devenir George.

## CONCLUSION

*Rose et Blanche* ne développe certes pas toute la richesse du thème de l'artiste sandien, mais on ne peut nier qu'il la contient toute en germe, et qu'il peut prouver à lui seul l'omniprésence de George dans ce premier roman. Cinquante ans plus tard, ce thème favori est toujours présent sous la plume sandienne : après *Rose et Blanche* qui ouvre la série, c'est *Albine Fiori* qui va la clore – clôture hélas toujours ouverte d'une œuvre interrompue par la mort de la romancière.

---

1. J.S., *ibid.*, p.432.

2. J.S., *ibid.*, p.433.

Remarquons alors simplement un parallélisme curieux entre ces deux titres du début et de la fin d'une carrière : non seulement, comme souvent dans l'œuvre, le titre se limite au nom des héroïnes, mais l'on peut voir qu'*Albine*, par sa racine latine, correspond exactement à *Blanche*, et que *Rose* est une fleur, comme *Fiori* en italien. Cette parenté supplémentaire peut servir d'appui au jeu, plein de dévotion sandienne, qui fut suggéré aux *Amis* de l'auteur : « Quelle suite à *Albine Fiori* ? » Le thème récurrent de l'artiste imposerait alors de suivre les pistes qu'il a semées à travers l'œuvre sandienne : artiste en cage ou en liberté, amour, vertu, religion, sincère ou caricaturale, mariage, mésalliance, énergie face au destin, rôle de l'Italie, etc. ; il forcerait à opter parmi les fins possibles répertoriées : mort de l'héroïne, crucifiée par la société, mais peut-être maintien d'un autre personnage, sauveur de l'avenir ; ou bien départ du couple heureux sur un chemin d'amour et d'espoir, au service de l'humanité ; ou encore, bonheur plus modeste dans un cercle restreint, dans l'attente de jours meilleurs...

Quoi qu'il en soit, un détail peut encore retenir l'attention, à propos du choix symbolique des noms : il s'agit des châteaux où, dans le premier comme dans le dernier roman, arrivent les deux artistes. Dans *Rose et Blanche*, c'est au château de Mortemont, dont le nom est tragiquement évocateur des destins futurs. Dans *Albine Fiori*, c'est au château d'Antremont – ou d'Autremont : la graphie manuscrite de la seconde lettre pouvant s'interpréter de l'une et l'autre façon. Ce n'est pas sans intérêt pour envisager une suite : si l'on opte pour l'« antre », on peut penser à l'artiste captive dans des murailles effrayantes – sort parallèle à celui de l'épouse décédée du châtelain. Si l'on choisit l'« autre » mont, certes ce peut être parce qu'on y voit une dernière boutade de la romancière, amusée ou exaspérée par tous ces châteaux en « mont » qu'elle a connus ou semés dans son œuvre : celui-ci serait encore un « autre » de ces « monts ». Mais cette graphie peut aussi induire le projet d'un château « autre », par la transformation totale du mode de vie de l'aristocrate propriétaire, un prolongement, par exemple, des projets qui n'ont jamais vu le jour après la fin pleine d'espoirs progressistes du *Compagnon du Tour de France*, et qui serait l'union du héros populaire – ici : Albine –, avec la noblesse – ici : le jeune maître des lieux –, dans un projet porteur d'avenir communautaire intelligemment géré.

Ce seront là mes derniers mots : mais avons-nous le droit – ou la prétention – de nous substituer à la mémoire de l'ancienne J. Sand, devenue la grande George ?

Nathalie ABDELAZIZ

## LA PREMIÈRE FEMME QUI AIT PRIS LA PAROLE

Telle fut George Sand  
pour la première romancière norvégienne Camilla Collett

Qui connaît encore Camilla Collett (1813-1895) autrement que par son effigie sur les billets de banque norvégiens ? Les amoureux qui frôlent les pans de sa robe de pierre, juste à quelques mètres du Château Royal d'Oslo ? Les nostalgiques du mouvement anti-pornographie, conduit par les féministes des années 1870, et dont les égéries n'étaient autres que le peintre Aasta Hansteen et justement l'écrivain Camilla Collett ? Qui donc était cette femme si déterminée derrière un visage réservé ?



Comme le rappelle si joliment Régis Boyer dans son *Histoire des littératures scandinaves*, parue chez Fayard en 1996, Camilla Collett, fille du grand Wergeland<sup>1</sup>, eut « la malencontreuse idée » de s'éprendre, à dix-sept ans, de Welhaven (rival littéraire de son frère Henrik<sup>2</sup>) avant de contracter, neuf ans plus tard, un mariage de raison.

Comme George Sand, il s'agit d'une femme passionnée, en quête d'amour, de justice et de vérité. Militante certes, mais dans les limites imposées à son sexe – il faut se représenter la Norvège au début du XIX<sup>e</sup> siècle, sorte de petite province reculée, émergeant à peine de trois cents ans de domination danoise –, cette femme cultivée (elle lisait couramment l'allemand, l'anglais et le français), énergique, va donc utiliser sa plume pour dénoncer la convention du mariage sans véritable amour et l'hypocrisie de la société bourgeoise qui accorde sa bénédiction à des liens de pur intérêt où la future épousee doit se plier à la décision familiale<sup>3</sup>.

L'unique roman écrit par Camilla Collett à l'âge de 42 ans, *Les Filles du préfet* (1853)<sup>4</sup> marque l'entrée dans l'histoire de la littérature d'un grand écrivain et témoigne pour la première fois du mouvement féministe en Norvège. Comme le souligne Maurice Gravier dans son ouvrage *Le Féminisme et l'Amour dans la littérature norvégienne, 1850-1950*<sup>5</sup>, une femme ne pouvait guère, à son époque, prendre la plume sans choisir un pseudonyme masculin. Camilla Collett s'irrite de voir que même George Sand, son « modèle » à tant d'égards, recourt à ce subterfuge. Pourtant elle-même publia son roman comme une œuvre anonyme et, par la suite, se contenta de signer ses autres ouvrages « par l'auteur des *Filles du préfet* ». Sa signature ne figure en toutes lettres qu'à partir du *Camp des muettes*<sup>6</sup>. Dans une lettre au grand écrivain Alexandre Kjelland, elle s'inquiète de la manière dont les éditeurs honorent les travaux des femmes-écrivains. Est-il vrai que certains journaux offrent à George Sand 25 F par ligne de texte qu'elle leur fournit ? On est bien loin de ces tarifs en Norvège !

Dans son roman, Camilla Collett rend, à plusieurs reprises, un hommage appuyé à l'auteur français. Il est bon de rappeler que la francophilie était de tradition dans la famille Wergeland. Camilla a vingt ans à peine quand, en 1833-1834, son père l'emmène en France. Elle y revient plus tard et goûte le charme de Paris en disciple de Rousseau, savourant ses journées aux Tuileries et les rêveries que suscitent ses promenades aussi bien dans le vieux Paris traditionnel et balzacien que dans le nouveau Paris moderne « qui défend son titre de « plus belle ville du monde » et veut demeurer

---

1. Le père de Camilla, Nicolai Wergeland, fut l'initiateur de la Constitution d'Eidsvold (1814), la plus libérale qui fût alors. Elle est encore à la base du droit public norvégien.

2. Tandis que J.-S. Welhaven (1807-1873), poète et dramaturge de facture classique, se posait en ami de la culture européenne et danoise, Henrik Wergeland (1808-1845), visionnaire et grand polémiste, fut son rival romantique et norvégianisant.

3. La vie ne fut pas tendre pour la jeune femme. Ayant mis en six ans quatre fils au monde, elle se retrouva veuve en 1851. C'est alors qu'au terme de longs et fréquents séjours dans des capitales européennes l'écrivain se révéla en elle, d'abord sous forme de Nouvelles.

4. Aucune traduction du roman, sinon très partielle, n'existe à ce jour en langue française. Nous proposons *Les Filles du préfet* pour rendre le titre norvégien *Autmandens Døttre* (*The District governor's daughters* dans la récente traduction anglo-saxonne). Une traduction allemande existait dès 1864.

5. Paris, 1968, Minard, Lettres modernes.

6. Édité en 1877, *Du Camp des muettes* provoqua de vives polémiques en Norvège et au Danemark. Affirmant de plus en plus fortement son féminisme, Camilla Collett adhéra en 1884 à la Ligue féminine de Norvège et s'affilia, l'année suivante, à la Ligue féminine pour le droit de vote. l'on voit que, née neuf ans après Sand, elle manifesta au fil des ans une hardiesse accrue.

le centre de la civilisation véritable » ( *Correspondance* de 1868). Envoyée comme correspondante à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1878, elle ne manqua pas de remarquer les changements survenus dans la capitale, mais approuva sans réserve les travaux du baron Haussmann et continua de défendre la Parisienne qu'attaquait ouvertement l'Allemand Max Nordau, car depuis longtemps Camilla Collett avait trouvé en George Sand une âme sœur :

« Eh bien ! oui, cette femme audacieuse qui signe George Sand a péché. Eh bien oui ! elle répondra devant son Dieu d'égarements que nous avons vite fait de condamner, cela nous va bien, à nous autres qui nous abritons douillettement derrière les conventions sociales. Mais il faut que nous lisions cette œuvre incomparable [il s'agit d'*Histoire de ma vie*], écrite avec tant de spirituelle et audacieuse sérénité, afin de comprendre, déplorer et, si nous avons le cœur bien placé, excuser ces égarements. Bien plus, il nous faut comprendre qu'ils constituaient une condition indispensable, faute de quoi elle eût été incapable de remplir, dans la société où elle avait été placée, la mission pour laquelle elle était désignée : elle a été la première femme qui ait pris la parole. » (Extrait de l'essai *De la femme et de sa position sociale*, 1868.)

### « LE LONG CRI ÉTOUFFÉ DE TOUTE UNE VIE »

Élevée dans une famille littéraire mais un temps cantonnée au rôle effacé d'épouse, Camilla Collett dut attendre d'être veuve pour oser publier le roman qu'elle définit elle-même comme « le long cri étouffé de toute une vie ». On ne peut s'empêcher de penser à l'univers de Jane Austen qui, elle aussi, brosse inlassablement le portrait d'une société bien-pensante où le mariage est, pour une femme, la seule issue, son seul avenir et son unique horizon. Le renoncement à soi-même, l'humilité et l'esprit de sacrifice, vertus pour l'époque hautement féminines, sont, chez ces deux auteurs, battus en brèche. Certes à la fin, la morale sera sauve, la passion ne l'emportera pas sur la « raison », mais ne nous fions pas aux apparences : il est clair que la fin du roman est un compromis dont l'auteur n'est point dupe, puisqu'il serait trop immoral que l'amour malgré tout triomphât.

*Les Filles du préfet* est à maints égards un livre étonnamment moderne et audacieux, témoignant, de la part de l'auteur, d'une grande culture littéraire (allusions permanentes à Byron, Ossian, Werther, citations de vers allemands...) et surtout d'une formidable liberté d'écriture.

En effet, Camilla Collett varie les points de vue en usant de tous les artifices dont elle dispose : lettres, journal intime, apartés de l'auteur (« Arrivés à ce point de l'histoire, les lecteurs qui en auraient assez, voire plus qu'assez n'ont qu'à poser le livre... »), en faisant habilement alterner digressions littéraires et scènes champêtres. Tant pis si le cours de l'histoire est maintes fois bousculé, la vraisemblance romanesque importe moins que l'analyse et le développement des diverses critiques sociales. Aussi avons-nous droit à toute une galerie de portraits (la famille du préfet, le précepteur – par qui l'amour arrive –, la vieille fille, le gentilhomme déchu, le pasteur, le bailli, le fiancé déclassé, etc.). Virulence du trait, sûreté du jugement, conscience douloureuse du poids

des conventions sociales : Camilla Collett sait son combat inégal, perdu d'avance. Mais le champ de l'écriture est son dernier espace de liberté et elle nous entraîne, nous autres lecteurs passés et à venir, dans un large débat d'idées qui va bien au-delà d'une histoire d'amour contrarié.

On sent que les idées de Rousseau ont fortement marqué les cercles littéraires nordiques : la valeur et la prédominance de la nature, l'éducation comme fondement d'une société plus juste, le règne des sentiments, tout concourt à inscrire ce roman dans une tradition littéraire nourrie des idées « révolutionnaires » françaises.

L'histoire est on ne peut plus simple : une idylle se noue discrètement entre la cadette des filles du préfet, Sophie, qui, partie à Copenhague, revient métamorphosée en superbe jeune fille, et Kold, son jeune précepteur, un brillant étudiant qui croit avoir enfin trouvé son alter ego. Tous deux sont à leur façon intelligents et rebelles, inadaptés au monde qui les entoure : Kold, après une vie mondaine à Oslo et des fiançailles rompues, a accepté ce poste en province où il paraît vouloir s'enterrer et fuir les contraintes et les mascarades du monde ; Sophie, elle aussi, n'a pas voulu rester à Copenhague et devenir la coqueluche de la jeunesse dorée de là-bas, son cœur et son âme réclamant de revoir son pays et l'être dont, enfant, elle était amoureuse. Il s'agit donc d'un amour nourri de livres, de sciences, de musique et de jeux. D'un amour que la nature a protégé, telle la grotte mystérieuse qui abrite les secrets de Sophie. Mais amour interdit refusant de s'avouer au grand jour et qu'un simple malentendu suffit à détruire : après lui avoir, la première (oh, quel crime de lèse-majesté pour l'époque !) avoué son amour, Sophie surprendra une conversation entre Kold et un ami de ce dernier, où son amoureux niera qu'il y ait le moindre sentiment entre la jeune fille et lui-même. Cette dénégation la confirmera dans l'idée qu'un homme ne peut s'éprendre d'une femme qui la première ouvre son cœur. Quand elle comprendra les raisons pour lesquelles Kold a caché ses sentiments, il sera trop tard : elle sera déjà promise à un autre, un veuf généreux, dont elle a pris en affection la petite fille. Par le sacrifice de son amour, la jeune Sophie sauve l'honneur de sa famille, rachète sa conduite passée et assure le bonheur d'autrui. Kold, lui, fera carrière en Suède, loin de celle qu'il a (négligence ou coup du sort) perdue à jamais<sup>1</sup>...

Rien de bien remarquable dans cette trame romanesque, si elle ne permettait à Camilla Collett d'approfondir son analyse des caractères et du poids d'une tradition qui jusqu'alors a toujours voulu enfermer la femme. De petite fille, on devient une jeune fille cultivée, mais surtout pas trop ! et l'on accepte le premier parti avantageux (pour la famille) avant de devenir mère à son tour et d'élever ses filles dans le même esprit. Reprenant à son compte les idées de George Sand, Camilla Collett part en croisade pour revendiquer l'amour au sein du mariage et le libre choix de la jeune fille.

Il faut croire que ces idées avaient largement dépassé les frontières puisqu'il semblait tout à fait normal d'en parler dans un salon et qu'il suffisait d'évoquer l'émancipation des femmes pour que vienne sur les lèvres – clin d'œil de Camilla Collett à la femme amoureuse et non à l'écrivain – le nom de *Mme Dudevant* tout d'abord puis, plus loin dans le roman, celui de *George Sand*. Arrêtons-nous un instant sur ces deux passages.

---

1. Le thème de la quasi-impossibilité pour les femmes de dévoiler les premières leurs sentiments est évoqué par George Sand, notamment dans *Ma sœur Jeanne*, 1874, éd. Lévy, p. 278, et dans *Marianne* (1876), éd. Lévy, pp. 121 et 334.

## « LES ROMANS DE M<sup>ME</sup> DUDEVANT... SONT TERRIBLES »

« Les romans de Madame Dudevant ont provoqué un grand émoi ces jours-ci. Ils sont terribles, c'est vrai – aussi terribles que les circonstances auxquelles nous les devons. Il ne s'agit pas d'adopter une attitude critique bourgeoise ou de les mesurer à l'aune de la transgression. Nous devons lire ces romans l'esprit calme, avec l'horrible intérêt qu'a pour le lecteur, lui bien à l'abri, l'observation de ces éruptions violentes qui répandent terreur et destruction autour d'elles. Ces romans ne conviennent pas à nos conditions de vie. Notre société et la société française sont à l'opposé l'une de l'autre... » Et de poursuivre en disant que la société française s'embourbe dans « la sophistication d'une trop grande culture » et qu'elle ne peut à court terme que « se dissoudre elle-même ». Dans ce contexte, on comprend mieux « les appels à l'aide que lance Mme Dudevant au reste du monde civilisé ». Celle-ci réclame, selon la locutrice, « la libération totale des femmes et l'égalité complète avec les hommes dans chaque aspect de la vie quotidienne et sociale, allant jusqu'à reprendre les us et coutumes des hommes, voire leurs vêtements. Tout ceci va beaucoup trop loin et nous fait tout simplement horreur. Non, nous ne comprenons rien à tout cela ». Le texte continue dans cette veine : « Mme Dudevant désire la dissolution [*sic*] du mariage, ce qui constitue pour nos femmes leur seule issue et leur unique salut, bien qu'elles aient, tout comme les femmes françaises, le sentiment qu'elles pourraient et mériteraient d'être un peu plus heureuses. »

Ces lignes et celles qui suivent traduisent assez bien l'accueil réservé en Scandinavie à l'œuvre de George Sand. Très judicieusement, Camilla Collett place ces propos dans la bouche de Margrethe, jeune femme cultivée de la capitale qui lègue à son ami Kold des pages de son journal intime. Cette dernière est une ancienne amie trop sensible qu'une malheureuse histoire d'amour conduit insensiblement à la mort. À vouloir se heurter de front aux préjugés de sa classe et de son temps, elle s'est brûlé les ailes et n'aspire plus qu'à disparaître. Cette figure, romantique en diable, est bien un double de l'héroïne Sophie, mais elle garde une terrible lucidité. Les longs extraits de ce journal intime permettent à l'auteur de développer une longue thèse sur l'aliénation des femmes et leur impossible révolte, passant en revue le statut de la femme aussi bien en France qu'aux États-Unis. L'on pourrait se croire dans le salon de Julie de Lespinasse, si une certaine gravité, le cours inéluctable des choses ne venaient assombrir ces brillantes analyses. Camilla Collett laisse s'épancher un cœur brisé. L'amour et le ressentiment, l'espoir et l'amertume se livrent bataille et rien de ce combat ne nous est épargné. L'on pense aussi à Werther, mais ici une femme se meurt en espérant qu'après elle, d'autres femmes connaîtront enfin un vrai bonheur dans l'amour et le partage.

Pourquoi cette insistance à revenir sur George Sand, voire à la caricaturer ? Pour prendre des distances et prévenir des critiques ? Pour rendre indirectement hommage à la célèbre dame du Berry, à la frondeuse qui, elle, eut le courage d'affronter le monde des hommes sur un pied d'égalité ?

Il suffit de considérer la remarque en bas de page, ajoutée par Camilla Collett dans son édition de 1879 pour avoir la réponse : « Dans sa compréhension de George Sand, Margrethe semble s'être trompée – et elle est loin d'être la seule – dans l'interprétation concernant les premiers romans, opinion que viendront modifier les

dernières œuvres de cet auteur. » Par cette habile mise en garde, Camilla Collett montre bien l'ambiguïté des propos de Margrethe.

Plus loin seulement, le nom de George Sand apparaît pour la première fois. Mais malgré « la profonde admiration que nous avons pour cet écrivain », il semblerait, toujours d'après le personnage de Margrethe, que cette femme « n'ait pas de langage pour nos plaintes muettes ; ses écrits ne provoquent que douleur et irritation, comme tout soulagement illusoire ». Étrange reproche. Comme si George Sand faisait miroiter un inaccessible bonheur, celui d'un monde où toutes pourraient jouir d'une « plus grande liberté de pensée et de sentiments »... Suit un long développement sur la nécessité ou non pour les femmes de s'émanciper, puisque d'aucuns n'hésitent pas à réduire l'être féminin à sa capacité à aimer : « Les femmes n'ont qu'une seule expérience – leur amour leur sert d'esprit, de foi, de génie, d'émancipation. » Mais, ajoute Margrethe, « encore faudrait-il que cet amour soit libéré, c'est-à-dire délivré de la barbarie et de l'esclavage ».

### « UNE SAND HYPERBORÉALE... »

Lors de la conversation cruciale entre Kold (quelle coïncidence que son prénom soit *Georg*...) et son mentor Müller, il est une dernière fois fait directement allusion à George Sand. Les deux hommes s'entretiennent de l'amour en général et du danger que représente celui de Sophie pour un jeune homme promis à un brillant avenir. Ce dernier essaie de parler d'elle sans trahir ses sentiments, la décrivant de la manière la plus objective possible : « C'est une jeune fille avec une forte personnalité, à l'esprit vif et indépendant. Mais il y a en elle, dans sa manière de penser, je ne sais quoi d'original, pour ne pas dire d'*excentrique*... » Ce que Müller résume en suggérant qu'elle doit être « romantique, hystérique, émancipée ». Voilà la suprême insulte lâchée. Kold tente de la défendre, aussi Müller adoucit-il ses attaques, reconnaissant qu'elle ne va pas jusqu'à fumer le cigare et porter des éperons. Elle reste cependant, selon lui, « une Amazone spirituelle, une *George Sand* hyperboréale, déversant sa haine contre tous les mâles de la terre et leur despotisme ».

Ainsi, à deux reprises, la référence à George Sand est claire : l'auteur de *Jacques* (roman particulièrement apprécié par Camilla Collett) incarne, aux yeux des hommes, le danger absolu, l'esprit allié au charme. Toute femme passionnée est une George Sand potentielle et doit être au plus vite abandonnée. Camilla Collett prend plaisir à brouiller les pistes, puisque Kold sera la victime de Müller, tandis que ce dernier convolera peu après en justes noces. Jamais l'abîme entre les idées revendiquées et la vie n'aura été aussi flagrant. Seuls certains êtres auront leur vie brisée à jamais.

Pour finir, il est bon de noter que le grand dramaturge norvégien Henrik Ibsen, qui connaissait fort bien Camilla Collett, avouait s'être inspiré d'elle pour son héroïne de *La Dame de la mer* (1888). Mais dès *Les Soutiens de la société* (publié en 1877), Ibsen s'intéresse à broser le portrait de femmes au tempérament indépendant qui se révoltent contre leur destin. Il suffit de penser au personnage de Lona Hessel dans ce dernier ouvrage. Pour la première fois, un homme analyse la délicate situation des femmes non mariées et le regard impitoyable porté sur elles. *Maison de poupée* (1879) et *Les Revenants* (1882) provoqueront de vives réactions auprès du public norvégien

qui, pour les mêmes raisons, avait déjà critiqué les thèses trop modernes sur l'émancipation des femmes telles que les développa Camilla Collett dans *Les Filles du préfet*.

Sans le formidable exemple offert par George Sand, Camilla Collett aurait-elle pris la plume ? Aurait-elle jamais osé s'affirmer, elle aussi comme écrivain (songez donc, oser rivaliser avec son frère !). Quant à Ibsen, aurait-il eu cette extraordinaire renommée sans le personnage de Nora dans *Maison de poupée* ? mais qui songe encore que, sans l'influence de George Sand, ces idées « modernes » sur le mariage et l'amour n'auraient peut-être jamais vu le jour en Norvège ?

Hélène HERVIEU

## GEORGE SAND ET LE PÉRILLEUX PARI DE LA TENTATION DRAMATIQUE<sup>1</sup>

S'intéresser à la carrière théâtrale de George Sand<sup>2</sup>, c'est non seulement évoquer son importante œuvre dramatique<sup>3</sup>, mais également inscrire celle-ci dans l'exercice d'une profession dont l'auteur est souvent otage. Ses difficiles relations avec le milieu théâtral et son incertaine poursuite d'un introuvable public nous sont largement restituées par sa correspondance. C'est cet aspect de sa carrière qui est retracé ici, car la tentation dramatique a un coût, que Sand, confrontée à tous les pouvoirs qui gouvernent alors ce monde du théâtre, a parfois lourdement acquitté.

Cependant, si les conflits avec les directeurs des théâtres du boulevard<sup>4</sup> dominent la correspondance d'un auteur blessé et scandalisé par des comportements souvent désinvoltes, voire insultants, on constate que ces théâtres tiennent finalement peu de place dans le déroulement réel de la carrière de George Sand, laquelle s'est essentiellement construite autour de trois grandes scènes parisiennes : l'Odéon, le Gymnase-Dramatique et la Comédie-Française. C'est donc cette donnée qui, parce qu'elle révèle une carrière théâtrale plus structurée qu'il n'y paraît a priori, va orienter la composition de cet article. Secondaires, les prestations de Sand dans les théâtres du boulevard seront, par contre, abordées ponctuellement. Quant aux années de collaboration avec Bocage, qui constituent à elles seules une entité, il convenait de les isoler, car cet artiste complet, le premier, imposa le théâtre sandien.

Lorsqu'en 1840, cédant aux demandes réitérées de François Buloz alors commissaire royal du Théâtre-Français, George Sand écrit *Cosima ou la haine dans l'amour*<sup>5</sup>, elle invoque, pour surmonter son appréhension, un chronique et réel besoin d'argent. L'art dramatique, elle le sait, est une forme d'expression plus immédiatement exposée au public que le roman, et son nom à l'affiche du prestigieux théâtre va stimuler ses détracteurs. En effet, le retentissant échec de la pièce, retirée après sept représentations, sanctionne surtout la personnalité de l'auteur, et Sand, très affectée, s'écarte alors des scènes professionnelles, dont elle restera éloignée jusqu'en 1849.

C'est dans l'effervescence qui suit les journées révolutionnaires de février 1848 qu'elle renoue avec l'art dramatique et accepte de donner au Théâtre-Français, momentanément rebaptisé Théâtre de la République, un prologue intitulé *Le Roi*

---

1. Cet article est un texte remanié, établi à partir de : *Recherches sur le théâtre de George Sand : entre texte et plateau, les données d'une difficile émergence*, Paris X, maîtrise de littérature option théâtre, octobre 1991.

2. Les travaux de référence sur le théâtre sandien demeurent ceux de : Dorrya Fahmy, *George Sand, auteur dramatique*, thèse, Paris, librairie Droz, 1934, et Gay Manifold, *George Sand's theatre career*, Ann Arbor, UMI research press, 1985 ; ainsi que le numéro spécial - 19/1984 - de la revue *Présence de George Sand*, consacré au théâtre.

3. Trente et une pièces, dont vingt-trois créées sur des scènes parisiennes.

4. Boulevard du Temple, dit boulevard du crime, démoli en 1862.

5. Créée le 29 avril 1840.

attend<sup>1</sup>. Cette représentation, d'un intérêt artistique mineur, sera toutefois décisive, puisque l'hommage qui lui est alors rendu réconcilie Sand avec le théâtre professionnel.

## LES ANNÉES BOCAGE

C'est avec Pierre Bocage, célèbre interprète du drame romantique, et ami de longue date, que va réellement démarrer la carrière théâtrale de George Sand. Il vient d'être nommé, pour la seconde fois, directeur de l'Odéon – deuxième théâtre français – et elle accepte de lui confier *François le Champi*. Adaptation d'un roman paru en 1847-48 et initialement écrite à la demande de la Comédie-Française, la pièce va être victime de l'instabilité politique et du remplacement de l'administrateur mis en place par le gouvernement provisoire<sup>2</sup>. C'est donc à l'Odéon que, le 23 novembre 1849, est créée *François le Champi*. Mise en scène par Bocage, la pièce remporte un succès inattendu qui va lui assurer 140 représentations.

La réussite de *François le Champi* est déterminante pour la poursuite de la carrière théâtrale de Sand, elle lui donne une assurance nouvelle et accroît son goût pour l'écriture dramatique. Elle décide alors d'utiliser la scène du théâtre de Nohant pour corriger, en jeu, chacune de ses pièces, lui assignant ainsi, lorsque son exigüité le permet, la fonction très avant-gardiste de laboratoire théâtral. Elle pratiquera cette technique jusqu'en 1855 et c'est *Claudie*, nouvelle *pièce champêtre* écrite à la demande pressante de Bocage soucieux d'exploiter le succès de *François le Champi*, qui, la première, sera retravaillée ainsi. Mais, le 27 juillet 1850, Bocage est révoqué de l'Odéon pour insubordination<sup>3</sup>, et c'est au Théâtre de la Porte-Saint-Martin que *Claudie* est créée le 11 janvier 1851. D'abord entravée par la censure pour « tendances suspectes de socialisme<sup>4</sup>, » la pièce, malgré l'accueil chaleureux que lui avaient réservé la presse et le public, est sacrifiée à la politique commerciale du directeur de la Porte-Saint-Martin, Victor Henry, et interrompue à la quarante-troisième représentation.

Sand commence alors à apprécier les difficultés qui vont entraver sa carrière d'auteur dramatique, mais « ce diable d'amour [pour] ce nouveau genre de travail<sup>5</sup> » l'emporte encore sur les difficultés qui se profilent. Elle ne veut cependant pas se laisser enfermer dans les thèmes rustiques, et dans une pièce intitulée *Marielle*, elle prend pour sujet une troupe de comédiens itinérants. Cette pièce, refusée par Bocage, restera dans le répertoire de Nohant mais servira de canevas à *Molière*, écrite pour répondre au vœu de celui-ci. Créée au Théâtre de la Gaîté, le 10 mai 1851, *Molière* est inadaptée aux goûts du public populaire qui fréquente ce théâtre ; c'est un échec. Le désaveu est sévère pour Sand qui croyait encore à la vocation pédagogique de la représentation théâtrale, une amère déception qu'elle confie à Charles Poncy :

---

1. 6 avril 1848.

2. Lockroy, administrateur de mars à octobre 1848. Il fut remplacé par Edmond Seveste.

3. Il avait, malgré l'interdiction du ministère de l'Intérieur, donné une représentation gratuite pour fêter l'anniversaire de la proclamation de la République.

4. George Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Garnier, t. IX, p. 863, lettre à Bocage, 20 décembre 1850.

5. George Sand, *Correspondance*, t. X, p. 382, lettre à Bocage, 25 juillet 1851.

« Je dois dire *entre nous*, que le public des boulevards, celui que je voudrais instruire [...] et qui doit être le peuple [...] est encore ingrat ou ignorant. Il aime mieux les meurtres, les empoisonnements que la littérature de style et de cœur. [...] on aura de la peine à l'améliorer comme goût et comme morale<sup>1</sup>. »

La pièce ne sera jouée que douze fois ; c'est un naufrage dont l'association Sand-Bocage ne se relèvera pas.

Le succès de *François le Champi* et le soutien que, par fidélité et solidarité politique, Sand avait apporté à Bocage après son limogeage de l'Odéon, avaient renforcé leur collaboration ; la possibilité de diriger ensemble un théâtre avait même été évoquée. Mais les conflits personnels que celui-ci va ensuite développer avec les professionnels du spectacle, puis l'interminable et coûteux procès contre Altaroche – successeur de Bocage à l'Odéon – pour la propriété de *François le Champi*<sup>2</sup>, vont finir par lasser Sand, amenée à cautionner contre son gré des situations qu'elle désapprouve et à les gérer conjointement avec lui. La déroute de *Molière* et certains remaniements effectués, à son insu, par Bocage sur le texte de la pièce, la déterminent à reprendre sa liberté. Elle décide alors de suspendre leur association jusqu'au rétablissement de celui-ci dans ses fonctions de directeur de théâtre, situation qu'il espérera en vain jusqu'à sa mort, en 1862, malgré les démarches de sa vieille amie qui, en 1860, écrivait encore au Baron Haussmann pour qu'il construise un théâtre à ce grand artiste<sup>3</sup>.

Si, après la défaite de *Molière*, Sand retire à Bocage la gestion de son activité théâtrale, elle ne dénonce toutefois pas l'amitié qui la lie au comédien vieillissant. Elle ne cessera, malgré son instabilité et sa détestable propension à l'affabulation, de soutenir la carrière déclinante de ce grand acteur délaissé par ses pairs. Elle s'en explique d'ailleurs dans une lettre au directeur du Gymnase-Dramatique :

« C'est parce que Bocage n'est ni nouveau ni jeune, c'est parce qu'il est malheureux et repoussé de partout, que je ne peux pas [...] que je ne veux pas l'enterrer sous [une] défaite. Il a ses défauts comme artiste et comme Bocage. Il n'a pas toujours été avec moi ce qu'il aurait dû être. Mais il l'a été *plusieurs fois*, et cela m'engage vis-à-vis de moi-même<sup>4</sup>. »

En 1854 elle lui confie *Maître Favilla*, retravaillée pour lui après plusieurs années de nomadisme stérile<sup>5</sup>. Mais la personnalité de Bocage dessert la pièce qu'aucun théâtre ne se décide à programmer. Sand lui conserve pourtant sa confiance et lorsque le vieil artiste aigri utilise son nom pour tenter de s'imposer au Théâtre-Français, où il se sait pourtant définitivement indésirable, elle ne reprend ni sa pièce ni sa parole. C'est finalement lui qui la déliera de son engagement. Lorsqu'au terme de négociations serrées, l'Odéon accepte de lui confier le rôle-titre de *Maître Favilla*, Bocage, oubliant

1. George Sand, *Correspondance*, t. X, p. 308, lettre à Charles Poncy, 6 juin 1851.

2. Procès gagné par l'Odéon le 24 octobre 1850.

3. George Sand, *Correspondance*, t. XV, p. 743, lettre au Baron Georges-Eugène Haussmann, 20 mars 1860.

4. George Sand, *Correspondance*, t. XII, p. 668, lettre à Adolphe Lemoine-Montigny, 3 décembre 1854.

5. Cf. n. 21.

tout sens du réel, essaie d'exploiter la situation pour obtenir un contrat de plusieurs années. Comme attendu, il échoue et, conscient de ses excès, rend sa parole à Sand.

Elle lui offrira encore son dernier grand rôle. En avril 1862, Paul Meurice adapte et met en scène un roman de Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*. Celle-ci, consultée sur la distribution, fait engager Bocage qui donnera une interprétation remarquée de Sylvain de Bois-Doré. Mais épuisé et malade, il mourra un mois après la dernière représentation.

## LA LONGUE COLLABORATION AVEC LE GYMNASE-DRAMATIQUE

En 1851, George Sand termine *Le Mariage de Victorine*, une pièce qui se veut un prolongement du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine, et qui sera créée au Théâtre du Gymnase-Dramatique le 26 novembre 1851. Commence alors une collaboration de plus de dix années avec le directeur du Gymnase, Adolphe Lemoine-Montigny, que lui avait présenté Pierre-Jules Hetzel, son éditeur et ami.

Montigny ne partage pas les valeurs de Sand, « il méprise profondément le peuple et déteste les socialistes », écrit-elle dans le *Journal de novembre-décembre 1851*<sup>1</sup>, mais elle reconnaît en lui un homme courageux et intelligent, elle apprécie sa rigueur et sa franchise, qualités alors peu fréquentes dans le milieu théâtral. C'est ainsi le début d'une longue amitié que les conflits financiers et des intérêts divergents finiront par ruiner<sup>2</sup>. Mais, en 1851, George Sand est surtout séduite par l'ordre qui règne au Gymnase et le sérieux avec lequel Montigny administre son théâtre. Bon gestionnaire, il s'attache d'abord à satisfaire le goût de son public, réputé bourgeois et conservateur. Or, malgré les efforts de Sand pour écrire des pièces au plus près de son attente, le public du Gymnase ne plébiscitera jamais le théâtre sandien.

Les représentations du *Mariage de Victorine* sont gravement perturbées par le coup d'État du 2 décembre 1851, et la pièce est jouée pendant un mois devant une salle presque vide. Cependant, au *Mariage de Victorine* vont succéder *Les Vacances de Pandolphe* (3 mars 1852), *Le Démon du foyer* (1<sup>er</sup> septembre 1852), *Le Pressoir* (13 septembre 1853), et *Flaminio* (31 octobre 1854). Cette coopération exclusive avec la troupe du Gymnase-Dramatique offre à Sand le confort que procure à un auteur dramatique l'appui d'un théâtre et l'assurance d'y être joué. Or, l'épuration engagée par le pouvoir au début de l'année 1852 a décimé son entourage, et l'isolement dans lequel la laissent l'exil et l'emprisonnement de ses amis, rend cette sécurité d'autant plus précieuse que la presse lui est alors délibérément hostile. Mais cette harmonieuse entente va peu à peu se fissurer. Sand commence à se lasser des limites imposées par le public du Gymnase à la création théâtrale, et Montigny à ressentir le théâtre de Sand comme un obstacle à ses recettes. Il accueillera encore *Lucie* (16 février 1856) et

---

1. George Sand, *Œuvres autobiographiques*, éd. G. Lubin, Pléiade, 2 vol., t. II, p. 1199.

2. Leur rupture deviendra définitive lorsqu'en avril 1866, George Sand, regrettant que le Gymnase n'ait jamais repris aucune de ses pièces (à l'exception du *Mariage de Victorine*), demande à Montigny une indemnité compensatrice pour abandon de répertoire. Elle se heurte alors à un refus catégorique.

*Françoise* (3 avril 1856), puis *Marguerite de Sainte-Gemme* (23 avril 1859), enfin *Le Pavé* (18 mars 1862), création du Théâtre de Nohant.

## L'ODÉON, LA SCÈNE PRIVILÉGIÉE

Cependant, la fidélité au Gymnase n'est pas sans écarts, sans nécessaires respirations. En 1853, George Sand se tourne de nouveau vers l'Odéon dont la direction, récemment confiée à Alphonse Royer et Gustave Vaëz, lui est favorable. Elle-même approuve le choix de ce tandem auquel elle fait immédiatement confiance. Le 28 novembre est créée *Mauprat*, adaptation dramatique du roman publié en 1837. Mais la pièce, avec cinquante-neuf représentations, n'obtient qu'un succès d'estime. Sand, non sans raison semble-t-il, impute ce demi-échec à la faiblesse de l'acteur Jules Brésil auquel la direction de l'Odéon avait, contre son avis, confié le rôle principal, celui de Bernard de Mauprat.

C'est pourtant à l'Odéon, fréquenté par un public éclairé, plutôt jeune et largement composé d'étudiants, que le théâtre de Sand a toujours été le mieux défendu. Le succès de *François le Champi* a indéniablement marqué le départ de sa carrière théâtrale et, quinze ans plus tard, le triomphe du *Marquis de Villemer*, son apogée. Elle-même d'ailleurs en convenait : « Il y aura toujours à considérer, écrivait-elle à Paul Meurice, que le public de l'Odéon est mon public et qu'avec lui je n'ai jamais eu de désastres<sup>1</sup>. »

C'est donc toujours sur cette scène que, le 15 septembre 1855, est créée *Maître Favilla*<sup>2</sup>. Ce personnage de maître de musique, dont l'inspirateur était Joseph Dessauer, musicien allemand ami de Chopin, avait été successivement convoité par Frédéric Lemaître<sup>3</sup> et Pierre Bocage, mais ni l'un ni l'autre n'avaient réussi à faire jouer la pièce, ainsi condamnée à errer de théâtre en théâtre pendant quatre ans<sup>4</sup>. Avec cinquante-huit représentations, *Maître Favilla* ne surpasse pas la modeste performance de *Mauprat*, mais elle est bien accueillie, et la brillante interprétation que donne du rôle-titre l'acteur Philibert Rouvière contribue beaucoup à cette réussite.

L'année suivante cependant, affectée par le demi-échec de *Comme il vous plaira* à la Comédie-Française, déçue par le public, lassée par les intrigues et en proie au doute quant à son talent d'auteur dramatique, Sand s'éloigne durablement des scènes parisiennes. Elle en restera absente – si l'on excepte ses deux dernières prestations au Théâtre du Gymnase-Dramatique<sup>5</sup> – jusqu'en 1864.

---

1. George Sand, *Correspondance*, t. XX, p. 596, lettre à Paul Meurice, 5 novembre 1867.

2. Qui porta d'abord le titre de *Nello*, puis de *La Baronnie de Mulhdorf*.

3. Très grand acteur de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, passé à la postérité avec le film de Marcel Carné, *Les Enfants du paradis*.

4. Théâtres du Vaudeville, des Variétés, de la Gaîté ; puis Théâtre des Galeries-Saint-Hubert à Bruxelles ; enfin Théâtres de l'Ambigu-Comique et Beaumarchais.

5. La médiocre *Marguerite de Sainte-Gemme* et *Le Pavé*, dont elle s'est totalement désintéressée.

Mais c'est *naturellement* à l'Odéon qu'elle fait sa rentrée, le 29 février 1864, avec le spectaculaire triomphe du *Marquis de Villemer*<sup>1</sup>.

Roman à succès publié en 1861, *Le Marquis de Villemer* suscite immédiatement un grand intérêt dans le milieu théâtral. Or, Sand ne veut plus s'exposer aux difficultés de l'écriture dramatique, et moins encore à l'hostilité de la presse et aux pressions économiques des directeurs de théâtres : elle confie donc l'adaptation du roman à Alexandre Dumas fils. Mais un an plus tard, peu enclin à continuer, Dumas lui rend un plan, le premier acte qu'il avait rédigé et l'incite à poursuivre seule l'écriture de la pièce. L'insistance de Charles de la Rounat, alors directeur de l'Odéon, achèvera de la convaincre. Soirée mondaine annoncée, sur laquelle vont s'articuler des manifestations de soutien à caractère politique, la *première* du *Marquis de Villemer* demeure un événement théâtral historique. La presse, qui répercute largement cette soirée, rapporte en détail l'agitation suscitée par les premières représentations, mais célèbre surtout le grand talent de George Sand, les qualités de la pièce, et l'interprétation exceptionnelle des comédiens.

*Le Marquis de Villemer* reste le plus grand succès théâtral de George Sand, une réussite partagée par l'Odéon qui va percevoir, pendant quelques mois, des recettes tout à fait exceptionnelles. La pièce sera exploitée pendant plus d'un an et La Rounat, soucieux de tirer parti de cet avantage, presse Sand de lui en donner rapidement une autre. Cependant, en 1866, il refuse *La Dernière Aldini* la jugeant impropre au succès. Sand consternée fait appeler Dumas en consultation amicale, mais celui-ci, bien qu'avec ménagements, confirme le verdict. L'Odéon s'intéresse alors à *Mont-Revêche*, mais Sand ne souhaite pas reprendre l'adaptation de ce roman commencée avec Manceau et interrompue par la mort de celui-ci<sup>2</sup>. Le sujet sera donc successivement confié à Alexandre Dumas fils, puis à Paul Meurice, mais la pièce ne sera jamais écrite. Les directions changent, Charles-Marie de Chilly et Félix Duquesnel succèdent à Charles de La Rounat en 1866, mais l'Odéon espère toujours une pièce de George Sand.

Dans l'intervalle celle-ci a renoué avec les théâtres des boulevards et les difficultés récurrentes qu'elle rencontre dans ces théâtres populaires où elle n'a jamais trouvé sa place. *Les Don Juan de Village*, comédie écrite en collaboration avec son fils, et, en lever de rideau, *Le Lis du Japon*, sont créées le 9 août 1866 au Théâtre du Vaudeville. Malmenées par le public, elles atteignent péniblement 17 représentations. *Cadio*, une grande fresque historique, vendéenne et révolutionnaire, adaptée et mise en scène en collaboration avec Paul Meurice, est représentée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 3 octobre 1868. La pièce, qui souffre d'une distribution contestable, va en outre se heurter à l'incompréhension d'un public peu familiarisé avec le drame, et à l'hostilité du personnel technique engagé pour la féerie, qu'un spectacle littéraire condamne au chômage.

Ce n'est donc qu'en 1870 qu'elle retrouve son public privilégié. Le 25 février a lieu la *première* très attendue de *L'Autre*, comédie dramatique défendue par d'excellents acteurs. Les premières semaines promettent un succès assez comparable à celui du *Marquis de Villemer*, devenu pour l'Odéon le spectacle de référence. Mais, dès le 16 mars, Sand suggère à Duquesnel, inquiet, de *remplir* la salle et lorsque l'on examine le

1. Nicole Luce, *Le Marquis de Villemer : un roman, une pièce, un événement théâtral et médiatique*, Paris VIII, DEA d'études féminines, dirigé par Françoise van Rossum-Guyon, octobre 1996.

2. Alexandre Manceau, dernier compagnon de George Sand, mort le 21 août 1865.

montant des recettes on constate qu'en effet l'essoufflement commence vers le 21 mars, soit à la vingt-troisième représentation<sup>1</sup>. La pièce « lutte mal contre le carême<sup>2</sup>, » une fin d'hiver rigoureuse qui décime le public, et une comédie de Victorien Sardou représentée au Gymnase. *L'Autre* restera toutefois à l'affiche jusqu'au 19 mai et si, avec soixante-cinq représentations, elle est loin d'égaliser le triomphe du *Marquis de Villemer*, sa réussite est cependant bien réelle auprès de ce public lettré, mais trop confidentiel, qui pendant trois semaines lui a réservé un accueil véritablement enthousiaste. C'est pourquoi, s'écartant alors de la pédagogie si souvent revendiquée, l'artiste déçue fait maintenant preuve de lucidité : « Les *petites places ne savent pas faire un effort*, écrit-elle à Duquesnel, [...] la pièce a beaucoup de délicatesses d'intention qu'un public de premières représentations, ou de premières loges saisit aisément, mais qui ne portent pas sur une autre série de spectateurs<sup>3</sup>. » Sand constate une fois de plus que son public ne s'élargit pas, qu'elle n'est décidément pas un auteur populaire, donc pas un auteur rentable.

*L'Autre*, bien qu'elle ne le sache pas encore, sera la dernière création théâtrale de George Sand – si l'on tient pour peu de chose le petit proverbe présenté, le 7 novembre 1872, au théâtre de Cluny, *Un Bienfait n'est jamais perdu* –. En effet, en cette même année 1872, elle perd contre la censure son dernier combat. Les censeurs refusent de prendre le risque d'autoriser la représentation de *Mademoiselle La Quintinie*<sup>4</sup> pourtant accueillie avec enthousiasme par la direction de l'Odéon. Ils conseillent à Sand de s'adresser au ministre, lequel devra en référer au gouverneur militaire de Paris, toujours en état de siège. Mais « trop stoïque » ou « trop indifférente »<sup>5</sup>, ainsi que le lui reprochera plus tard Flaubert, trop lasse aussi sans doute, elle renonce à se battre. Pour Sand, le combat public est terminé, donc aussi le théâtre, « ce combat à bout portant [...], cette lutte diabolique d'un seul contre tous<sup>6</sup> ».

## LA COMÉDIE-FRANÇAISE OU LES RENDEZ-VOUS MANQUÉS

La carrière théâtrale de George Sand, bien que soutenue, on l'a vu, par deux des plus grands théâtres parisiens, reste cependant ternie par la faillite de ses relations avec la Comédie-Française. Chacun de ses échecs, celui retentissant de *Cosima* en 1840 et celui, plus feutré, de *Comme il vous plaira* en 1856, fut d'ailleurs suivi d'un éloignement durable des scènes professionnelles.

Le conflit récurrent entre Sand et le Théâtre-Français, porte essentiellement sur l'obligation de soumettre ses pièces au comité de lecture du théâtre et donc aux sociétaires qui en sont membres. Or, l'exaspération qu'elle manifeste régulièrement à l'égard des comédiens français dissimule mal un sentiment d'humiliation trop souvent

1. *Carnet de bord*, archives de l'Odéon, consultables aux Archives Nationales.

2. George Sand, *Correspondance*, t. XXI, p. 897, lettre à Edmond Plauchut, 28 mars 1870.

3. George Sand, *Correspondance*, t. XXII, p. 56, lettre à Félix Duquesnel, 11 mai 1870. C'est moi qui souligne.

4. Adaptation dramatique d'un roman anticlérical publié en 1862 qui avait provoqué les manifestations de soutien à George Sand lors des premières représentations du *Marquis de Villemer*.

5. Gustave Flaubert, *Correspondance Flaubert-Sand*, Flammarion, 1981, p. 440, 5 septembre 1873.

6. George Sand, *Correspondance Flaubert-Sand*, p. 462, 3 avril 1874.

éprouvé et parfois exprimé : « Les acteurs sont là d'une impertinence polie et mielleuse que je n'ai vue nulle part ailleurs, [...] des messieurs et des dames, tous charmants, mais [qui vous disent] à chaque instant dans les termes les plus gracieux, il est vrai, mais les plus clairs, qu'ils vous font beaucoup d'honneur en vous jouant<sup>1</sup>. » Par conséquent – si l'on excepte la fronde très politique qu'elle va mener lors de la brève mise en place en 1851 d'un comité composé de membres extérieurs au théâtre et imposés par le ministre<sup>2</sup> – il apparaît que l'hostilité de Sand à l'égard du comité de lecture provient avant tout de la répugnance que lui inspire ce jugement préalable porté sur son travail par les « orgueilleux comédiens du roi<sup>3</sup> ». Car, et elle le constate elle-même dans une lettre adressée au docteur Darchy en 1868<sup>4</sup>, si elle a souvent été sollicitée par l'administrateur en place, avec l'approbation voire l'insistance du ministère<sup>5</sup>, les comédiens français, à quelques rares exceptions près, n'aimaient pas le théâtre de Sand. L'histoire de sa pièce *Françoise* est, à cet égard, édifiante. Alors appelée *Qui perd gagne*, celle-ci est présentée par Sylvanie Arnould-Plessy<sup>6</sup> au comité de lecture en 1856, lequel ne la reçoit que grâce au double vote de l'administrateur Arsène Houssaye<sup>7</sup>, les comédiens étant plutôt favorables à l'accueil différé qui consistait à *recevoir à corrections*. Elle est cependant mise en répétitions mais retirée au bout de quelques jours et portée au Gymnase-Dramatique où elle est créée le 3 avril. Sand restera muette sur « [Les] circonstances particulières [qui l'ont] amenée à la changer de scène<sup>8</sup> », mais dans une lettre adressée à l'un des comédiens français distribué dans *Françoise*, elle évoque « une douloureuse circonstance<sup>9</sup> ». On peut donc imaginer que, face au comportement de certains acteurs hostiles à la pièce, elle n'hésita pas à la reprendre, conformément à ce qu'elle avait écrit quelques années plus tôt : « On répète mal [aux Français], on ne répète pas du tout. Jamais je ne m'en plaindrai. Mais je n'ai pas de temps à perdre et à la seconde répétition mauvaise et inutile à laquelle j'assisterai, je comprendrai que ma pièce déplaît et ennue, je me dirai qu'elle ne vaut rien, et je m'en irai avec ma pièce<sup>10</sup>. »

Cependant, pour satisfaire à l'engagement pris envers le ministère lors de la création de *Flaminio* au Gymnase-Dramatique<sup>11</sup>, et bien que le ministre n'ait finalement

1. George Sand, *Correspondance*, t. X, p. 293, lettre à Pierre-Jules Hetzel, 3 juin 1851.

2. Cette nouvelle organisation provoqua la publication d'une lettre de Sand sur le *Comité-censure*, parue dans *Le Siècle* du 1<sup>er</sup> juillet 1851.

3. George Sand, *Correspondance*, t. IX, p. 645, lettre à Pierre-Jules Hetzel, 1<sup>er</sup> août 1850.

4. « Quand j'ai eu des pièces aux Français c'est sur la demande expresse du ministère, et le théâtre a tout fait pour ne pas les recevoir, ou pour ne pas les faire réussir. » George Sand, *Correspondance*, t. XX, p. 769, lettre au Docteur Darchy, 28 mars 1868.

5. « Monsieur le ministre d'État [Achille Fould, dont dépendait la direction des théâtres], qui serait très heureux de vous ramener au Théâtre-Français, vous dispenserait, par une exception, de lire devant le comité. Votre comédie sera reçue parce que vous l'aurez apportée, et parce que monsieur le ministre d'État aura voulu vous donner une preuve de sa sollicitude pour la bonne littérature. » Lettre d'Arsène Houssaye à George Sand, citée par celle-ci en juillet 1854 et publiée dans le *Journal des Débats* du 9 juin 1926.

6. Elle venait de réintégrer le Théâtre-Français après un long séjour à l'étranger. La pièce avait été écrite pour elle.

7. La pièce avait obtenu quatre boules blanches et quatre boules rouges ; il n'y avait donc que deux comédiens qui, ayant opté pour les boules blanches, soutenaient la pièce.

8. George Sand, *Théâtre complet*, Calmann-Lévy, 1877, t. IV, préface de *Françoise*.

9. George Sand, *Correspondance*, t. XIII, p. 556, lettre à Isidore Samson, 11 mars 1856.

10. George Sand, *Correspondance*, t. X, p. 294, lettre à Pierre-Jules Hetzel, 3 juin 1851.

11. La pièce, qui avait été écrite en cinq actes, est terminée et déjà en répétitions quand un arrêté ministériel décide de retirer au Gymnase l'autorisation de monter cinq actes. Sand obtient alors une dérogation, mais s'engage à donner en contrepartie une pièce au Théâtre-Français.

pas, lui, respecté le sien, Sand, en accord avec le nouvel administrateur Adolphe Empis, substitue à *Françoise* une adaptation de la comédie de Shakespeare, *Comme il vous plaira*. La pièce est lue le 30 janvier 1856, devant un auditoire amical, chez le directeur du journal *La Presse*, Émile de Girardin, puis créée à la Comédie-Française le 12 avril. Girardin avait beaucoup encouragé Sand dans son ambitieux projet d'adapter Shakespeare, mais ni la critique, ni le public, ne vont soutenir cette tentative et la pièce fera une carrière brève et coûteuse<sup>1</sup>.

Sand n'est donc pas en position favorable pour obtenir que soient acceptées les conditions qu'elle mettait, quelques semaines plus tôt, à sa promesse d'écrire un nouvel ouvrage pour le Théâtre-Français. Ces conditions, détaillées dans une lettre à Empis<sup>2</sup>, tiennent essentiellement en trois points : ne pas passer devant le comité de lecture ; si cette disposition n'est pas envisageable, obtenir le droit de retirer toute pièce sanctionnée par la mention : *reçue à corrections* ; être autorisée à reprendre sa liberté, si les comédiens français, auxquels seraient offerts les principaux rôles, venaient à les refuser.

Empis ne répond pas à cette lettre et son silence est interprété par Sand comme une fin de non-recevoir. Elle restitue donc la différence entre la prime perçue pour *Françoise* – 5 000 francs pour 5 actes – et celle due pour *Comme il vous plaira* – 3 000 francs pour 3 actes –, puis s'écarte pendant vingt ans de la Comédie-Française, ce théâtre désiré et honni qu'elle nommait rageusement *pétaudière*. Ce n'est qu'en 1875, après des négociations menées par Michel Lévy, son éditeur, qu'elle signe avec Émile Perrin, alors administrateur, le traité qui décide de l'entrée au répertoire du *Mariage de Victorine* et du *Marquis de Villemer*. Une reconnaissance que l'on peut qualifier de posthume, puisque *Le Mariage de Victorine* sera jouée pour la première fois le 7 mars 1876, soit trois mois avant sa mort, et *Le Marquis de Villemer*, le 4 juin 1877, à l'occasion du premier anniversaire de celle-ci. Un hommage que les critiques dramatiques jugèrent alors un peu tardif<sup>3</sup>.

La carrière théâtrale de George Sand repose sur un malentendu. Pédagogue convaincue elle considère que l'éducation du public, du public populaire surtout, donne en partie son sens à la représentation théâtrale. Or, à l'évidence, le public de Sand n'est pas un public populaire. Ses pièces sont sérieuses, elles ont un fondement didactique et réclament une attention que celui-ci n'est pas prêt à leur accorder. En outre, l'époque est orientée vers le divertissement facile, une ambiance frivole qui ne favorise pas l'audience d'un dramaturge soucieux d'une plus grande recherche d'authenticité. C'est donc plutôt à l'élite éclairée que s'adresse le théâtre sandien. Un public par conséquent limité, dont la portée n'est pas suffisante pour faire de Sand, à la notable exception du phénomène *Villemer*, un auteur lucratif. Un constat qui va éloigner d'elle les directeurs de théâtres soucieux de rentabilité, et l'amener, au terme de sa longue carrière, à défendre une conception plus élitaire de l'organisation théâtrale. Suffisamment instruite des pressions économiques exercées sur les auteurs et soucieuse de l'avenir de l'art,

---

1. Dès la huitième représentation, la pièce est interrompue, pour ne reprendre, par intermittence, que dix jours plus tard. C'est George Sand qui fait elle-même état de la coûteuse mise en scène de Régnier de la Brière.

2. George Sand, *Correspondance*, t. XIII, p. 555, lettre à Adolphe Empis, 11 mars 1856.

3. « La reprise du *Marquis de Villemer* à la Comédie-Française est comme la réparation tardive faite à George Sand par le public de la rue de Richelieu », Jules Clarétie, *La Presse*, 11 juin 1877.

c'est une préoccupation de créateur qu'elle exprimera alors ; contre le profit imposé, elle va revendiquer la protection de l'État :

« [Il faudrait] savoir perdre de l'argent pour monter et soutenir le temps voulu certaines pièces qui sont appréciées par l'élite et que le vulgaire ne couvre pas d'argent. [...] Il me paraît impossible que l'État n'ait pas des théâtres privilégiés où l'art soit protégé contre la spéculation, et contre la décadence qui en résulte fatalement<sup>1</sup>. »

Un souhait qui traversera l'histoire du théâtre contemporain, et dont l'actualité reste, aujourd'hui encore, saisissante.

Nicole LUCE

---

1. George Sand, *Correspondance*, t. XXII, p. 312-313, lettre à Francis Berton, 21 février 1871.

**RÉPERTOIRE CHRONOLOGIQUE  
DES ŒUVRES DRAMATIQUES DE GEORGE SAND**

29 avril 1840	<i>Cosima ou La Haine dans l'amour</i>	Théâtre-Français (directeur : François Buloz)
6 avril 1848	<i>Le Roi Attend</i>	Théâtre-Français (Théâtre de la République) (directeur : Lockroy)
23 novembre 1849	<i>François le Champi</i>	Théâtre de l'Odéon (directeur : Pierre Bocage)
11 janvier 1851	<i>Claudie</i>	Théâtre de la Porte-Saint-Martin (directeur : Victor Henry)
10 mai 1851	<i>Molière</i>	Théâtre de la Gaîté (directeur : Hippolyte Hostein)
26 novembre 1851	<i>Le Mariage de Victorine</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique (directeur : Adolphe Lemoine-Montigny)
3 mars 1852	<i>Les Vacances de Pandolphe</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique
1 <sup>er</sup> septembre 1852	<i>Le Démon du Foyer</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique
13 septembre 1853	<i>Le Pressoir</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique
28 novembre 1853	<i>Mauprat</i>	Théâtre de l'Odéon (directeurs : Alphonse Royer-Gustave Vaëz)
31 octobre 1854	<i>Flaminio</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique
15 septembre 1855	<i>Maître Favilla</i>	Théâtre de l'Odéon
16 février 1856	<i>Lucie</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique
3 avril 1856	<i>Françoise</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique
12 avril 1856	<i>Comme il vous plaira</i>	Théâtre-Français (directeur : Adolphe Empis)
23 avril 1859	<i>Marguerite de Sainte-Gemme</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique
18 mars 1862	<i>Le Pavé</i>	Théâtre du Gymnase-Dramatique
29 février 1864	<i>Le Marquis de Villemer</i>	Théâtre de l'Odéon (directeur : Charles de la Rounat)
9 août 1866	<i>Les Don Juan de Village</i>	Théâtre du Vaudeville (directeur : Alfred Harmant)
9 août 1866	<i>Le Lys du Japon</i>	Théâtre du Vaudeville
3 octobre 1868	<i>Cadio</i>	Théâtre de la Porte-Saint-Martin (directeur : Raphaël Félix)
25 février 1870	<i>L'Autre</i>	Théâtre de l'Odéon (directeurs : Charles-Marie de Chilly-Félix Duquesnel)
7 novembre 1872	<i>Un Bienfait n'est jamais perdu</i>	Théâtre de Cluny

## 1999 – 150<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE DE LA MORT DE F. CHOPIN

À l'heure où le monde entier célèbre le 150<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Frédéric Chopin, comment ne pas y associer George Sand ? Et pourtant d'aucuns diront : en 1849, la rupture entre les deux amis était consommée depuis plusieurs années et George Sand n'assista pas à La Madeleine, le 30 octobre, aux obsèques de Chopin.

Lorsqu'en juillet 1849, Mme Grille de Beuzelin, amie de Mlle de Rozières, écrivit à George Sand pour la prévenir de la fin prochaine de Frédéric Chopin et lui demander « une marque de souvenir » pour apaiser le désespoir du musicien, celle-ci lui répondit par une lettre où l'on peut lire :

« Mes soins lui avaient été longtemps utiles et ils ne lui ont pas manqué. Ils devenaient insuffisants et pire que cela nuisibles, depuis que la paix intérieure était troublée [...]

« Si je vous eusse prise pour juge au moment de la rupture et que vous eussiez vu les choses comme elles étaient, vous m'eussiez dit « Il faut se quitter sans amertume et sans rupture dans l'affection ». Je vous l'ai dit, ce n'a pas dépendu ni de lui, ni de moi, mais des autres [...]

« Qu'il m'ait appelé[e] auprès de lui dans les courts séjours que j'ai fait[s] à Paris, j'y serais allée, qu'il m'ait écrit ou fait écrire un mot affectueux, j'y aurais répondu mais maintenant désire-t-il réellement de moi un mot d'amitié, de pardon ou d'intérêt quelconque ? Je suis prête [...] mais je crains de lui causer en lui écrivant une émotion plus fâcheuse que salutaire [...]

« S'il est possible qu'il sache que je n'ai aucun ressentiment, donnez-moi les moyens de lui en faire avoir la certitude sans risque de le faire souffrir par une émotion nouvelle » (*Corr. G. Sand*, IX, 19-7 -1849).

On ne saura jamais si Chopin, avant de mourir, connut les intentions secrètes de George Sand.

Mais le 30 octobre 1849 l'église de la Madeleine était comble. Le Tout-Paris artistique était là, ses amis, ses admirateurs, ses élèves.

La Société des concerts du Conservatoire exécuta le *Requiem* de Mozart et, parmi les solistes, on remarqua Pauline Viardot ; à l'orgue on joua deux des *Préludes* de Chopin et sa *Marche funèbre*, puis le cortège s'ébranla vers le Père-Lachaise où Chopin fut enterré dans le carré des musiciens.

Lorsqu'en 1949, pour le centième anniversaire de sa mort, un comité franco-polonais se constitua sous le haut patronage du Président de la République Vincent Auriol, Marguerite Long qui présidait le Comité pour la France déclara : « À l'heure où Varsovie célèbre la mémoire du musicien dont la voix n'a cessé de pleurer et d'exalter

les espérances de la patrie opprimée, la France qui fut son asile et veille passionnément sur ses cendres lui devait son fervent hommage. »

Des concerts furent organisés à Paris avec A. Rubinstein, Malczuzinski, Jean Doyen, Samson François.

À l'opéra eut lieu un grand gala où fut donnée la *Grande Polonaise* pour six pianos sur un thème de Kalkbrenner de Tony Aubin (en souvenir du premier concert donné par Chopin dans les Salons Pleyel, 9 rue Cadet, en 1832).

La messe à la Madeleine fut reproduite et le Comité fut reçu à Nohant par Aurore Sand. Celle-ci, dans un article paru dans *Peuples amis* à l'occasion de cette commémoration, a voulu dans son hommage à Chopin, essayer « de réparer la peine et le tort que la médisance, l'envie, la jalousie et l'injustice ont fait à la mémoire des deux grands amis ».

Enfin, à Marainville-sur-Madon, dans les Vosges, où naquit et vécut Nicolas Chopin de 1771 à 1787, jusqu'à son départ en Pologne, fut apposée une pierre provenant de Zelazowa-Wola, village natal de Chopin, qui rappelle en français et en polonais : « Dans cette maison est né le 15 avril 1771 Nicolas Chopin, père du génial compositeur polonais. »

Cette année à Nohant, en juin et juillet, dans la demeure de George Sand, de nombreux concerts et conférences célébreront cet anniversaire.

Les Fêtes Romantiques ont lieu les trois derniers week-ends de juin et les Rencontres Internationales Frédéric Chopin du 17 au 22 juillet.

Un piano Pleyel de 1836 aura sa place dans le salon de la maison et nous retrouverons l'atmosphère si chère à George Sand et à ses amis, si bien évoquée par Delacroix (« par moments il vous arrive par la fenêtre ouverte sur le jardin des bouffées de la musique de Chopin, cela se mêle à l'odeur des roses et au chant des rossignols »).

Le 18 juillet, à 11 heures, en la petite église romane de Nohant, une messe sera célébrée à la mémoire de Frédéric Chopin.

À Paris, où Chopin séjourna de 1831 à 1849 et eut de nombreux amis, aussi bien polonais que français, la Société Chopin à Paris organise de nombreuses manifestations, concerts, conférences dans divers lieux dont quelques-uns inspirés, comme l'atelier de Delacroix, où nous pourrons entendre l'œuvre intégrale de Chopin, piano, concertos, musique de chambre.

Le 30 octobre, à l'église de la Madeleine, sera reproduite la cérémonie de 1849 avec le *Requiem* de Mozart.

Qu'on nous autorise un regret. Si le voyageur cherche chez nous des souvenirs de Chopin, il trouvera quelques plaques sur les façades des maisons où il séjourna, mais rien d'autre. Il n'y a toujours pas de lieu en France pour évoquer son souvenir.

Jeannine TAUVERON

**RENSEIGNEMENTS POUR CETTE COMMÉMORATION**

**PARIS : SOCIÉTÉ CHOPIN À PARIS, 23 avenue Foch, 75116 PARIS  
Tél. 01 45 01 74 99**

**NOHANT : COMITÉ DU TOURISME, 36400 LA CHATRE  
Tél. 02 54 48 22 64**

*L'Association Chopin à Nohant* annonce une *Exposition Chopin* jusqu'au 31 octobre 1999 à la salle Raoul Adam (Bureau du Tourisme). 120 documents polonais, nombreux autres français, répartis sur 21 panneaux.

*Belle Exposition consacrée à Chopin* en mars 99 à Clermont-Ferrand, organisée par Anne-Marie Wozniak-Sapote et son Association *Sur un air de Pologne* (qui groupe, dans cette région d'émigration minière, des adhérents souvent de souche polonaise). G. Sand a occupé une place non négligeable sur les panneaux exposés.

## UN TEXTE ATYPIQUE DE SAND : LE POÈME DE MYRZA

Nous ne possédons aucun renseignement sur ce texte atypique de Sand. Les rares apparitions du titre dans la correspondance ne font allusion qu'à des projets d'édition ou de réédition. Aucune préface n'est venue, dans l'édition Michel Lévy des œuvres complètes, apporter le moindre éclaircissement.

M. Georges Lubin, que nous avons interrogé, a bien voulu nous communiquer ses connaissances sur cet énigmatique *Poème*. D'entrée, il nous a confirmé qu'il s'agit d'un texte dont le commentaire pose problème.

« Quant au fond, ce texte peut déconcerter : cette histoire des premiers âges de la terre a été qualifiée d'étrange fantaisie cosmique, et il est difficile de démêler d'où peut venir son inspiration.

« La première publication a eu lieu dans la *Revue des Deux Mondes*, N° du 1<sup>er</sup> mars 1835, et a été recueillie en volume à plusieurs reprises : *Mélanges*, 1843 ; *Œuvres illustrées*, 1854 ; etc., jusqu'aux éditions Michel Lévy, etc.

« L'auteur ne l'a pas daté, mais comme elle écrit vite, on peut proposer janvier 1835. La liaison avec Musset a repris, mais bat de l'aile. Celle avec Michel de Bourges est encore en devenir (d'après la fameuse bague qui était dans la collection Lovenjoul, aujourd'hui à l'Institut), c'est le 9 avril seulement qu'elle a commencé. George est donc vacante, et bien fâchée de l'être, comme en témoigne en quelque sorte la fin de *Myrza* où l'on peut lire :

« *Pour moi, je vous ai dit ma foi, c'est l'amour. Et voyez pourtant que je suis seule, que j'arrive seule, et que je pars seule... Alors Myrza répandit beaucoup de larmes, puis elle ajouta : – Comprenez-vous mes pleurs, et savez-vous où je vais ? Et elle s'en alla par la route qui mène au désert de Thébàide.*

« Pendant que les « prophètes austères » et leurs disciples invitent le peuple assemblé à lapider cette femme de mauvaise vie, qui insulte à la religion, le peuple refuse de lapider Myrza, c'est-à-dire George Sand, et là vous trouverez ma conclusion : c'est un plaidoyer *pro domo*, qui répond à des attaques dont notre romancière est l'objet, et qui arrivent jusqu'au lycée Henri-IV où son fils Maurice en souffre. »

\*

Ce texte passionnant de Sand est, à l'heure actuelle, introuvable en librairie. En 1987, les Éditions de l'Aurore annonçaient sa réédition prochaine à la suite de *Teverino*. Ce projet n'a malheureusement pas vu le jour. L'idée était pourtant séduisante de réunir en un même volume ces deux artistes vagabonds, libres et inspirés : Teverino et Myrza.

Si l'on peut associer, dans le panthéon des héros sandiens, ces deux personnages, frère et sœur par l'esprit, le traitement que leur réserve l'auteur, toutefois, est bien différent : Teverino est le personnage central du roman auquel il donne son nom. Myrza, après avoir ouvert le récit, auquel elle apportera plus loin sa conclusion, s'efface derrière sa propre œuvre, et c'est son *Poème* qui est le corps de la nouvelle.

George Sand nous reporte aux premiers temps de l'ère chrétienne, en Palestine ; Myrza, *prophétesse, sibylle et poète en jupons*, s'est assise sous un portique de Césarée, pour raconter, à la foule qui s'arrête, les premiers âges de la terre :

« En ce temps-là, longtemps avant le commencement des jours que les hommes ont essayé de compter, Dieu appela devant lui quatre Esprits, qui parcouraient d'un vol capricieux les plaines de l'espace : – Allez, leur dit-il, prenez-vous par la main, marchez ensemble, et travaillez de concert. Ils obéirent, et, ne se quittant plus, présidèrent chacun à une des œuvres de Dieu ; et un nouvel astre parut dans l'éther : cet astre est la terre que nous habitons aujourd'hui, et ces quatre Esprits sont les éléments qui la composent... »

Mais bientôt, ces quatre Esprits élémentaires, gonflés d'orgueil, se livrent mutuellement une guerre insensée, et notre monde est en proie aux convulsions et aux révolutions les plus folles : c'est l'âge du chaos... – Ces pages hautement colorées, écrites d'une plume proprement visionnaire, où Sand peint, en une vaste fresque, ces temps de désordres frénétiques, peuvent compter sans doute parmi ses plus inspirées et ses plus belles.

Pour pallier ce désordre causé par les Esprits présomptueux, Dieu crée les hommes. À ces créatures nouvelles, il donne à la fois l'étincelle d'intelligence, qui les apparente aux anges, et l'incarnation corporelle, qui en fait les compagnons des animaux. Comme les anges, les hommes sont asexués, n'ayant nul besoin de se reproduire, car ils sont créés en un nombre immuable et ils ont le don d'immortalité.

Dieu charge les hommes des grands travaux de la terre ; jardiniers de leur propre éden, ceux-ci établissent l'harmonie, la beauté et la paix.

Mais leurs principales tâches accomplies, les hommes, qui ne vivent en permanence que dans un état de bonheur calme et parfait, souffrent bientôt d'un ennui profond...

Et Myrza-Sand nous conte comment l'homme, désemparé à force d'ennui et de solitude, en vient à supplier Dieu de lui octroyer ce dont jouissent déjà tous les animaux de la terre : la possibilité de vivre en couple et d'engendrer des enfants. Et « comme il faut que l'homme connaisse l'amour ou la mort, la matière ne pouvant s'augmenter indéfiniment », Dieu, dans sa mansuétude, reprend à l'homme son don d'immortalité pour lui accorder, en échange, ce don merveilleux qui doit le combler : l'amour de la femme...

\*

À la première lecture de cette œuvre insolite, on est saisi par son lyrisme et sa puissance. C'est en réalité un subtil mélange de grandeur et d'intimité.

*Le Poème de Myrza* a été deux fois présenté en lecture publique au Musée de la Vie romantique. La première fois, la partie musicale, chargée de créer le décor sonore

du texte, était confiée au luth, à la flûte et aux percussions – alliance d'instruments doux, presque confidentiels, le luth et la flûte, et d'instruments dynamiques, les percussions.

La seconde présentation n'a pu se faire avec la même formation musicale, et une nouvelle version a été imaginée avec un duo de violons altos. Nous avons alors remarqué un phénomène que nous n'avions pas prévu.

Le duo d'instruments à cordes, romantique et puissant, traduisait parfaitement les grands mouvements de la création du monde, des foules agitées, du cortège des femmes descendant sur la terre ; mais la complicité qui doit unir le conteur et son public, qui unit dans la nouvelle *Myrza* et les badauds de Césarée, devenait plus difficile à établir. Les cordes dynamiques, se projetant vers le public, faisaient que celui-ci recevait la musique en position *confortable*, reculé au fond de son siège... Les comédiens-lecteurs ayant, à plusieurs moments du texte, besoin que le public vienne jusqu'à se pencher vers eux afin de retrouver ce rapport d'intimité complice du conteur avec son auditeur, il se livrait alors, perceptible seulement pour les interprètes, une lutte secrète, un tiraillement entre la parole et les instruments.

C'est en expérimentant concrètement, physiquement, dans notre espace de jeu et dans notre rapport au public, ce mouvement de va-et-vient virtuose, subtil, entre confiance murmurée et parole visionnaire, que nous avons saisi la qualité essentielle de l'écriture du *Poème de Myrza*. Cette anecdote, qui pourrait n'intéresser que des interprètes dans les coulisses de leur travail, nous la rapportons ici pour faire deviner combien le passage à l'expression orale d'un texte peut parfois rendre vivants, péremptoires, la structure et le style d'une œuvre : George Sand passe avec aisance, sans heurt, des plans les plus larges aux plus serrés ; son hymne à l'amour – car tout le *Poème* n'est qu'un *credo* en l'amour – chante en une seule vague l'Amour universel qui organise le cosmos, l'Amour divin, et l'amour du couple farouchement resserré autour de son bonheur intime. D'autres qu'elles ont tenté ces glissements entre « visions panoramiques » et « plans resserrés » ; peu ont fait preuve d'une telle fluidité, d'une telle maîtrise.

Nous avons comparé plus haut *Le Poème de Myrza* à une vaste fresque qui raconte les origines du monde ; précisons maintenant que cette fresque n'a pas la volonté hugolienne de couvrir les murs d'une cathédrale, mais plutôt l'ambition, par son charme à la fois naïf et puissant, d'orner l'intérieur d'une chapelle de campagne...

George Sand évoquera de nouveau, bien plus tard, ces premiers temps du monde, ce sera en un long roman : *Evenor et Leucippe, les Amours de l'Âge d'Or, Légende antédiluvienne* ; mais elle ne retrouvera pas, selon nous, ce souffle inspiré qui traverse la courte nouvelle.

Pascal GAUTRIN

L'Atelier Porte-Soleil, qu'animent Pascal Gautrin et Francette Cléret, a, pendant la saison 98-99, présenté des lectures-concerts dominicaux dans la serre et le jardin du Musée de la Vie romantique. La lecture qu'ils ne se sont jugés en état de maîtriser qu'au bout de quinze ans d'expérience leur demande un passionnant mais énorme travail : apprendre à « couper » (il a fallu trois semaines pour adapter *Pauline*, tant, selon les acteurs, la phrase de Sand, comme celle de Nerval, est difficile à maîtriser). Il s'agit d'intérioriser le texte par un travail du corps et de la voix qui aboutit à suggérer les gestes, la succession des personnages.

Une cinquantaine de textes ont ainsi été présentés par le couple et ses musiciens (tous professeurs des Conservatoires parisiens) à un public qui se fait de plus en plus nombreux et que (les acteurs le confirment) George Sand attire beaucoup.

La création la plus neuve, en ce qui concerne Sand, est sans doute *Le Poème de Myrza*, même si contes et nouvelles connaissent un succès durable. Commémoration obligeant, *Honorine* (de Balzac) a fait son apparition ce printemps. Pour cette lecture de deux heures, accompagnée de violon, on a bien failli refuser du monde, les caprices du temps ayant fait préférer la serre au plein air. Souhaitons aux lecteurs et à leur public une belle saison très douce.

Cécile BELON

## EN PROJET : LES TRADUCTIONS SANDIENNES

en allemand, anglais, américain, coréen, espagnol, grec, hongrois, italien, japonais, néerlandais, portugais, russe, suédois, tchèque...

« *George Sand lue à l'étranger* », « *G.S. en traduction* », « *G.S. et l'étranger...* »<sup>1</sup> : autant de titres qui montrent l'intérêt des chercheurs et amis sandiens pour une étude de l'impact des œuvres de la romancière en son temps – et au-delà –, en Europe – et au-delà. G. Lubin ayant constitué un premier dossier des traductions venues à sa connaissance a décidé de nous le confier ; le dépouillement et l'organisation de ses notes précieuses sont la base essentielle du document que nous nous proposons de soumettre à nos lecteurs. Les connaissances d'autres érudits sandiens nous ont également profité – Françoise Genevray, Annarosa Poli, Anna Szabó en particulier : que tous en soient chaleureusement remerciés.

Nous citons également les références relevées dans les pages 144-148 de l'édition des *Actes* du Colloque d'Amsterdam, dans *Recherches nouvelles* 3, 1995<sup>2</sup> : nous nous efforçons actuellement d'en compléter les données bibliographiques absentes. Des points d'interrogation signalent tout renseignement manquant que nos correspondants ou nos propres recherches n'ont pas encore cerné. La mention « trad. ? » qui revient assez souvent montre que le nom du traducteur ne nous a toujours pas été révélé. Quelques abréviations sibyllines, notamment en allemand, sont encore à éclaircir. Plusieurs titres nous sont parvenus fort invraisemblablement en français : la mention « titre ? » signale ce doute ; nous attendons le titre traduit (qui se révèle parfois étonnant). Aussi, tout érudit susceptible de nous corriger, compléter, en un mot aider, dans l'intérêt de tous, est à l'avance remercié et bienvenu.

Notre liste ne prétend pas être, à ce jour – et jamais sans doute – parfaitement exhaustive. Elle répond cependant déjà à l'attente des chercheurs préoccupés par la fortune de George Sand hors de nos frontières : le nombre, la rapidité, le choix des traductions renseignent sur les attentes des publics et la réception de l'auteur. Cette liste, que nous publierons prochainement dans sa totalité, ouvre le champ aux études bibliographiques critiques qui la compléteraient, à la façon par exemple de l'intéressant travail conduit par A. Poli dans son *Essai de bibliographie critique : George Sand vue par les Italiens* (Florence-Paris, 1965).

Notre répertoire prévoit trois versions, recoupant les informations selon les trois centres d'intérêt que se proposent les chercheurs : le sort de telle ou telle œuvre sandienne, l'activité traductrice en telle ou telle année, le rythme des productions dans telle ou telle langue.

**LA PREMIÈRE VERSION** suit l'ordre alphabétique des œuvres sandiennes, en mentionnant leurs traductions (par ordre d'ancienneté) dans les différentes langues

1. Cf. *Recherches Nouvelles* 3, 1995, intitulé + p.143 ; *Actes* du Xème colloque de Debrecen, 1993, intitulé.

2. Abrégé en *Rech.Nouv.*3.

étrangères (présentées elles-mêmes dans l'ordre alphabétique). Deux sous-parties regroupent : a) les romans sandiens, contes, nouvelles et pièces de théâtre ; tous sont répertoriés, qu'il y ait eu ou non traduction ; b) les autres œuvres (articles par ex.), y compris la correspondance, dont nous citons principalement celles ayant fait l'objet d'une traduction. La date en **gras** est celle de la parution française en librairie (sauf mention spéciale de première parution en revue), la date soulignée est celle de la traduction (sauf lacune non encore comblée). Voici le début de cette première version.

**ADRIANI (1854) :**

allemand

– *Der Sanger, oder Ehe und Liebe* (= Le chanteur, ou Mariage et Amour), trad. August Diezmann, Leipzig, Kollmann, date ?

– *Laura*, trad. August Scheler, introd. par. ettinger, Bd 1-2, Bruxelles, Schnee, 1854<sup>1</sup>

– *Laura*, Ludwig Fort, *Neues belletristischen Lese-Cabinet*, 126-129, t. 1-2, Vienne, Hartleben, 1855.

**AILES DE COURAGE (LES) (1872) :**

anglais

– *Wings of courage and the Cloud Spinner*, two stories, by Mrs Corkran, Blackie & Son, 1884.

**ALBINE FIORI (N.R. 1881)**, roman inachevé.

russe<sup>2</sup>

– *Albine, dernier roman de George Sand (Zorza Zanda)*, trad. ?, dans l'hebdomadaire *Ogoniok*, 12-13, St Pétersbourg, 1881.

**Aldo le Rimeur (1837) :**

russe

– *Rifmatch*, in *Literaturnaia gazeta*, n49, p. 799-805, tr. I.K., 1845.

**ANDRÉ (1835) :**

allemand

– *Andreas*, trad. et commentaires de Ludwig, Coblenz, 1835.

– *Andreas*, Adelbert Keller, *Ausgewahlte Schriften*, t. 1-6, Stuttgart, Erhard, t. 5, 1836-1837.

– *André*, Ludwig Eichler, *Sammtliche Werke*, introd. critique par Arnold Ruge, Leipzig, Wigand, *Franzosische Classiker*, t. 19-20, 1843-1846.

anglais

– *André*, trad. Matilde Hays, d. E. Churton, 1847.

espagnol

1. *Adriani* parut à Bruxelles quelque temps avant sa publication dans *Le Siècle*, sous le titre *Laure et Adriani* ; cf. Lovenjoul, article 188, année 1854, p. 36.

2. L'orthographe des mots **russe**s, transcrite par Françoise Genevray « reste approximative, pour être adaptée à leur prononciation en français ». F.G. nous fournit également une liste pratique d'abréviations de titres de périodiques auxquelles se référer dans nos pages : **BI** : *Biblioteka dlja chtenia* (*Le cabinet de lecture*) – **LG** : *Literaturnaia gazeta* (*Le journal littéraire*) – **MN** : *Moskovskii nablioudatel* (*L'Observateur de Moscou*) – **OZ** : *Otetchestvennye zapiski* (*Les Annales de la patrie*) – **RP** : *Repertouar i Panteon* (*Répertoire et Panthéon*) – **SY** : *Syn Otetchestva* (*Le Fils de la patrie*).

– *Andrès*, trad. libre de D. Pedro Reirès Solà, 2 t. in-16, Barcelona, libr. de Oliva, 1837 (*Recherches Nouvelles* 3, 1995, p.144, donne une date de 1838, sans autres précisions).

– *Andrès. Un ramillete de jazmines*, trad. de D. Mariano Gelaberto y Correa, Madrid, 1857.

italien

– *André*, trad. ?, éd. ?, 1836 (réf. *Rech. Nouv.* 3, 1995, p.144).

néerlandais

– *André*, titre ?, trad. ?, éd. ?, 1838 ? (réf. *Rech. Nouv.* 3, 1995, p.144).

russe

– *André*, OZ, t.26, n°1, p. 70-210, trad. T.S. Veidermeier ( ?), 1843.

**ANTONIA (1863) :**

allemand

– *Antonia*, Maria Saphir (Marie Gordon), t.1 et 2, Vienne, Last, 1865.

américain

– *Antonia*, trad. ?, éd. ?, 1870 (réf. *Rech. Nouv.* 3, 1995, p. 148 ).

– *Antonia*, in *Masterpieces*, vol. 13, trad. G. Burnham Ives, Philadelphia, G. Barrie, 1900-1902

hongrois

– *Antonia*, Agost Gregus, éd. ?, 1863. (réf. *Le Chantier de G.S.*, Debrecen, 1992, p.305)

**AUTRE (L') (1870)** Comédie en 4 actes et un prologue

**BEAU LAURENCE (LE) (1870)** (suite de **PIERRE QUI ROULE** : voir à « P »)

**etc.**

**LA DEUXIÈME VERSION** présente un classement selon **les dates de traduction** communes à plusieurs langues (elles-mêmes dans l'ordre alphabétique) ; le titre français et sa première édition sont rappelés entre parenthèses et en italique. Voici le début :

**1833**

allemand

– *Rose et Blanche*, trad. ?, éd. ?, (réf. *Rech. Nouv.* 3, 1995, p.144). (*Rose et Blanche, ou la comédienne et la religieuse, 1831*).

italien

– *Melchior*, trad. ?, éd. ?, (réf. *Rech. Nouv.* 3, 1995, p.144).(*Melchior, RP, 1832*).

russe

– *Indiana*, 1 vol., trad. A. et I. Lazarev, typ. K. Vingeber, St Pétersbourg. (*Indiana, 1832*).

**1834**

allemand

– *Lelia*, Adolf Braun, Leipzig, Kaiser. (*Lélia, 1833 et 1839* )

espagnol

– *El secretario*, por Jorge Sand, autor de Leon[e] Leoni, Indiana, etc., etc. E. de O., Madrid, imp. de Pascual, lib. de A. Gonzalez, in-8°, 302 p., trad. D. Eugenio de Ochoa. (*Le secrétaire intime*, 1834 ).

italien

– *Metella*, trad. ?, éd. ?, (réf. *Rech. Nouv.* 3, 1995, p.144). (*Metella*, 1834).

suédois

– *Lavinia*, trad. ?, coll. *Miniaturbibliotek af utmärkte novellförfattare*, Stockholm, A. Bohlin. (*Lavinia*, 1833 )

russe

– *Indiana*, trad. ?, éd. ? (*Indiana*, 1832 )

**1835**

allemand

– *Andreas*, trad. et commentaires de Ludwig, Coblenz. (*André*, 1835)

– *Neueste Erzählungen und Novellen nach d. Franz.* de Victor Hugo, Alexandre Dumas, George Sand et autres, Wien : Tendler (= Nouveaux Contes et Nouvelles traduits du français, de Victor Hugo etc..) (quels récits ?)

italien

– *Le Secrétaire intime*, titre ?, trad. ?, éd. ?, (réf. *Rech. Nouv.* 3, 1995, p.144). (*Le Secrétaire intime*, 1834)

russe

– *Pisma poutechestvennika*, trad. ?, *MN*, t. 3, p. 36-71. (*Lettres d'un voyageur*, fragments datés des 18, 20, 22, 23, 26 avril de la *Lettre IV* (parue le 15 juin 1835 dans *RDM*, et devenue *Lettre VI*, « À Everard » dans l'éd. définitive des *Lettres d'un voyageur* en 1837).

– *Melchior*, trad. ?, *SY*, t. 169, n° 8, p. 503-528, et t. 170, n° 9, p. 3-22 (attribué à Jules Sandeau). (*Melchior*, *RP*, 1832)

– *Melchior*, 1 vol., trad. ?, typ. N. Gretch, St Pétersbourg (attribué à Jules Sandeau). (*Melchior*, *RP*, 1832).

**1836 etc.**

**LA TROISIÈME VERSION** présente le classement selon **les différentes langues étrangères** regroupées dans l'ordre alphabétique, et comprenant chacune la série de leurs traductions sandiennes dans la succession chronologique. Voici un court exemple :

**1) ALLEMAND**

Dans la *Bibliographie der Deutscher Übersetzungen aus den Französischen 1700-1948*, par Hans Fromm, Baden-Baden, 1950, George Sand a 11 pages au tome V (1952), p. 424-434.

A – Ensembles éditoriaux :

*Sämmtliche Werke*, trad ?, intr. Arnold Ruge, t. 1-85, Leipzig, Wigand, Französische Classiker, 1843-1846.

tomes :

1/4 : *Der Handwerker*, trad. Ludwig Mayer. (*Le compagnon du Tour de France*, 1841)

5/6 : *Simon*, présentation Ludwig Eichler, trad ?. (*Simon*, 1836)

7/15 : *Consuelo*, présentation G.Julius, trad ?. (*Consuelo*, 1842-44)

16/18 : *Horace*, présentation L.Meyer, trad ?. (*Horace*, 1842)

19/20 : *André*, présentation L.Eichler, trad ?. (*André*, 1835)

21 : *Pauline*, présentation L.Meyer, trad ?. (*Pauline*, 1841).

B – Éditions séparées :etc.

## 2) ANGLAIS etc.

**UNE DERNIÈRE RUBRIQUE** réunira des **articles** de revues ou journaux étrangers (dont le contenu devra être précisé), également collationnés et confiés à notre travail par notre éminent président d'honneur, G. Lubin. Qu'il en soit encore remercié.

Et, chers lecteurs, à bientôt.

C. SIMON

## LIVRES, REVUES

### GEORGE SAND : PARUTIONS

• *Préfaces de George Sand*, édition établie et annotée par Anna Szabó, Debrecen, 1997, 2 vol. (article de Martine Watrelot).

• George Sand, LE THÉÂTRE DES MARIONNETTES DE NOHANT, Éd. présentée et annotée par Bertrand Tillier, Éd. Séquences, 1998, 115 p., 85 F (Article de Claire Simon).

• *Le Théâtre de Nohant : I. L'Invenzione della commedia dell'arte. II. George et Maurice Sand*, THÉÂTRE INÉDIT, DOCUMENTS ET DESSINS, a cura di Roberto Cuppone (Cf. Article).

• George Sand, LA PETITE FADETTE, illustr. Danon-Marcho, Éd. Libri 205, 1998, 156 p., 10 F.

• George Sand, LA VALLÉE NOIRE, Éd. Pirot, 1998, 140 p., illustr. couleurs de Colette Bernardet.

• George Sand, CONTES D'UNE GRAND-MÈRE, Hachette Jeunesse, Gai Savoir, 1999, 384 p., 35 F.

• *Une analyse du GÉANT YÉOUS de George Sand*, par Claude Tricotet, Éd. Armand Colin, 1999, 75 p.

• George Sand, CONSUELO, éd. de poche, présenté par M. Scrick pour Phébus Libretto, 1999, 914 p., 98 F.

***Préfaces de George Sand*<sup>1</sup>, édition établie et annotée par Anna Szabó, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française n° 2, Éditions de l'Université Lajos-Kossuth, 1997, deux volumes 16,5 x 23,5, 490 p.**

Sandiste réputée, Anna Szabó entend saisir les lignes de force de la préface sandienne par l'établissement d'une édition qui subordonne la chronologie de la rédaction des œuvres à celle des préfaces. Une recherche minutieuse des variantes d'après les manuscrits permet de relire une vingtaine de préfaces non rééditées depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et d'en découvrir sept inédites.

Si Sand déprécie volontiers le travail du préfacier, elle utilise ce lieu de communication avec le lecteur comme moyen d'illustrer et défendre ses convictions politiques et poétiques : la fiction, pour elle, ne se contente pas de montrer ce qui est, *mais aussi ce qui doit être, ce qui sera* (Préface-dédicace inédite de *Consuelo*, 1842), et c'est dans le discours préfaciel que le caractère engagé de l'œuvre s'explique. La collecte de ces discours produits sur une quarantaine d'années, de 1829 à 1875, permet de reconstituer la genèse des œuvres et d'apprécier l'évolution de la

poétique sandienne. Se confirme ainsi l'importance du clivage des années cinquante, dans la biographie, mais aussi dans l'écriture d'un auteur qui reconquiert alors son identité de femme. À cette époque, l'orientation proprement politique des préfaces laisse place à un type de discours plus moralisateur, parfois presque confidentiel, intimiste, qui fait du lecteur l'ami. Outre ce destinataire immédiat, Sand s'adressait aussi à un surdestinataire, la postérité, de qui elle attendait une *compréhension répondante*. La foi en l'avenir n'a cessé d'habiter la préfacière, à l'inverse de Sand l'épistolière qui se montre plus sceptique sur la pérennité de son œuvre.

Afin de nous faire revisiter l'œuvre sandienne à la lumière de l'intertextualité, le second volume – composé de deux appendices, d'une bibliographie et d'un index – regroupe une quarantaine de projets de dédicaces inédits et des extraits de textes discursifs choisis autant dans la correspondance, que dans les articles ou les dédicaces de l'auteur. Si ce recours aux fragments – dont ont eu trop souvent à souffrir les textes de Sand – amène quelques réserves, il faut saluer la qualité du travail d'annotation d'Anna Szabó et la remercier de nous permettre de savourer, jusque dans les inédits, le métier d'écrivain de Sand.

Martine WATRELOT

1. Ces deux volumes sont en vente à la Librairie TOUZOT (38, rue Saint-Sulpice, 75006 Paris).

**George Sand, LE THÉÂTRE DES MARIONNETTES DE NOHANT édition présentée et annotée par Bertrand Tillier Séquences éd., 1998, En couverture : bois gravé de Michel Lasserre, 85 f.**

Les éditions Séquences publient de bien jolis petits livres, qui ajoutent aux avantages des livres de poche, grâce à leur format, ceux des livres d'art, grâce à leur impression soignée, leur papier de qualité, leur pliage à l'ancienne – qui demande encore, ô joie, l'usage d'un coupe-papier ! Ce sont aussi des livres de bibliophiles, qui peuvent réunir des textes peu souvent juxtaposés, ou en rééditer d'autres peu disponibles seuls, du fait qu'ils sont courts, peu courants, voire méconnus ; ils bénéficient de surcroît d'une étude préliminaire et d'annotations confiées à des spécialistes avertis. Il en est ainsi d'une de leurs récentes parutions : *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, que nos amis sandiens avaient certes déjà pu redécouvrir, grâce à Georges Lubin, dans l'édition de la Pléiade consacrée aux œuvres autobiographiques de

George Sand, mais que cette parution nouvelle rend à coup sûr plus facile d'accès, moins chère, et popularise avec qualité. Le présentateur, Bertrand Tillier, a le bon goût de reprendre les renseignements bibliographiques et autres déjà fournis par Georges Lubin, auquel il dédie d'ailleurs son étude, tout en les développant et les complétant par d'autres, multiples, dans le louable souci d'éclairer au mieux les lecteurs, érudits ou non, sur des faits variés, ou par des rapprochements pertinents avec *L'Homme de neige*, dont le personnage principal, mis en scène par G. Sand dix-huit ans plus tôt, est un marionnettiste discourant volontiers sur son art. Outre une présentation de Maurice Sand (p. 33-36), et de la présente édition (p. 39), B. Tillier montre dans une préface intéressante (p. 9-31) comment la mère passionnée rend hommage au talent de son fils en dénombant, dans le montreur de marionnettes, toutes les facettes du génie d'artiste créateur : artisan habile, technicien inventif, conteur imaginaire, acteur et improvisateur multiformes. On devine également la permanence d'autres thèmes chers à la romancière : rapports entre fiction et réalité, littérature et politique, art d'écrire et enseignement moral. Enfin, ces pages « offrent un précieux témoignage sur une pratique originale de la marionnette à gaine dans les salons littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle ». L'on ne peut qu'apprécier la compétence de Bertrand Tillier dans le domaine si particulier de la marionnette en littérature, qu'il sait rendre tout à fait intéressant, et qui nous incite d'autant plus à lire ou relire ce charmant texte sandien<sup>1</sup>.

C. SIMON

I. Nous devons, entre autres, à Bertrand Tillier un très beau livre intitulé : *Maurice Sand marionnettiste ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Éd. du Lérot, Tusson, Charente, 1992, 240 p., 32 pl.

**Le Théâtre de Nohant, I, *L'invenzione della commedia dell'arte*,**

**II, George et Maurice Sand, *Théâtre inédit, documents et dessins*,**

**a cura di Roberto Cuppone, éd. C.I.R.V.I., automne 1998, 374 et 528 p.**

**Présentation et commentaires en langue italienne, documents et une partie des notes en français.**

Ces deux beaux livres sont l'aboutissement de recherches commencées à partir de 1991 par l'acteur-metteur en scène-chercheur Roberto Cuppone. Elles ont donné lieu à une thèse en 1994 (université de bologne). Ce travail a mis en lumière un monument d'inédits : 86 canevas de théâtre, dus à George Sand et à son fils, environ 400 aquarelles de leurs improvisations, 96 études de masques, des répertoires, des catalogues. Une partie de ces découvertes est ici publiée. C'est ainsi que le second volume contient

27 textes de théâtre, 96 croquis et 4 répertoires inédits de George et de Maurice Sand pour le théâtre de Nohant. De son étude l'auteur tire la constatation que, pendant environ seize ans (de 1846 à 1863), fut poursuivi à Nohant un travail d'exhumation de la *commedia dell'arte* en tant que renouvellement du théâtre professionnel, et cela très en avance sur ce que devait accomplir l'avant-garde européenne en ce domaine.

C.B.

**Une analyse du *GÉANT YÉOUS* de George Sand, par Claude Tricotel, Guide pour enseignants cm2/6<sup>e</sup>, Éd. Armand Colin, 1999, 75 p.**

L'auteur réussit à fournir le maximum de précisions sur Sand et son œuvre en général, dans la continuité de laquelle prennent place les *Contes* édités en 1873 et 1876. Il le fait avec sobriété, tout en s'écartant volontiers des sentiers battus.

« Conte fantastique », ainsi que le définit G. Sand, le *Géant Yéous* est ici à la source de toutes sortes d'exercices et de jeux. Il est conseillé aux maîtres de s'imprégner d'abord d'un chapitre et de conter, à livre fermé, afin de placer les jeunes auditeurs dans une atmosphère de veillée. Une seconde lecture, individuelle et silencieuse, est censée servir de base à une recherche topographique, géologique, ethnographique, etc. Les écoliers de l'an 2000 sont incités, sur les pas du petit héros du conte, Miquel, émule de l'Émile de Rousseau, à apprendre la réflexion patiente, le courage, et surtout le respect de la nature, dont les bouleversements mêmes peuvent être maîtrisés en vue de l'intérêt de tous, fût-ce des plus infimes des créatures.

Ainsi agréablement guidée, l'orientation « écologiste » des collégiens modernes peut trouver des raisons d'optimisme persévérance dans l'exploration quotidienne des splendeurs et des étrangetés de l'environnement.

Cécile BELON

## ÉTUDES

**George Sand écrivain « comme un long fleuve d'Amérique », par Béatrice Didier, Presses Universitaires de France, 1998, 840 p.**

Dans ce gros livre au beau titre – emprunté à une lettre de Flaubert –, B. Didier reprend, en les reliant par des études nouvelles, les articles et préfaces qu'elle a consacrés à Sand depuis son *Écriture-femme* (P.U.F., 1981).

George Sand écrivain, car l'auteur préfère, au mot « si laid d'«écrivaine» » celui, « neutre, un neutre hermaphrodite, d'«écrivain» ».

Deux grandes parties, se succédant suivant l'ordre chronologique et joliment intitulées « Des sources au fleuve », « Les eaux profondes » composent l'ouvrage ; sans méconnaître – elle les rappelle à plusieurs reprises – l'importance des textes de Sand journaliste et celle de son œuvre dramatique, B. Didier s'attache aux autres versants de l'œuvre immense : aux quelque 90 romans et nouvelles – dont elle parvient à suggérer l'ampleur, la diversité par l'abondance de son livre et son écriture cursive –, aux deux gros volumes d'œuvres autobiographiques publiés par Georges Lubin dans la Pléiade, aux 26 volumes de correspondance qu'il a ressuscités.

La première partie, ouverte par une analyse de la naissance à l'écriture, examine les grands romans lyriques, centrés sur une héroïne protestataire ou novatrice, d'avant 1848 : *Indiana* (1832), les deux *Lélia* (1833-1839), *Consuelo* et sa suite *La Comtesse de Rudolstadt* (1842-1844), en analysant rapidement au passage quelques-unes des œuvres qui jalonnent la conquête d'une foi politique.

Une suite lyrique, intitulée « Voyage et opéra » s'attache aux multiples rapports que les *Lettres d'un voyageur* entretiennent avec la musique et le voyage, et souligne, dans *Consuelo*, dans *Le Château des Désertes*, les échos de *Don Giovanni*, *Un Hiver à Majorque* renoue avec *Spiridion* par l'empreinte du décor marin et architectural de l'île visitée avec Chopin. Dans la même section, l'île de *Tamaris* (1862) rejoint celle d'*Indiana* : même espace, mais aussi même structure pour ces deux romans.

La seconde partie comporte en premier lieu deux analyses développées, dont la première étudie certains aspects de la genèse d'*Histoire de ma vie*, et la seconde la correspondance de cette même époque (1845-1855) : y sont dégagés, en particulier, le rôle incitateur du républicain Hetzel, confidant privilégié de ces années difficiles, mais aussi le sens des corrections et suppressions apportées au manuscrit de l'autobiographie, certaines suscitées par le problème épineux de l'image maternelle. Joignant l'étude des lettres fictives et publiques de 1848 à celle de la correspondance, B. Didier s'interroge sur un « correspondant aimé et inaccessible, le peuple ». Les lettres, montre B. Didier, sont en même temps un excellent lieu d'observation des stratégies littéraires qui, à partir de 1849, en raison de la censure de la presse, amènent Sand à s'orienter vers le théâtre. Enfin, un parcours de l'admirable dialogue avec Flaubert couronne cette section.

Celle qui suit s'interroge sur le réalisme de Sand, et rappelle les dialogues avec Balzac, avec Flaubert, sur ce point ; par la dénonciation dans *André*, par exemple, des ravages de l'idéalisme ; par la prise en compte de la violence, de l'inégalité sociale, et même, dans *Le Dernier Amour*, de la sexualité féminine ; par

la mise en place d'objets et de langages spécifiques à certaines couches sociales, l'œuvre de Sand est chargée de réalité, montre B. Didier, en insistant sur *Le Meunier d'Angibault*. Après une étude du roman historique chez Sand – « en un sens tous les romans sandiens sont «historiques», dans la mesure où la présence de l'«Histoire y est fortement sentie » (p. 803), – B. Didier s'attache aux schèmes de conte folklorique dans *Les Maîtres sonneurs* et dans les merveilleux *Contes d'une grand'mère*. Une interrogation sur la place de Sand dans le romantisme européen achève l'ensemble.

Sa grande connaissance des œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle et du tournant du siècle (Diderot, Bernardin de Saint-Pierre, Sénancour) rend Béatrice Didier particulièrement sensible à la dette de Sand envers ces maîtres, et elle montre très bien ce qui, dans l'écriture de Sand, procède du renouvellement de la prose, et notamment de la description paysagère (c'est là, rappelons-le, son mérite le plus incontesté aux yeux des lecteurs de son siècle). Elle met ainsi en lumière ce que la fin « heureuse » d'*Indiana* comporte de légèrement archaïsant, et la lit comme un « suicide social ». Elle montre aussi la forte attache de Sand, qui « pratique avec une égale virtuosité les trois formes fondamentales que lui a léguées le siècle précédent : roman à la troisième personne, roman à la première personne et roman par lettres » (p. 804) à la poétique romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'attention de B. Didier à la musique se révèle également féconde et lui permet d'unir lyriquement celle qui retentit dans *Consuelo*, justement comparé à un opéra, à celle des *Maîtres sonneurs* « cantate à partir de thèmes populaires telle que Bach ou Haendel en ont écrites » (p. 776).

La contrepartie de cette unification de l'œuvre est d'en gommer les contradictions ; on ne peut affirmer sans nuances que l'idéal social de Sand n'a pas changé (p. 650) alors que, sur la grande question qui définit le socialisme au XIX<sup>e</sup> siècle, elle est passée de la contestation de la propriété des années trente et quarante à son exaltation dans *Nanon*. On regrettera aussi que les opinions politiques et sociales de Sand soient si cavalièrement traitées ; les pages qui leur sont consacrées multiplient inadvertances et erreurs (Fourier mort en 1825 et non 1837, p. 618 ; Proudhon publiant en 1847, et non en 1840 son pamphlet *Qu'est-ce que la propriété ?*). Il est dommage enfin que ce livre n'ait pu prendre en compte les recherches récentes ; le peuple destinataire prend une tout autre force après la publication des textes de 1848 et leur étude par Michelle Perrot (*George Sand : Politique et polémiques*, Imprimerie nationale, 1997) ; de même, la relation entre autobiographie et correspondance s'éclaire d'un tout autre jour après le livre d'Anne McCall Saint-Saëns (*De l'être en lettres*, Rodopi, 1996).

Quoi qu'il en soit de ces réserves, le livre de Béatrice Didier constitue une somme indispensable à tout sandien.

Michèle HECQUET

**La Chartreuse de Valldemosa, George Sand et Chopin à Majorque,**  
par B. Chovelon et C. Abbadie,  
Éditions Voyageurs Payot, 1999, 240 p., 120 f

En cette année du 150<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Chopin, nombreux sont les livres et les articles qui lui sont consacrés. B. Chovelon et C. Abbadie nous entraînent à la Chartreuse de Valldemosa où, de décembre 1838 à mars 1839, séjournèrent George Sand et Chopin.

Bien documenté, ce livre qui fait référence à des pages d'*Histoire de ma vie*, d'*Un Hiver à Majorque* de George Sand, des lettres de Chopin et des archives de la Banque Canut de Palma, retrace dans un style alerte et chaleureux le quotidien des deux amis dans ce lieu retiré du monde et si riche de poésie.

Il donne envie de partir pour Majorque et de parcourir, comme au temps de George Sand et Chopin, les sentiers qui conduisent de cette Chartreuse restée intacte à la mer si proche. Un seul regret : que l'éditeur n'ait pas illustré ce très beau livre.

Jeannine TAUVERON

**Françoise Balzard-Dorsemaine, Au plaisir de George Sand. Les comédiens de bois de Nohant.**  
Imprim. G. Sand, La Châtre, automne 1998,  
42 ill. couleurs, 28 en noir-blanc, 192 p.

L'auteur a organisé, de 1993 à 1995, à la demande de la Caisse nationale des Monuments historiques, trois expositions des marionnettes de Nohant. L'Association qu'elle préside s'est employée à restaurer une partie de cette collection. Elle était donc tout indiquée pour présenter ces vedettes oubliées, celles connues pour avoir été largement décrites, mais aussi les moins « fixées » des 133 dénombrées.

« Il y a, précise l'auteur, celles qui resteront longtemps encore sans nom car elles ont joué dans des pièces dont le texte est perdu. Parfois aussi leur père créateur les a baptisées plusieurs fois. Peut-être un jour pourrions-nous attribuer une identité à chacune. » En attendant mieux, elle propose une « fonction » d'après les traits, la vêtue, l'accessoire. Sa description est précise quant aux caractéristiques techniques, aux détails des costumes et des accessoires, lesquels permettraient, estime-t-elle, de constituer « une sorte de conservatoire du monde paysan » tout en apportant des indications sur la mode du temps (les poupées habillées par G. Sand étant parfois très proches des figurines du *Journal des Dames et des Demoiselles*). L'ensemble porte également témoignage sur l'histoire des tissus, certains de ceux utilisés ayant désormais disparu.

L'auteur puise aux bonnes sources : essais de Sand sur le théâtre et romans liés au théâtre, notamment ceux mettant en scène des marionnettes. Sur la

période postérieure à George Sand, elle en appelle aux souvenirs de sa petite-fille (*Le Berry de George Sand*) et, bien sûr, aux textes et dessins de Maurice Sand (ceux de ses rares pièces publiées sont largement mis à contribution). Nous avouons être plutôt de l'avis de Gaston Baty quant au peu d'originalité des textes connus. L'humour éventuel de Maurice semble s'être mieux exprimé dans le champ plastique. Qu'on nous pardonne de mentionner au passage des coquilles qui obscurcissent un ou deux paragraphes. Une erreur, qui ne concerne pas le thème essentiel : le château de Chenonceau était au XVIII<sup>e</sup> siècle propriété des Dupin de Francueil (et non des « cousins de Villeneuve »). Francueil n'y « rencontrait » pas J.-J. Rousseau. C'est lui qui l'amenait en tant que secrétaire et ami.

Souhaitons un succès mérité au Bottin des Puppazi.

Cécile BELON

**Les Marionnettes de Maurice et George Sand**  
Texte et photographies de Robert Thuillier.  
Éditions Herné, Paris, février 1998, 128 p., env.  
175 ill. en couleurs, rel., 260 f (39,64 e)

C'est un beau livre. Peut-être pas pour le chercheur, dont quelques aberrations iconoclastes, telles que Chopin (cf. 4<sup>e</sup> de couv.), compté parmi les admirateurs de ce théâtre qu'il n'a pu connaître, feront grincer les dents. Mais une fête pour le béotien amateur de marionnettes à qui cet hommage coloré fera apprécier son art d'animer des clichés de morceaux de bois et de bouts de chiffons. Parmi les documents consacrés aux marionnettes de Nohant, seule jusqu'ici présentait une illustration et une mise en page susceptibles d'attirer l'attention du grand public la brochure publiée par les Éditions du Patrimoine sous la direction de Claudette Joannis et de Bertrand Tillier pour l'exposition de 1997. Profitant à bon escient de l'ambiance créée par cette très belle présentation dans les combles des communs à l'entrée du château (courez-en voir les restes, si on veut bien vous y laisser pénétrer), l'auteur, photographe de talent, a rassemblé souvenirs et documents pour nous faire partager son plaisir. Ne vous attardez pas au détail du corps du texte – il y en a eu de plus doctes, on y détectera naturellement des erreurs – et retrouvez une âme d'enfant, celle du montreur de marionnettes et des amateurs de tous âges, pour feuilleter les pages de la deuxième partie de l'ouvrage. Non seulement les clichés sont de belle qualité, mais les citations qui les accompagnent, extraites du recueil de piécettes publié par Calman-Lévy après la mort de Maurice, semblent donner aux images de ces marionnettes, que leur fragilité interdit aujourd'hui de manipuler, l'impertinente parole qui fait l'originalité littéraire du « Guignol ».

Michel BAUMGARTNER

## AUTRES ARTICLES

• Chavasse Philippe, « George Sand, entre rêve et raison », *Dalhousie French Studies*, 39-40 (1997), 101-109.

• Christiansen Hope, « Masters and slaves in *Le Rouge et le Noir* and *Indiana* », *The Play of Terror in Nineteenth-Century France*, Newark, N.J., Univ. of Delaware Press, 1997, 197-208.

• De Cadaval Rudy, « George Sand : madre-amante in abiti maschili », *Silarus*, 33 :183 (1996), 56-67.

• Didier Béatrice, « Île et presque-île chez George Sand : Tamaris », *Impressions d'îles*, éd. Françoise Letoublon, Toulouse, P.U. du Mirail, 1996, 173-84.

• Ebara Naoko, « L'Utopie de George Sand », *Gallia*, Bull. de la Sté. de langue et littérature françaises de l'Université d'Osaka, 37, 1997, 9-16.

• Genevray Françoise, « Des *Lettres d'un voyageur à Teverino* : George Sand et le voyageur sans bagage », *Romantisme*, n°99 (1998-1).

• Harkness Nigel, « Writing under the sign of difference : the Conclusion of *Indiana* », *Forum for Modern Language Studies*, 33 :2 (1997), 115-128.

• Hemmings F.W., « The voice on the page and the voice from the stage : Contemporary dramatic adaptations of the works of Balzac and George Sand », *Narrative voices in modern french fiction*, Éd. Michael Cardy, Cardiff, Wales, Univ. of Wales, 1997, 57-77.

• Laforgue Pierre, « *Indiana* ou le féminin et le romanesque entre politique et social », *Romantisme*, n° 99 (1998-1).

• Lerale Jacques, « La toponymie dans l'œuvre romanesque de George Sand », *Onomastique et Histoire – Onomastie littéraire*, Université de Provence, 1998, 29 rue R. Schumann, 13621 Aix-en-Provence, Cedex 1.

• McCall Saint-Saëns Anne, « Pour une esthétique du Père porteur, Les *Mémoires de deux jeunes mariées* et George Sand, Balzac. *Une poétique du roman* ». Montréal XYZ et St-Denis, Presses Univ. de Vincennes, 1996, 295-306.

• Mejias Lopez Alejandro, « George Sand y las literatas en España : Nuevas aproximaciones a *La Regenta* de Clarín y *El oro de Mallorca* de Dario, *Perspectivas sobre la cultura hispanica : XV, aniversario de una colaboración interuniversitaria* », Univ. de Córdoba, 1997, 245 -266 .

• Pedraza Jorge, « Le sujet, la mort et l'œuvre littéraire. Le suicide dans *Lorenzaccio* et *Lélia* », XX<sup>e</sup> Colloque, 19<sup>e</sup> Century French Studies, Univ. de Californie. Actes réunis par D. Maleuvre et C. Nesci, Univ. de Montréal, 1996.

• Perrot Michelle, « Sur Sand et sur les femmes », Entretien avec Michèle Levaux, *Revue générale de Bruxelles*, 12 déc. 1997, 31-41.

• Peylet Gérard, « Les rapports ambigus de l'archaïque et de la modernité dans trois romans rustiques de Sand, *Jeanne*, *Les Maîtres sonneurs* et *Nanon*, Le retour de l'archaïsme ». Textes réunis par Yves Vadé, Presses univ. de Bordeaux, 1996, 19-28.

• Powell David, « Disease, democracy and diary, G.S.s. *Diary of a traveller during the war* », *Autobiography Studies*, 11, 1 (1996), 82-92.

• Powell David, « Lettres cachées, lettres secrètes : le *Journal intime* de George Sand. Des mots pour s'écrire », Éd. Sylvie Crinquand, Dijon, Presses univ., 1997, 103-11.

• Saggiolato Laura, « Le mythe de Don Juan dans le roman de George Sand *Le Château des désertes*, *Don Giovanni a piu voci* », Éd. Annamaria Finoli, Bologna, Cisalpino, 1996, 235-250.

• Saint-Germain Pierre, « Sand, homme politique », *Quinzaine Littéraire* 720 (16 juillet 1997), 21.

• Schor Naomi, « Female fetishism. The case of Sand, Bad objects. Essays popular and unpopular », Durham, 1995, 93-100.

• Schor Naomi, « The portrait of a gentleman. Representing men in (French) women's writing [...Indiana...], *Quaderni di Acme*, 24, 179-182.

• Souny Claudine, « *Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt*, l'ombre des Lumières, *Le Roman et l'Europe* », Actes du colloque organisé à Amiens du 21 au 23 nov. 1996 (82-97, 97-107).

• Terzian Debra, « Feminism and family dysfunction in Sand's *Valentine* », *Nineteenth-Century French Studies* 25, 3-4 (1997), 266-279.

• Vierne Simone, « Le mythe du peuple sauveur chez George Sand », *Peuple, mythe et histoire*, Toulouse, Presses univ. du Mirail, 1997, 159-174.

• Wolfzettel Friedrich, « Der Konflikt, der Diskurse in *Indiana*. Zur romanpoetik von Sand, Konkurrierende Diskurse. Studien zur französische Literatur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart », 1997, 226-238.

## SAND ET SON SIÈCLE

***L'Éducation des filles au temps de George Sand, textes réunis par Michèle Hecquet, Artois Presses Université, coll. Études littéraires et linguistiques, 1998, 269 p., 150 f.***

Il s'agit de 18 communications présentées en 1995 à La Châtre, où historiens et littéraires participèrent au colloque organisé à l'initiative du Centre international G. Sand et le Romantisme et parrainé par la société des Études romantiques, l'Association des Amis de George Sand, l'équipe de recherches sur le XIX<sup>e</sup> siècle de l'Université Paris-VII, ainsi que par

celles de Tours et de Lille-III, sur le thème *L'Éducation des filles au temps de George Sand*. Cette dernière fut (Michèle Hecquet insiste sur ce point en présentant les textes), « avec Michelet, avec Hugo, un des apôtres de l'instruction populaire, qu'elle noue, comme eux, à la démocratie, moins nettement à la République ». L'idylle rose et bleue de la page de couverture illustre bien le dada de l'époque : la vision de cette mère enseignant à lire à sa fillette implique, non seulement l'éducation par la mère, mais la formation à la maternité développée en vase clos. Il y avait pourtant loin du mythe aux faits. La capacité pédagogique, tenue pour « naturelle » chez les femmes, était limitée par les mœurs à la petite enfance des garçons ; les filles étaient plus volontiers laissées aux mères (avec séjours éventuels en pension selon les moyens familiaux).

C'est sous le titre *Éducation et instruction* que Madeleine Rebérioux introduit aux grands débats qui ont guidé ou entravé le progrès de la scolarisation des filles. Elle insiste, statistiques à l'appui, sur un point capital : ce sont d'abord les pauvres qui, au siècle dernier, sont privés d'instruction. Mais quand on « s'élève » sur l'échelle sociale, l'instruction se révèle de plus en plus sexuée. Aux garçons les langues anciennes (nobles) et les sciences (utiles) ; aux filles un accès superficiel aux langues modernes et aux arts dits d'agrément. L'auteur note, en parallèle, la situation originale des artisans et artisanes, encore nombreux dans une France qui s'industrialise « à pas de velours ». La scolarisation progresse plus vite dans ce milieu intermédiaire, « surtout pour les garçons ». Comment vit le reste des filles ? « Dans un semi-enfermement », dont certaines parviennent à s'échapper. Et pourtant ce siècle régressif sera, plus ou moins tôt selon les pays, celui de la scolarisation féminine, devenant, in fine, en France notamment, celui de la scolarisation du grand nombre. L'instruction féminine a longtemps pâti du rôle de dépendance sociale voulu pour les femmes, et aussi du fait des nombreux ennemis de leur libération, au premier rang desquels l'Église. « La conquête de l'éducation, conclut, pour sa part, Michèle Hecquet, s'est faite sans contestation des représentations classiques de la féminité et des missions de la femme. » En France, il reviendra à la République d'arracher les fillettes à une formation trop exclusivement religieuse. M. Rebérioux salue, sous l'impulsion de Camille Sée et de Jules Ferry, cinq ans à peine après la mort de George Sand, la floraison des lycées de jeunes filles, ces presque couvents laïques où se pratique « la sécularisation de la vertu ». L'Église demeure en effet la référence, avec la séparation des sexes qu'elle a longtemps imposée.

Les études réunies dans ce volume font entrevoir une complexité insoupçonnée. La vie des maîtresses de pension dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, évoquée par Françoise Mayeur (Paris-IV), met en relief l'esprit d'initiative, malgré leur pauvreté, de femmes se glissant dans « une des rares professions

libérales proposées à la femme bourgeoise » et s'efforçant d'aller de l'avant malgré l'absence de statut. Avec 1848, elles ne firent qu'entrevoir une reconnaissance qu'elles ne devaient jamais avoir. Servis par la loi, les couvents l'emportent.

De son côté, Helga Jud-Krepper montre comment la profession d'institutrice/professeur s'affirme de manière originale en Allemagne grâce à l'engagement d'associations. C'est bien plus tôt que la pédagogie traditionnelle est mise en question aux États-Unis, où deux orientations s'opposent. La défense des droits des femmes, d'inspiration libérale, souvent liée à l'abolition de l'esclavage, est combattue par des puritains rigoristes. Françoise Basch (Paris-VII) brosse le portrait d'une remarquable et redoutable pédagogue, Catharina Beecher (sœur de Harriet Beecher-Stowe) qui, dans l'Amérique jacksonienne, prône un ordre patriarcal où les femmes seraient à la fois « supérieures et sujettes », où des valeurs, tenues pour féminines, de sacrifice de soi et de repli sur la vie privée contribueraient à civiliser une jeune nation sauvage. Une telle « conception mythique et mystique d'une femme exerçant le pouvoir par sa faiblesse » marquera durablement les États-Unis.

Phénomène plus novateur : la fréquentation momentanée, mais en nombre des universités de leur pays par des étudiantes russes. Cette apparition, semble-t-il spontanée, de jeunes nihilistes vêtues de noir, aux cheveux courts, est étudiée par Françoise Genevray, qui en voit l'origine dans une parenthèse libérale (1861-1863), vite refermée.

*L'Éducation féminine selon Michelet* est examinée dans sa riche variété par Simone Bernard-Griffiths, à travers les propositions développées dans *Le Prêtre, L'Amour, La Femme, Nos fils* et aussi par les cours de 1845-49 au Collège de France. Dans *Une éducation contre le monde : les bibliothèques de la jeunesse catholique*, Francis Marcoin (Univ. d'Artois) étudie l'habileté stratégique des « bons auteurs » (Veillot, etc.), leur utilisation d'un contre-libertinage qui recourt aux mêmes principes que celui-ci, voire aux mêmes noms », leur refus du monde tel qu'il est, leur idéalisation du couvent. Spécialisée dans l'Angleterre pré-victorienne, Christine Hivet (Univ. de Caen) compare les conceptions de Hannah More et de Mary Wollstoncraft, toutes deux critiques précoces de l'inéducation des femmes, mais de philosophies tout opposées. Ce n'est pas le souci de l'égalité des sexes qui anime la première (dit Ch. Hivet) « mais celui de rendre la femme plus utile à... sa famille et à la société et à la religion qu'elle croit menacée par la Révolution française ». Mary Wollstoncraft fait au contraire de l'éducation l'instrument de l'indépendance féminine. Hardiesse qui fait d'elle un précurseur inégalé.

Pour mieux introduire aux conceptions pédagogiques de George Sand, Jeanne Goldin (Univ. Montréal) met en relief les « analogies frappantes » entre Félicité de Genlis, théoricienne et praticienne de la pédagogie selon Rousseau, et G. Sand, qui fut une de ses lectri-

ces. Même force de tempérament, même abondance et diversité de dons, grand succès de leurs ouvrages puis rejet à la mesure du succès, nombreux thèmes communs, même conquête d'une autonomie. La première est plus pédagogue et innovante en ce domaine, mais ses filles instruites le sont pour meubler leur foyer. Quand elle s'occupe (la première en date, elle s'en flatte) d'éducation populaire, Mme de Genlis le fait dans un esprit de classe. « La distance idéologique entre G. Sand et Mme de Genlis semble évidente à première vue », conclut J. Goldin, tout en se demandant, à propos de Sand: « Sa morale socialisante est-elle bien différente de la morale aristocratique de Genlis? » Il est, en tout cas, probable que l'esprit d'entreprise du personnage a quelque peu fasciné Sand.

Lectrice avisée des romans sandiens, Anna Szabó met en valeur de multiples cas de situations « pédagogiques », de rapports élève-éducateur, « où sujet et objet changent de place ». « Il s'agit, souligne-t-elle, d'une mise en personnage du ministère spirituel de la femme, de la grande illusion du temps qui rêvait la régénération de la société par... les valeurs féminines. » Les éducatrices, note-t-elle, « font leur apparition à un tournant de l'œuvre sandienne (dû, entre autres, à l'influence de Leroux) ». On en trouve quelques-unes de plus instruites encore dans les romans de 1868-72 (Célie Merquem, Nanon). Leur éducation, qui est, avant tout, auto-éducation, ne se limite jamais à l'acquisition d'éléments du savoir. Leur formation morale s'imprègne largement de social, visant à établir et maintenir des rapports d'égalité.

Ne pouvant que très partiellement rendre compte d'un aussi riche colloque, ancré au cœur d'un thème capital pour Sand et son siècle, nous ne saurions trop conseiller l'acquisition d'un ouvrage d'un prix au demeurant modique (Cf., dans nos numéros 16 et 18, la liste des participants et la variété des thèmes abordés, outre le compte rendu de la magnifique Exposition qui accompagnait le colloque).

Aline ALQUIER

**Difficulté d'être et mal du siècle  
dans les Correspondances et les journaux intimes  
de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle**

Textes réunis et publiés par Simone Bernard-Griffiths avec la collaboration de Christian Croisille, *Cahiers d'études sur les correspondances du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 8, Clermont-Ferrand, 1998, 371 p., 160 f. diffusion : Librairie Nizet.

Qu'en est-il du « mal du siècle » en dehors des fictions littéraires qui ont fait sa fortune ? La formule est célèbre, mais son contenu n'est pas simple, ne serait-ce que par le flou sémantique des mots « mal » et « siècle » dont la généralité permet la polyvalence et

assure la pérennité. Une approche biographique du mal du siècle par l'étude des lettres et journaux intimes de ceux qui le décrivent et/ou le vécurent permet à l'équipe clermontoise spécialiste des Correspondances du XIX<sup>e</sup> siècle de réunir une vingtaine d'articles substantiels où s'analysent les interférences entre mal de vivre et histoire, psychologie et physiologie, écriture littéraire et écriture de soi. La table des matières est riche, autant dans le reflet linguistique des multiples appellations de la souffrance (mal du siècle, difficulté d'être, mal de vivre, mélancolie, malaise, désenchantement...), que dans l'éventail des auteurs étudiés : des noms incontournables en poésie, prose, musique, tels Lamartine, Musset, Vigny, Flaubert, Nerval, Baudelaire, Wagner, et d'autres moins illustres, ou plus inattendus, tels Aymon de Virieu, Ozanam, Amiel, ou Quinet, Renan, A. Comte. Qui plus est, Fabrice Lascar rencontre les « médecins français au chevet de l'école romantique » dans une approche intéressante de ce que ces savants tenaient fréquemment pour une maladie mentale. Car le mal du siècle ne touche pas seulement les écrivains et les artistes : Brigitte et José-Luis Diaz s'intéressent à cette dimension de phénomène collectif en étudiant les « Souffrances inconnues », l'un, à travers « Le mal de vivre des lectrices de Balzac », l'autre, par la « difficulté d'être chez les correspondants de George Sand ». Citons aussi Simone Vienne, qui observe « La difficulté d'être... Lélia » : comment, dans ses lettres, George prend explicitement ses distances avec son personnage, mais cède inconsciemment à son imitation, tout en bénéficiant d'une énergie native qui lui donne au final la victoire sur ses crises.

Même si la liste des écrivains cités ne pouvait être exhaustive, même si le domaine des Beaux-Arts reste inabordable, l'ensemble des études constitue une analyse individuellement originale et globalement assez synthétique pour esquisser, comme le juge Simone Bernard-Griffiths dans son *Liminaire*, une « anthropologie du mal du siècle », puisque cette notion « requiert une approche plurielle qui prenne en compte l'individuel et le collectif, le politique, le religieux et le social dans leur rapport avec les bouleversements révolutionnaires qui ont marqué le XIX<sup>e</sup> siècle.

Claire SIMON

**Un siècle d'antiféminisme  
Ouvrage collectif sous la direction  
de Christine Bard.**

Préface de Michelle Perrot, Fayard, 484 p., 150 f

L'ouvrage est l'heureux résultat d'un colloque tenu à Angers par des historiennes, des linguistes, des sociologues, sous la direction de Christine Bard. Traiter un pareil thème n'allait pas de soi, tant l'antiféminisme se camoufle sous les apparences les

plus inattendues, mi-sardonique, mi-larmoyant, parfois honteux, accompagné, à l'occasion, de bouffées de gloriole. La vingtaine d'auteurs dont les textes sont ici réunis ont débusqué une foule de textes, et des plus croustillants. Il apparaît, à cette lecture, que l'antiféminisme français fut l'un des plus grossiers dans l'excès caricatural. Il y avait, parmi les participants au colloque, des spécialistes de cinéma qui se sont attachées à détecter les poncifs antiféministes imagés du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à notre après-guerre, de la femme fatale des années trente jusqu'à la femme vue libre et, de ce fait, croyait-on, malheureuse, des années cinquante. Autre découverte singulière : la coexistence occasionnelle de l'antiféminisme et de l'antisémitisme. Un exemple : la phobie de certains conservateurs à l'égard du divorce naissant les poussa à utiliser l'antisémitisme comme machine de guerre à ce propos.

Néanmoins cette somme, où se débattent maintes questions et où sont apportées des réponses nuancées, s'il montre la constance des arguments antiféministes, témoigne, parallèlement, des fortes avancées féministes. Ce qui n'empêche pas la plupart des auteurs de conclure à une nécessaire vigilance, la moindre défaillance pouvant inciter les barbons de service à reprendre en mains l'éteignoir.

**Étude de George Sand II, par Yi Jai Hi,  
Éditions Sungisa, Séoul, Corée, 1999.**

Le professeur et ami sandien Yi Jai Hi vient de publier en coréen le tome II de ses études sur Sand. La première partie de cette *étude* concerne la traduction en coréen d'articles d'érudits français : G. Lubin, L. Mallion, N. Mozet, B. Didier. Les deuxième et troisième parties de l'ouvrage comportent des textes personnels du professeur : il envisage d'abord de façon générale vie, œuvre, lettres de George Sand, ainsi que les thèmes de l'oiseau et de l'arbre ; puis il rassemble cinq de ses essais concernant rapports ou thèmes des littératures occidentale et coréenne. Nous ne pouvons que regretter de ne pouvoir lire le texte en coréen, comme de ne pas connaître, à ce jour, une traduction française de ces intéressantes réflexions.

- Karyna Szmurlo, « Géographie de femme dans *Les Lettres d'un voyageur* ».
- Catherine Dana, « De Corambé à *Mauprat* : la naissance d'un roman de George Sand ».
- John Isbell, « Two pieces on George Sand : *Histoire de ma vie, Les Maîtres sonneurs* ».
- Ruth Carver Capasso, « Traduction libre : Science in *Les Contes d'une grand'mère* ».
- Nicole Luce, « Entre événement médiatique et consécration théâtrale, *Le Marquis de Villemer* de George Sand observé par la critique dramatique ».
- Annie Smart, « Motherhood and politics in George Sand and Flora Tristan ».
- Elisabeth-Christine Muelsch, « G. Sand and her sisters : women writers in the *Société des Gens de Lettres* (1838-1848) ».

**Les Amis de Pierre Leroux :  
35 années de colloques  
sur le socialisme républicain  
de Pierre Leroux aux Dreyfusards**

L'Association des Amis de Pierre Leroux<sup>1</sup> a publié en juin 98 (n° 14 de son bulletin) plus de trente contributions (ou extraits) à vingt colloques ou numéros du Bulletin. Un certain nombre de ces textes se réfèrent à George Sand, notamment à propos des Hussites, de la communauté de Tabor dans *Consuelo*.

1. 39 rue Emeric-David, 13100 Aix-en-Provence, ccp Marseille 3824 96 W. L'Association fait appel aux souscripteurs (160 F le N°) afin qu'ils aident à la diffusion.

• *Les Amis de Flaubert et Maupassant* publient, dans la partie Documents du n° 6 (1998) de leur revue annuelle intitulée *Bulletin Flaubert-Maupassant*, une lettre inédite de Flaubert à George Sand. Datée de Dieppe, [le 19 septembre 1867], elle vient combler un « trou » dans la Correspondance Jacobs. Il s'agit du « mot » annoncé par la lettre du 20 septembre (n° 90). Il constituerait donc le 90-bis de cette Correspondance.

**REVUES**

**George Sand Studies**  
Hofstra University, Vol. XVI, n° 1 et 2 (1997)

*Au Sommaire :*

- Susan MacCreedy, « La violence de l'amour : le suicide et le rêve utopique dans *Indiana* ».

**COLLOQUES**

**Colloque Sand à Clermont-Ferrand**  
23-25 novembre 2000

Mme Simone Bernard-Griffiths, Professeur de Littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Université de Clermont-II, a décidé, en raison du nombre et de la qualité des propositions qui lui ont été faites pour les

jours d'études « Ville et Nature dans l'œuvre de George Sand », de transformer en colloque la manifestation prévue et de la reporter aux 23-25 novembre 2000.

Les propositions reçues à la fin janvier 1999 étaient les suivantes :

– S. Bernard-Griffiths, « Une structure dialectique récurrente de l'espace sandien » [notamment dans *Indiana*, *André*, *Jeanne*, *Le Château des Désertes*, *Le Marquis de Villemer*].

– G. Chalaye, « La dialectique ville/campagne dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* ».

– C. Grossit-Souny, « Ville, nature et industrialisation » [*Le Péché de Monsieur Antoine* et *La Ville noire*].

– J. Guichardet, « Ville et nature dans *Horace* » [comparaison entre Paris sandien et Paris balzacien].

– J.-P. Leduc-Adine, « Ville et nature dans *Le Compagnon du Tour de France* ».

– D.-A. Powell, « La nature dans la ville : l'exemple de *La Filleule* ».

– A. Szabó, « Y a-t-il de la place pour la nature dans les villes, d'après le *Coup d'œil général sur Paris* (1844) et *La Rêverie à Paris* (1867) ».

– S. Vierne, « Le refuge dans la ville » [*Lettres d'un voyageur*, *La Ville noire*, *Nanon*, etc.].

### George Sand et l'art de la fiction

La 14<sup>e</sup> Conférence internationale organisée par l'Association *Friends of George Sand* à Brandeis University, du 15 au 18 avril 1999, devait, pour l'essentiel, aborder les thèmes suivants :

– Sand et les écrivains de son époque ; Sand et Balzac : ressemblances et contrastes ; la mythographie chez Sand ; Le féminisme dans sa fiction ; Le patrimoine et le matrimoine chez G.S. ; Sand et d'autres femmes écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle ; L'élément dramatique dans sa fiction ; Le Romantisme et le Réalisme chez G.S. ; Art et influence de la Correspondance parmi les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle ; Les romans dialogués ; La pauvreté mystique chez Sand ; L'Histoire des Idées dans son œuvre ; Le savoir féminin ; Sand et les Sciences ; La venue à l'écriture ; La comédie féminine ; Sand et la fiction historique.

### LÉLIA et le Saint-Office

Au Congrès interdisciplinaire sur *La Censure* organisé, du 10 au 12 décembre 1998 à Bologne par l'Université de cette ville et par celle de Yale, Annarosa Poli (Université de Vérone) a présenté une communication intitulée *LÉLIA de George Sand dans les rapports de la Congrégation de l'Index ecclésiastique*. Cet exposé, qu'a suivi un long débat, a été rendu

possible grâce à l'ouverture de certaines archives du Saint-Office.

Mme Poli a montré dans quelles conditions le rapport de l'Index du 27 novembre 1840, basé sur une relation plus développée du Censeur chargé d'examiner l'ouvrage en détail, a condamné *Lélia* de 1839 pour avoir représenté le courant romantique mieux que tous les romans contemporains. L'analyse du Censeur est d'un grand intérêt, souligne A. Poli, car elle permet de mieux cerner le point de vue de l'Église vis-à-vis d'un mouvement ayant bouleversé la pensée du siècle. Le personnage de *Lélia* paraît d'autant plus dangereux que cette femme exceptionnelle dit des choses condamnables dans un style d'une remarquable puissance lyrique. Mêmes réserves à l'égard de la « confession » à *Lélia* du Cardinal Annibal dont la « foi religieuse est conforme aux délires de son siècle ». Une fois analysés les différents personnages, le Censeur énumère quelques points de la problématique sandienne qui seront repris par la relation conclusive de la Congrégation : Dieu face aux hommes / le Christ / les raisons de la propagation de la religion chrétienne / mariage et indissolubilité, etc.

L'écrivain ne paraît guère affectée par des condamnations auxquelles elle s'attendait, même si elle répond au docteur Gaubert lui annonçant la décision de la Commission de l'Index, sanctionnée par le pape, de « défendre aux fidèles la lecture de sept ou huit de ses ouvrages » : « Je n'écris plus qu'avec horreur, sachant combien les bonnes intentions sont inutiles dans ce temps-ci. Toute ma passion [...] est de peindre des fleurs, des papillons, des lézards, des coquillages et autres individus inoffensifs, dont la beauté est éternelle et immaculée » (*Corr.*, Lubin, V, 391). La mise en chantier de *Consuelo* démontrera bientôt que l'horreur est surmontée.

La communication d'Annarosa Poli doit paraître dans les Actes du Congrès *La Censure* au cours de l'année 1999.

### Parenté troublante entre George Sand et Léodile Champseix, compagne de Benoît Malon.

De vingt ans son aînée, George Sand ne peut qu'avoir influencé Léodile Champseix (alias André Léo), d'autant qu'elles semblent toutes les deux avoir eu des points de convergence extraordinaires.

Leur jeunesse s'est déroulée à la campagne, qu'elles ont appréciée, respectivement, ce que leur œuvre romanesque reflétera, tant elles ont pris d'intérêt à observer la réalité du monde provincial – qu'il soit poitevin ou berrichon –, prenant à cœur les problèmes de la région dans laquelle elles ont vécu.

Plus tard, elles font chacune une rencontre décisive pour leur conscience politique et leur engagement socialiste : Léodile se marie à Grégoire Champseix, figure du socialisme limousin ; George Sand admire et

soutient Pierre Leroux, dont elle se fait la disciple. Elles seront des écrivains remarquables, dont les romans engagés, féministes, progressistes, prouvent le combat acharné qu'elles n'ont eu de cesse de mener pour défendre le droit à l'amour, ou le droit à l'instruction pour les filles, ou le droit à la connaissance, au travail et à la citoyenneté, pour les femmes et pour le peuple.

Journalistes révolutionnaires, républicaines dans l'âme, elles ont toutes les deux, également, dénoncé les abus d'une certaine forme de société, multipliant les articles (virulents dans les deux cas !) sur les associations ouvrières, les coopératives, la place des femmes dans le monde du travail... Et toutes deux, ô coïncidence ! se sont associées à la fondation d'un journal :

George Sand à la *Revue Indépendante*, avec Pierre Leroux et Louis Viardot ; Léodile Champseix à *La République des Travailleurs*, avec Benoît Malon.

Tel est le thème d'étude de ma contribution au Colloque Benoît Malon du 24 et 25 avril 1999 à Montbrison : ce qui rapproche ces deux femmes, ces deux écrivains, ces deux polémistes du XIX<sup>e</sup> siècle, ne permet pas cependant d'oublier ce qui les distingue l'une de l'autre et leur confère un caractère original.

Bernadette SEGOIN

### Au troisième colloque du C.R.I.E.R.

#### Sand et les « seconds romantiques italiens »

Le Centre de Recherches sur l'Italie dans l'Europe Romantique (C.R.I.E.R.), en collaboration avec l'Université des études de Vérone, a organisé un colloque qui a réuni les plus éminentes personnalités qui étudient le romantisme européen et les directeurs des différents centres sur le romantisme en Europe. Le colloque *Reflets européens sur l'Italie romantique* a eu lieu du 23 au 25 avril 1998 dans la Sala Barbieri du Palazzo Giuliani (via dell'Artigliere, 8-Vérone), siège du rectorat de l'Université de Vérone, et à la Villa Arvedi, à Grezzana. C'est la troisième manifestation du C.R.I.E.R., fondé en 1992 dans le cadre de l'Institut de langue et littérature françaises de l'Université de Vérone et présidé par le professeur Annarosa Poli. Le C.R.I.E.R. s'occupe d'études et de recherches qui ont pour but de permettre une meilleure compréhension de ce que l'Italie a pu apporter au mythe de l'imaginaire européen et vice versa. À telle fin, le Centre crée tout un réseau de communications avec des institutions culturelles internationales, au niveau interdisciplinaire. Ce colloque a voulu mettre en lumière l'influence de la culture européenne sur la culture italienne de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La participation de chercheurs parmi les plus qualifiés a permis un apport scientifique remarquable sur le sujet traité et a contribué à une nouvelle définition du romantisme, laquelle, au cours du colloque même, a pu être déterminée avec plus de précision. Annarosa

Poli a présenté une communication sur *George Sand et les « seconds romantiques italiens »*, qui a mis en évidence la grande influence de l'écrivain français sur les auteurs italiens de 1830 à 1860. La fascination qu'exerça George Sand fut bien supérieure à celle de Mme de Staël, laquelle, pourtant, avait été la première à répandre, en Italie, l'idée de romantisme. Parmi les écrivains italiens qui ont été davantage influencés par George Sand : Giovanni Prati, parmi les poètes, et Ippolito Nievo pour le roman champêtre où la présence de la romancière française fut déterminante. Les idées de George Sand se répandirent en Italie dans une période où la culture s'ouvrait aux conquêtes les plus mûres du romantisme (même si le phénomène avait lieu dans les limites d'un horizon incertain, parfois peu sûr) qui furent la caractéristique de la littérature italienne de cette époque.

### Décembre 1998 : Colloque Mickiewicz

Du 17 au 19 décembre 1998, l'Institut de France et le Collège de France ont organisé un colloque pour le bicentenaire de la naissance du grand poète polonais Adam Mickiewicz. Les liens avec Chopin, George Sand et leurs amis du célèbre exilé sont bien connus. Il avait occupé une chaire de littérature slave en ce même Collège où l'on vient de le célébrer. Mais ses cours lui donnèrent bientôt l'occasion de professer un messianisme débridé qui amena la suspension de son enseignement et détacha de lui des amis pourtant dévoués (parmi lesquels G. Sand). Georges Lubin pense qu'il « a probablement inspiré le personnage d'Albert de Rudolstadt » (*Corr.*, IV, N.B.).

### Écrire le paysage

Tel était le thème d'un colloque consacré, au printemps 1998, à Bordeaux, à l'écriture du paysage à l'époque romantique.

Plusieurs interventions ont concerné G. Sand :

– Simone Bernard-Griffiths (« Le paysage dans *La Mare au diable* »),

– Gérard Peylet (« La musique et le paysage dans l'œuvre de G. Sand »),

– Nathalie Abdelaziz (« Le paysage est un état d'art, ou le regard du personnage artiste dans le roman sandien ». « Ni romantique, ni réaliste, la fonction de la description sandienne de la nature serait-elle de signaler l'artiste ? » s'est interrogé l'auteur.

– J.-P. Leduc Adine a présenté une étude intitulée : « L'espace berrichon et son traitement dans le roman sandien ».

## THÈSES

**Chiho Watanabé-Akimoto,  
Le merveilleux dans l'œuvre de George Sand,  
Thèse sous la direction de Béatrice Didier,  
Université de Paris-VIII**

Cette thèse qui a valu à son auteur la mention honorable et les félicitations d'un jury (composé de F. van Rossum-Guyon, président, Béatrice Didier, Nicole Mozet, Mr B. Masson, Mme Calle-Gruber) a été soutenue le 8 décembre 1998 dans une salle de l'École Normale Supérieure, Bd Jourdan. Qu'il nous soit permis d'exprimer notre... émerveillement face à l'étendue de l'exploration sandienne de notre jeune adhérente japonaise qu'une lecture, encore enfant, des *Légendes rustiques* en traduction japonaise semble avoir fiancée au merveilleux sandien. Nos lecteurs trouveront, dans notre N° 22 (an 2000) un compte rendu détaillé de cette excellente thèse fait par Francoise van Rossum-Guyon.

**Fabienne Grugnardi,  
La figure de l'artiste dans les romans  
de George Sand  
après 1848 et dans ses nouvelles,  
Thèse sous la direction de M. Roger Ripoll,  
Université de Provence, automne 1998**

Ayant constaté que l'artiste est un personnage récurrent dans l'œuvre sandienne, et de manière plus sensible après 1848, Fabienne Grugnardi s'est proposé d'en tracer d'abord le portrait selon G. Sand, en insistant sur la vocation particulière de chacun (comme celle de Joset, dans *Les Maîtres sonneurs*) et sur l'originalité que l'auteur a conférée à l'image romantique de l'artiste, sensible, romantique, isolé, dont la muse révèle les multiples talents.

Mais ce qui semble justifier davantage le choix du corpus retenu est bien l'étude, en second lieu, des rapports de l'artiste et de la société. Les conceptions de George Sand, en effet, changent après 1848 : sa vision politique du moment est plus pessimiste, et son imaginaire de l'artiste est teinté d'un certain désespoir devant les échecs de cette période. La maturité de l'auteur transparaît alors dans son œuvre, où elle évoque les préjugés du public envers les artistes (ceux de l'aristocratie, notamment, dans *Adriani*), ses incompréhensions, la précarité de ses enthousiasmes... Elle renonce à ses illusions de jeunesse, mais elle croit toujours au progrès social ; et c'est dans la dernière partie de son travail que F. Grugnardi prouve que la recherche du bonheur, chez G. Sand, se confond avec la quête artistique.

L'art devient la clé qui permet à l'artiste d'être un médiateur entre le passé et le présent. L'amour devient

une force accompagnatrice sur le chemin de l'art qui embellit tout. Le plaisir esthétique devient un facteur d'unité harmonieuse...

Ainsi, même si le rayonnement social de l'artiste est amoindri après 1848, celui-ci reste doté, chez G. Sand, d'une mission spirituelle, d'un devoir de partage qui le lie à la société de son temps, « Ouvrière de bonheur » selon Alain, G. Sand a permis à ses lecteurs de faire évoluer son point de vue et de porter un regard neuf sur la fonction de l'artiste, qu'il faut respecter, admirer, encourager...

La thèse de F. Grugnardi, d'une bonne lisibilité, a le mérite de montrer, avec beaucoup de sensibilité, comment la figure de l'artiste cristallise tous les débats esthétiques. Mais la perspective de l'ensemble de cette recherche aurait gagné à être diachronique, certaines synthèses se présentant comme trop réductrices. Il aurait, notamment, été intéressant, dans une perspective chronologique, historique, de comparer certaines œuvres d'après 1848 avec celles d'avant 1848, en soulignant le traumatisme de cette année charnière chez G. Sand...

Mais le sujet était déjà bien vaste, et F. Grugnardi a ouvert un certain nombre de pistes que d'autres chercheurs ne manqueront pas d'exploiter.

Bernadette SEGOIN

**Sophie Martin-Dehaye, George Sand  
et les milieux picturaux,  
thèse dirigée par le Professeur Bruno Foucart,  
Paris-IV**

La soutenance pour l'obtention de la thèse présentée sur *George Sand et les milieux picturaux* a eu lieu le 15 janvier 99 au Centre Malesherbes, 41/43 rue Tocqueville (Université de Paris-Sorbonne, Paris-IV). Le jury était composé des professeurs Bruno Foucart de l'Université Paris-Sorbonne, Christine Peltre, de l'Université de Strasbourg et Jean-Roger Soubiran, de l'Université de Poitiers. Ce dernier a été désigné comme président du jury.

Ce travail de recherches sur *George Sand et les milieux picturaux* se propose d'être une redécouverte de l'artiste Sand au sein de l'histoire de l'art. De fait, cette étude présente une mise au point précise des influences et événements qui ont fait naître chez George Sand l'amour de la peinture et des peintres – passion dont elle s'est nourrie et a nourri son œuvre : la présence constante de l'art pictural dans la vie et l'œuvre sandienne s'impose comme une évidence.

Trois axes d'étude, différents, et pourtant liés, permettent de faire lumière sur la personnalité riche et complexe de George Sand et relient ce qui ne l'avait jusqu'alors point été.

La première partie évoque le contexte artistique familial et sensible qui porta la jeune fille vers la

peinture ainsi que la place déterminante et omniprésente de la création picturale dans sa vie.

L'étude de la production artistique de George Sand, qui fut commencée avec l'intention de pouvoir en vivre, révèle un talent et une imagination intéressants. Sa découverte des « dendrites » confère à son art une particularité et une originalité singulières. La peinture a, de plus, inspiré son œuvre romanesque dans ses sujets ainsi que dans son expression littéraire.

La seconde partie porte sur l'influence que George Sand exerça sur les peintres et comment elle fut perçue par ces artistes.

La romancière encouragea, en effet, Léon Villevieille à poursuivre une carrière de peintre et à abandonner son travail pour s'installer à Nohant et pouvoir se consacrer entièrement à la peinture.

Le Berry, chanté par la romancière, fut une terre d'accueil pour les peintres de paysages. Ils y trouvèrent une nature vierge et sauvage qui correspondait à l'« atmosphère » recherchée dans leur peinture. Nohant attira plusieurs peintres, dont Delacroix qui vint y passer trois étés. De cette amitié déterminante, naîtront de nombreux échanges et influences picturaux.

La romancière fut en outre sujet de nombreuses représentations. Sa vie et son œuvre attireraient tant les peintres que les caricaturistes. Son œuvre même sut séduire les illustrateurs et les peintres.

Enfin, en dernière partie, l'étude s'est portée sur sa perception picturale et son rôle au sein des différents mouvements picturaux de son siècle est précisé.

La richesse de la vie artistique du XIX<sup>e</sup> siècle, où tous les arts se côtoyaient, se pénétraient et avaient pour ambition d'unir les hommes dans le culte de la beauté, offrait alors aux différents arts une correspondance et ne les enfermait plus sur eux-mêmes.

La conscience intuitive du regard de George Sand sur l'art lui fit reconnaître le génie et pressentir l'art de demain. Les goûts modernes et les jeunes talents ont toujours su éveiller, chez elle, un vif engouement. Non seulement, elle a connu les êtres et les lieux alors marquants pour la peinture, mais elle a su les reconnaître, les apprécier et faire partager cet amour. Elle a, en outre, tenté de faire aimer et comprendre l'art naissant du Romantisme et de la peinture de paysage.

L'étude de la confrontation de la vie et de l'œuvre d'art de George Sand, qui comprend la vie tout entière d'une artiste et sa production dans son ensemble, élabore une nouvelle approche de sa vie dans l'art. À cette connaissance spécifique, à la découverte de son essence et de son parcours, s'ajoute une perception artistique dans une perspective historique, conçue comme un moment dans un développement général de l'art. Le lien de son évolution individuelle et de

l'évolution générale, entre le style de l'œuvre d'art individuelle et le style de son époque, affirma encore la création artistique et l'ensemble des événements dans lesquels George Sand se trouve placée.

L'approche sandienne de l'art fut originale au sens où, si la romancière ne fut pas une théoricienne, elle se plaça, en revanche, au cœur de la peinture, par sa vie, son œuvre et ses rencontres en participant à la peinture de son époque et aux divers courants qui la composent.

Après une brève délibération, le jury a déclaré Sophie Martin-Dehaye digne du titre de docteur ès Lettres avec la mention très honorable.

Paul DARMON

## AUTRES THÈSES

• Baker Shira Malkin, « Fictional stages. Sand's literary figures of performance », thèse State University of New York at Buffalo, 1996, 279 p.

• Houk Deborah, « The politics of seduction. Comparing Balzac and Sand », thèse Univ. of Pennsylvania, 1997, 221 p.

• Overvold Angelina, « La mère de son père. G. Sand entre l'autobiographie et l'autofiction », thèse Brown Univ., 1996, 172 p.

• Wortmann-Lacouronne Virginie, « Germaine de Staël et George Sand Eine inhaltliche [Essai sur l'influence de leurs romans sur les femmes écrivains allemandes contemporaines] », thèse Univ. Mannheim, 1996, publ. St Ingbert, Röhrig, 1997, 352 p.

## Amusant

Voici, petite information, ce qu'on lit dans le CD-Rom informatique du « Dictionnaire encyclopédique multimédia Hachette Livre, 1997 » à l'article intitulé « Sand (George) » : « Sand (Aurore Dupin, baronne Dudevant, dite George) (Paris, 1804 - Nohant, Indre, 1876), écrivain français. Son premier roman, *Rose et Blanche* (1831), fut écrit en collab. avec Jules Sandeau, qui lui fournit son pseudonyme. Après quelques années d'une vie mouvementée que marquèrent ses liaisons avec Musset (été 1833-mars 1834), Liszt, Chopin (1838-1847), elle se retira dans sa propriété de Nohant (1848). Son œuvre, abondante, connut de son vivant un grand succès ; elle comprend : des romans à caractère sentimental (*Indiana*, 1832 ; *Lélia*, 1833 ; *Mauprat*, 1837), des récits inspirés par le socialisme humanitaire (*Le Compagnon du tour de France*, 1840 ; *Consuelo*, 1842-1843 ; *Le Meunier d'Angibault*, 1845), des romans champêtres (*La Mare au diable*, 1846 ; *François le Champi*, 1847-1848 ; *La Petite Fadette*, 1849), des pièces de théâtre, des ouvrages autobiographiques (*Histoire de ma vie*,

1855 ; *Elle et lui*, sur sa liaison avec musset, 1859), un *Journal intime* (posth., 1926) et une importante *Correspondance*. » Ce n'est pas mal conçu, mais bien bref, et... cherchez l'erreur !

---

## SPECTACLES

### *Arlequin marquis interprété au Château Scaliger par l'Ensemble de Vicenza*

Représenté à l'occasion du Carnaval vénitien 95 par la troupe Ensemble de Vicenza, l'*Arlequin marquis* de George Sand a été repris par cette même troupe, le 15 août 1998, dans le cadre du Château Scaliger à Villafranca, près de Vérone. Tenu par Roberto Cuppone (directeur de la troupe, transcripteur du texte et metteur en scène) pour « la comédie la plus complète et la plus riche de références parmi celles du théâtre de Nohant encore existantes », cet « Arlequin » est en train de devenir la pièce fétiche d'une coopérative théâtrale qui s'efforce de revenir aux sources du théâtre populaire vénitien.

---

## CONFÉRENCES

### *Kourroglou (suite)*

Les lecteurs de ce Bulletin se rappelleront peut-être l'article (n° 20, 1998) dans lequel je retraçais l'histoire de la traduction de *Köroghlu*. Un prolongement aussi agréable qu'inattendu s'est présenté quand m'est parvenue de Bakou l'invitation à faire sur ce thème une conférence. Prétexte : les « Journées de la Francophonie », qui chaque année mobilisent dans le monde entier les services culturels français. Celui de l'Ambassade de France en Azerbaïdjan, pays indépendant depuis 1991, avait mis sur pied un vaste programme alliant musique, cinéma, mode et littérature. En l'occurrence et en raccourci : concerts d'orgue et autres instruments à vents, Catherine Deneuve, Paco Rabane... et George Sand. Nullement dépaycé par cette compagnie imprévue, mon sujet s'insérait fort bien dans les relations littéraires franco-azerbaïdjanaises. En effet, si l'épopée populaire du « fils de l'aveugle » connaît de multiples versions (turque, géorgienne, arménienne, ouzbègue, turkmène, kazakhe etc.), les érudits tiennent en général l'Azerbaïdjan pour berceau de la légende. C'est aussi en Azerbaïdjan qu'Alexandre Chodzko

recueillit la version qui enthousiasma George Sand. L'oeuvre fait donc partie du patrimoine national. Elle figure au programme des collèges et au répertoire de l'Opéra bakinois. Mais la curiosité de l'auditoire était vive : qu'avait donc à voir avec *Köroghlu* l'illustre auteur de *Lélia* ? Seuls les spécialistes pointus connaissent là-bas l'existence de cette traduction d'ailleurs inachevée, et dont le texte est difficile à trouver même chez nous. J'ai dit ce que je savais, puis répondu aux questions posées par des professeurs et des étudiants de français tout à fait à l'aise dans notre langue.

Rien de tel cependant que les médias modernes pour élargir une audience. La TV azerbaïdjanaise voulant être de la partie me convia à dire quelques mots - onze minutes, traduction comprise, d'antenne en direct - dans une émission matinale très suivie. Ce qui valut à l'auteur de ces lignes d'être ensuite reconnue dans la rue (« On vous a vue ! Comment allez-vous ? ») et saluée par des gamins aux cris de « Köroghlu ! Köroghlu ! ». Le hasard du calendrier avait bien fait les choses, car le pays célébrait Novrouz (21 mars), fête du printemps dans la tradition persane. Bakou s'était donc parée pour la circonstance : guirlandes, calicots, braseros, concerts de rue et autres attractions vivement colorées. Ne voulant pas dans ces joyeuses récréations oublier le but du voyage, j'ai plusieurs fois plaidé pour que l'on fasse mieux connaître en France la geste du vaillant et malicieux Köroghlu. Avis aux éditeurs !

Françoise GENEVRAY

---

## EXPOSITIONS

### *Armand Barbès célébré à Carcassonne*

Deux expositions consacrées à *Armand Barbès et la Révolution de 1848* se sont déroulées à Carcassonne du 6 novembre 1998 au 2 février 1999. L'une - dédiée aux années de jeunesse, à la formation, aux premiers engagements jusqu'en 1848 - à la Maison des Mémoires ; l'autre - Le Temps des prisons, la Seconde République, l'exil, la mort aux Pays-Bas en 1870, le mythe - au Musée des Beaux-Arts. Le plus célèbre des Audois y fut évoqué par des manuscrits, des documents d'archives, des œuvres d'art, des costumes d'époque. Le magnifique catalogue réalisé à cette occasion contribuera à perpétuer le souvenir du « Bayard de la démocratie », collectionneur d'années de prison (dix-sept) et d'exil (seize). George Sand le tenait pour le « type du héros perdu dans notre triste société », lui qu'elle estimait « le meilleur de tous » (cf. p. 60-61 du catalogue).

## AUTRES ACTIVITÉS SANDIENNES

### Les activités du groupe de recherches sandiennes

Le Groupe de recherches sandiennes s'est assemblé, le 14 novembre 1998, autour du thème : *La réception étrangère de l'œuvre de Sand*. Suzanne van Dijck (Amsterdam) présente le numéro spécial d'*Œuvres et critiques* réalisé à ce propos, et expose les fondements théoriques des études de réception comparée et méthodologique qu'elle dirige.

Françoise Genevray développe la problématique de sa contribution à ce numéro : « Vasili Botkin, G. Sand et l'alliance intellectuelle franco-allemande ». L'étude s'organise autour de Botkin (1811-1869), journaliste russe, amateur d'art, ami et correspondant du critique Bielski.

Kerstin Wiedermann (Nancy-II) intervient sur « Les enjeux de l'autobiographie féminine à travers HISTOIRE DE MA VIE » et sa réception en Allemagne. Attendus avec impatience et curiosité dans ce pays, les mémoires de Sand y provoquent pourtant un accueil mitigé. Selon certains critiques, ils ne pouvaient aboutir qu'à un échec, l'autobiographie « n'étant pas un genre féminin ». Ce qui n'empêcha pas l'ouvrage de susciter outre-Rhin de nombreuses vocations de mémorialistes féminins. L'auteur s'attache plus particulièrement au plus beau et au plus célèbre de cette lignée : *Mémoires d'une idéaliste* de Malwida Meysenburg.

Brigitte Diaz explore, pour sa part, « La réception d'HISTOIRE DE MA VIE à travers le courrier des lecteurs ».

• Deuxième réunion, le 9 janvier 1999, dans les locaux de l'E.N.S., bd Jourdan. Béatrice Didier son livre *George Sand écrivain « comme un long fleuve d'Amérique »*. Nicole Mozet entretient à son tour l'auditoire (à propos de son ouvrage *G. Sand, écrivain de romans*) de l'originalité d'une esthétique romantique dans l'œuvre sandienne. Le metteur en scène Gilles Gleizes expose dans quel esprit il a adapté au théâtre GABRIEL, roman dialogué de Sand. La première représentation en est prévue en l'an 2000 à Villeneuve-d'Ascq.

Autre journée d'étude, le 13-3-99, dans le cadre du séminaire de J.-L. Diaz et dans une salle de l'Université Paris-VII. L'exposé d'Anne McCall Saint-Saëns intitulé « Lectures de soi dans la fiction sandienne » porte sur le rôle joué par la confession dans des romans qui font suite à la rédaction d'HISTOIRE DE MA VIE. C'est, souligne-t-elle, l'époque où Sand utilise le plus ce terme. Prenant exemple de LA DANIELLA (1856-1857), elle met en relief la manière dont le héros apprend à se connaître à travers les lettres adressées à son mentor. Écrire sa vie jour après jour aboutit à une transformation de la personnalité. De l'écriture de soi, il parvient à la

lecture de soi. L'auteur montre, en outre, avec une étonnante subtilité « les aléas de la lecture de soi » dans le roman NARCISSE (1859). Ici, la lecture de leurs lettres finit par conduire deux héros, Juliette et Narcisse, « à sortir de leur enfermement respectif ». Dans LA CONFESSION D'UNE JEUNE FILLE (1865) où l'héroïne Lucie écrit l'histoire de sa vie, il apparaît qu'un certain statut de l'écriture de soi dépend du pouvoir du lecteur, pouvoir qu'on ne peut contrôler.

Le dernier roman examiné, MARIANNE, où le journal perdu de Pierre-André est annoté par l'héroïne, permet de constater que « la lecture de soi restée dans l'intimité aide à créer l'éthique de soi-même ».

Après cette recherche originale du cheminement autobiographique, Henri Bonnet, éditeur des LETTRES D'UN VOYAGEUR (Garnier-Flammarion, épuisé) revient sur ce chef-d'œuvre de l'autobiographie sandienne qui met si bien en relief « le moi intérieur et extérieur, les intermittences du moi ».

La journée se termine par une Table ronde sur HISTOIRE DE MA VIE à laquelle ont participé Brigitte Diaz, Martine Reid, Damien Zanone.

• L'activité du Groupe devait se conclure le 21 juin 1999 par des exposés de Michelle Perrot et Madeleine Rebérioux sur la pensée politique et sociale de George Sand.

• À l'automne 99, Conférence d'Annarosa Poli (Vérone) sur « Lélia de George Sand face à la censure du Saint-Office ».

Mathilde EMBRY

---

## VIE SCOLAIRE

### Les lycées Sand jumelés sur les traces parisiennes de la romancière

Depuis six ans déjà, des rencontres, officialisées par un jumelage, s'effectuent autour d'un projet culturel commun ayant pour thèmes fédérateurs George Sand, bien sûr, mais aussi le Romantisme, le XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que le patrimoine des régions concernées.

Ces échanges, qui se sont renforcés et développés au fil des ans, ont pour origine une classe patrimoine accueillie par le Lycée de La Châtre en mai 1994, et à laquelle a participé le Lycée George Sand de Nérac à la suite de travaux concernant le roman de G. Sand, *Rose et Blanche*, nouvellement re-publié à l'époque.

Cette année, les Lycées George Sand de La Châtre (Indre), Cosne-sur-Loire (Nièvre) et Nérac (Lot-et-Garonne) devaient être reçus en Seine-et-Marne au Lycée du Mée-sur-Seine du 13 au 15 mai. Auparavant, plusieurs élèves devaient faire un séjour à Paris et visiter, entre autres, le Musée de la Vie romantique qui fait la part belle aux souvenirs de George Sand.

Ces rencontres concernent de nombreux élèves mais s'y impliquent aussi des professeurs, documentalistes, agents de service, conseillers principaux d'Éducation, cuisiniers et, bien sûr, tous les proviseurs des établissements jumelés.

Avant de présenter aux autres participants leurs réalisations de l'année : expositions, films, pièces de théâtre..., chaque établissement s'active de son côté et tous attendent avec impatience ces rencontres annuelles.

Marie-Hélène LAFARGUE

### Un cédérom George Sand

Dans la collection de cédéroms éducatifs et culturels « Un auteur, une région » devait paraître, le 30 mai 1999, le N° 1 consacré à *George Sand*.

Ce premier numéro doit permettre de découvrir, à travers des textes originaux dits par la comédienne Macha Méril, la vie, les œuvres, les lieux de l'auteur de *La Mare au diable*, ses rencontres...

L'utilisateur dispose de quatre entrées : la chronologie, les personnages (Musset, Chopin, Delacroix, Leroux...), les lieux (12 visites panoramiques (Nohant, Boussac...), les œuvres.

La version pédagogique comporte, en outre, un roman complet (*Jeanne*), les romans champêtres et des fiches documentaires permettant à l'utilisateur une connaissance de l'œuvre et des pistes de recherches.

S'adresser à Bernard Leblanc, MAEC, Rectorat, 13, rue François Chénieux, 87031 Limoges Cedex.

---

## VIE DE LA SOCIÉTÉ

### Rapport d'activité de l'année 1998 par Marie-Thérèse Baumgartner

Nous nous devons de remercier, pour avoir bien voulu accueillir notre assemblée dans ses murs, Monsieur Daniel Marchesseau, nouveau conservateur du Musée de la Vie Romantique, qui a pris la relève de notre amie Anne-Marie de Brem, appelée à bénéficier d'une retraite bien méritée.

Notre association compte aujourd'hui 272 membres (outre 37 organismes – bibliothèques et facultés – destinataires de la revue). Nous avons à peu près achevé, par nos propres moyens, l'informatisation de nos tâches administratives. Les dépliants que nous avons réalisés au cours de l'été dernier ont eu un certain effet sur les adhésions, ce qui nous encourage à

poursuivre nos efforts pour nous faire davantage connaître. En 1998, nous avons accueilli 26 nouveaux adhérents (dont 6 hommes...). En janvier 1999, nous avons fait 8 nouveaux adhérents (dont 4 hommes !)

### Les événements de l'année 1998

– Le 18 janvier : Spectacle au Centre Culturel de Courbevoie : *Sand-Chopin, une confession indiscreète*

– Le 7 février : Assemblée Générale à l'issue de laquelle Nathalie Abdelaziz a fait une conférence intitulée ROSE ET BLANCHE, *une légitimation par l'artiste*. Un déjeuner amical à l'Auberge de Ribeauvillé avait précédé nos travaux.

– En avril et en mai, ont été proposés : Le spectacle de Michelle Manet : *Voyage vers l'idéal* à la Fleur d'Or, 4 rue Androuet, Paris XVIII<sup>e</sup> (19 et 26 avril), les lectures-concerts de la compagnie PORTE SOLEIL : LÉGENDES RUSTIQUES, MELCHIOR, PAULINE, CORA, MATTÉA, L'ORGUE DU TITAN, LE POÈME DE MYRZA, LES AILES DE COURAGE.

– Dans le courant de l'été : au château-musée du Cayla, exposition de Christiane Sand sur *George Sand et le jardin romantique*, agrémentée de conférences.

– À la rentrée, le 26 septembre, au goûter à la Villa George Sand à Palaiseau, nous étions plus de 60 ; en intermède : L'ORGUE DU TITAN, par la compagnie PORTE SOLEIL. Prévenus trop tard, nous n'avons pu annoncer dans les circulaires le spectacle donné à la Maison de Chateaubriand le 10 novembre : *Chateaubriand sous la monarchie de Juillet - satires et chansons*.

– L'Atelier de lectures sandiennes a organisé ses réunions de l'année autour des thèmes suivants : ALBINE FIORI (29 janvier), projection de photos *du voyage à Nohant en 1997* (26 mars), MADEMOISELLE LA QUINTINIE (11 juin), *Promenades dans le Berry - mœurs - coutumes - légendes* (12 novembre).

– Le Groupe de recherches sandiennes s'est réuni le 4 avril, exposés de Simone Vierne : *Le style polémique de George Sand autour de 1848* et d'Éric Bordas : *Questions de poétique et de stylistique* ; le 13 juin autour de SPIRIDION ; le 14 novembre il a choisi comme sujet *La réception de George Sand à l'étranger et en France*.

– Deux thèses ont été soutenues cet automne par des membres de notre association. Au mois de novembre, à la faculté d'Aix-en-Provence : *La figure de l'artiste dans les romans de George Sand après 1848 et dans ses nouvelles* par Fabienne Grugnardi, sous la direction de Roger RIPOLL ; le 8 décembre, à Paris : *Le merveilleux dans l'œuvre de George Sand*, par Mme Chiho Akimoto-Watanabé, dirigée par Béatrice Didier.

## Pour l'année 1999 :

Le groupe de recherches sandiennes s'est réuni le 9 janvier à l'École Normale Supérieure, Boulevard Jourdan, pour écouter Béatrice Didier et Nicole Mozet parler de *George Sand écrivain*.

Nos chercheurs ont été invités par le Groupe de recherches sandiennes à participer à une journée Sand organisée le 13 mars à l'université Jussieu, avec Anne Mc Call Saint-Saëns (*Lectures de soi dans la fiction sandienne*), Henri Bonnet (*Les voyages du moi dans LES LETTRES D'UN VOYAGEUR*). L'après-midi, table ronde sur HISTOIRE DE MA VIE (Brigitte Diaz, Martine Reid, Damien Zanone).

Un *Colloque Sand* sera organisé par l'université de Clermont II, du 22 au 25 novembre an 2000, sur le thème *Ville et nature dans l'œuvre de George Sand*. Simone Bernard-Griffiths demande aux éventuels intervenants de lui adresser un résumé de leur texte avant le 19 juin 1999.

Nous vous rappelons en outre :

– Jeudi 11 mars à 14 h.30, au Musée de la Vie Romantique, réunion de l'Atelier de lectures sandiennes. En remplacement de *Marianna* de Jules Sandeau, non réédité, *Béatrix* de Balzac (Livre de Poche Flammarion, 39 F, ou Folio Classique Gallimard, préface de M. Fargeau, 43 F.) : George Sand personnage central du roman.

– Lectures-concerts donnés au Musée, le dimanche à 15 h par la compagnie PORTE SOLEIL : le 21 mars : Mérimée, *La Vénus d'Ille* ; le 28 mars : Balzac, *Honorine* ; le 11 avril : George Sand, *L'ORGUE DU TITAN* ; le 18 avril : Pouchkine, Andersen, Becker, *Contes et légendes des pays d'Europe* ; le 25 avril : George Sand, *LA MARQUISE*. S'inscrire au 01 45 84 32 02. Règlement sur place : 50 F.

– *Voyage* : nous projetons un week-end (du 3 au 5 juillet) en Albret, pays des Dudevants : Nérac, Guillery et leurs environs, sous la conduite de notre ami Hubert Delpont, professeur et historien régional, à qui l'on doit la republication du premier roman de George Sand, *ROSE ET BLANCHE, ou la comédienne et la religieuse*, éd. Les Amis du vieux Nérac, 1993, et *La Naissance de George Sand, 1825, le voyage d'Aurore Dudevants aux Pyrénées et à Bordeaux*. Nous distribuons les informations pour le voyage à Nérac à ceux qui les ont demandées.

– Dans l'exposition *Cachemires parisiens à l'école de l'Asie 1810-1870* au musée Galliéra (10, avenue Pierre I<sup>er</sup> de Serbie, Paris, XVI<sup>e</sup>), a été présentée, jusqu'au 26 février, une robe de George Sand.

– Sophie Martin-Dehaye a soutenu en janvier à l'Université de Paris IV une thèse en histoire de l'art intitulée *George Sand et les milieux picturaux*.

– Le 19<sup>e</sup> Salon du Livre se tiendra du 19 au 24 mars à Paris-Expo, Porte de Versailles, Hall 1.

– Christiane Sand organise une exposition *George Sand – Chopin* à Ala en Italie, près du Lac de Garde et de Vérone, du 15 mai au 15 juin.

– D'importantes manifestations sont prévues à Paris et à Nohant à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Frédéric Chopin. Les centaines d'associations Chopin existant dans le monde y seront représentées. Sur le programme que nous a communiqué la Société Chopin, les jours sont fixés mais non les heures. Consulter Pariscope ou l'Officiel des Spectacles pour des renseignements détaillés.

## Carnet

Notre association a été endeuillée par la disparition de Jean-Pierre Lacassagne, bien connu de nombre d'entre nous et directeur de thèses consacrées à Georges Sand ; de Marguerite Tapissier ; de Danielle Guigou, décédée accidentellement. Nous sommes très sensibles au fait que son mari, Claude Guigou, ait tenu à prendre sa place parmi nos adhérents.

Pour terminer ce « carnet », une note plus optimiste : notre amie Marielle Caors-Vandekerckhove entrevoit la « fin du tunnel » après les mois d'épreuves qu'elle a traversés.

Parmi nos nouveaux adhérents, Pierre Gilles, ici présent, prépare pour la fin de l'année un spectacle tiré du livre d'Huguette Bouchardeau, *La lune et les sabots*.

Notre Présidente, Anne Chevereau, a transmis à l'assemblée les excuses de Georges Lubin que la fragilité due à son âge (il est entré dans sa 96<sup>e</sup> année) a empêché d'être parmi nous. C'est bien la première fois. Tous ceux qui l'approchent peuvent néanmoins témoigner de sa vivacité d'esprit, surtout si on l'aiguille vers son thème préféré : George Sand.

# RAPPORT FINANCIER PAR MICHEL BAUMGARTNER

## RÉSULTATS DE L'EXERCICE 1998

### RECETTES

Subventions et dons :	
– Centre Nal des Lettres	6 000,00
– Mairie de Paris	0,00
– Autres	1 000,00
Manifestations :	
– Réception Palaiseau	2 600,00
– Repas annuel assemblée générale	5 160,00
Ventes revues	4 633,00
Cotisations	28 620,00
Intérêts compte sur livret	941,73
Divers	645,75

---

49 600,48

Résultat de l'exercice : perte	892,10
	<hr/>
	50 492,58

### TRÉSORERIE

Banque – compte courant	8 350,39
Banque – compte sur livret	65 000,--
C.C.P.	2 9752,00
	<hr/>
	76 325,39

### DÉPENSES

Secrétariat	5 541,66
Frais bancaires & postaux	2 258,70
Prime d'assurance rc	500,00
Bulletin n° 20 + frais d'envoi	34 081,44
manifestations :	
– Réception Palaiseau	2 410,78
– Repas annuel assemblée générale	5 300,00
Divers	400,00
	<hr/>
	50 492,58

### CHIFFRES PRÉVISIONNELS 1999

#### RECETTES

Subventions	7 000,00
Ventes de revues	6 000,00
Manifestations	70 000,00
Cotisations	29 000,00
Produits de trésorerie & divers	2 000,00
	<hr/>
	114 000,00

#### DÉPENSES

Secrétariat	7 000,00
Frais bancaires, ptt	2 000,00
Bulletin n° 21 + frais	30 000,00
Manifestations	72 000,00
Parrainages & divers	3 000,00
	<hr/>
	114 000,00

## UN HOMME DE LUMIÈRE

Notre ami et collaborateur, Jean-Pierre Lacassagne , est décédé en octobre dernier. Professeur à l'université de Strasbourg, il avait consacré de Pierre Leroux, à l'amitié créatrice de Pierre Leroux et George Sand sa vie de recherches : sa thèse, malheureusement inédite, sur Pierre Leroux jusqu'en 1832 ; son beau livre *Histoire d'une amitié* ; son édition plus récente, en collaboration avec Miguel Abensour, des discours de Pierre Leroux. Sa générosité, sa combativité, ses convictions le mettaient pleinement en accord avec le romantisme démocratique, objet de ses recherches . Le jour de sa soutenance, Madeleine Ambrière l'avait salué comme « homme de lumière » ; qu'il nous soit permis de reprendre cet hommage. Nous regrettons profondément sa disparition.

Copyright © 1999 Les Amis de George Sand