

LES AMIS DE GEORGE SAND

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

Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal - 75009 Paris

Courrier : 12, rue George Sand, B.P. 83 - 91123 PALAISEAU Cedex

Répondeur & Fax : 01 60 14 89 91

e-mail : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Internet : <http://www.amisdegeorgesand.info>



Afin de mieux faire connaître la vie et l'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 © 2002 Les Amis de George Sand

LES AMIS DE GEORGE SAND

Publié avec l'aide du Centre National des Lettres



Entre l'enclume et le marteau
Gravure de Manceau, d'après Eugène Lambert (1853)

2002

Nouvelle Série N° 24

LES AMIS DE GEORGE SAND

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

Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal - 75009 Paris

Président d'honneur Georges Lubin †

Bureau

| | |
|----------------------------|------------------------------------|
| Présidente | Anne Chevereau |
| Vice-Présidentes | Aline Alquier Jeannine Tauveron |
| Secrétaire générale | Marie-Thérèse Baumgartner |
| Secrétaire adjointe | Arlette Choury |
| Trésorier | Michel Baumgartner |

Conseil d'administration

Aline Alquier, Marie-Thérèse Baumgartner, Michel Baumgartner,
Thierry Bodin, Madeleine Brocard, Yves Chastagnaret, Anne Chevereau,
Arlette Choury, Michèle Hecquet, Jeannine Laissus, Claire Simon,
Jeannine Tauveron.

Comité de lecture : Nathalie Abdelaziz, Aline Alquier, Michèle Hecquet,
Yves Chastagnaret, Bernard Hamon
Rédactrice en chef : Michèle Hecquet

Site Internet : <http://www.multimania.com/amisdegeorgesand>

Adresse e-mail : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

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

Prix de la revue N°24 pour les non-adhérents : 14 €(91,83 F.), franco de port.

Les chèques ou virements bancaires (*IBAN : FR80-3000-2089-3400-0007-9512-
T4 ; SWIFT : CRLYFRPP*) ou postaux (*c.c.p. 5738-72 Lyon*) doivent être payables en
France, libellés au nom de l'Association *Les Amis de George Sand* et adressés à
Marie-Thérèse BAUMGARTNER (adresse ci-dessus).

SOMMAIRE

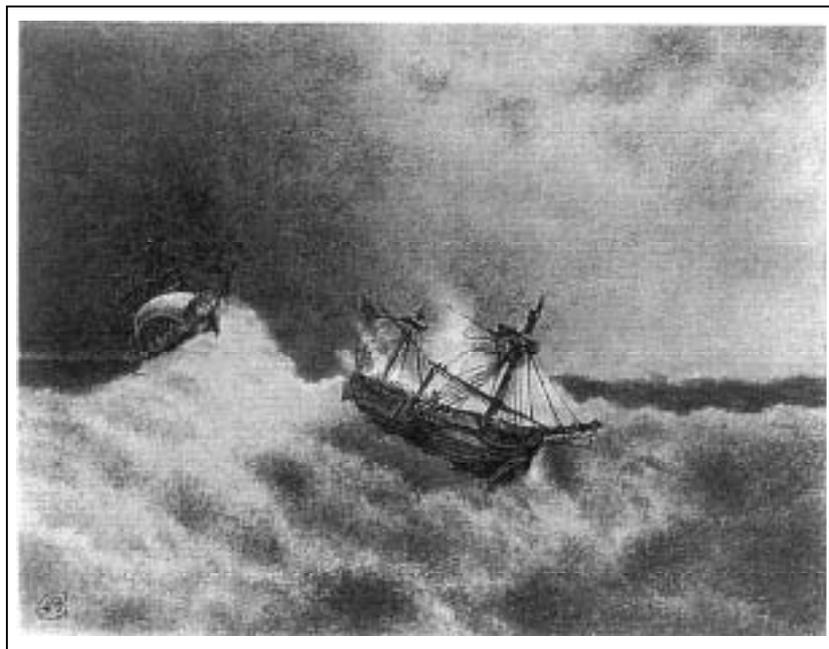
| | |
|--|-----|
| Thierry BODIN : <i>Note sur deux aquarelles</i> | 2 |
| Catherine MASSON : <i>Le Roi attend</i> | 5 |
| James J. WALLING : <i>George Sand et les oiseaux</i> | 19 |
| Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA : <i>Les Lettres d'un voyageur</i> | 31 |
| Bernadette SEGOIN : <i>Dialectique Ville/Campagne dans la Correspondance</i> | 40 |
| Elizabeth MILLEMANN : <i>Le Château de Pictordu</i> | 53 |
| <i>Les traductions russes de 1866 à 1876</i> | 69 |
| Ouvrages, revues, études, colloques, thèses. | 71 |
| Théâtre, musique, expositions..... | 97 |
| Vie de l'association..... | 100 |

Illustrations

En couverture : *Entre l'enclume et le marteau*, Gravure de Manceau, d'après Eugène Lambert (1853)

- p. 2 L'une des deux aquarelles offertes par Aurore Dudevant à sa mère
- p. 8 *L'impromptu de Versailles*, gravure de J.Sauvé, d'après P.Brissart
- p. 20 Détail d'une page enluminée par George Sand, aquarelle et vernis (1832)
- p. 30 *Les Alpes*, détail d'une aquarelle de George Sand
- p. 54 Ruine, détail d'une aquarelle de George Sand
- p. 58 La Dame au voile
- p. 82 Alexandre Manceau, Dessin d'Auguste Lehmann, 1848
- p. 84 *Dieu et Patrie*, gravure de Manceau, d'après Comte-Callix, 1848
- p. 88 Marie d'Agoult, d'après un dessin de Théodore Chassériau (1841)
- p. 98 Delphine de Girardin, dessin de Chassériau gravé par Masson (1855)
- p. 99 Alice Ozy, d'après un dessin de Théodore Chassériau (1848)

Note sur deux aquarelles de George Sand



Marine, aquarelle de George Sand (cl. archives)

À la suite d'une vente aux enchères à l'Hôtel Drouot où furent vendues deux aquarelles gouachées de George Sand (Maîtres Y.-M. Le Roux et J.-J. Mathias, 30 janvier 1996, salle 9, n^{os} 51 et 52), notre Président d'honneur Georges Lubin fut contacté par l'acquéreur et put authentifier ces deux aquarelles. Nous ne ferons ici que mettre en ordre les notes qu'il avait laissées et qui nous ont été communiquées par sa fille, Mme Françoise Héluin.

La première aquarelle représente deux voiliers amarrés au bord d'une grève sur laquelle deux marins tirent une barque ; sur l'horizon, se déta-

chent la silhouette d'un grand voilier, et deux petites voiles blanches. L'aquarelle porte en surimpression des traînées de gouache blanche sur le ciel et sur les vagues ; elle mesure 15,3 x 21 cm, et est signée en bas à droite du monogramme encerclé A D. Au verso du carton original d'encadrement, on peut lire cette inscription ancienne : « Août 1837. / Don fait à M. Euvrard, / par Madame Dupin, / à son lit de [mort]. / Aquarelle de G. Sand / (Mad. Aurore Dudevant) / née Dupin ». (cf. la couverture de notre *Revue*, n°23)

Rappelons que la mère de George Sand, Mme Maurice Dupin, est morte le 19 août 1837 ; M. Euvrard était certainement un de ses familiers ; mais G. Lubin n'avait pu trouver aucun renseignement à son sujet.

L'autre aquarelle représente deux voiliers dans la tempête, sur de hautes vagues. Elle mesure 16,5 x 21,5 cm, et est signée en bas à gauche du même monogramme encerclé A D. (cf. reproduction page précédente).

Aurore Dupin avait commencé par dessiner. Ce n'est qu'en 1828 qu'elle s'initie à l'aquarelle. Le 26 novembre 1828, elle demande conseil à son amie Jane de Fenoyl : « Quand on lave à l'aquarelle faut-il obtenir les teintes en les plaçant de suite aussi foncées qu'elles doivent être ou bien faut-il en placer plusieurs les unes sur les autres ? » (*Correspondance*, t. XXV, p. 168).

Georges Lubin datait ces aquarelles à la suite du séjour d'Aurore et Casimir Dudevant à Bordeaux en mai-juillet 1829.

Le 21 mai 1829, Aurore écrivait de Bordeaux à Laure Decerfz : « j'ai la vue du plus beau quartier de Bordeaux et du port qui est bien le plus amusant spectacle de la ville. J'aime à la folie ces forêts de mâts élancés, ces navires élégants avec leurs longues banderoles et leurs pavillons de toutes couleurs, et leurs milliers de cordages au travers desquels on voit le paysage de la rive opposée comme derrière un réseau » (*Correspondance*, t. XXV, p. 179). Cette description peut tout à fait s'appliquer à un dessin reproduit par Christian Bernadac (*George Sand, dessins et aquarelles*, Belfond, 1992, n° 70, p. 37) ; mais la date « Bordeaux 16 mars » (si elle est exacte) nous reporte en 1826.

Le 1^{er} juillet 1829, Aurore raconte à son amie Laure Decerfz son excursion en bateau à vapeur puis sur une chaloupe avec son mari Casimir dans l'estuaire de la Gironde. Aurore précise qu'elle a emporté « un carnet à dessiner ». À Pauillac, ils embarquent sur la chaloupe du bien nommé Soulard : « Le vent était contraire et la mer houleuse, de grandes lames

nous mouillaient à chaque instant » ; la mer était « assez agitée pour nous offrir un beau spectacle sans compromettre notre sûreté en aucune manière ». Après Royan, on gagne le phare de Cordouan, où nos matelots débarquent « sur un banc de rochers au milieu des flots. Trois gardiens habitent cet îlot où peu de barques abordent parce qu'il est des plus dangereux [...] Nous passâmes deux ou trois heures sur le sable mouillé et sur les rochers glissants, ramassant des araignées de mer, des crabes et des coquillages [...] Nous revînmes, vent arrière, c'est-à-dire avec la rapidité d'un oiseau. Nous vîmes, sur un écueil un bâtiment fort en danger d'y périr, mais n'ayant pas l'espérance de lui être utiles le moins du monde, nous eûmes le chagrin de passer près de lui en égoïstes » (*Correspondance*, t. XXV, p. 184-187).

On peut en effet penser avec Georges Lubin que ces aquarelles ont dû être peintes de mémoire peu de temps après le séjour à Bordeaux, et données par Aurore à sa mère. Dans une lettre du 11 juin 1829, où elle lui raconte son équipée à Cordouan, elle évoque une « histoire de naufrage » qui l'avait frappée dans son enfance : « Je vous vois encore tout effrayée, je me rappelle mon père se jetant à l'eau pour sauver son sabre, après nous avoir mises en sûreté, puis les jurements des matelots, puis l'eau qui entrait dans l'embarcation. Veuillez me raconter tout cela, afin que je comprenne ce qui m'est arrivé et que je puisse me vanter d'avoir couru un *fameux* danger » (*Correspondance*, t. I, p. 533). Ne serait-ce pas en souvenir de ce naufrage qu'elle a lavé à l'aquarelle ces bateaux dans la tempête ?

Thierry BODIN



LE ROI ATTEND

Retour de la République et retour de George Sand au théâtre

La République c'est la vie. Elle est perdue si les vrais amis du peuple s'endorment. Elle est sauvée si nous sommes tous là. Debout ! debout!⁽¹⁾

Avec *Le Roi attend*, le 6 avril 1848, George Sand revient à la Comédie-Française - rebaptisée «Théâtre de la République» par le Gouvernement Provisoire⁽²⁾ - 8 ans après l'échec de *Cosima*⁽³⁾. Cet à-propos, pastiche de *L'Impromptu de Versailles* de Molière, a souvent été jugé médiocre et n'a seulement été vu que comme une célébration de la République ou du peuple pour lequel les représentations furent gratuites. Si *L'Impromptu de Versailles* fut une réponse à la critique de *L'École des Femmes* et une commande du Roi, *Le Roi attend* est une commande des amis républicains de George Sand, laquelle, dès février 1848, s'était associée au nouveau gouvernement révolutionnaire pour en défendre de façon active les idées⁽⁴⁾. Pour Molière,

1. Lettre à Charles Poncy du 24 mars 1848. (*Correspondance*, VIII, 372). Par la suite, les références à la *Correspondance* seront indiquées de la façon suivante : (*Corr.*, volume, page).
2. Les 23 et 24 février, des émeutes et des barricades amènent Louis-Philippe à abdiquer le 24 ; le Gouvernement Provisoire est alors proclamé.
3. Lorsque la pièce *Cosima* est présentée à la Comédie-Française (29 avril 1840), George Sand a déjà écrit son roman dialogué *Gabriel* et « la nouvelle dialoguée » *Les Mississipiens*. Depuis l'automne 1846, la famille de George Sand à Nohant et les amis improvisent des pièces « dans le genre de l'ancienne *commedia dell'arte* italienne » (Karénine, vol. IV, 262-266). Sur la carrière théâtrale de Sand, voir tout le chapitre X du volume IV de Karénine, Fahmy et Manifold. On doit aussi tenir à l'actif de George Sand le texte *Une Conspiration en 1537* (1831 ou 1832) qui fut à l'origine du chef d'œuvre de Musset, *Lorenzaccio*. A propos de ce texte que Sand donna à Musset voir l'étude de Dimoff. Sur les relations de George Sand avec la Comédie-Française voir Chovelon et Masson.
4. Sur « la pédagogie politique » entamée par Sand, Bernard Hamon explique : « Elle va entreprendre un travail méthodique de communication en s'adressant successivement à chaque classe pour tenter de désamorcer les antagonismes latents et de convertir les opposants aux points de vue des vrais démocrates. » (236). Ce militantisme lui valut d'être représentée par l'Américain Donald Grant Mitchell, alors en séjour à Paris, comme une « "Amazon of Revolution" dont les pensées philosophiques pleines de sympathie envers les pauvres et les opprimés, remplies d'un réel amour de l'humanité se propageaient rapidement dans tous les lieux. » (123-124).

il s'agissait d' » une pièce de combat » ; qu'en est-il de George Sand, ayant quitté la Comédie-Française après l'échec de sa première pièce représentée à Paris et qui y revient pour célébrer la République ? Le choix du pastiche de la pièce dans laquelle Molière s'est mis en scène pour se défendre contre ses ennemis jaloux qui ne veulent pas le reconnaître comme grand homme de théâtre, nous incite à explorer également *Le Roi attend* comme une pièce dans laquelle l'auteur de théâtre et sa fonction sont représentés, permettant ainsi à George Sand d'expliquer à quelle lignée d'écriture dramatique elle se rattache.

Pour ses amis républicains et parce qu'elle croit l'heure de la République arrivée, George Sand travaille sans relâche pour qu'à Paris et en province les idées d'égalité sociale soient propagées. En mars, elle écrit à son fils : « Mon Bouli, me voilà déjà occupée comme un homme d'État. J'ai déjà fait deux circulaires gouvernementales aujourd'hui, une pour le ministère de l'instruction publique, et une pour le ministère de l'intérieur. Ce qui m'amuse, c'est que tout cela s'adresse aux maires, et que tu vas recevoir par la voie officielle les instructions de ta mère »⁽⁵⁾ (*Corr.*, VIII, 359). Entre le 1er mars et la fin juin, en plus des articles pour le *Bulletin de la République*⁽⁶⁾, pour *la Réforme*, pour le *Moniteur Universel*, pour *la Vraie République* et ses *Lettres au peuple*, elle publie *Histoire de la France écrite sous la dictée de Blaise Bonnin* et fonde un journal, *La Cause du peuple*⁽⁷⁾.

C'est aussi la République qui ramène George Sand à la Comédie-Française car en décembre 1847, à Buloz, toujours directeur de ce théâtre et de la *Revue des deux mondes*, qui lui demandait à deux reprises et de revenir au théâtre et à sa Revue, elle répondait qu'elle était « à mille lieux de toute idée dramatique » du fait qu'elle avait entrepris le long travail qui allait s'appeler *Histoire de ma vie*⁽⁸⁾. Elle est en train de travailler à l'histoire de son père lorsque les premiers échos de la révolution lui arrivent et elle interrompt donc ce travail littéraire pour se consacrer à la République et au peuple.

5. Le 12 mars, la République avait été proclamée à Nohant et Maurice Sand était devenu maire de la commune.

6. Le 15 avril 1848, le numéro 16 fait scandale.

7. Le premier numéro paraît le 9 avril et le troisième et dernier le 23 avril.

8. *Corr.*, VIII, 177-178 et 193-194. C'est Buloz qui avait demandé à George Sand sa première pièce *Cosima*, comptant sur le nom de Sand pour ramener le public à la Comédie-Française en 1840.



L'impromptu de Versailles, gravure de J.Sauvé, d'après P.Brissart

Le 3 mars 1848, Buloz est remplacé par Lockroy à la tête du Théâtre-Français et, le 6 avril, George Sand participe à l'ouverture de celui-ci nouvellement nommé Théâtre de la République en y faisant jouer le prologue, *le Roi attend*, écrit pour l'occasion ainsi que le montre sa lettre à Lockroy de mars 48 :

*Je n'ai pu faire qu'un pastiche et que pourrait-on faire de mieux ? En cousant ensemble des scènes et des phrases de Molière, des sentences et des citations à peine interprétées de Sophocle, Euripide et Eschyle, on s'aperçoit que moins on met de soi dans la couture, mieux vaut la chose. Vous me pressez beaucoup, c'est-à-dire que le ministre nous presse. Je n'ai même pas le temps de recopier, et je ne sais pas si vous pourrez lire ce griffonnage. Jetez-y les yeux, et j'irai vous l'expliquer dans la journée, au théâtre. Vous pourriez faire copier et distribuer toutes les scènes du commencement qui sont du Molière pur, avec deux ou trois phrases de moi seulement. Là il n'y aura point de retouches à faire. Pour le reste, je changerai et arrangerai tout ce que vous croirez arrangeable. Je ne sais pas si c'est trop long ou trop court. Si c'est trop court, nous pouvons ajouter une petite scène de **l'Impromptu de Versailles** entre deux des acteurs qui répètent, et que j'ai supprimée comme retardant le nœud. Si c'est trop long, rien de plus facile que d'ôter. (...) Si le titre ne vous plaît pas, changez-le. Je vous donne en tout carte blanche, et je crois qu'aux répétitions vous trouverez beaucoup de choses qui feront de cela quelque chose. Il me sera impossible de suivre les répétitions, et puis je n'y entends rien. (Corr., VIII, 365-366)*

Il est évident que ce travail répond à une commande pour l'ouverture du Théâtre de la République et de nombreuses lettres subséquentes mentionnent les préparatifs et les représentations⁽⁹⁾. Contre son gré, elle se retrouve au théâtre pour la lecture de son prologue (*Corr.*, VIII, 373), elle annonce à son fils les « représentations gratuites toutes les semaines » (*Corr.*, VIII, 379), elle tient absolument à ce que son amie Pauline Viardot chante une Marseillaise nouvelle alors que Rachel chantera la vraie (*Corr.*, VIII, 369). À Pauline Viardot malade elle écrit :

Il faut absolument que vous chantiez vous-même votre cantate. Je veux qu'on vous voie, qu'on vous admire et qu'on vous aime, et que vous preniez pied en France, de par la république. On va aussi donner dans la salle de l'Opéra des concerts du Conservatoire au peuple. Chantez-y, si vous êtes ici. Il ne s'agit plus de s'user pour des bourgeois, mais de conquérir le peuple et le pouvoir. Brûlez ma lettre. (Corr., VIII, 380-381)

9. Voir *Corr.*, VIII, lettres 3884, 3886, 3892, 3893, 3894, 3895D, 3899 et *Corr.*, XXV, S 413, S 414.

Ce « *brûlez ma lettre* » est probablement là car Sand vient de demander à son amie chanteuse, en ajoutant la mention « *entre nous* », si son mari Viardot ou son frère Manuel seraient intéressés par la direction de l'Opéra⁽¹⁰⁾. George Sand utilise son travail et son influence sur le gouvernement pour que l'art, également, échappe au bourgeois, pour qu'il soit donné au peuple et utilisé pour gagner le soutien de celui-ci. Ses réactions à la représentation confirment cet état d'esprit ; dans une lettre à son fils le lendemain de la première, elle décrit la soirée :

Ce petit prologue a eu le plus grand succès. La représentation gratis a eu lieu hier soir. C'était très beau, tout le conservatoire chantant les chants patriotiques, la cantate de Pauline chantée par Roger, c'est un chef-d'œuvre, Rachel superbe dans les Horaces et dans la Marseillaise. Mais ce qu'il y avait de plus beau c'était le public, le peuple propre, calme, attentif, intelligent, délicat, applaudissant à propos, ne faisant pas le moindre bruit dans les entr'actes, enfin un peuple plus décent que les abonnés des Italiens et de l'Opéra. Il y a du plaisir à avoir un succès de si bon aloi. Cela m'a rendu encore plus honorables et plus précieux les anciens sifflets de la bourgeoisie. (Corr., VIII, 388-389)⁽¹¹⁾.

Bien que George Sand ait beaucoup épilogué dans la préface à *Cosima* et à son *Théâtre Complet* sur la notion de succès et son peu d'importance, il faut noter qu'elle se réjouit ici de la revanche prise, « les anciens sifflets de la bourgeoisie » faisant référence à l'échec de son premier passage à la Comédie-Française. Comme je l'ai montré dans un article sur les liens de Sand au Théâtre-Français, les bourgeois de 1840 n'étaient absolument pas prêts à accepter les leçons de morale en matière domestique et les conseils que pouvait offrir Mme Sand afin que la femme mariée fût heureuse. La pièce avait d'autant plus fait scandale qu'à la manière romantique, *Cosima*, l'épouse incomprise aux désirs inassouvis s'y suicide à la fin, renvoyant à la société de l'époque une image de sa culpabilité (Masson, 385-386). En plus de la célébration du peuple voulue par George Sand dans son à-propos, George Sand écrivain de théâtre s'offre donc une satisfaction personnelle⁽¹²⁾. Les critiques qui assistèrent à la représentation de la pièce ne furent pourtant pas tous unanimes sur le succès du *Roi attend*.

10. Hamon précise : « Dès le gouvernement provisoire installé, elle quitte Nohant pour Paris et se fait délivrer par Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur un laissez-passer lui donnant accès à tous les membres du gouvernement, qu'elle va utiliser pour manœuvrer auprès du nouveau pouvoir afin de faire nommer ses amis à des postes de responsabilités. » (233).

11. C'est un acte d'*Horace* de Corneille qui fut représenté ainsi que *Le Malade imaginaire* de Molière.

12. A Augustine Brault, à la même date, elle écrit : « J'ai eu un grand succès populaire aux Français, hier soir... » (Corr., XXV, 552).

A l'époque, George Sand parla elle-même de la soirée du 6 avril et du peuple qui y avait assisté en termes enthousiastes dans le n° 1 et le n° 2 de *la Cause du Peuple*, parus les 9 et 16 avril. Le prologue fut également publié dans le n° 2 (Karénine, IV, 75-79). Jules Janin, « bourgeois orléaniste, qui déteste le socialisme et la république, veut juger avant tout en critique dramatique » (Bailbé, 8). Probablement influencé par les circonstances, comme l'indique Joseph-Marc Bailbé, il se montre « plus tendre » qu'il ne l'avait été envers *Cosima* et surtout « plein d'espoir »⁽¹³⁾. Gautier, dans un article du 10 avril, décrit en détail le programme de la soirée (trop longue à son goût) après avoir noté, comme Sand l'a fait dans son journal, l'attitude inhabituelle du peuple pour ce genre de spectacles gratuits. « Le peuple avait voulu se montrer respectueux pour la belle salle, les grands artistes et les nobles œuvres qu'on livrait à son admiration. Quelque chose de religieux planait sur cette représentation, destinée non pas à des divertissements frivoles ou nuisibles, mais à cette étude du beau qui élève l'esprit et l'âme. » (253). Gautier consacre quelques lignes aux *Horaces*[sic], aux chants, à Rachel, au *Malade imaginaire*, et presque la moitié de son article au *Roi attend* dont il fait un résumé fidèle et précis avant d'ajouter :

Le peuple a souri comme un roi à cette adulation d'un courtisan de génie, et a daigné battre des mains lui-même lorsque, le rideau relevé, on a proclamé le nom de George Sand. (254)

Ce sourire qui répond à la flatterie faite au peuple est interprété de façon différente par Edmond Got qui a voulu voir « *Le Roi attend !* que M. Ledru-Rol[li]n a commandé à Mme George Sand, comme un simple “bulletin de la République”. » Got déclare en effet : « Cette flagornerie imbécile au peuple “souverain” a paru écœurer le souverain lui-même, appréciateur remarquablement juste d'ailleurs de la grande ligne des œuvres et du mérite des artistes. » (235). Gautier, qui avait mené la bataille d'Hernani en 1830, rappelle de façon plus élégante le but de l'opération. Si Molière, dans ce prologue, adule le peuple en « courtisan de génie », le 6 avril 1848, c'est George Sand la courtisane du peuple, et c'est bien elle qui devient l'auteur applaudi. C'est sur cette assimilation, ce passage de flambeau entre Molière et Sand qu'il nous semble important de revenir pour mieux comprendre la place de cet à-propos dans la carrière théâtrale de Sand.

13. Dans le *Journal des Débats* du 10 avril 1848, il écrit : « G. Sand, c'est encore toi aujourd'hui que nous attendons ; c'est en toi que nous espérons, nous autres les amis de la poésie, maintenant que Lamartine ne chante plus. » (Bailbé, 8).

Les livres de Fahmy et de Manifold sur le théâtre de George Sand s'attardent peu sur *Le Roi attend* ; en historienne du théâtre, Manifold re-situe la pièce dans son contexte historique (37-38) alors que Fahmy déclare : « L'à-propos est un genre littéraire qui obéit à des règles bien définies, et a, depuis ses origines, d'honnêtes traditions de médiocrité. George Sand n'a failli ni aux unes ni aux autres. » (115). La plupart des études ont donc seulement vu dans *Le Roi attend* « une pièce de circonstance, animée par l'esprit républicain » (Chovelon, 36)⁽¹⁴⁾, une œuvre sans grande valeur. Alex Szogyi trouve l'idée amusante et qualifie la pièce de « gem of a one-act "trouvaille" » (« brillante "trouvaille" en un acte » - 194-196)⁽¹⁵⁾. Michèle Hecquet la voit dépourvue d'intérêt dramatique mais c'est son article qui en souligne le mieux la portée historique. Rapprochant la soirée théâtrale du 6 avril 1848 des « fêtes civiques de l'époque révolutionnaire » et du théâtre dans la cité grecque dont Michelet avait souligné le rôle éducateur (44), elle conclut :

En assignant au théâtre un rôle d'éducation civique et de ciment religieux de la République, Michelet trouve écho chez Sand, qui publie, du 11 mai au 13 mai 1848 dans La Vraie République, une série de trois articles consacrés à la religion de la France. « Le culte de la France comme son dogme religieux, comme son idéal politique, c'est le culte de l'idée républicaine... » (44).

Au delà de ce rôle historique, je propose donc de revenir au texte, pastiche d'une pièce de Molière, pour lire dans ce retour de George Sand au théâtre plus qu'un service rendu à la République.

Ainsi que l'a parfaitement montré Claudine Puel, l'œuvre de Sand porte directement ou indirectement la trace de l'influence de Molière. Dans *Histoire de ma vie*, George Sand, arrière-petite-fille de Mlle de Verrières, femme galante et actrice, nous raconte comment, de mémoire, elle reconstituait des pièces de Molière pour en faire des représentations au couvent des Anglaises où elle était alors en pension (999-1005). Elle parle alors d'« une suite de pastiches puisés dans tous les tiroirs de [sa] mémoire » et précise :

14. Chovelon précise que la pièce « fut jouée 6 fois seulement, malgré le concours de comédiens notoires comme Rachel, Allan, Provost, Geoffroy, Riché etc... » et Fahmy indique qu'à la première : « La grande tragédienne Rachel personnifiait la Muse ; son maître, Samson, tenait le rôle de Molière ; Augustine Brohan en Laforêt lui donnait la réplique (115).

15. Bien qu'il note l'intérêt de Sand pour Molière, il ne fait pas mention du fait qu'il s'agit d'un pastiche d'une des pièces de celui-ci et pas réellement d'une trouvaille de Sand (194-196).

Personne ne songea à douter que l'esprit de Molière fût sorti de ma cervelle. J'eus un instant de scrupule d'accepter tous ces compliments. Je me tâtai pour savoir si ma vanité n'y trouvait pas son compte ; je m'aperçus que c'était tout le contraire, et qu'à moins d'être fou, on ne pouvait que souffrir en se voyant décerner l'hommage dû à un autre. J'acceptai cette mortification par dévouement pour mes compagnes, et le théâtre continua à prospérer et à attirer la supérieure et les religieuses le dimanche. (t.I, 1001)

Dès l'enfance et pendant toute sa vie, Molière accompagne Sand qui, comme l'explique Puel, « a succombé au mythe Molière, bien vivant au début du XIXe siècle » (18)⁽¹⁶⁾. La pièce de Shakespeare, *As you like it*, que George Sand traduisit, est celle qui met en scène le Jacques qui inspira aussi *Le Misanthrope* de Molière. Molière représente également l'auteur incompris, proche en cela de l'artiste maudit de l'époque romantique, et Puel conclut à juste titre :

Nul doute qu'ici George Sand, en se mettant sous la bannière de Molière, ait voulu rejoindre le groupe des écrivains persécutés, les martyrs de la littérature en quelque sorte, et il ne devait pas lui déplaire de se trouver en aussi bonne compagnie. (19)

De plus pour son *Roi attend*, elle choisit de faire un pastiche de la pièce avec laquelle Molière se défendit lui-même contre les attaques de ses contemporains. Cette fois, elle ne cache pas qu'il s'agit d'un pastiche de *L'Impromptu de Versailles* qui fut pour Molière « une pièce de combat » (Chevalley, 238).

En 1658, lorsqu'il arrive à Paris, Molière provoque, à cause du succès de ses comédies, la jalousie des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, défenseurs de la tragédie et de la déclamation emphatique⁽¹⁷⁾. Une des premières réponses de Molière à ses adversaires fut *La Critique de l'École des femmes*, qui lui valut encore plus d'ennemis, et des contre-attaques de Donneau de Visé et de Boursault, auxquelles Louis XIV lui demanda de répondre comme l'atteste à trois reprises le texte de *L'Impromptu*⁽¹⁸⁾. Ainsi que Georges Couton l'explique dans sa notice précédant la pièce, ces deux textes écrits pour se défendre ou plutôt exécuter ses ennemis, « ont obligé

16. Sur Molière, personnage de pièces au XIXe siècle, voir Puel, 18. Sur les pièces de George Sand avec Molière pour héros voir Puel & Karénine IV, 270-271. Karénine note aussi l'influence de Molière sur son goût pour la Comédie italienne. En écrivant son *Molière* (1851), George Sand ne fera que s'inscrire dans une longue tradition puisque Howarth comptabilise 167 pièces dont Molière est le héros entre 1673 et 1972.

17. Sur les conditions de création de *L'Impromptu de Versailles*, voir Chevalley (238-241).

18. Molière, *Œuvres complètes*, 677, 678, 684.

Molière à étudier son public et ses acteurs ; le bénéfice de ces deux examens est certain. » (*Œuvres complètes*, 673).

Dans *L'Impromptu*, Molière se met donc en scène, entouré de ses comédiens, « étranges animaux à conduire » et leur déclare : puisque « le Roi ne doit venir de deux heures, employons ce temps à répéter notre affaire et voir la manière dont il faut jouer les choses » (676). La pièce est donc d'abord la préparation de la contre-attaque avec les acteurs qui, à tour de rôle, imitent des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne (scènes I & II). Ensuite commence la répétition de la nouvelle pièce dans laquelle sont mis en scène les détracteurs de Molière jusqu'à l'interruption de la répétition par Mademoiselle Béjart qui eût souhaité plutôt qu'une « comédie des comédiens », une attaque des ennemis plus virulente ; ce à quoi se refuse Molière, satisfait avant tout de son succès. Il déclare alors : « lorsqu'on attaque une pièce qui a eu du succès, n'est-ce pas attaquer plutôt le jugement de ceux qui l'ont approuvée que l'art de celui qui l'a faite ? », 695 (scènes III à V). Le Roi arrive avant que ne soient prêts les acteurs et, indulgent, « remet [la] nouvelle comédie à une autre fois » (scènes VI à XI, 696-698).

Dans *le Roi attend*, George Sand utilise la situation de *L'Impromptu* et continue la réflexion sur le public de théâtre commencée par Molière. La première des différences apparaît à la lecture de la distribution ; on y retrouve Molière, ses acteurs, mais en plus, les ombres de Sophocle, Eschyle, Euripide, Shakspeare (sic), Voltaire et Beaumarchais ; la Muse et la servante Laforêt. Molière doit finir une pièce, les acteurs qui ne savent pas leur rôle sont supposés venir répéter et le roi arrivera dans deux heures. Cette fois, la commande est un « prologue » qu'il achève, mais les comédiens ne sont toujours pas là et Laforêt rappelle : « nous voici comme le jour de *l'Impromptu de Versailles*, où personne ne savait son personnage. » (127) La scène II montre des comédiens mécontents et ne pouvant jouer leur rôle, « le roi risque d'attendre », il « attend » (132). Finalement, « le roi a attendu », les comédiens se sauvent et laissent Molière seul (scènes VI à VIII).

A la différence de *L'Impromptu*, la pièce de Sand continue avec un monologue de Molière (scène IX), puis une rêverie où apparaissent la Muse et les Ombres des Poètes (scène X) et la scène finale où il célèbre le peuple et la République. Ces trois scènes, qui composent plus de la moitié du prolo-

gue, sont de l'invention de Sand, et *Le Roi attend*, comparé à *L'Impromptu de Versailles*, se révèle être beaucoup plus qu'un pastiche⁽¹⁹⁾.

Le choix de *L'Impromptu* permet surtout à Sand de mettre l'auteur sur scène et dès le début de la pièce de s'assimiler à celui-ci. Laforêt rappelle à Molière : « Vous sortez à peine de votre lit, et il faut déjà que vous écriviez une pièce de prologue, que vous la fassiez apprendre et répéter, et que vous fassiez votre rôle en personne... » (126). En avril 1848, c'est le gouvernement provisoire qui a demandé un « prologue » à George Sand, qui se retrouve donc dans la même situation que Molière. Elle commence alors sa collaboration littéraire avec lui, collaboration mise en scène grâce à Laforêt qui commente ce qu'a écrit son maître. Avec cette scène, Sand vante l'intelligence du peuple mais justifie aussi la collaboration littéraire puisque Molière admet : « Heureuse intelligence de ceux qui n'ont rien appris, et qui trouvent en eux-mêmes ces façons de dire dont notre langage fleuri et arrangé n'approche point ! Ah ! Laforêt, c'est toi qui es l'auteur de mes meilleures scènes ! » (127). C'est également George Sand auteur, pressée par toutes ses activités, qui fait dire à Molière : « Un peu de hâte et de fièvre ne nuit point au succès des choses. » (128). Les passages de la *Correspondance* ont bien mis en évidence les conditions d'écriture de ce prologue et il apparaît nettement qu'ici George Sand se représente en Molière, écrivant pour le gouvernement provisoire, représentant du peuple, roi du moment.

Le monologue de Molière est l'occasion pour Sand de présenter une défense de celui qui fut écrivain de cour et d'évoquer la relation de l'écrivain au pouvoir. Elle y glisse alors ses idées sur la monarchie :

Qu'est-ce qu'un roi ? Un homme qui a puissance de faire le bien, et c'est seulement quand il le fait qu'il se distingue des autres hommes (...) Non ; ces rois qu'on égale aux dieux ne peuvent rien contre la nature. Elle seule peut, d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tirer doucement du désordre où elle est tombée... (134)

A la fin de sa réflexion, Molière se situe dans la lignée des poètes qui l'ont précédé et qui « n'ont trouvé de forces que dans le sentiment du bien qu'ils faisaient aux hommes ». Il évoque avant de s'endormir ceux qui viendront à sa suite, l'« étudieront » et l'« interpréteront » (135).

19. *L'Impromptu de Versailles* fut joué le 4 novembre 1663 au Théâtre du Palais-Royal. La dernière représentation du vivant de Molière eut lieu en 1665. Elle ne réapparut à la Comédie-Française que le 10 mai 1838. Gautier en fait mention dans son histoire de l'art dramatique. (Chevalley 240-242). Nous n'avons trouvé aucune mention de cette représentation dans la *Correspondance* de Sand.

Le rêve de Molière met en scène la Muse et les grands auteurs morts comme s'ils étaient tous des Dieux de l'Antiquité. Sand offre alors au public une réflexion sur le rôle du poète. En faisant parler tour à tour la Muse et les grands auteurs, George Sand se place également dans leur lignée. D'abord, la Muse rassure Molière : « la raison humaine, la logique du peuple te préserveront de l'oubli, et, dans l'avenir, tu seras, non plus l'amusement d'une cour, mais l'enseignement d'une nation » (135). Elle fait appel aux poètes du passé et de l'avenir pour qu'ils montrent à Molière que « la vérité est de tous les temps. » (136). C'est à ce moment que Sand introduit, comme elle l'a noté dans sa lettre à Lockroy, « des sentences et des citations à peine interprétées » des grands écrivains de théâtre que furent Eschyle, Sophocle, Euripide, Shakespeare, Voltaire et Beaumarchais. L'anachronisme ne gêne pas Sand, mais comme elle se met tout à fait à la place de Molière, elle inclut les écrivains qui ont non seulement précédé Molière mais ceux qui l'ont devancée, elle. Sand choisit chez ces écrivains des réflexions sur la justice, la liberté, l'intérêt de l'État, l'égalité, l'infâme intolérance... Avec Beaumarchais, elle montre qu'elle ne fut pas la seule à s'inspirer de Molière, Figaro n'étant qu'un amalgame de Sganarelle et de Scapin. Pour Sand, nommer Beaumarchais, c'est rappeler la prophétie de la révolution de 1789 et la lutte contre la censure. C'est alors que la Muse, voix de George Sand, pareille à la liberté guidant le peuple de Delacroix, déclare : « La raison humaine a triomphé, l'obstacle est détruit, le chemin est libre ; levez-vous, poètes (sic) de l'avenir ! Qu'elle est belle, la poésie qui se prépare ! qu'il est grand, l'art qui va naître au souffle de la liberté ! » (139).

Après avoir proposé son catéchisme républicain, Sand finit sa pièce avec une pirouette anachronique et « fantastique » puisque Laforêt annonce à Molière que « le roi est dans la salle, le roi remplit la salle toute entière... » (140). Ne voyant pas le roi, Molière retourne à son rêve et déclare :

Laisse-moi, Laforêt, ne m'éveille pas, je rêve encore ; mais, tout en rêvant, mon esprit se dégage de sa pesanteur et je sens enfler mon courage. Je vois bien un roi, mais il ne s'appelle plus Louis XIV ; il s'appelle le peuple ! le peuple souverain ! (141)

Bien qu'il continue à parler, c'est la voix de Sand que le peuple entend dans la dernière réplique de Molière lorsqu'elle lui fait dire : « Citoyens, le Théâtre de la République est heureux de vous ouvrir ses portes toutes grandes, et il vous invite à y entrer souvent. » (142). George Sand vient non

seulement de célébrer la République mais elle vient de définir le rôle de l'art dans la cité nouvelle.

Au début du XIX^e siècle, Molière illustre « l'Art au service du peuple », il n'est donc point étonnant qu'on le retrouve dans la pièce de George Sand qui a déjà affirmé à de nombreuses reprises que le théâtre doit s'adresser au peuple. Lorsqu'elle célèbre la République et le peuple dans sa pièce, George Sand réussit aussi à préciser le but de son écriture dramatique. Elle montre que les plus grands écrivains de théâtre ont tous travaillé à l'amélioration de l'humanité, parlé contre l'injustice et, par là-même, œuvré au bien-être du peuple. Ce thème lui permet alors d'affirmer indirectement le type de théâtre auquel elle va consacrer son énergie : un théâtre pour le peuple et mettant en scène le peuple. Sa production ultérieure sous la Seconde République avec, entre autres, *François le Champi* (1849) et *Claudie* (1851) qui eurent du succès et que Théophile Gautier appela des « rurodrames », confirme cette orientation donnée à sa production dramatique⁽²⁰⁾.

La mise en scène de Molière mais aussi des plus grands hommes de théâtre dans *Le Roi attend* permet donc à George Sand de célébrer son retour au théâtre mais aussi de se situer à son tour dans la lignée des plus grands auteurs. Il ne s'agit plus tant alors de célébrer la République que de s'auto-consacrer grand homme, sinon grand écrivain de théâtre en s'assimilant progressivement au plus grand, Molière, mais également de répondre aux « anciens sifflets de la bourgeoisie », à ses détracteurs de 1840, qui n'ont pas accepté à la scène ce qu'elle avait déjà mis dans ses romans *Indiana* et *Lélia*. De la même manière que *L'Impromptu de Versailles* représente un document historique concernant un épisode important de la vie de Molière, *Le Roi attend* doit, lui aussi, être considéré comme un moment historique important de la carrière théâtrale de George Sand.

Catherine MASSON
Wellesley College

20. « Les années 1849-1851 doivent être considérées comme le temps où Mme Sand se tourna d'une manière très marquée vers la littérature dramatique. L'art dramatique sous toutes ses formes règne alors en autocrate à Nohant ; comédies après drames, drames après comédies s'entassaient sur le bureau de George Sand ; dans la salle voûtée du rez-de-chaussée, dite la *salle du prieuré*, la *commedia dell'arte* succédait aux représentations de pièces apprises par cœur, ou aux spectacles de marionnettes... ». A Nohant, George Sand « essayait ses nouvelles pièces destinées à quelque théâtre de Paris ». En octobre 1851, elle écrivait à Pauline Viardot : « ...Nohant n'est plus Nohant, c'est un théâtre, mes enfants ne sont plus des enfants, ce sont des artistes dramatiques ; mon encrier n'est plus une fontaine de romans, c'est une citerne de pièces de théâtre, je ne suis plus Madame Sand, je suis un *premier rôle marqué*... » Elle écrit et met en scène sans discontinuer jusqu'en 1856. (Karénine, IV, 270-275).

BIBLIOGRAPHIE

- Joseph-Marc BAILBÉ, « Jules Janin et le théâtre de G.Sand », *Présence de George Sand*, n° 20, mai 84 (8-11).
- Sylvie CHEVALLEY, « L'Impromptu de Versailles, 1663-1971 », *Molière : Stage and Study*, Ed. W. D. Howarth, Clarendon Press, Oxford, 1973 (238-253).
- Bernadette CHOVELON, « George Sand et la Comédie-Française », *Présence de George Sand*, n° 19, février 1984 (35-40).
- Paul DIMOFF, *La Genèse de Lorenzaccio*, S.T.M.F., Paris, 1990.
- Dorrya FAHMY, *George Sand, auteur dramatique*, Droz, Paris, 1935.
- Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Slatkine Reprints, Genève, 1968.
- Edmond GOT, *Journal de E. Got*, T. 1., Plon, Paris, 1910.
- Bernard HAMON, *George Sand et la Politique*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- Michèle HECQUET, « Théâtre et Révolution : Sand et le théâtre sous la seconde République », *Présence de George Sand*, n° 34, avril 89 (42-48).
- W. D. HOWARTH, « The Playwright as Hero : Biographical Plays with Molière as Protagonist : 1673-1972 », *Molière and the Commonwealth of Letters : Patrimony and Posterity*, Ed. Johnson, Neumann & Trail, University Press of Mississippi, Jackson, 1975 (557-572).
- Wladimir KARÉNINE, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*, 4 vol., Slatkine Reprints, Genève, 2000.
- Gay MANIFOLD, *George Sand's Theatre Career*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985.
- Catherine MASSON, « George Sand à la Comédie-Française », in : Gislinde Seybert / Gisela Schlientz, « George Sand - jenseits des Identischen » [George Sand – au-delà de l'identique], Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2000 (379-386).
- Donald Grant MITCHELL, *Battle Summer*, Scribners, New York, 1850.
- MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles, Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1971.

- Claudine PUEL, « George Sand Héritière de Molière », *Les Amis de George Sand*, n° 15, 1994 (17-25).
- George SAND, *Correspondance*, Tome VIII (Juillet 1847 – Décembre 1848), Éd. Georges Lubin, Garnier, Paris, 1971.
- George SAND, *Correspondance*, Tome XXV (Suppléments), Éd. Georges Lubin, Garnier, Paris, 1991.
- George SAND, *Histoire de ma Vie, Œuvres autobiographiques*, Éd. Georges Lubin, 2 vol., Gallimard, Paris, 1970-1971.
- George SAND, *Le Roi attend, Théâtre Complet*, Michel Lévy Frères, Paris, 1866.
- SZOGYI, Alex. « George Sand's Theatre : Her Personal Mythology ». *George Sand : Collected Essays*. Ed. Janis Glasgow. Troy, Whitston, New York, 1985 (194-202).



George Sand et les Oiseaux

George Sand intitule “Éloge des Oiseaux” cette partie d’*Histoire de ma vie* où elle nous raconte ses antécédents maternels. Là, elle affirme avoir hérité de sa mère une nature agitée et turbulente, réfractaire à toute espèce de gêne. Mais curieusement, elle semble ignorer que ce même besoin instinctif de liberté est à l’origine du tourment interminable des oiseaux chanteurs que vendait son grand-père, l’oiselier parisien. Le lecteur pourrait donc s’étonner que Sand semble persuadée que son aïeul avait choisi sa profession par sympathie pour les malheureux volatiles condamnés à vivre et à mourir en cage. Mais c’est peut-être la preuve que de telles considérations n’entraient guère en ligne de compte au début du dix-neuvième siècle. Et même s’il est permis de douter du bien-fondé de ce “courant héréditaire”, il paraît incontestable que sa sensibilité envers les oiseaux fut sincère et profonde. Tout en faisant la part de l’imagination dont use parfois la romancière en nous livrant les raisons de ses prédilections, nous allons tâcher dans ces pages d’évaluer comment son “côté oiseau” a marqué son parcours d’auteur entre ses débuts littéraires et ses œuvres de vieillesse.

Ce parcours s’épanouira inévitablement en fonction du progrès des connaissances qui viennent nourrir et nuancer une affection qu’on peut qualifier de constante. Sa familiarité de plus en plus documentée avec la “gent ailée” lui provient par le contact de certains individus dans son entourage: d’abord son précepteur Deschartres ; puis l’étudiant en zoologie Stéphane de Grandsagne ; ensuite le naturaliste-voyageur Jules Néraud. Ses lectures favorites la mènent aussi sur cette voie : fabulistes du dix-septième siècle ; Bernardin de Saint-Pierre, peintre d’une nature capiteuse dans un monde exotique ; Buffon qui eut, bien avant Darwin, l’intuition du transformisme des espèces animales et dont *L’Histoire naturelle*, ce “magnifique ouvrage” qui figure au catalogue de sa bibliothèque, ne contient pas moins de dix volumes sur les oiseaux.



Détail d'une page enluminée par George Sand, aquarelle et vernis (1832)

Les influences livresques, surtout celle de Buffon, ne viendront que longtemps après l'initiation pratique qui fut acquise lorsque, toute jeune, elle accompagnait Deschartres à la chasse au lièvre et à la caille. C'était dans les champs de Nohant que la petite Aurore apprenait à imiter le chant en trois syllabes (paie tes dettes!) pour attirer les cailles à portée du fusil de son précepteur. Notons en passant que dans cette activité, "leçon de choses" avant la lettre, Deschartres ne semble guère mériter l'étiquette "pédant" que lui inflige l'auteur d'*Histoire de ma vie*⁽¹⁾. En plus, c'est une leçon de moralité car Sand prétend, que déjà à cet âge tendre, elle avait déploré le triste sort des innocentes victimes de son subterfuge.

Etait-ce pour apaiser un sentiment de culpabilité envers les oiseaux qu'elle inventa Corambé ? Sur l'autel de cette divinité personnelle elle rendait la liberté à des alouettes ou des lapins qu'elle avait trouvés pris au piège lors de ses sorties solitaires dans la campagne environnante. Il y a sans doute une part de sentimentalité dans ces réminiscences que Sand nous raconte sur sa première enfance. Mais de tels souvenirs ne manquent pas d'évoquer une image sympathique de la future romancière puisque son amour des bêtes sauvages va jusqu'à les protéger activement en risquant le courroux des poseurs de collets. Sa nostalgie pour une période qui, pourtant, n'éveillait pas que des souvenirs heureux est, somme toute, assez compréhensible.

Etant donné l'adolescence mouvementée de Sand et son tempérament d'oiseau rétif, il n'est guère surprenant que son mariage à 18 ans avec Casimir Dudevant fût voué à un échec retentissant. Tout comme ses alouettes sur l'autel de Corambé, elle se sentit bientôt prise au piège. Mais elle ne devait retrouver sa propre liberté qu'en 1831 lorsqu'elle partit seule chercher son indépendance en se hasardant à tenter une carrière littéraire à Paris. Elle n'était point inconsciente des difficultés qu'elle aurait à surmonter mais elle attendait avec confiance la réussite:

« Je me sentais riche d'un fonds très restreint; l'analyse des sentiments, la peinture d'un certain nombre de caractères, l'amour de la nature, la familiarisation, si je puis parler ainsi, avec les scènes et les mœurs de la campagne: c'était assez pour commencer »⁽²⁾.

1. *Histoire de ma vie*, éd G. Lubin, Pléiade, 1970-71, 2 vol. t.I, passim ; par exemple, t.I, III^e partie, ch.IV, p. 711-736.

2. Op. cit., II, IV, ch.12, p.108.

On connaît le succès éclatant de ce commencement. De cette période datent des lettres adressées à ses nouveaux amis. On y constate combien “le brave George” aimait à régaler et étonner avec des traits de naturaliste le cercle littéraire de Berrichons exilés à Paris. Ici elle parle de Sandeau « aimable et léger comme le colibri des savanes parfumées », et des dames de cette ville qui « ne se lèvent plus que comme les chauves-souris et les chouettes au coucher du soleil⁽³⁾ ». De retour à Nohant, elle décrit la campagne en mai :

« Il vient dans ma chambre des bouffées de parfums, de lilas, de muguet, puis des papillons jaunes rayés de noir, des rossignols qui chantent sous ma fenêtre et des hannetons qui se jettent le nez en travers de ma lampe⁽⁴⁾. »

Les preuves de ce talent pour le détail descriptif et de son goût pour les milieux naturels sont éclatantes dès ses premiers romans. Dans *Rose et Blanche* (1831), ses descriptions détaillées des paysages pyrénéens constituent la partie la plus mémorable de l’ouvrage. Elle évoque de nouveau ses souvenirs des Pyrénées dans *Lélia* (1833) où figurent des noms d’oiseaux tels que « lagopède », « grimpereau » et « francolin ». On ne peut savoir si elle avait observé ces espèces dans la nature ou parmi les cadavres dans la gibecière de Casimir, mais peu importe. C’est un premier exemple chez Sand de l’exploitation à des fins exotiques de noms d’oiseaux mal connus du profane.

Déjà, avant *Lélia*, elle avait trouvé un accent encore plus exotique en utilisant une documentation de seconde main. Dans *Indiana* (1832), elle met en scène, par exemple, la « belle sarcelle de Madagascar, au ventre orange, au dos d’émeraude » et « le vol spectaculaire du paille-en-queue à brins rouges⁽⁵⁾ ». Ces images colorées d’oiseaux tropicaux sont dues aux carnets de voyage de son ami Jules Néraud, le “Malgache”. Mais lorsque le roman change de décor et que l’intrigue se déroule en France, c’est un oiseau familier du Berry qui illustre le portrait psychologique d’un personnage peu avenant. Un épisode crucial sert à inspirer notre aversion pour M. Delmare. Assis sur le perron qui donne sur son jardin, il exerce son adresse au fusil en abattant les hirondelles qui chassent les insectes au-dessus de la pelouse. Cette activité désigne Delmare comme un individu désagréable et cruel, et pas seulement aux yeux d’Indiana et de la romancière pour qui

3. Lettre à Charles Duvernet du 2 décembre 1830, *Correspondance*, éd. G. Lubin, t. 1, p.742.

4. Lettre à Emile Régnault du 2 mai 1831, *Correspondance*, t.1, p. 854.

5. *Indiana*, présentation et notes de B. Didier, éd. Folio, p. 257.

aucun oiseau n'incarne beauté, charme et utilité mieux que l'hirondelle. Même Ophélia, la chienne de Delmare, est outrée, aboyant son indignation devant cette façon dépravée de chasser.

À partir d'*Indiana*, et presque sans interruption, l'affection de Sand pour les oiseaux des alentours de Nohant ira croissant. Et d'après son autobiographie, il semble que les oiseaux lui rendaient cet amour car les amis de la romancière furent souvent frappés par son habileté à apprivoiser des rouges-gorges, des chardonnerets. « J'ai fait à cet égard des éducations merveilleuses », écrit-elle. Mais, quand on songe au déluge d'études de toute sorte inspirées par la vie et l'œuvre de George Sand, il est ironique, amusant même, qu'elle ait pu continuer: « ... les oiseaux sont les seuls êtres de la création sur lesquels j'aie jamais exercé une puissance fascinatrice⁽⁶⁾ ».

Cette affirmation nous fait penser au roman curieux de *Teverino* (1845) qui est l'histoire d'une charmeuse d'oiseaux. Dans l'héroïne, Madeleine, nous retrouvons des traits certains de la petite-fille de l'oiselier parisien :

« Elle marchait littéralement dans une nuée d'oiseaux qui voltigeaient autour d'elle, les uns becquetant sa chevelure, d'autres se posant sur ses épaules, d'autres, tout jeunes, sautillant et se traînant à ses pieds, dans le sable...⁽⁷⁾ »

« Madeleine ôta un petit mantelet de laine qu'elle fit tourner en l'air comme un drapeau au-dessus de sa tête :

« A l'instant même, de tous les buissons à l'alentour, vint se précipiter sur elle une foule d'oiseaux de diverses espèces, moineaux, fauvettes, linottes, bouvreuils, merles, ramiers, et même quelques hirondelles à la queue fourchue et aux larges ailes noires. »

La romancière a peut-être prévu notre incrédulité devant ce charme en apparence exagéré, quasi-surnaturel, car elle nous explique par la bouche du curé le procédé tout simple dont usait la jeune fille :

« ... dans la campagne où les oiseaux sont rares et où tu passes ton temps à courir et à fureter, tu découvres tous les nids aussitôt qu'ils se bâtissent, tu t'empares de la couvée et tu forces les pères et mères à venir nourrir leurs petits sur tes genoux. On sait la patience avec laquelle tu restes immobile des heures entières comme une statue ou

6. *Histoire de ma vie*, éd. cit., I, 1, p.16.

7. *Teverino*, éd. M. Lévy, s.d., p.30-38.

comme un arbre, pour que ces bêtes s'accoutument à te voir sans te craindre... Tout cela n'est pas bien sorcier. »

Et il prétend que n'importe qui pourrait en faire autant. Madeleine proteste qu'elle saurait au besoin apprivoiser le plus sauvage de tous les oiseaux, et, en faisant la morte, elle réussit effectivement à attirer un aigle qui vient se poser jusque sur son corps. George Sand ne veut pas que nous trouvions tout cela trop fantastique. Cette fois c'est Léonce qui explique le phénomène :

« ... d'indéfinissables affinités donnent de l'attrait à certains êtres pour elle. Ces rapports intimes sont des merveilles à nos yeux, parce que nous ne pouvons en saisir la loi naturelle, et le monde physique est plein de ces miracles qui nous échappent... C'est Dieu seul qui a le secret de toute l'énigme et qui préside à tout mystère ».

Quoi qu'il en soit de la vraisemblance de cette histoire, il faut avouer que l'explication est bien conçue pour mettre fin à nos doutes⁽⁸⁾.

Il est permis de se demander si la romancière était vraiment aussi douée que Madeleine pour charmer les oiseaux. Mais il est incontestable que Sand est ici le type du "charmeur charmé". Pour elle, l'oiseau sera toujours d'une espèce supérieure aux autres animaux. Les ailes lui donnent un ascendant matériel sur l'homme ; son nid est un petit chef-d'œuvre d'architecture. Supériorité morale aussi puisque le mâle aide la femelle à élever la famille et « en tant que l'instinct de fidélité est départi à la bête, il est le plus fidèle des animaux⁽⁹⁾ ». Mais avant tout, il est admirable parce qu'il est à la fois musicien et poète : « L'oiseau est chanteur, il est beau, il a la grâce, la souplesse, la vivacité, l'attachement, la morale ».

Ces louanges exaltées ne sont pas méritées par tous les oiseaux. Il s'ensuit que les espèces favorites de Sand sont celles qui charment par leur talent de musicien. Elle voit dans l'oiseau chanteur le symbole de l'artiste :

« ... infiniment libre, toujours prêt à prendre son vol, toujours prêt, même dans la souffrance, à célébrer la splendeur du monde, comme le

8. *ibid.* p. 36. Cet épisode étrange, que l'on croirait sorti d'un conte de fées, est sans doute une réminiscence de Bernardin de Saint-Pierre : « Paul... apporta de la forêt voisine des nids de toutes sortes d'oiseaux. Les pères et les mères de ces oiseaux suivirent leurs petits et vinrent s'établir dans cette nouvelle colonie. Virginie leur distribuait de temps en temps des grains de riz, de maïs, de millet. Dès qu'elle paraissait, les merles siffleurs, les bengalis [...] les cardinaux quittaient leurs buissons ; des perruches[...]descendaient des lataniers voisins; des perdrix accouraient sous l'herbe ; tous s'avançaient pêle-mêle, jusqu'à ses pieds comme des poules. » *Paul et Virginie*, présentation de J. Ehrard, éd. Folio, p.145.

9. *Histoire de ma vie*, loc. cit. p. 17.

rossignol qui chante encore et dont la voix devient plus mélodieuse lorsqu'il est aveugle⁽¹⁰⁾.»

Ainsi, alouettes, merles, grives, fauvettes, rouges-gorges seront maintes fois évoqués dans ses paysages rustiques et dans ses images tirées de la nature. Mais, de façon prévisible, c'est le rossignol, cet hôte régulier du Berry, qui est mis en vedette : dans *Valentine*, elle fait une description exacte et détaillée de son nid dans une "traîne" berrichonne. Les visiteurs à Nohant furent souvent émus et frappés par la beauté de son chant. Delacroix écrivait en 1842 :

« *Le lieu est très agréable[...] Par instants, il vous arrive par la fenêtre entr'ouverte sur le jardin, des bouffées de la musique de Chopin qui travaille de son côté ; cela se mêle au chant des rossignols et à l'odeur des rosiers*⁽¹¹⁾. »

Ce même chant accompagna George Sand au couvent, à Majorque, à Venise, lui apportant un peu de calme et de recueillement à des moments critiques de sa vie turbulente.

Ce n'est donc pas étonnant si elle devint, au fil des ans, de plus en plus hostile à tout ce qui pouvait faire souffrir ses oiseaux préférés. La sensibilité dont elle fit montre à cet égard était peu répandue au dix-neuvième siècle. Dans *Tamaris* (1864) par exemple, elle s'indigne contre « ces cruels Provençaux » qui, après avoir exterminé tout le gibier, s'en prennent aux rossignols de sorte qu'on peut « passer des années en Provence sans entendre chanter un oiseau ». Tout en faisant la part de l'hyperbole, nous apprenons ailleurs que, vers la fin de sa vie, elle alla jusqu'à faire détruire des chats pour les avoir pris en flagrant délit de maraude dans les hautes branches où ils saccageaient des nids.

Ailleurs, c'est-à-dire dans le domaine de la botanique et de l'entomologie, George Sand put aspirer à de solides connaissances scientifiques⁽¹²⁾. Mais malgré son affection pour les oiseaux, elle n'a jamais prétendu en avoir fait une étude approfondie. Elle parle, par exemple à maintes reprises de "fauvettes" et semble désigner de ce nom tous ces petits oiseaux gris et bruns dont il y a une dizaine d'espèces différentes dans la région de Nohant. En effet, du temps de Sand, la science de l'ornithologie était encore à ses débuts et très rares étaient les contemporains de la ro-

10. Madeleine L'Hopital, *La Notion d'artiste chez George Sand*, Boivin, 1976, p. 36.

11. E. Delacroix, *Correspondance générale*, A. Joulin, Paris, 1936-38, 5 vol., t. 2, p. 108, 7 juin 1842.

12. Voir l'étude d'Anna Szabo : « La figure du savant dans les romans de George Sand », *Studia Romanica*, Debrecen, 1986.

mancière qui auraient été capables, même avec le cadavre de l'oiseau dans la main, de différencier entre deux espèces de pouillot ou de sylvidé. D'ailleurs, parmi tous les naturalistes qu'elle met en scène, il n'y a que Clopinet dans *Les Ailes de courage* qui s'intéresse principalement à l'ornithologie. Même Stéphen, dans *La Filleule*, qui est employé comme empailleur d'oiseaux au Jardin des Plantes et qui cherche des spécimens dans la forêt de Fontainebleau, est géologue et botaniste avant tout. Le lecteur ne trouvera donc aucun détail, aucune précision sur le travail de Stéphen. De plus, il arrive, quand Sand fait allusion à des espèces peu familières, qu'elle tombe parfois dans de curieuses anomalies. Ici elle fait "glapir" un engoulement sur les meurtrières du château⁽¹³⁾. Là, elle attribue au martinet qui est exclusivement insectivore, des griffes acérées avec lesquelles il attrape les lézards⁽¹⁴⁾.

Pourtant elle a bien vu et entendu une vingtaine d'espèces facilement identifiables et largement répandues en Berry, et elle en a dépeint les traits caractéristiques dans d'abondantes images. Celles-ci sont parfois banales : "gaie comme un pinson", "nager comme une mouette" etc. D'autres sont plus évocatrices : "filer comment un martin-pêcheur", "gémir comme un courlis". Ici, c'est Rose qui, en dansant la bourrée, semble « glisser comme une mouette blanche sur des eaux tranquilles⁽¹⁵⁾ », ou la petite Faddette qui « se perch[e] comme une pie sur la barre » : « Elle avait la figure comme un oeuf de caille » est, par contre, une image plus recherchée que Sand se croit obligée d'expliquer aux non-initiés : « c'est-à-dire couverte de taches de rousseur⁽¹⁶⁾ ».

Mêlées à ces comparaisons plus ou moins originales nous retrouvons bien d'autres impressions des oiseaux qu'elle a connus. Un exemple caractéristique serait le passage automnal des grues volant haut dans le ciel avec des cris sauvages qui font penser à des âmes en peine⁽¹⁷⁾. C'est même un des éléments de son paysage de prédilection - soirée d'automne où s'exhale la mélancolie de l'année qui se meurt -. De telles allusions peuvent en effet caractériser très efficacement un milieu. Tantôt c'est une gorge inhabitée « qui n'était guère fréquentée que par les bergeronnettes et les merles d'eau⁽¹⁸⁾ », tantôt une rivière charmante où « les merles chan-

13. *Mauprat*, texte établi, présenté et annoté par C. Sicard, éd. Garnier-Flammarion, p.31.

14. *Promenades autour d'un village*, éd M. Lévy, p. 56.

15. *Le Meunier d'Angibault*, texte présenté et annoté par M. Caors, Éditions de l'Aurore,1990, p. 197.

16. *Ibid.*, p. 64.

17. *Spiridion*, texte établi et présenté par O. Haac et M. Hecquet, éd. Slatkine, 2000 p.226-7.

18. *André*, texte établi et présenté par H. Burine et M. Gilot, éd. de l'Aurore,1987, p. 38.

taient dans les taillis et où les martins-pêcheurs rasaient de leur vol, semblable à celui d'une flèche d'or, les roches humides⁽¹⁹⁾ ». À Mont-Revêche, c'est la nuit pleine de mystère où « la chouette faisait seule entendre son cri aigre-doux⁽²⁰⁾ ». Dans *Les Contes d'une Grand'mère* (œuvre injustement négligée et pleine de petits chefs-d'œuvre d'observation et d'atmosphère), goûtons, par exemple, la chaleur de cet après-midi d'été dans les bois avec Emmi qui « entendait les ramiers le bercer de leurs grassements monotones et caressants⁽²¹⁾ ». George Sand s'y révèle, non seulement comme un interprète fidèle de ces oiseaux familiers qu'elle chérissait, mais aussi comme écrivain dont la prose pouvait atteindre des sommets d'expression lyrique.

C'est dans ce même recueil de contes que figure un petit roman d'une centaine de pages dont la matière est essentiellement ornithologique. Cet ouvrage particulier est le seul de ce genre dans toute l'histoire naturelle de George Sand. Dans *Les Ailes de courage* elle met en scène la côte normande et la quasi-totalité des oiseaux qui la fréquentent. Le héros en est Clopinet, enfant boiteux et rêveur qui, à force de regarder les oiseaux, les reconnaissait tous à leur vol :

« Il savait leurs habitudes de voyage, comment les grues se mettent en flèche pour fendre les courants d'air, comment les étourneaux volent en troupe serrée, comment planent les oiseaux de proie et comment les oies sauvages se suivent en ligne à distance égale⁽²²⁾. »

Ce jeune naturaliste-né est mis contre son gré en apprentissage chez un tailleur inhumain. Il ne tarde pas à s'évader et s'en va vivre comme un sauvage dans une cachette sur les dunes. Là, pour toute société il a les divers oiseaux du lieu, la plupart inconnus à la romancière, car, pour les énumérer et les décrire, elle puise largement dans les huitième et neuvième volumes de « l'ouvrage magnifique de Monsieur de Buffon ». Ce sont, par exemple, les vanneaux à plumage d'émeraude qui voltigent en faisant mille cabrioles gracieuses, et, en poussant leur cri réitéré "dix-huit, dix-huit"⁽²³⁾, les barges de diverses espèces⁽²⁴⁾ et un grand butor qui passait tristement,

19. *Narcisse*, texte établi, présenté et annoté par M. Rhéault, Presses de l'université Laval/ Klincksieck, 1994, p.145.

20. *Mont-Revêche*, éd. M. Lévy, s.d., p. 94.

21. « Le Chêne parlant », in *Contes d'une grand'mère*, éd. M. Lévy frères, 1973, t.2, p. 53.

22. *Ibid.*, p. 78.

23. Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, t. 8., p.401.

24. Il n'y en a que deux espèces. George Sand répète ici l'erreur de Buffon qui, trompé par la différence de plumage en été chez le mâle et la femelle, et leur pâle transformation en hiver, assigne trois espèces différentes à la seule barge rousse (*limosa lapponica*).

« le cou replié sur son dos et les pattes étendues ». Parmi beaucoup d'autres Clopinet avait identifié des guiguettes, des pluviers, des alouettes de mer, des huîtres ou pies de mer, des harles, des tournepierres, des mauves, des plongeurs, etc.

Un jour, de retour chez ses parents, Clopinet fait une commission chez l'apothicaire et s'émerveille devant un "combattant"⁽²⁵⁾ empaillé dans la vitrine. Il en critique et corrige l'attitude peu naturelle. Le pharmacien, très impressionné par le savoir naïf mais profond que possède Clopinet, lui apprend que le curé de la paroisse et le seigneur du château sont tous les deux grands amateurs d'ornithologie. Clopinet entre au service de celui-ci et y apprend le procédé de la préparation des peaux. En peu de temps il est expert en taxidermie ; il apprend à lire et à écrire, puis il assimile rapidement le latin pour pouvoir étudier dans les ouvrages scientifiques. Bientôt il est plus ornithologue que son maître, qui est collectionneur plutôt que naturaliste. Le curé va jusqu'à dire de Clopinet que « si M. de Buffon venait à le connaître, il lui ferait faire son chemin ». Mais le garçon a d'autres idées⁽²⁶⁾. Il aspire à devenir un vrai savant, c'est-à-dire un véritable élève de la nature.

Il part donc pour la Grande-Bretagne, l'Europe Centrale, l'Asie. Pendant des années il souffre la fatigue et le froid à la recherche d'espèces rares et inaccessibles, envoyant quantité de notes au baron et de spécimens aux muséums. Enfin il tombe malade en Laponie où il étudiait les mœurs de l'eider. Il rentre en France, s'en va un soir tout seul sur la grève et disparaît sans laisser de trace. Une vieille femme qui pêchait des crevettes assure avoir vu passer un grand oiseau de mer dont « elle n'avait jamais vu le pareil auparavant ». C'était l'âme de Clopinet qui s'en allait rejoindre les esprits de la mer, ses oiseaux adorés.

Dans *Les Ailes de courage*, George Sand raconte une carrière exemplaire qui sert de leçon de moralité pour ses petits-enfants. En outre, le conte propose un aperçu des oiseaux de la côte normande. Comme nous l'avons vu, pour la description des espèces peu communes, la romancière est entièrement dépendante de l'œuvre de Buffon, mais en parlant d'étourneaux, de vanneaux, et d'autres oiseaux familiers, elle apporte des remarques toutes personnelles. Les quelques petites erreurs d'observation que l'on peut y relever étaient courantes à l'époque et ne font que refléter

25. Oiseau échassier dont les mâles se livrent des combats fougues pour impressionner les femelles à la saison nuptiale.

26. *Contes d'une grand'mère*, éd. cit., t. 1, p. 283.

l'état des connaissances de son temps. Pour Sand, l'important c'est d'apporter son amour à l'étude . En faisant entrer du merveilleux dans la conclusion, elle révèle son attrait pour les doctrines de métempsycose de certains de ses contemporains. Aurait-elle, comme Clopinet, choisi pour elle-même une existence d'oiseau en quittant ce monde ?

James J. WALLING,
Reading, Grande-Bretagne





Les Alpes, détail d'une aquarelle de George Sand

Les *LETTRES D'UN VOYAGEUR* :

Jeux et enjeux de la communication épistolaire

Les *Lettres d'un voyageur* de George Sand sont une œuvre unique dans le genre épistolaire. Les douze lettres qui la composent, publiées dans les revues en l'espace de deux ans et demi⁽¹⁾ et publiées en volume en 1837, constituent un ensemble dont il serait difficile d'établir la nature d'une manière tranchante. De l'aveu de la romancière elle-même, forcée de les revoir après des années, il s'agirait d'une œuvre située à la limite du genre confidentiel, donc personnel et intime, et de l'essai, voire de la fiction. Les explications et autojustifications que Sand prodigue dans la "Préface" de la deuxième édition des *Lettres...* en 1843 et dans *l'Histoire de ma vie*, prouveraient que la romancière était consciente du caractère hybride de cette œuvre, considérée depuis toujours comme autobiographique⁽²⁾. Il serait vain de nier que l'élément autobiographique imprime aux *Lettres d'un voyageur* un cachet personnel très prononcé. Ce n'est pourtant pas cet aspect de l'ouvrage qui va nous intéresser. Par contre, nous nous proposons de considérer celui-ci par le biais de l'élément épistolaire qui s'y montre des plus importants.

Le choix de cette forme est porteur d'avantages, mais aussi de contraintes spécifiques. Que ce soit pour une lettre-confiance intime ou pour une lettre-essai, récit de voyage, etc., la présence du destinataire y est déterminante. Coauteur de la lettre, selon la formule de S. Skwarczyńska⁽³⁾, le destinataire n'est pas que le lecteur de la missive. Il influe, de par sa présence "en creux", sur le contenu et la tonalité de la lettre.

-
1. La composition des lettres s'étend d'avril 1834 à novembre 1836. Publiées d'abord dans la *Revue des Deux Mondes* (I-XI) et la *Revue de Paris* (XII), elles paraîtront en volume en 1837, avec des remaniements quant à l'ordre, la numérotation et le contenu des lettres. La seconde édition (Perrotin, 1843), sera dotée d'une "Préface" de George Sand. C'est l'édition Hetzel de 1857 qui est prise pour la définitive.
 2. La confirmation en est qu'elles ont été publiées dans: George Sand, *Œuvres autobiographiques*, éd. de Georges Lubin, la Pléiade, Paris 1971, t.II. C'est à cette édition que renvoient toutes les citations dans le texte.
 3. Stefania Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów, 1937, p. 74.

La fonction première, et canonique, de la lettre n'est-elle pas d'instituer un contact personnel abolissant la distance spatio-temporelle ? Dialogue imité, mais dialogue quand même, la lettre met en avant aussi bien le *je* de celui qui écrit que le *tu/vous* auquel on s'adresse. Ces évidences, rappelées ici en guise de remarques préliminaires, se compliquent pourtant lorsqu'on les applique aux *Lettres d'un voyageur* de Sand.

Qui sont les partenaires de cette communication par lettres ? Au niveau communicationnel interne, ce sont, d'un côté, le narrateur - vieux voyageur, "triste pèlerin" -, de l'autre, diverses personnes réelles (ou fictives), nommées ou non dans les titres des lettres. Derrière ces partenaires, au niveau de la communication littéraire, se cachent, bien sûr, l'auteur et le lecteur (le public). Ce "jeu à l'épistolaire", qui ne va pas sans rappeler le roman par lettres du XVIII^e siècle, n'est pourtant fictif qu'à demi et à des degrés divers, selon l'optique adoptée pour examiner l'ouvrage. Or, nous avons remarqué que cette optique change, selon que l'on observe ces douze lettres dans leur version originale, publiées au rythme de parution de la *Revue des Deux Mondes* ou qu'on les considère dans leur ensemble paru en volume, en tant qu'œuvre littéraire autonome. Il ne s'agit pas seulement de modifications de contenu, ordre des lettres, etc., mais encore de changements de titres, de destinataires, enfin de la manière dont la romancière elle-même traitait ces lettres au moment où elle les composait et envoyait à son éditeur François Buloz. La comparaison des deux éditions ne manque pas de paraître intéressante :

| Numéro définitif | Parution dans la revue | Titre de la lettre dans la revue | Titre dans l'édition en volume |
|------------------|---------------------------|----------------------------------|--------------------------------|
| I | <i>RDM</i> , 15 mai 1834 | Lettres d'un Voyageur | - |
| II | 15 juillet 1834 | L. d'un V..., II | - |
| III | 15 septembre 1834 | L. d'un V..., III | - |
| IV | 1 ^{er} juin 1836 | L. d'un V..., N°VI | À Jules Néraud |
| V | 15 janvier 1835 | Lettres d'un oncle | À François Rollinat |

| | | | |
|-----|--------------------------------------|---|---|
| VI | 15 juin 1835 | L. d'un V., IV À Éverard | À Éverard |
| VII | 1 ^{er} septembre 1835 | L. d'un V., V Sur Lavater et sur une maison déserte | À Franz Liszt Sur Lavater et sur une maison déserte |
| VII | 15 octobre 1834 | Le Prince | Le Prince |
| IX | 1 ^{er} juin 1836 | Au Malgache (incorp. à la IV) | Au Malgache |
| X | 15 novembre 1836 | L. d'un V..., N°VII À Charles Didier | [À Charles Didier, éd.1837] À Herbert (à partir de 1843) |
| XI | 15 novembre 1836 | publ. à la suite de la précéd., titre : Meyerbeer | N°VIII À Giacomo Meyerbeer |
| XII | <i>Revue de Paris</i> 29 mai 1836 | Lettre à M. Nisard | À M. Nisard |

Mis à part les changements de numérotation, il est frappant de voir les modifications quant aux titres des lettres qui exposent, ou non, les destinataires explicites⁽⁴⁾. On observe quelques procédés : 1) les titres n'indiquent aucun destinataire (I-III, VIII) ; 2) les destinataires nommés sont les mêmes dans les deux éditions (VI,IX,XI,XII) ; 3) l'édition livresque nomme le destinataire, absent de la première version (IV,V,VII) ; 4) le nom du destinataire change: c'est le cas de la lettre X, adressée d'abord à un ami de Sand, Charles Didier; celui-ci sera remplacé, dès l'édition de 1843, par le nom d'un personnage fictif (Herbert). Ainsi huit sur douze, soit deux tiers des lettres publiées en volume, nomment les destinataires explicites dans les titres, dont sept sont des personnes réelles⁽⁵⁾.

Considérées du point de vue des destinataires explicites, les *Lettres d'un voyageur* révèlent d'autres procédés intéressants. On observe trois façons de constituer ces destinataires : 1) certaines des lettres sont compo-

4. Pour les termes : "destinataire explicite", "implicite", v. Kristina Wingard, "Correspondance et littérature épistolaire: George Sand en 1834" in: *Ecrire, publier, lire. Les correspondances*, Nantes 1983, pp. 167-168. V. aussi les réflexions de Anna Szabó, "Correspondance et discours apologétique" in: *George Sand. Une Correspondance*, Paris, 1994, pp.50-70.

5. Sous les noms *Everard* et *Le Malgache*, qui sont de l'invention de G. Sand, se cachent, respectivement, Michel de Bourges et Jules Néraud.

sées à partir de missives authentiques que George Sand a écrites à ses amis berrichons Jules Néraud, nommé Le Malgache, et François Rollinat (IV,IX). Sand l'a avoué elle-même dans sa correspondance, la "Préface" des *Lettres...* et même dans la version originale de la lettre IV ; 2) La plupart des lettres sont écrites à la fois à l'intention d'une personne réelle et du lecteur (I-III,V-VII,X-XII, soit neuf lettres) ; 3) Une seule lettre est adressée uniquement au lecteur, le destinataire explicite n'étant ni nommé, ni même présent dans le contenu (VIII).

Le fait est frappant : onze sur douze lettres s'adressent à des destinataires explicites. La question qui se pose serait de savoir si la présence de ces destinataires détermine en quoi que ce soit le contenu et la tonalité de ces lettres. On ne peut y répondre que par l'affirmative, mais le problème mérite d'être examiné de plus près.

Le premier cas est le plus spectaculaire. On assiste à une transposition de lettres authentiques en littéraires, impossible d'ailleurs à vérifier, faute de manuscrits⁽⁶⁾. Ces lettres IV et IX, qui sont parmi les plus belles du recueil, gardent la tonalité chaleureuse des lettres familières adressées à des amis intimes. La tonalité, mais aussi certains procédés : les références et allusions à une réalité familière aux correspondants, les mentions de lettres ou propos échangés, les interpellations ayant à maintenir l'illusion d'une présence, d'un contact direct. « Combien j'ai à te remercier, mon vieil ami, d'être venu tout de suite ! » (IV, p.735); « Merci, mon bon vieux Malgache, merci de ta lettre; aucun remède ne peut être plus efficace que ces paroles d'amitié » (*ibid.*, p.736); « Écrivons-nous tous les jours, je t'en prie » (*ibid.*, p. 237); « Comment vas-tu, mon ami ? tu es parti bien triste et bien malade » (*ibid.*, p.744). Encore sommes-nous loin d'en avoir épuisé le répertoire.

Le début de la lettre IX, au Malgache, est encore plus curieux : « J'arrive au pays, et je ne t'y trouve plus ; une lettre de toi, datée de Marseille, m'arrive presque en même temps. Où vas-tu ? [...] *Je t'écris par la Revue des Deux Mondes ; tu l'ouvriras certainement à Alger* » (p. 869, nous soulignons). Correspondre au moyen d'une lettre imprimée dans une revue semble pour le moins étrange : le texte, quoique devenu littéraire, se trouve investi d'une fonction pragmatique inhérente à la lettre authentique. De plus, ce n'est pas là un pur procédé de la "fiction du non-fictif" : on en

6. Voir les notes de Georges Lubin dans : George Sand, *Correspondance*, Paris, 1966, t.II, p. 700 et 703 ; Paris, 1967, t. III, p. 349 et 392.

retrouve les traces dans la correspondance de Sand. Dans une lettre à Musset, elle avoue, à propos de la 1^{ère} *Lettre d'un voyageur* : « je t'ai écrit une longue lettre sur mon voyage dans les Alpes, que j'ai l'intention de publier dans la revue. *Je te l'enverrai*, et si tu n'y trouves rien à redire, tu la donneras à Buloz » (*Corr.*, II, p.564, nous soulignons). On ne peut s'empêcher de penser qu'à l'époque où ces lettres paraissaient dans la revue, la romancière avait l'impression de correspondre par leur moyen avec ses amis. Ainsi, dans les lettres qu'elle leur adresse, elle les renvoie à telle "lettre d'un voyageur", afin de suppléer à ce qu'elle n'avait pas dit en privé⁽⁷⁾. Cette attitude, qui confond curieusement les statuts privé et littéraire des *Lettres d'un voyageur*, se laisse peut-être comprendre à la lumière de l'aveu de la romancière : « Quelques-unes [de ces lettres - RBF] furent même écrites à la course, en hâte à l'heure du courrier et jetées à la poste, sans arrière-pensée de publicité. » ("Préface", p. 645, nous soulignons)

On n'a pas à en induire que Sand oubliait le lecteur, loin de là, mais il y a lecteur et lecteur. A cette époque orageuse de sa vie, Sand se montre parfois fort préoccupée non seulement du public littéraire, mais encore de personnes concrètes, ou simplement de l'opinion publique. C'est surtout manifeste pour les lettres IV et IX, dont elle entend se servir afin de prévenir en sa faveur l'opinion publique qui lui était hostile, lors de son procès de séparation en 1836. « Mon cher Buloz, écrit-elle à son éditeur, Didier me mande que ce que je donne à la *Revue des deux mondes* est un peu trop personnel. [...] Ces fragments sont en effet très personnels, et ce n'est pas à autre fin que je les publie en ce moment. [...] L'épouvantable guerre qu'on me fait durant ma vie, les intrigues de tout genre dont mon ennemi se sert pour me voler au nom de la morale publique, sont cause que je suis forcée de lever un peu mon voile [...] Je n'ai d'autre défense que celle des poètes. » (*Corr.*, III, p. 404)⁽⁸⁾

Le second cas, concernant les lettres écrites *en même temps* au destinataire explicite et au lecteur, est aussi à nuancer. Comme cela se passe dans une correspondance authentique, la personne du destinataire, mais encore la nature du rapport qui le relie à l'épistolier, se montrent décisifs pour le caractère et la tonalité des lettres. De ce point de vue, il est possible de distinguer, parmi les neuf lettres relevées, trois types de textes : 1) lettres à

7. Voir surtout ses lettres à H. Chatiron, *Corr.*, t.II, p. 608 et à Ch. Meure, t.III, p. 467.

8. Elle ne fera pas autre chose, d'ailleurs, pour une lettre aussi peu personnelle que la XII^e à M. Nisard ; elle demande notamment à Charles Meure de faire circuler cette lettre de façon qu'elle tombe dans les mains des...magistrats de son pays (engagés dans son procès) ! V. *Corr.*, t.III, p. 467-468.

une personne mal connue (Meyerbeer, XI) ou inconnue (Nisard, XII) ; 2) lettres aux amis (Rollinat, V; Michel de Bourges, VI; Liszt, VII; Ch. Didier, X) ; 3) lettres à Musset (I-III). Cet ordre suit la ligne ascendante de l'empreinte émotionnelle de ces textes.

Les lettres XI et XII se distinguent de toutes les autres, par le ton de déférence et de politesse, conforme au “bon usage” épistolaire. Mais cette politesse se teint d'une humilité non jouée, lorsque le narrateur s'adresse au célèbre compositeur, comme tout amateur qui cherche à exprimer son admiration au *maître* : « Vous m'avez permis de vous écrire de Genève, et j'ose user de la permission, sachant bien qu'on ne vous accusera jamais de *camaraderie* avec un pauvre poète de mon espèce » (p. 916-917)⁽⁹⁾.

La lettre XII est encore différente. George Sand y rejette le masque du “vieux voyageur”, le narrateur représentant l'auteur des romans dont il défend les principes. C'est un texte de polémique littéraire, conçu en plaidoyer *pro domo*; mais, à travers toutes les réserves calculées pour ne pas vexer le critique (qui pourtant ne lui était pas hostile⁽¹⁰⁾), perce un ton de dignité, pour ne pas dire de supériorité mal cachée. Vers la fin de la lettre, George Sand se permet même de prêcher Nisard, visant, derrière lui, tous les autres critiques: « Réduits à juger de pâles compositions, ne serait-ce pas, messieurs, une raison de plus pour vous autres de vous en prendre au fond des choses [...] ? » (p. 942-943).

Parmi les lettres destinées aux amis, les VI^e et VII^e sont moins personnelles que les autres, en ce sens que le narrateur s'y montre davantage préoccupé des problèmes généraux. Le texte adressé à Michel de Bourges se distingue pourtant par le ton de polémique; le narrateur, réfutant les opinions trop catégoriques du destinataire, défend chaleureusement les artistes. Aussi les marques du dialogue sont-elles fortes dans cette lettre. Par contre, la lettre X à Charles Didier en est dépourvue. Dans ce “journal de voyage”, la présence et la personnalité du destinataire se font à peine sentir. Le remplacement du destinataire réel par un personnage fictif semblerait le confirmer.

Les lettres de Venise, adressées à Musset, constituent un cas tout particulier. D'abord, le souci de discrétion, absent des lettres aux amis, se pose ici avec acuité à la jeune femme qui se trouve dans une situation senti-

9. Ce début annonce la tonalité de la lettre tout entière; le narrateur s'adresse le plus souvent au destinataire par “maître”.

10. La lettre XII est une sorte de réplique à l'article de Jean-Marie Nisard, paru dans la *Revue de Paris* le 15 mai 1836.

mentale plutôt délicate⁽¹¹⁾. Le problème est surtout flagrant pour la I^{ère} “lettre d'un voyageur”, dont l'enjeu est assez audacieux : « parler tout haut de [sa] tendresse » pour son ancien amant sans le froisser et, en même temps, de manière à « fermer tout à coup la gueule à ceux qui ne manqueront pas de dire qu'[il l']a ruinée et abandonnée » (*Corr.*,II, p.569). Dans cette même lettre intime à Musset (du 29 avril 1834), Sand s'explique longuement, afin de le convaincre de donner la lettre de Venise à la revue : « d'ailleurs il n'y a pas de nom tracé dans cette lettre, on peut la prendre pour un fragment de roman, *nul n'est obligé de savoir si je suis une femme* » (*ibid.*, p.570, nous soulignons). A l'intention du lecteur “en tiers” qu'est le public, Sand doit procéder à des changements d'ordre capital, à commencer par les relations (avouées) entre le narrateur et le narrataire. S'affublant du masque de “vieux voyageur”, la romancière ne peut donc parler que d'amitié et se voit obligée à modifier certains faits racontés. Le décalage informationnel entre le destinataire explicite et le destinataire implicite, qui est le propre de toute lettre fictive, devient ici spectaculaire, voire insolite : le premier destinataire, Musset, devait y lire l'expression de tendresse en même temps qu'une autojustification de son ancienne maîtresse. Le lecteur, qui doit y voir autre chose, peut s'étonner que le texte vibre d'une émotion mal contenue, qui apparente parfois cette lettre à l'épître amoureuse.

Qu'en est-il de la présence du lecteur virtuel dans les *Lettres d'un voyageur* ? Quoi qu'en dise George Sand dans sa correspondance, la pensée de cet “inconnu en tiers” (“Préface”, p. 645) ne l'a jamais quittée. C'est lui que visent les “portraits des destinataires” et les “portraits des tiers”⁽¹²⁾. C'est à lui que sont adressés les détails des faits évoqués, pourtant connus des destinataires explicites, ainsi que les citations des propos échangés : toutes ces informations, redondantes pour une correspondance authentique, servent à rendre le texte compréhensible au lecteur. Mais il y a plus que cela. Dès la version originale des *Lettres...*, Sand se montre fort préoccupée de son rôle de “vieux voyageur”. A l'en croire, ce rôle lui a permis de concilier deux objectifs : parler d'elle-même sans avoir à trop s'exhiber et conférer à l'œuvre une portée humaine générale. Dans deux passages de la lettre IV, élagués de l'édition en volume, on voit l'auteur s'excuser de livrer au public des fragments aussi personnels : ce seraient ses amis qui l'auraient engagée

11. Après un séjour vénitien orageux et douloureux, Musset rentre à Paris et Aurore reste à Venise avec son nouvel amant, le docteur Pagello.

12. Les termes d'après: Roger Duchêne, "Lettre et portrait au XVIIIe siècle" in: *Le Portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon 1988, pp.121-129.

à publier ces lettres à l'intention, dit-elle, de « nos amis inconnus [...] qui souffrent maintenant [...] les mêmes maux dont je souffrais hier »⁽¹³⁾. Il serait injuste de croire George Sand hypocrite. Il faudrait plutôt voir dans cette attitude le penchant à une écriture autobiographique permettant de joindre le besoin de s'exprimer et de se représenter à l'intention d'autrui : « son goût pour la littérature épistolaire tient visiblement à cette situation d'entre-deux qu'elle implique »⁽¹⁴⁾.

* * *

Dans les *Lettres d'un voyageur*, l'on observe un phénomène qu'il est rarement possible à voir d'aussi près. Dans la version originale des lettres, l'on assiste à la gestation d'une œuvre littéraire, qui n'exclut pourtant pas des attaches avec la vie personnelle de l'auteur. Le destinataire réel et le lecteur s'y côtoient, et la lettre, visant un public anonyme, ne perd pas pour autant sa fonction d'agir sur le destinataire explicite. Les limites entre le réel et le littéraire, entre l'épistolaire et le fictif s'estompent, créant une zone incertaine, aux contours flottants.

Quand les orages de la jeunesse auront passé, George Sand n'attachera plus d'intérêt à ce caractère double de la communication. En 1843 déjà, la romancière coupe définitivement le cordon ombilical qui rattachait les *Lettres d'un voyageur* à sa vie personnelle : une œuvre littéraire surgit, autonome, qui tient par la force de son style et de sa composition. Des partenaires de la communication, restent l'auteur et le lecteur. Le premier, dans son costume de « vieux voyageur », un peu drapé, certes, mais facilement identifiable. Le second, cet « inconnu en tiers », personne énigmatique qu'il s'agit d'émouvoir, d'instruire et, pourquoi pas, d'amadouer.

A mesure que le temps passe, George Sand intègre de plus en plus ces lettres de jeunesse dans son œuvre littéraire. Dans sa « Préface » de 1843, elle tient encore à établir une sorte de connivence avec le lecteur, fondée sur une expérience commune : « je suis votre semblable, hommes de mau-

13. Variantes, p. 1448. V. aussi l'autre passage sacrifié : "Au moment de cacheter le paquet pour l'envoyer à l'impression, je me sens saisie d'un scrupule plein de tristesse et d'amour pour des êtres souffrants aux mains de qui cet écrit peut tomber", variantes, p. 1454. Signalons encore que ces passages portent la marque spécifique de cet "hermaphrodisme grammatical" (terme de G.Lubin) propre à l'écriture de George Sand, soit l'emploi alterné (hésitant ?) de l'accord du participe passé. Dans l'édition définitive des *Lettres d'un voyageur*, c'est le masculin grammatical qui est gardé de façon conséquente.

14. José-Luis Diaz, "Comment Aurore devint George ? la Correspondance de George Sand comme préface à la vie d'écrivain (1820-1832) in : *George Sand. Une correspondance, op.cit.*, p. 43.

vaise foi ! Je ne diffère de vous que parce que je ne nie pas mon mal [...] Vous avez bu le même calice, vous avez souffert les mêmes tourments » (p. 647).

Dans l'*Histoire de ma vie*, elle n'en parle plus que comme des vestiges d'une époque éloignée. Le vieux voyageur n'est plus qu'une sorte de héros de roman: « je voulais faire le propre roman de ma vie et n'en être pas le personnage réel, mais le personnage pensant et analysant »⁽¹⁵⁾. La littérature reprend ses droits. En fait, George Sand « découvre, bien avant les modernes, que toute vie est un roman, ou plutôt [...], que toute la perception que nous avons de nous et des autres part de la littérature et y revient⁽¹⁶⁾. »

Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA
Université Jagellonne (Cracovie)



15. George Sand, *Œuvres autobiographiques*, *op.cit.*, t.II, p. 299.

16. Jean-Pierre Lacassagne, "Le discours épistolaire comme travail sur soi", in: *George Sand. Une Correspondance*, *op.cit.*, p. 148.

Dialectique Ville / Campagne dans la *Correspondance* de George Sand.

L'identité du sujet n'est pas séparable de la spatialité dans laquelle il se pense et s'effectue⁽¹⁾.

Une lecture attentive de la biographie de George Sand permet de constater que la romancière effectue des allées et venues continues entre Paris et Nohant, entre la Ville et la Campagne, et ce de manière permanente, de son enfance à la fin de sa vie.

Il semble donc intéressant de se demander ce que recouvre un tel désir (ou besoin ?) de changement de lieu, à une époque où les distances et les moyens de locomotion n'offraient pas autant de facilité de déplacement qu'aujourd'hui.

Nous attachant exclusivement à l'examen minutieux de l'ensemble de sa *Correspondance*, nous montrerons que le Berry et la capitale sont distinctement empreints de connotations affectives qui forment un réseau de repères nécessaires à son équilibre intérieur.

Si elle apprécie la « poésie claire et tranquille du Berry⁽²⁾ » qui favorise sa propension à écrire, nous verrons qu'elle trouve en Paris l'endroit privilégié pour nourrir sa vie intellectuelle, s'intéressant à tout, dans un appétit de vivre et de connaître incommensurable.

Nous allons donc essayer de comprendre comment George Sand a su mettre en harmonie des tendances apparemment contradictoires, en sachant vivre à la fois en campagnarde et en citadine.

1. Pierre Pellegrino, *Espace, représentation de l'espace et négociation narrative des représentations*, p. 255, Espace et Représentation, Éd. de La Villette, 1982.

2. *Histoire de ma Vie, Œuvres autobiographiques*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1970, t. 1, p 1015.

Les lieux de vie porteurs de sens

Après avoir effectué un petit travail d'addition du nombre de jours que George Sand a passés à Nohant et de ceux qu'elle a passés à Paris depuis septembre 1822, c'est-à-dire depuis son mariage avec Casimir Dudevant, jusqu'à sa mort, en juin 1876, soit pendant 54 ans de son existence, nous remarquons qu'elle a séjourné dans sa totalité 4286 jours, soit presque 12 ans à Paris et 13070 jours, soit un peu plus de 36 ans dans le Berry.

En effet, Nohant semble bien le point d'ancrage, le point de repère dans le temps vécu par notre auteur, l'endroit où le « moi » se reconstruit sans cesse, se prolonge et s'achève. Dans *Histoire de ma vie*, c'est en termes d'accomplissement qu'elle évoque « Nohant où j'ai été élevée » dit-elle, « où j'ai passé presque toute ma vie et où je souhaiterais mourir⁽³⁾ », et ailleurs elle invente l'expression qui va désormais caractériser sa région : « Il me semblait que la Vallée Noire, c'était moi-même, c'était le cadre, le vêtement de ma propre existence⁽⁴⁾. »

Ainsi, si elle a voyagé, ou séjourné un certain temps à l'extérieur de chez elle, elle exprime régulièrement le « plaisir réel à se retrouver sous son toit au milieu de ses gens... » ; « on y vient volontairement chercher la solitude [...] Ce pays me rappelle toute ma vie, chaque arbre, chaque pierre me retrace un chapitre de mon histoire...⁽⁵⁾ »

Quand elle est en déséquilibre affectif, c'est Nohant qui lui permet de se récupérer et de reprendre souffle. Quand Musset et elle se déchirent, elle avoue à Sainte-Beuve : « C'est ici enfin, que j'ai trouvé un peu de repos, [...] dans mon pays, au milieu de mes camarades et de mes amis, auprès de mes enfants...⁽⁶⁾ ». Et le 6 mars 1835, c'est encore là qu'elle trouve refuge, pour mettre un point final à cet amour malheureux.

Après le « tourbillon » de Paris, elle « n'aspire plus en ce monde, qu'à [se] retrancher de plus en plus contre les tourments du siècle », à la campagne⁽⁷⁾. Car Nohant est bien souvent associé, dans son esprit, à un asile, c'est à dire un refuge sacré, un refuge protecteur, à un désert où la pensée se libère, à une « retraite⁽⁸⁾ » silencieuse qui évoque une ambiance monasti-

3. *Ibidem*, p. 122.

4. Notice de *Valentine*, 27 mars 1852, Calmann-Lévy, Paris, s.d.

5. *Correspondance*, Édition de Georges Lubin, Garnier Frères, Paris, t. I, 1964, p. 329, à Zoé Leroy, le 9 avril 1826.

6. *Correspondance*, t. II, p. 709, 24 septembre 1834.

7. *Correspondance*, t. III, p. 186, à Lamennais, 27 décembre 1835.

8. *Correspondance*, t. XII, p. 400, à Francesco Campodelli, 22 avril 1854.

que. À plusieurs reprises, dans la *Correspondance*, elle l'appelle son « cloître désert⁽⁹⁾ », son « grand cloître⁽¹⁰⁾ », sa « chartreuse⁽¹¹⁾ » et même son « ermitage du Berry » et son « sanctuaire⁽¹²⁾ ». Nous ne doutons pas que cette « maison déserte » dont elle parle dans *Histoire de ma vie*⁽¹³⁾ soit pour elle un idéal rêvé. Nous le constatons bien sûr dans son œuvre romanesque, où la grotte, la chaumière, l'humble demeure sont des lieux de prédilection de l'imaginaire, et renvoient à un espace du dedans, lieu de la relation affective et du retour à soi.

Mais nous le vérifions aussi dans la manière qu'a George Sand de se replier toujours dans des espaces plus restreints, comme si elle ressentait le besoin de concentrer là l'essentiel de son activité, pour mieux la cerner, la maîtriser, se l'approprier totalement, en quelque sorte, et ce dans un isolement favorable à la pensée et à la conscience d'exister.

Le bureau-placard où elle écrivait est resté célèbre ; mais n'oublions pas son plaisir à séjourner à Gargilesse, campagne encore plus rustique et retirée que ne l'était Nohant, et où la petite maison lui semblait à sa mesure, à elle qui était de petite taille. Elle écrit à son fils : « Ma petite chambre microscopique me plaît beaucoup. De mon lit je vois la lune se coucher⁽¹⁴⁾... », ou bien elle lui parle de « cet adorable petit pays où [elle se] plaît[t] tant⁽¹⁵⁾. »

À Solange, pareillement, elle décrit cet environnement avec les diminutifs adéquats : « je trouve cet idéal dans ma chambrette où il y a tout juste la place de dormir, de se laver et d'écrire [...] Elle possède, lui dit-elle, une fenêtre grande comme un des carreaux des croisées de Nohant⁽¹⁶⁾. »

Nous avons été frappé par la fréquence des notations complaisantes, dans ses lettres, pour tout ce qui représente un « petit coin⁽¹⁷⁾ », symbole pour elle de repos, d'absence de tracas, d'intimité susceptible de lui apporter la paix intérieure.

9. *Correspondance*, t. III, p. 228, à Marie d'Agoult, début janvier 1836.

10. *Correspondance*, t. XXV, p. 961, à Antoine d'Aure, 28 novembre 1857.

11. *Correspondance*, t. IV, p. 364, à H. de Balzac, 21 février 1838.

12. *Correspondance*, t. XIII, p. 157, à H. Vernet, 24 mai 1855.

13. O.A., *Histoire de ma vie*, t. II, p. 358.

14. *Correspondance*, t. XIV, p. 734, à Maurice Dudevant, 24 mai 1858.

15. *Correspondance*, t. XIV, p. 740, à Maurice Dudevant, 30 mai 1858.

16. *Correspondance*, t. XIV, p. 773, à Solange Clésinger, 16 juin 1858.

17. *Correspondance*, t. XIV, p. 17, à Charles Poncy, 23 juillet 1856.

En 1835 elle en fait l'expérience également à Paris, quai Malaquais, dans un endroit isolé et inconnu des autres habitants de l'immeuble : « Je fis de l'établi d'un menuisier un bureau bien suffisant... Personne au monde ne me savait là⁽¹⁸⁾ ». Et elle en profite alors pour mystifier ses correspondants : « ... je suis enfermée dans une maison déserte⁽¹⁹⁾ » ou bien : « Oui, Franz, je suis encore dans cette maison déserte, seul, absolument seul, n'ouvrant la porte que pour laisser passer un dîner cénobitique⁽²⁰⁾. »

De plus, Nohant est le lieu idéal où une femme de son envergure peut associer de façon complémentaire le travail manuel et le travail intellectuel. Dans une lettre à Anna Devoisin, à qui elle donne des conseils d'écriture, elle confie : « Je ne peux pas vous indiquer des remèdes plus savants que ceux dont je me sers pour moi-même, beaucoup de travail de toutes sortes, pas toujours le travail intellectuel, il excite trop, du travail d'aiguille, du mouvement aussi, que sais-je ? du jardinage⁽²¹⁾. Tout cela nous remet dans l'équilibre rationnel esprit et corps, et c'est un devoir que de chercher sans cesse à ramener cet équilibre⁽²²⁾. »

Il semble donc vrai que George Sand, berrichonne convaincue, adaptée à cette campagne qu'elle aime et qu'elle vante dans toute son œuvre, se sent plus à l'aise dans ce milieu, non seulement pour y vivre, mais aussi pour écrire, son imaginaire se trouvant naturellement sollicité par ce lieu privilégié dont la *Correspondance* aussi est le reflet. Ne dit-elle pas à Victor Borie : « tout en bêchant et ratissant, je me mets à faire des vers⁽²³⁾ » ?

Son style est empreint de termes berrichons qu'elle se plaît à employer : ainsi le fameux « je te bige⁽²⁴⁾ » qui termine si souvent ses lettres, ou telle image concrète comme « désenfargé⁽²⁵⁾ » utilisé pour parler d'un poulain auquel on a enlevé les entraves de fer mises au pâturage, qu'elle applique à un adolescent. D'autres métaphores, plus classiques, sont également imprégnées de connotations campagnardes, savoureuses dans leur couleur

18. *Histoire de ma vie*, t. II., p. 347.

19. *Correspondance*, t. III, p. 14, à François Buloz, 24 juillet 1835.

20. *Lettres d'un voyageur*, VII, à Franz Liszt, Sur Lavater et sur une maison déserte, Garnier Flammarion, Paris, 1971, p. 204.

21. « Je sème, je plante, je fume mes plates-bandes, je fais des massifs, j'enfonce des pieux, je relève des murs, je fais venir de la terre légère d'une demi-lieue. Je suis en sabots toute la journée... » écrit-elle à E. Delacroix le 4 novembre 1843 (*Correspondance*, t. VI, p. 266).

22. *Correspondance*, t. XII, p. 460, 9 juin 1854.

23. *Correspondance*, t. XII, p. 258, 13 janvier 1854.

24. *Correspondance*, t. XVIII, p. 54, à Maurice Dudevant, 2 septembre 1863.

25. *Correspondance*, t. IX, p. 471, à Eugénie Duvernet, février 1850.

locale descriptive : « Faisons toujours la vigne. Il gèlera, il grêlera toujours mais si nous cessons de tailler et de planter, qu'arrivera-t-il ? Il n'y aura plus ni vigne, ni vigneron⁽²⁶⁾ » explique-t-elle à une personne qu'elle veut encourager dans son travail⁽²⁷⁾.

Car c'est là, à la campagne, que sa philosophie s'exprime et que sa vie littéraire se développe de diverses manières. Outre son propre travail d'écriture, n'oublions pas qu'elle s'est fait une joie de recevoir de nombreux auteurs dont la littérature du XIX^e a retenu les noms célèbres, et avec lesquels les échanges se sont multipliés de manière enrichissante, n'en doutons pas; c'est sous forme de boutade que Théophile Gautier raconte: « J'ai déclaré que Rousseau était le plus mauvais écrivain de la langue française, et ça nous a fait une discussion avec Mme Sand jusqu'à une heure du matin⁽²⁸⁾ », et nous imaginons facilement leurs débats passionnés !

Mais elle s'est appliquée aussi, dans la sérénité et le silence du château, à mettre au point les interventions à effectuer, pour ses protégés, auprès des instances gouvernementales compétentes, et à répondre aux poètes ou différents hommes de lettres désireux de connaître son avis sur leur production : à Ernest Feydeau par exemple, elle écrit que son livre *Fanny* est « très beau », mais lui reproche des emplois trop fréquents de certaines expressions, « un peu d'obscurité en deux ou trois endroits⁽²⁹⁾ ». Et elle analyse en détail les grandes lignes du roman, prouvant que sa lecture n'en a pas été superficielle.

De plus, George Sand a réussi, à Nohant, à être une femme d'affaires capable de gérer au mieux ses propres intérêts. La *Correspondance* nous livre ainsi une foule de renseignements sur ce type d'activité. On la voit se soumettre à un énorme travail de négociation épistolaire pour la mise en place, par exemple, de ses pièces de théâtre : engagement ou changement d'acteurs, nombre de représentations à fixer, cachets à déterminer, amputations de scènes ou d'extraits rayés par la censure ministérielle...

À un autre moment, elle prévoit les sous-titres d'*Histoire de ma vie* pour les éditeurs⁽³⁰⁾, ou le découpage de l'œuvre pour la publication en revue. Elle prend le temps de mesurer la quantité que l'ensemble d'un ro-

26. Voir note 20.

27. Ou bien, en parlant à sa fille : « Il faut pouvoir quitter la charrue que l'on traîne si péniblement et avoir droit [...] d'aller vivre tout à fait pauvrement ailleurs » explique-t-elle au moment où les dépenses à Nohant représentent une surcharge inquiétante. (*Correspondance*, t. XIV, p. 686, 14 avril 1858).

28. Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, 14 septembre 1863, ed. *Bouquins*, Laffont, t.1 .p. 1008

29. *Correspondance*, t. XIV, p. 751, 5 juin 1858.

30. *Correspondance*, t. XIV, p. 728, à Émile Aucante, 15 mai 1858.

man (*L'Homme de neige*) constituera pour la publication en librairie : « Le malheureux roman a, je crois, 800 000 lettres ! Dans une revue cela n'est qu'un bien, mais pour la vente au libraire, c'est un mal⁽³¹⁾ ». Elle signe aussi, de sa retraite campagnarde, des traités pour telle édition, et donne alors procuration à Émile Aucante, son homme d'affaires qui réside à Paris, pour qu'il signe à sa place des conventions avec Buloz. Elle rédige de même des contrats avec certains directeurs de théâtre, sans avoir à se déplacer dans la capitale.

Ces négociations occupent une grande partie de son temps. Installée à la campagne, néanmoins, elle peut se concentrer sur son travail de femme de lettres, et sur l'organisation de sa production.

Ailleurs est malgré tout bien séduisant

Ce serait pourtant bien mal connaître George Sand que de la peindre comme une sédentaire que l'imprégnation terrienne attacherait complètement à la Vallée Noire.

Car elle a toujours ressenti le besoin de bouger, de circuler, de varier ses points de vue, d'enrichir sa vie en satisfaisant ses multiples curiosités intellectuelles, jouissant de l'existence sans manquer une occasion de sentir, d'apprécier, de savoir.

Son immense appétit de vivre se manifeste bien sûr par une soif d'ailleurs : « Nous rêvons voyages. Si une certaine circonstance se réalisait, nous irions passer l'automne en Afrique⁽³²⁾ » confie-t-elle un jour à Charles Poncy ; ou bien elle déclare à François Buloz : « Je vais avoir besoin d'une certaine somme pour me remettre en route, non pour l'Italie, mais je crois pour la Suède⁽³³⁾ ». À Jules Boucoiran elle fait cette confidence : « j'irai à Constantinople, j'y passerai un mois, et je serai à Nohant pour les vacances. De là, j'irai faire un tour à Paris et je reviendrai à Venise⁽³⁴⁾. »

Nous savons, même si elle n'est pas allée à Constantinople, qu'elle a toujours été prête à découvrir des endroits nouveaux, et elle a effectivement beaucoup voyagé, en Italie, aux Baléares, dans le Midi de la France, dans les Alpes, en Suisse. Cette propension à partir, déménager, organiser rapidement des lieux de vie plus ou moins confortables, à se mettre en

31. *Correspondance*, t. XIV, p. 682, à Émile Aucante, 10 avril 1858.

32. *Correspondance*, t. XIV, p. 782, 19 juin 1858.

33. *Correspondance*, t. II, p. 705, 20 septembre 1834.

34. *Correspondance*, t. II, p. 557, 6 avril 1834.

chemin dans des conditions parfois difficiles, ne relève pas seulement d'un goût pour le tourisme curieux d'exotisme. Les lieux sont, chez George Sand, un support de l'affectivité, ce que confirment ses séjours à Venise avec Alfred de Musset, ou à Majorque, avec Chopin, pour ne citer que ces deux exemples.

Et ils sont aussi la source de son inspiration créatrice. Elle écrit à sa mère, alors qu'elle est à Venise depuis six mois : « Certainement je ferai un roman sur Venise plus tard quand je connaîtrai assez bien tout ce qu'il faut savoir pour cela⁽³⁵⁾. »

La romancière, après avoir recueilli sensations et émotions, est alors le catalyseur capable de rassembler tout ce que peut évoquer un endroit, d'implicite ou d'explicite, dans le vécu ou les attentes que ce lieu peut provoquer chez les êtres, et de traduire, par l'écriture, ce qu'il représente, ce qu'il transmet, ou ce qu'il nie. Elle avoue d'ailleurs en 1871 : « Le monde extérieur a toujours agi sur moi plus que je n'ai pu agir sur lui. Je suis devenu un miroir d'où mon propre reflet s'est effacé[...]. Quand j'essaie de me regarder dans ce miroir, j'y vois passer des plantes, des insectes, des paysages, de l'eau, des profils de montagnes⁽³⁶⁾. »

L'écrivain est perméable à cette sensibilité. Et George Sand capte les impressions émises par un lieu, après s'en être imprégnée : « j'amasse sans trop m'en apercevoir des souvenirs qui m'intéresseront plus tard⁽³⁷⁾ » écrit-elle d'Italie à un ami. Douée d'une excellente mémoire visuelle, elle absorbe les images et peut les faire resurgir au moment de l'écriture : on peut le constater dans *La Daniella*, reflet de ses promenades romaines ; ou dans *La Ville noire*, où elle reproduit ce qu'elle a ressenti du vécu de la ville de Thiers.

Mais « il y a dans l'air, dans l'aspect, dans le son de Paris, je ne sais quelle influence particulière qui ne se rencontre point ailleurs⁽³⁸⁾ »

Modestement, George Sand dit elle-même : « Je n'ai pas fait tous les voyages qu'on dit. Je n'ai été que de Nohant à Paris et réciproquement⁽³⁹⁾ ». Et en effet, sur l'ensemble de sa vie, ce sont ces deux pôles, opposés en apparence, complémentaires en réalité, qui ont exercé sur elle une attraction réelle.

35. *Correspondance*, t. II, p. 617, 5 juin 1834.

36. À Charles Edmond, 19 septembre 1871, in *Impressions et Souvenirs*, p. 43, Calmann Lévy, Paris, 1896.

37. *Correspondance*, t. XIII, p. 121, à Émile Àucante, 14 avril 1855.

38. *La Rêverie à Paris*, p. 303, in *La coupe*, Calmann-Lévy, 1876.

39. *Correspondance*, t. XII, p. 16, à Charles Poncy, 4 juillet 1853.

Il faut d'abord reconnaître que très jeune, avec sa mère ou sa grand-mère, elle a effectué à Paris des séjours qui l'ont marquée affectivement, comme le relate si bien *Histoire de ma vie*. Elle évoque par exemple ses promenades parisiennes avec sa mère : « Les boulevards étaient un lieu enchanté ; les bains... un palais des contes de fées... les marchands d'oiseaux... Tout me paraissait beau à travers ses yeux⁽⁴⁰⁾. »

Il semble naturel qu'elle ait été partagée, toute son existence, entre deux lieux aux connotations si importantes : à l'image de son enfance déchirée entre mère et grand-mère, le va-et-vient qu'elle effectue entre Paris et Nohant lui permet de relier les contraires, ce qui est d'ailleurs le reflet d'une quête que tout dénonce, notamment son œuvre romanesque. Dans son désir d'unité, elle passe le plus clair de son temps à être ici et ailleurs à la fois, réunissant ce qui est en opposition apparente, réparant son expérience de la fragmentation.

Et ce qui nous a paru significatif, c'est de nous apercevoir d'une alternance relativement régulière de séjours entre la capitale et le château de Nohant, de 1830 à 1858, du moins, comme si la complémentarité de ces lieux lui permettait de résoudre ses propres contradictions et lui apportait l'équilibre recherché. Un mois et quelques jours avant sa mort, elle annonce à un de ses correspondants : « J'irai à Paris au mois de mai, et probablement le 15⁽⁴¹⁾ », ce qu'elle confirme le 10 mai, en écrivant : « J'irai à Paris dans une quinzaine⁽⁴²⁾ », alors qu'elle se sent déjà bien malade.

Considérons donc tout ce qui a pu attirer George Sand dans ce lieu que l'on n'atteignait qu'au prix d'une véritable expédition, au début du XIX^e siècle : « On mettait dans ce temps-là trois grandes journées pour aller à Paris, quelquefois quatre⁽⁴³⁾ » écrit-elle dans *Histoire de ma vie*, au moment où elle évoque son enfance. Les « bons chemins » étaient rares : « il n'y avait point de route tracée, ou plutôt il y en avait cent, chaque charrette ou patache essayant de se frayer une voie plus sûre et plus facile que les autres⁽⁴⁴⁾ ». En 1827, la diligence mettait normalement 33 heures pour relier Châteauroux à Paris, et dans une lettre à son mari, Aurore se plaint de devoir y rajouter 12 heures de retard⁽⁴⁵⁾ !

40. O.A., *Histoire de ma Vie*, t. I, p. 648.

41. *Correspondance*, t. XXIV, p. 615, à Léontine Simonnet, 30 avril 1876.

42. *Correspondance*, t. XXIV, p. 622, à Sylvanie Arnould-Plessy.

43. O.A. *Histoire de ma vie*, t. I, p. 643.

44. *Ibidem*, p. 684.

45. *Correspondance*, t. I, p. 411, 6 décembre 1827.

Un peu plus tard, en 1840, la route entre Châteauroux et La Châtre est améliorée : la traversée de la brande d'Ardentes ne représente plus un sujet d'inquiétude, et George Sand peut inviter ses amis à venir plus commodément chez elle. Elle explique à Delacroix qu'il ne lui faudra qu'un total de vingt-six heures et demie pour effectuer le voyage Paris-Nohant !

Très vite ensuite, avec la progression des lignes de chemin de fer, les distances vont paraître moins pesantes : le 15 novembre 1847, trois trains par jour mettent Châteauroux à une dizaine d'heures de Paris. Et en 1853, le trajet de Paris ne durant que 8 heures, George Sand se permet d'inviter un grand nombre d'amis parisiens à Nohant, en juillet, pour une avant-première de sa pièce, *Le Pressoir*, sachant qu'ils pourront être rendus chez eux le lendemain⁽⁴⁶⁾ ! Elle réalise ainsi le rêve d'avoir un jour le tout-Paris lettré à la campagne, atténuant les frontières entre la capitale et la province, valorisant les qualités d'accueil culturel, artistique, d'une maison berriçonne dont la situation géographique est isolée, mais dont l'atout est d'être déjà connue par les multiples séjours effectués par de célèbres romanciers, peintre, cantatrice, musiciens ou hommes politiques internationaux !

Les trajets, donc, n'ont jamais rebuté George Sand. Or, ce qui l'attire dans la capitale, c'est qu'elle représente d'abord un lieu de travail, d'apprentissage professionnel, ce qu'elle découvre à partir de 1831, quand elle se sépare de Casimir. Elle y rencontre des gens importants, socialement, politiquement ou littérairement parlant.

La plupart du temps, dans sa *Correspondance*, elle évoque la vie active, concrète, voire matérielle qui l'occupe en ville : « Je vais à Paris dans quelques jours, j'y veux arranger mes affaires⁽⁴⁷⁾ » Quarante et un ans après, elle prévoit de la même manière : « Moi je pense aller à Paris en septembre pour mes affaires⁽⁴⁸⁾. »

Pôle de vie sociale, Paris a fasciné notre auteur. Il est intéressant de lire à cet égard l'éloge qu'elle intitule *La rêverie à Paris* et où elle déclare : « À Paris, la vie est partout ; aussi tout y paraît plus vivant qu'ailleurs⁽⁴⁹⁾. » De fait, George Sand ne se prive pas de sorties théâtrales, de spectacles divers, qui forgent son esprit critique ou stimulent ses enthousiasmes. Plus tard, c'est elle qui y fera jouer ses propres pièces.

46. Marc Baroli, *La vie quotidienne en Berry au temps de George Sand*, p. 146, Paris, Hachette, 1982.

47. *Correspondance*, t. II, p. 714, à Sainte-Beuve, 24 septembre 1834.

48. *Correspondance*, t. XXIV, p. 380, à Ivan Tourgueniev, 17 août 1875.

49. *La Coupe*, p. 304, à l'intention de Louis Ulbach, Calmann-Lévy, 1876.

Elle est consciente que son travail peut être immédiatement apprécié dans la capitale, et elle a trop besoin d'argent pour ignorer où se situe réellement son intérêt : « Je me rapproche de Paris pour un temps plus long que de coutume », écrit-elle à son neveu, « afin de pouvoir faire quelques pièces de théâtre qui, si elles réussissent, [...] me permettront de me reposer dans peu d'années [...] Mais pour cela, il ne faut pas habiter Nohant toute l'année.⁽⁵⁰⁾ »

Toute son activité parisienne, intense, mobilise son temps, son énergie, mais même si elle se nourrit de tout ce qu'elle y récolte, George Sand se rend compte que l'effet de dispersion qu'elle subit nuit à la qualité de vie qu'elle recherche : « Pourquoi est-ce que je ne vous vois pas quand je vais à Paris ? C'est que vous n'avez pas le temps[...] et que moi je n'ai pas le temps⁽⁵¹⁾ » se plaint-elle à Dumas fils. « On se voit si peu dans ce Paris⁽⁵²⁾ ! »

Quelques années plus tard, elle exprime encore ses regrets : « Ce n'est pas à Paris qu'on se retrouve, à moins d'y être fixé, mais quand on y va en courant [...] ça fait l'effet de goûter à tout sans rien manger⁽⁵³⁾ ». Elle reconnaît ailleurs qu'elle y vit « toujours en courant⁽⁵⁴⁾ », ce qui nous laisse songeur, si l'on considère que le rythme de vie d'un Parisien est toujours aussi mouvementé, accéléré !

Cette impression d'éparpillement un peu étourdissant est également sensible, pour nous, dans le nombre de logements qu'elle a occupés à Paris : d'après une liste établie par Georges Lubin, 24 appartements ont successivement été retenus par notre romancière, à chaque fois pour des raisons pratiques qui ont changé au cours des années. On est loin de la stabilité offerte par le lieu d'unité représenté par Nohant !

Elle a 56 ans quand elle écrit à l'un de ses correspondants : « Ce Paris me devient impossible. Je suis désacclimatée.⁽⁵⁵⁾ », comme si son être profond n'était plus capable de s'adapter à d'autres conditions d'existence que celles du Berry, où elle a évidemment tissé ses repères qui la structurent et l'équilibrent. À plusieurs reprises, elle oppose la capitale et la campagne berrichonne sur le chapitre de la santé. À Eugène Delacroix, par exemple,

50. *Correspondance*, t. XVIII, p. 384, à Oscar Cazamajou, 20 mai 1864.

51. *Correspondance*, t. XIII, p. 411, à Alexandre Dumas Fils, 26 octobre 1855.

52. *Correspondance*, t. XIII, p. 333, à Eugène Delacroix, 2 septembre 1855.

53. *Correspondance*, t. XXV, p. 985, à Pauline Viardot, 25 février 1860.

54. *Correspondance*, t. XXIV, p. 427, à Stella Blandy, 23 octobre 1875.

55. *Correspondance*, t. XXV, p. 985, à Pauline Viardot, 25 février 1860.

elle déclare : « Nous nous enrhumons à Paris pour traverser le ruisseau. Nous prenons des esquinancies dans un salon et des rhumatismes entre deux portes. L'air du bon Dieu en pleins champs est rempli de bienfaits⁽⁵⁶⁾. »

Paris reste donc essentiellement un passage obligé, pour George Sand, afin qu'elle réalise des contrats pour ses œuvres (romanesques ou théâtrales), qu'elle rencontre un certain nombre de personnes intéressantes, qu'elle satisfasse son goût et sa curiosité pour les spectacles.

N'oublions pas qu'elle y effectue aussi des courses en tous genres : la *Correspondance* est remplie de détails à ce propos. Elle y énumère les emplettes qu'elle ne peut effectuer que dans cette grande ville, tant l'écart est grand à cette époque entre la vie économique en pays rural et dans la capitale : à son commissionnaire, elle donne l'adresse d'un épicier parisien à qui elle veut commander « six bouteilles de bonnes liqueurs », « de l'huile de rose », « du rhum pour Casimir », et du « chocolat à la vanille⁽⁵⁷⁾ ». Elle désire un autre jour se procurer des « petites boîtes de poudre de corail pour les dents⁽⁵⁸⁾. »

Ainsi Paris, au fil des années, a su lui devenir indispensable pour ces multiples côtés concrets, utiles, pratiques, complémentaires de ce qu'elle vit dans le Berry, où les commodités n'abondent pas !

Mettre en harmonie les tendances contradictoires

En effet, là nous semble l'essentiel de la quête de George Sand qui a cherché jusqu'à sa mort à harmoniser des tendances contradictoires. Or, quelle opposition plus significative que celle de la vie à Paris, bruyante, éparpillée, clinquante à souhait, artificielle, étourdissante (« Paris magnifique de constructions nouvelles, d'élargissements, d'assainissements et d'embellissements splendides.⁽⁵⁹⁾ » s'écrie-t-elle après 1850), et de la vie à la campagne, décrite de nombreuses fois en termes de silence, de douceur, de simplicité : « ...notre paisible Berry. C'est le pays des artistes [...] parce que c'est l'endroit où l'on est le plus à soi-même, sans que le monde bête vous gêne et vous tracasse⁽⁶⁰⁾. » ?

Ayant vécu l'expérience de la division dans son enfance, il semble que George Sand en ait gardé un sentiment d'insatisfaction profonde, de désir

56. *Correspondance*, t. VII, p. 99, 28 septembre 1845.

57. *Correspondance*, t. I, p. 326, à Louis-Nicolas Caron, 9 avril 1826.

58. *Ibidem*, p. 558, 1er octobre 1829.

59. *Correspondance*, t. XIII, p. 153, à Maurice Dudevant, 23 mai 1855.

60. *Correspondance*, t. XIII, p. 670, à Rose Chéri, fin juin 1856.

inassouvi d'accord parfait. Aussi nous donne-t-elle l'impression de s'acharner, parfois inconsciemment, à réunir les contraires en elle.

La *Correspondance* est à cet égard le reflet fidèle de cette dualité : nous la voyons tantôt citadine (« Je désirai aller à Paris, j'y cherchai des distractions, [...] je suivis les spectacles avec passion⁽⁶¹⁾ »), tantôt campagnarde et fière de l'être, capable d'écrire à son amie Laure Decerfz : « Je viens à Paris chercher la campagne⁽⁶²⁾. »

Tout en contrastes, son comportement relève, à notre avis, d'un désir d'unité, d'être ici et ailleurs à la fois. Sa soif d'absolu se retrouve ici encore, car elle essaye de vivre des états complémentaires propres à refermer le puzzle sur son rêve de totalité, d'harmonie, de parachèvement. Organisant un savant équilibre entre deux types de vécu qui se complètent l'un l'autre, elle se sent en devoir, toute sa vie, d'accomplir ici et là, une démarche, une visite, un déplacement, comme si son équilibre personnel en dépendait. Sa mission, alors, semble effectivement d'avoir été de « tisser le lien entre des lieux différents, entre les cultures, entre les classes sociales, mais aussi entre les sexes et les générations », comme l'affirme Nicole Mozet⁽⁶³⁾.

Car elle apparaît bien, dans la *Correspondance*, comme celle qui se veut « médiatrice » entre les Parisiens qui la côtoient et les terriens authentiques qu'elle fréquente, aide et aime à Nohant. Elle a toujours rêvé d'être l'élément qui rassemble, plaidant la cause des uns, des autres : sa fonction sociale a occupé une grande part de sa vie, tant il est vrai qu'il lui a paru essentiel d'être ce maillon de la chaîne humaine capable de faire évoluer les idées, de les entraîner sur le chemin de la perfectibilité, notion à laquelle elle a cru avec ferveur depuis sa rencontre avec Pierre Leroux. Or George Sand a réalisé cette fonction dans les deux endroits où son affectivité et sa responsabilité de femme étaient les plus engagées, opérant entre son être profond et le vécu une symbiose qui la caractérise. Comme le dit Henri Lefebvre: « L'espace, c'est la morphologie sociale; c'est donc au vécu ce qu'est à l'organisme vivant sa forme elle-même, intimement liée aux fonctions et structures. »

Peut-on, dans ces conditions, parler encore de dialectique ville/campagne ? Oui, si nous estimons que George Sand a su dépasser les

61. *Correspondance*, t. I, p. 268, à Casimir Dudevant, 15 septembre 1825.

62. *Correspondance*, t. II, p. 118, début juillet 1832.

63 Dans sa préface (p. 9) au beau livre de Cam-Thi Doan Poisson : « *Poétique de la mobilité* - Les lieux dans *Histoire de ma vie* de George Sand », Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000.

contradictions que ces deux termes impliquent pour en opérer une synthèse constructive, propre à servir l'épanouissement recherché.

De plus, s'il est certain que c'est la campagne qui, reconnaissons-le, l'a essentiellement bercée, nourrie, enrichie, éclairée et guidée, il faut ajouter que George Sand n'a jamais revendiqué le côté unique ou exclusif du Berry auquel elle se rattache. Résumant ce qui en elle prend une dimension cosmique, elle affirme, à 54 ans : « ...je ne tiens pas à ma terre, et à mon endroit, et quand je suis sur la terre et dans l'endroit des autres, je me sens plus légère et plus dans ma nature qui est d'appartenir à la nature et non au lieu⁽⁶⁴⁾. »

Et nous la croyons bien volontiers quand nous constatons que sa terminologie, en matière d'espace, dépasse rapidement le terre à terre, le concret, pour accéder à l'au-delà, à l'universel, et nous terminerons ainsi, en la suivant dans cet espace indicible qu'elle a un jour évoqué: « Oui, allons, la vie ne se perd pas, elle se déplace. Elle s'élance et se transporte au-delà de cet horizon que nous croyons être le cercle de notre existence. Nous avons les cercles de l'infini devant nous⁽⁶⁵⁾. »

Bernadette SEGOIN
Université de Provence



64. *Correspondance*, t. XIV, p. 760, à Ernest Périgois, 30 mai 1858.

65. *Les chansons de rue et des bois*, in *Nouvelles Lettres d'un Voyageur*, [1^{ère} éd. 1877] À Victor Hugo, Éditions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour (Var), 1976, p. 18.

Le Château de Pictordu, du crépuscule à l'aurore, paysages

Le premier des *Contes d'une grand'mère*⁽¹⁾
Aurore :

A ma petite-fille Aurore Sand

La question est de savoir s'il y a des fées, ou s'il n'y en a pas. Tu es dans l'âge où l'on aime le merveilleux et je voudrais bien que le merveilleux fût dans la nature, que tu n'aimes pas moins.

Moi, je pense qu'il y est ; sans cela je ne pourrais pas t'en donner.

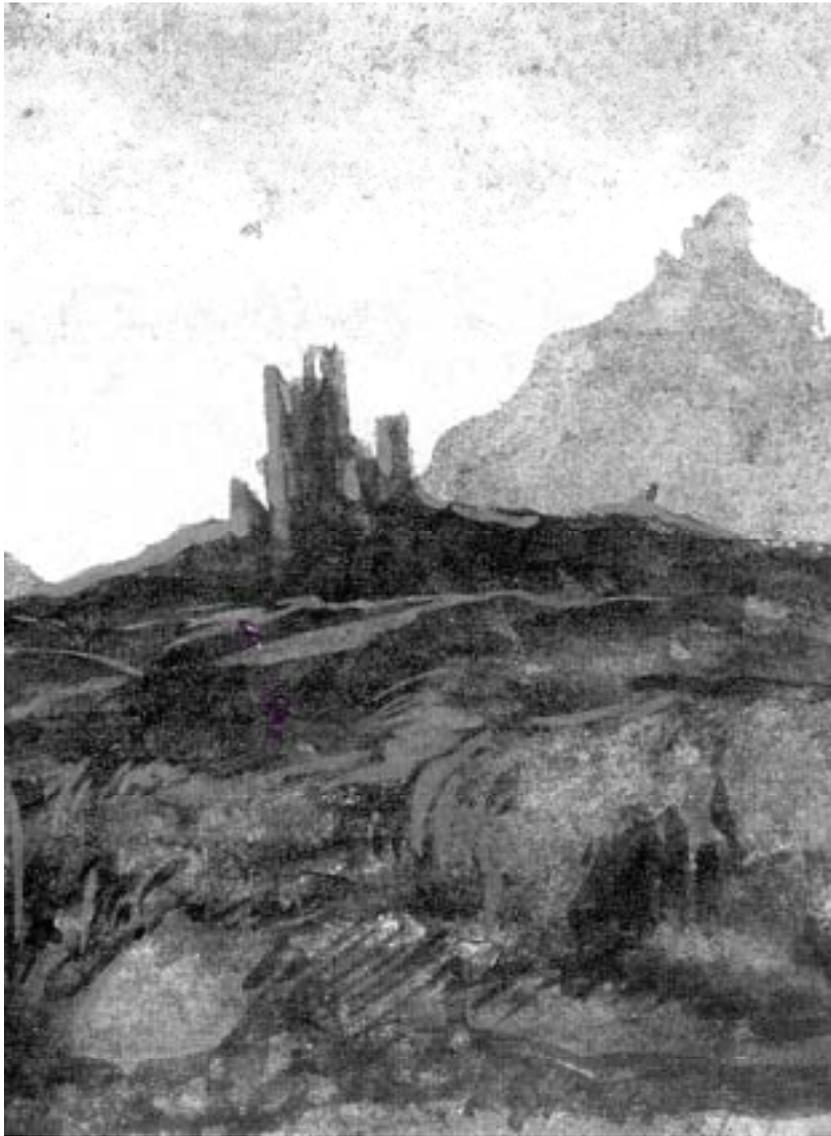
Reste à savoir où sont ces êtres, dits surnaturels, les génies et les fées ; d'où ils viennent et où ils vont, quel empire ils exercent sur nous et où ils nous conduisent. Beaucoup de grandes personnes ne le savent pas bien, et c'est pourquoi je veux leur faire lire les histoires que je te raconte en t'endormant.

Cette dédicace est fort instructive : George Sand propose tout un programme : l'histoire qu'elle raconte est destinée d'une part aux enfants, d'autre part aux grandes personnes ; elle promet de nous dévoiler force mystères sur les fées, de nous donner de la nature et du surnaturel ainsi que du merveilleux. Toutes ces révélations se feront au crépuscule, à l'heure où les enfants s'endorment. Ainsi par l'histoire alléchés, poursuivons notre lecture et cherchons la fable.

Le Château de Pictordu, paysage réel

L'action du conte se situe dans les Cévennes, quelque part entre Mende et Saint-Jean-du-Gard, dans un pays de causses, de monts, de cascades et

1. L'édition utilisée est le fac-similé de l'édition Calmann-Lévy, 1878, réalisé aux Introuvables et préfacé par Georges Lubin.



« ...il était là tout seul, dans son désert de forêts et de montagnes, le château abandonné de Pictordu... » (éd. Michel Lévy, 1879, p.3)

Détail d'une aquarelle de George Sand

de ravins, de grottes, de cavernes et de cols où abondent ruines, vieilles tours et vieux châteaux.

Les Cévennes, les Causses, nous sommes en pays de connaissance : Mende et Saint-Jean-du-Gard ne sont pas difficiles à trouver sur une carte. Aussi est-ce à juste titre que Claude Tricotel⁽²⁾ déclare : « George Sand ne va pas jusqu'à entreprendre des voyages, des excursions dans le but d'étudier un décor de roman. Elle utilise plutôt, après coup, des souvenirs épars de voyage. »

Mais découvrir le château de Pictordu est une autre affaire : un guide est nécessaire, et si l'on ne trouve pas de Romanèche dans les parages pour se faire conduire on risque bien de devoir abandonner la partie, personne n'osant se risquer dans le voisinage. Romanèche, heureusement, postillon de son état, n'est pas poltron et va nous conduire au bout du chemin escarpé, difficile et bordé d'épines.

La Dame voilée, gardienne du château

La château est en ruines, désert et abandonné, donc vide ; dès lors, il peut être hanté. La Dame aux voiles va venir errer dans les ruines, les siennes. Mais qui est-elle ? Les gens ne le savent guère ; qu'une femme aux voiles transparents fait sans nul doute écho à *La Dame Blanche*, livret tiré par Scribe du *Monastère* de Walter Scott, joué et rejoué des centaines de fois à partir de 1825 ; Sand a assisté à nombre de ses pièces et, le 7 juillet 1849, écrit à Bocage : « [Scribe] est un maître en fait d'habileté, je m'en suis convaincue en lisant avec attention les pièces de lui que j'avais vu[es] jouer. Elles gagnent à la lecture et c'est beaucoup dire⁽³⁾. »

Le livret de Scribe⁽⁴⁾ présente avec *Le Château de Pictordu* bien des points de ressemblance :

La Dame Blanche d'Avenel ! Qu'est-ce que c'est ? Depuis trois ou quatre cents ans c'est la protectrice de la maison d'Avenel... :

2. Claude Tricotel : « George Sand à la recherche des paysages, *Mademoiselle Merquem* et les voyages en Normandie », *Présence de George Sand*, n° 10, 1981, p. 4.

3. Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Garnier, t. IX, p. 208-9.

4. Eugène Scribe, *Œuvres complètes* (1841), t. VI, p. 262 ; 263 ; 276 ; 278 ; 312 ; 317 ; 328 ; 331. En feuilletant la correspondance, on s'aperçoit que Sand connaissait des interprètes de Scribe : Ferville (XV, 119) ; Mademoiselle Fernand (V, 39) ; des éditeurs : Comon (VII, 409) ; Buloz lui propose (VIII, 193) de collaborer avec lui ! ainsi que plusieurs de ses collaborateurs : Gustave Vaëz (XII, 765) ; Charles Constant, Honoré Duveyrier (IX, 922). *La Dame Blanche*, sur une musique de Boïeldieu, fut assurément l'un des deux ou trois plus grands succès d'opéra-comique du premier XIX^e siècle, cf. Olivier Bara : *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration, enquête autour d'un genre moyen*, Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New-York, 2001.

*D'ici voyez ce beau domaine
Dont les créneaux touchent le ciel
Une invisible châtelaine
Veille en tous temps sur ce castel.*

« C'était peut-être votre bon ange, quelque démon familier, comme il y en a tant dans le pays. »

« Tu dois te rappeler dans quel endroit est la statue de la Dame Blanche ? »

« Malgré la nuit j'aperçois la statue de la Dame Blanche qui descendait lentement l'escalier. »

« C'est inconcevable ! vingt fois dans mon imagination j'ai rêvé d'un château gothique comme celui-ci, une galerie comme celle-là. »

« De mes yeux, j'ai vu la statue, la dame Blanche est revenue. »

La Dame Blanche appelle le héros, Julien, par son nom et lui remet l'héritage : « Julien... cet or est à toi. » Pour entrer, il faut être invité ; dans la pièce comme dans le conte, la dame est la protectrice et la gardienne du château : elle n'est visible que pour ses vrais héritiers, ceux à qui elle remettra l'héritage. Elle est vêtue de blanc, de bleu ou de vert, les couleurs crépusculaires. Tantôt vivante, et tantôt statue, elle entend et regarde, visite en songe ses héritiers et les invite à pénétrer dans son domaine.

Le Château d'Avenel, comme le château de Pictordu, est mis en vente ; ils recèlent tous deux le trésor d'or et de monnaies qui permettront à l'héritier du nom de le posséder matériellement : Julien d'Avenel et Blanche de Pictordu ; il y a un baptême dans les deux châteaux : Georges retrouve son vrai nom de Julien, et la dame appelle la petite Diane par son nom. Étrangement, l'héroïne n'est pas nommée Blanche dans le conte, c'est la fille du marquis de Pictordu qui porte ce prénom.

Le Château de Pictordu, paysage stellaire

Pic-tordu et Pictor-du, À la Bonne Etoile de Pictor-du

« Pourquoi ce nom bizarre de Pictordu ? » demande le peintre Flochar-det à son guide Romanèche : « A cause de cette roche que vous voyez sortir du bois au-dessus du château et qui est comme tordue par le feu. » Cette question et sa réponse attirent notre attention sur le nom et la possibilité de le scinder. Romanèche offre la tradition populaire : pic-tordu. Cependant la profession de Flochar-det et plus tard de sa fille nous autorise à une autre scission qui met en évidence l'étymologie latine du mot : pictor-du. Le château de Pictor-du est ainsi le château du peintre. Cependant Pictor est

aussi le nom latin de la constellation Chevalet - du peintre -, nom fréquemment abrégé en Pic. On peut donc en conclure que la Constellation, quel que soit le découpage, est toujours présente dans le nom de ce château.

On peut dès lors dire que c'est la bonne étoile de l'enfant Diane qui fait verser la voiture du peintre devant le château, obligeant ainsi les voyageurs à s'arrêter et à passer la nuit dans les ruines, presque à la belle étoile.

Le Château au double nom annonce un double héritage : l'un, visible est celui de Pic-tordu, celui de Blanche : elle est en effet l'unique héritière légitime du château par droit de succession. Mais étant fille, elle risque de perdre le nom par mariage. Pour le garder elle épousera son cousin, le vicomte de Pictordu. Son père était marquis, elle devient vicomtesse, elle perd des quartiers de noblesse. Le château tombe en ruine, le nom aussi. Le château, pour Blanche, n'est qu'un bien matériel dont elle ne soupçonne même pas la valeur ; elle se révélera incapable de la faire fructifier, ne connaissant pas le travail ; elle souhaitera l'abandonner, voudra le vendre à Diane qui lui a dévoilé la valeur monétaire du trésor d'objets d'art et de pièces de monnaie.

L'autre héritage, placé sous la bonne étoile du Chevalet, se manifeste dans la nuit étoilée, à la lumière d'un quartier de lune et sera révélé à l'enfant par la dame voilée, ange gardien qui guidera ses pas dans le domaine imaginaire. Diane va sentir, percevoir, prendre conscience. Elle n'aura aucun besoin d'acquérir le château, car elle aura découvert la connaissance et compris que le véritable héritage annoncé par la Dame au voile est la conquête de soi.

Deux héritages donc, l'un paternel et visible, l'autre maternel et voilé.

Le Château de Pictordu, paysage merveilleux

Le récit commence comme *La Belle au bois dormant*. C'est avec difficulté que le père fraye à travers les épines un chemin pour sa fille, craignant pour le beau visage de cette dernière. Comme dans le conte de Perrault, le château de Pictordu apparaît au bout du chemin, tel qu'on peut le voir sur la gravure de Gustave Doré⁽⁵⁾. On le découvre tout à coup dans le lointain, et la fée, que l'on n'attendait plus, oblige les voyageurs à s'arrêter. D'un coup de baguette magique, elle endort bêtes et gens, maître et cocher.

5. Dans l'édition des *Contes* de Perrault fournie par Hetzel en 1862.



« Chez Sand, le regard qui réveille est celui de la Dame au voile, de la fée, de la mère. » (p. 59)

Elle se penche sur la baignoire-berceau de sa filleule, et la visite en songe, lui offrant ainsi le merveilleux. Au plus profond de sa fièvre, l'enfant plonge dans une inconscience nécessairement solitaire, ce qui ouvre les portes de l'infini des possibles, du rêve ultime, refuge compensatoire d'une réalité décevante peut-être. Comme dans *La Belle au Bois Dormant*, tous les personnages aux alentours sont statufiés et se réveilleront en même temps que la Belle sous l'influence de la bonne fée.

Seul le Prince Charmant peut pénétrer jusqu'au château, seuls nos voyageurs réussissent à se frayer un passage, non sans difficultés. La fée invite Diane à entrer. Autour de la petite fille tout est endormi et ne peut se réveiller qu'au clair de lune, quand dorment les adultes. La fée - comme il se doit - n'apparaît que quand on l'appelle.

On pénètre, toujours comme chez Perrault, dans un salon de miroirs où un festin est servi sur une table d'or. Le souper, dans les deux contes, est servi » au son d'un orchestre qu'on ne voyait pas. », la fillette est réveillée par un regard d'amour : » Le regard était plus tendre, écrit Perrault, qu'il n'est permis pour une première rencontre ». Chez Sand, le regard qui réveille est celui de la Dame au voile, de la fée, de la mère. La petite fille va passer la nuit dans une auge de marbre, elle-même située dans une piscine de marbre en amphithéâtre, tout comme le Prince Charmant, avant de pénétrer dans la chambre dorée, a dû traverser une cour intérieure pavée de marbre .

Une source au milieu de la piscine, une auge de marbre, tout est prêt pour le baptême ; la fée invitée, conformément au rituel traditionnel va, dans le château de Pictordu, doter sa filleule . On se rappelle que, dans *La Belle au Bois Dormant* :

« Le roi et la reine, ne pouvant avoir d'enfants firent toutes les eaux du monde. Enfin une petite princesse naquit. Et l'on invita au baptême toutes les fées du pays qui étaient au nombre de sept, afin que l'enfant soit dotée de toutes les perfections imaginables, dans l'espoir que chacune lui ferait un don, comme c'était l'habitude dans ce temps-là. »

Dans les deux récits, la question se pose de savoir ce qu'est le château et à qui il appartient. Dans les deux cas les pistes sont brouillées. Chez Perrault, on donne trois réponses : c'est un château hanté, ou le lieu de sabbat de magiciens et de sorcières, ou le château d'un ogre ; une seule personne connaît la vraie réponse : le château est celui d'une princesse endormie et belle comme le jour. Dans *Le Château de Pictordu*, seule la première réponse est retenue, celle du château hanté. La belle du Château de Pictordu,

c'est la petite Diane ; le Prince Charmant est remplacé par la fée, marraine et mère à la fois : c'est elle qui éveille Diane d'un baiser sur le front après s'être penchée sur le berceau. De sa baguette magique invisible elle redonne au château toute sa splendeur et le lui montre. Dans *La Belle au Bois Dormant*, la plus jeune fée, pleine de tendresse, accompagne le Prince pour que tous s'éveillent en même temps que la princesse. Dans *Le Château de Pictordu* les danseuses puis les statues qui chantent un hymne en l'honneur de la lune se réveillent à l'arrivée de la fée tenant la petite Diane par la main. Ainsi un sens est donné à la vie de Diane qui découvre en même temps le merveilleux, la beauté et l'amour maternel, trois révélations capitales.

Cette histoire merveilleuse est racontée par George Sand-Aurore à sa petite-fille Aurore avec l'amour d'une mère, à l'heure où passe le marchand de sable. La petite princesse, belle comme le jour, pourra venir visiter en songe la petite-fille de la conteuse qui porte le même prénom Aurore que la sœur de Petit Jour.

Le Château de Pictordu, paysage Renaissance *alla maniera*

« Elle remarqua une inscription à demi-effacée gravée au-dessus des thermes . Elle réussit à la déchiffrer et à lire : Bain de Diane. Tiens, se dit-elle en riant, je suis donc ici chez moi ? J'aimerais à m'y baigner, mais l'eau n'y arrive plus.⁽⁶⁾ »

Dans *La Belle au Bois Dormant* le père et la mère ont visité tous les thermes pour que naisse la belle enfant. Ici le père, involontairement, il est vrai, mène l'enfant au bain, et c'est là qu'aura lieu la rencontre avec la mère et le vrai baptême : « Je t'ai appelée par ton nom. »

Quelle prédestination que ce nom !

Sonner la Diane, c'est sonner le réveil, c'est-à-dire le début du travail ; elle veut dessiner, elle ne sait pas encore, il lui faudra travailler.

Elle se trouve dans une piscine qui porte son nom : *Bain de Diane*. C'est le nom d'un tableau réel⁽⁷⁾, peint en l'honneur de Diane de Poitiers. Ce tableau est de l'école de Fontainebleau, soit de l'époque de la Renaissance dite maniériste. L'art "alla maniera" témoigne d'une période de transition où l'artiste réfute des valeurs auxquelles il ne croit plus, et, mélancolique, s'inquiète sur l'avenir et s'interroge. Cette interrogation est pré-

6. *Le Château de Pictordu*, p. 31.

7. *Bain de Diane*, tableau anonyme de l'école de Fontainebleau, peint en l'honneur de Diane de Poitiers, aujourd'hui au musée de Rouen.

sente dans la plupart des tableaux de l'école de Fontainebleau, où souvent, dans le miroir du tableau, ce n'est pas la Dame à la toilette qui se regarde, mais l'artiste lui-même qui se cherche, se regarde et nous regarde. Cette école, c'est encore le moment privilégié où dans l'art, l'espace bi-dimensionnel va devenir tri-dimensionnel, où l'on passe des profils aux contours en profondeur ; les contours s'approfondissent et s'harmonisent. Le maniérisme est une phase de malaise marquée par la dislocation d'un style Renaissance basé sur des concepts d'unité harmonieuse et proportionnelle . Il va y avoir rupture du cercle de composition ; l'homme va être décentré. Les femmes, madones ou presque, vont faire place aux dames au bain ou à la toilette en voiles très transparents et très dénudées. L'artiste, tiraillé entre de multiples interrogations contradictoires, en proie à toutes ces tensions, va chercher désespérément à sortir du dédale et à devenir lui-même.

Or, *Le Château de Pictordu* est lui aussi placé sous le signe de cette même Renaissance. Il semble, comme le château d'Anet créé pour Diane de Poitiers, être le fruit d'une collaboration franco-italienne maniériste avec une Diane chasseresse⁽⁸⁾ :

« C'était, comme le reste du château, un édifice du temps de la Renaissance, mais tandis que la façade offrait un mélange capricieux de divers ordres d'architecture, ce pavillon, situé dans une cour en forme de cloître, était en petit une imitation des thermes antiques, et l'intérieur était assez bien clos et passablement conservé [...] »⁽⁹⁾.

Justement le portique du château d'Anet est un des premiers exemples en France des trois ordres antiques superposés. Les profils et les proportions de ce portique sont traités avec une correction et une pureté tout à fait nouvelles pour l'époque. Prenons la chapelle, nous y trouvons une curieuse alliance d'éléments empruntés, les uns au fonds national, telles les flèches de pierre - souvenir des églises françaises médiévales -, les autres à l'art italien, telle la coupole surmontée d'un lanternon à colonnettes. Une autre caractéristique est l'utilisation de niches et surtout de blocs maçonneries et de terrasses à balustrades qui permettent de créer des masses d'ombre et de lumière, donnant ainsi à chaque partie du décor sa véritable lumière et ses proportions. Diane trouve beau le château de Pictordu. Il appartient en effet à une architecture "alla maniera", analogue à celle d'Anet ou de Fontainebleau, réussissant la gageure d'allier le Moyen Age à la Renaissance, les styles antique, français et italien. Dans cet art nouveau et naissant la com-

8. *Diane chasseresse*, tableau de Benvenuto Cellini, milieu du XVI^e siècle, musée du Louvre.

9. *Le Château de Pictordu*, p.11 -12

position et les proportions sont primordiales et la pureté du dessin est pleinement mise en valeur. George Sand s'intéressait à l'art de la Renaissance. Parlant des bustes du Capitole [à Rome]:

« *Je trouve que l'art romain a eu sa plus haute expression dans le portrait, et que dans cette immense collection de bustes qui remplissent plusieurs salles et plusieurs galeries, il y a réellement un tas de chefs d'œuvre [...] ça ne m'a pas fait trouver moins beaux, moins vrais et moins vivants nos bustes de la Renaissance du musée du Louvre*⁽¹⁰⁾. »

Dans la nouvelle *La Marquise* elle faisait de l'héroïne une Diane chasserresse brune au lieu de blond vénitien :

« Je n'ai vu d'elle que son portrait.[...] Elle y était représentée en nymphe chasserresse avec *un corsage de satin imprimé imitant la peau de tigre, des manches de dentelles, un arc de bois de santal et un croissant de perles qui se jouait sur ses cheveux crépés. C'était malgré tout une admirable peinture, et surtout une admirable femme : grande, svelte, brune avec des yeux noirs, des traits sévères et nobles, une bouche vermeille*⁽¹¹⁾ [...]. »

Et lorsque la petite Diane « souhaite voir la déesse dont on lui avait donné le nom », « Elle était grande, grande, et tenait un arc très brillant⁽¹²⁾. »

Le château de Pictordu avec cette Diane chasserresse, son bain de Diane et son architecture s'est placé sous le signe de l'école de Fontainebleau, c'est à dire de l'art "alla maniera", un art en quête de soi, d'identité.

Le château de Pictordu, paysage fantastique

George Sand avait d'abord qualifié ce conte de fantastique, puis réflexion faite, biffa le qualificatif. Philippe Berthier⁽¹³⁾ suggère que c'est pour se distancer d'Hoffmann. Les contes de Sand diffèrent en effet fondamentalement de ceux d'Hoffmann et de Nodier ; ceux-ci racontent des histoires extraordinaires pour le plaisir de conter, sans la moindre préoccupation éducative. George Sand avait conscience de différences fondamentales entre ce que l'on appelait fantastique et ce qu'elle écrivait. Je crois que c'est cela qui l'incita à changer d'avis.

10. Sand, *Corr.*, t. XV, p. 706.

11. *La Marquise*, in *Nouvelles*, éd. Eve Sourian, Des Femmes, 1986, p.6 [1^{er} éd., 1832].

12. *Le Château de Pictordu*, p. 26.

13. Philippe Berthier, Introduction aux *Contes d'une grand'mère*, éd. de l'Aurore, Meylan, 1982, t. 2, p. 8.

Cependant, son premier mouvement est pleinement justifié ; il s'agit d'un paysage fantastique, tel que les romans noirs l'on fait connaître en France. George Sand parle d'Ann Radcliffe dans *Consuelo* et dans *Histoire de ma vie* ; elle y raconte comment, au couvent des Anglaises, elle mettait avec ses compagnes ces romans en pratique.

Le paysage fantastique y revêt les aspects suivants : dans le lointain, au sommet ou au flanc d'une montagne, on aperçoit les ruines d'un château où va s'arrêter le voyageur. La lumière crépusculaire met en valeur les masses d'ombre et l'éclairage de la lune argentée. On entend l'eau tout près. La nature - il s'agit souvent d'une forêt - toujours envahissante, semble un véritable labyrinthe ; le lieu est abandonné et désertique ; en s'approchant, on aperçoit un ou plusieurs escaliers en spirale ; dans les ruines, au clair de lune, erre un fantôme. Telle est bien la première image qui nous est donnée du château de Pictordu.

Ce paysage est bien plus proche de ceux d'Ann Radcliffe que de ceux d'Hubert Robert, quoi qu'en dise Philippe Berthier⁽¹⁴⁾, pour des raisons de lumière, de composition, et de philosophie.

Les toiles d'Hubert Robert sont en effet pleines de cascades, de ponts et de ruines antiques avec de sombres taillis ; mais les ruines sont romaines et les taillis alternent avec des étendues ensoleillées ; or, dans le conte de Sand, le soleil ne sera présent qu'à l'arrivée, quand la quête sera accomplie, quand Diane aura la révélation de la couleur au soleil levant. C'est alors seulement qu'il y aura réunion du ciel et de la terre et découverte du secret de la vie. Ensuite, comme l'a bien vu Philippe Berthier, les dieux d'Hubert Robert sont figés, stupéfiés, attachés à leur socle ; dans notre ouverture, ils parlent, s'animent, chantent et dansent. Les ruines d'Hubert Robert sont toujours peuplées de personnages contemporains et familiers, figures alertes, paysannes ou citadines, voire distinguées. Rien de tel ici, notre paysage est bien désert. Enfin, la transcription picturale du paysage chez le peintre n'obéit pas, comme chez Ann Radcliffe, à une orchestration ample de la nature dont les forces, les phénomènes et les multiples éléments répondent tous à un unique et puissant élan. Hommes et choses se trouvent intégrés au sein de l'univers et ne sont que fragments d'une seule et même réalité que l'artiste s'efforce de saisir. Cette approche humble et totale de la réalité des choses est seule capable de rendre la pure et solennelle beauté.

14. *ibid.*

Il en est de même pour Sand et pour ses héroïnes : Consuelo n'est jamais si artiste que quand elle se plie humblement à la discipline de la partition dont elle cherche avec amour les beautés ; c'est à force de travail et de discipline aussi que Diane pourra trouver la beauté du visage maternel ; c'est seulement quand elle sera parfaitement humble et désespèrera d'y réussir que la figure aimée et tant cherchée re-naîtra sous son crayon.

Ce paysage fantastique et sublime, récurrent dans son œuvre, restera indissolublement lié dans son esprit à l'éclosion de l'amour. Aurélien de Sèze l'encouragea à la lecture des romans noirs, d'Ann Radcliffe en particulier⁽¹⁵⁾. Je suis donc persuadée, au contraire de Claude Tricotel⁽¹⁶⁾, que le paysage remplit chez Sand une fonction essentielle.

Le Château de Pictordu, paysage éclaté : à la suite de Turner, à la recherche de la lumière

C'est dans ce cadre fantastique, au sens où nous venons de l'entendre que la petite Diane aura la révélation de l'amour maternel. Ces paysages sont les catalyseurs du coup de foudre amoureux, qu'il soit maternel comme dans ce conte, ou sexué, comme dans d'autres récits.

La dame au voile prend l'enfant par la main, l'embrasse au front, donne la fraîcheur à l'enfant fiévreuse, la guide, lui montre des merveilles ; au son d'une musique lointaine l'enfant entrevoit le château, splendide et merveilleux dans sa beauté restituée. Les figures de la mythologie, grandes comme nature, dansent autour du couple de l'enfant et de la fée et entonnent un cantique à la lune. L'enfant, fatiguée par ces tourbillons dansants et qui n'a pas voulu toucher aux friandises et fruits extraordinaires, aspire à la fraîcheur et demande à voir le jardin ; elle reçoit alors la révélation des mosaïques, à la fois puzzle et couleur, bribe et œuvre en devenir, dessinant des corbeilles aux mille fleurs.

Elle souhaite voir la déesse et son vœu est exaucé : la nymphe au croissant de lune apparaît, nuage argent dans le ciel. L'enfant s'endort, songe et se réveille, la main dans celle de sa poupée, « quand l'aube bleuâtre avait remplacé la lune bleue⁽¹⁷⁾. »

Du crépuscule à l'Aurore, songe d'une nuit d'été

Du crépuscule à l'Aurore, deux lumières, deux visions du château : la première est ambiguë et incertaine, la seconde éclate de lumière. Le

15. Conversation avec Georges Lubin au colloque George Sand de Cérisy-la-Salle, juillet 1981.

16. Claude Tricotel, art.cit. : "Les paysages constituent pour George Sand les cadres du roman, rien de plus. »

17. *Le Château de Pictordu*, p. 26.

paysage est à la fois même et autre, il y a eu transformation et métamorphose, véritable transfiguration. Il est passé du crépuscule à l'Aurore, du soir au matin : il a traversé la nuit des ténèbres, de mort il est revenu à la vie. Il est Re-naissant.

George Sand a su retrouver le sens philosophique qui est le sens profond du paysage fantastique. Le paysage était un tremplin pour atteindre le sublime et la beauté, et donc le divin. Le sentiment de terreur ou d'épouvante que suscitait le paysage fantastique - à l'origine - était en fait un sentiment de respect et de crainte de l'homme devant la nature qui l'entoure. La présence des montagnes et la petitesse de l'homme qui s'y trouve ont sacralisé ce paysage, le privilégiant dans une certaine littérature et poésie romantiques, le manifestant dans la peinture.

L'amour révolutionnaire que les romantiques anglais avaient pour la nature exigeait une prise de conscience directe. Turner⁽¹⁸⁾ l'effectuera, surmontant la crainte de la première prise de contact. Après une époque de transition, pénombre crépusculaire d'un art décadent, l'artiste cherche sa voie. L'art nouveau refuse toute pétrification du dynamique, ne veut plus voir le visage ou la montagne simplement de profil ; il veut les contourner, en saisir la profondeur.

Avec Turner, ces idées vont se convertir en termes de lumière. Les éléments, pour lui forces de la nature, l'attirent et restent fluides et dynamiques. George Sand a parfaitement senti et reconnu ce dynamisme essentiel de la nature, et l'a manifesté dans son œuvre. Les héros des romans noirs partaient à la recherche de leur identité ; l'artiste part lui aussi en quête et cherche à découvrir l'harmonie entre l'homme et la nature. On comprend mieux dès lors le choix d'un paysage fantastique à l'orée du chemin initiatique ou de la quête.

L'homme doit s'arrêter et faire silence devant la nature et l'admirer. Une fois sensibilisé au spectacle, il peut partir, guidé par l'amour, ici la fée-marraine, à la fois déesse et mère. Ce n'est qu'après la nuit de ténèbres - soit la série d'épreuves où l'artiste doit s'oublier pour autrui - que la révélation transfigure le paysage, lui permettant de s'harmoniser, dans une apothéose-extase, qui est un contrepoint dramatique et ne peut donc se prolonger. La modification du paysage est profonde et nécessaire.

La première description du paysage est placée dans une lumière fantastique de crépuscule lunaire : des blancs, des argents, des verts, des bleus.

18. *Turner*, n° 934 de la bibliothèque de Sand.

Même les plantes, feuilles et fleurs participent à ce fantastique, inquiétant pour le père, féérique pour la fille. Pourtant, dès le départ, une touche insolite incite à la méfiance : » des fraisiers installés sur les marches traçaient des arabesques jusque sur le piédestal des statues.⁽¹⁹⁾ ». La ligne serpentine, féminine s'élève jusqu'à la déesse, ondule avec le chemin de liberté et place, deçà, delà, ses fruits rouges qui vont de leurs taches envahir la toile : chaque fois qu'un peintre met une touche de rouge sur une toile le phénomène se reproduit ; George Sand ne pouvait l'ignorer. Les fraisiers du début vont permettre au soleil d'embraser la toile de fin de voyage en un délire de couleurs à la Turner :

« Elle se rendit compte de cette vie magique de la lumière [...], but à loisir cette révélation qui lui venait du ciel et de la terre, du feuillage et des eaux, des herbes et du rocher, de l'aurore chassant la nuit, de la nuit se retirant gracieuse et docile, sous ses voiles transparents que le soleil cherchait à percer⁽²⁰⁾. »

Nulle angoisse chez la petite Diane devant le paysage fantastique : la fée tutélaire veille et l'enfant a confiance.

L'ouverture fantastique du conte est en mineur et à l'italienne :

Premier mouvement : vif - l'arrivée en catastrophe des voyageurs.

Deuxième mouvement : lent - le songe de Diane.

Troisième mouvement : vif - la rencontre avec Blanche.

Cette ouverture synthétise magistralement et musicalement l'aventure car l'adagio se joue à la française :

Premier mouvement : lent - l'invitation.

Deuxième mouvement : vif - nous suivons la fête et la danse.

Troisième mouvement : lent - la promenade dans le jardin.

Ainsi les tableaux glissent les uns dans les autres ; les translations dans la vie et dans la fiction sont homothétiques : Aurore Dupin dans la chambre de Nohant, petite fille puis conteuse ; Aurore Sand dans la même chambre, petite fille et auditrice. Diane, dont la chambre de Pictordu présente les mêmes fresques et les mêmes couleurs. Elle s'endort dans le fantastique et le merveilleux, et après l'aube blanche et bleue, se réveille à l'Aurore. Le soleil se lève aussi et on ne va plus chanter à la lune comme les statues danseuses du début mais au soleil. Diane est allée voir le Petit Jour - Apollon - ; on a changé d'astre et de luminosité. Les voiles de l'Aurore sont maintenant transparents. L'enfant a grandi, le fantastique

19. *Le Château de Pictordu*, p. 7.

20. *ibid.*, p. 110.

s'est estompé ; Diane portait croissant de lune comme sa marraine, elle portera désormais soleil à l'image d'Apollon, dieu des arts. C'est une Aurore nouvelle, de jeunesse, de lumière et de beauté dans le soleil levant - dieu de la couleur naissante. La lune portait en puissance toutes les couleurs, toutes les couleurs étant réunies dans le blanc. Diane au croissant de lune ou d'argent va recevoir sa lumière du soleil.

En Italie on célébrait la fête de la déesse le 13 août, en plein été ; la petite Diane arrive au château en plein été, c'est sa fête, c'est son baptême, le songe d'une belle nuit d'été :

« Le lendemain elle alla voir le lever du soleil au haut de la montagne ; elle était seule et marchait au hasard. Elle se trouvait dans une anfractuosité du rocher, en face d'une admirable petite cascade qui s'élançait brillante et joyeuse au milieu des rochers sauvages et des clématites à houppes soyeuses. Le soleil oblique envoyait un rayon rose sur ce détail exquis du tableau, et, pour la première fois, Diane sentit l'ivresse de la couleur. Comme la montagne n'était éclairée que de profil, elle se rendit compte de cette vie magique de la lumière plus ou moins répandue et plus ou moins reflétée, passant de l'éclat à la douceur et des tons embrasés aux tons froids, à travers des harmonies indescriptibles⁽²¹⁾. »

Le château de Pictordu, paysage-fable : la page blanche

On peut donc considérer ce conte comme le roman de formation⁽²²⁾ de Diane. Pour devenir artiste, Diane doit d'abord conquérir l'imaginaire, ensuite apprendre la technique et enfin comprendre que les deux ne sont rien sans la culture - ici l'histoire de l'art - et le travail.

La statue-marraine ou mère la guide dans sa quête de l'imaginaire, l'observation du travail de son père va la guider dans son apprentissage de la technique. Les leçons du docteur lui permettent de faire la synthèse des deux images du père et de la mère, et lui faire comprendre qu'elle a besoin du travail pour faire fructifier les dons que la nature lui a donnés. Elle dépassera ainsi son père qui n'a pas su progresser dans son art.

Sur le plan poétique, ce roman de formation est figuré par le devenir de la statue et du paysage : la dame est d'abord une statue mutilée et sans vi-

21. *ibid.*, p. 109-110.

22. Michèle Hirsch, "Lire un conte merveilleux : *Le Château de Pictordu* », in *George Sand, Colloque de Cerisy 1981*, SEDES 1983, p. 115-123.

sage ; elle sera voilée, puis dévoilée ; elle est tour à tour fée, nymphe, déesse, danseuse, muse et enfin mère, son vrai visage enfin découvert.

Le château apparaît la première fois comme « un banc de roches blanchâtres⁽²³⁾ », c'est à dire un amas informe et sans couleur. Petit à petit il prendra forme et couleur et se composera sur la toile, à l'image des petits cailloux devenus mosaïques.

Le dessin de Diane suit la même progression : elle veut dessiner au bain de Diane, mais ne sait guère. Elle s'essaie au profil et dessine, dessine, trouve la forme, comprend les styles grâce aux leçons du docteur ; ose la sanguine puis, enfin, la couleur. Le portrait maternel, d'abord profil de camée tombé du ciel, devient le portrait en médaillon hérité d'elle ; elle a enfin trouvé contours et profondeur, couleur et éclairage. La quête est enfin accomplie.

Ainsi, George Sand a raconté sa propre histoire, ce conte est la fable de sa propre formation. Comme les héroïnes de romans noirs, elle est partie à la recherche de son identité. Elle a su allier le merveilleux hérité de sa mère au fantastique ; elle a appris à composer les mosaïques de Corambé, marier les styles *alla maniera*, compris la joie exubérante de la couleur et de la lumière avec Turner. Partie d'un paysage réel elle a su le comprendre et le faire parler à sa manière. *Aurore du Pin*, elle, a pris son départ dans l'ombre de la forêt de pins, a gravi le chemin, ligne serpentine de la montagne, a atteint le sommet et va pouvoir, comme Turner, contempler le tableau vivant que lui offre la Nature divine et sacrée... La parabole est devenue intelligible : *Aurore grand'mère* raconte à sa petite-fille comment le sable-sand est devenu caillou puis mosaïque, c'est à dire papier et écriture. Pour elle, comme pour Balzac⁽²³⁾, parler de fantastique équivaut à parler d'écriture.

Le programme de la dédicace est enfin accompli : il s'agit de la parabole de l'artiste, conte pour les enfants et fable pour les grandes personnes.

Elizabeth MILLEMANN



23. *Le Château de Pictordu*, p. 4.

LES TRADUCTIONS RUSSES DES ŒUVRES DE GEORGE SAND⁽¹⁾ de 1866 à 1876

Voici la suite des informations qui n'avaient pu, faute de place, figurer dans notre précédent numéro. Il s'agit toujours du travail de Mme Françoise Genevray⁽²⁾, et nous rappelons qu'elle adapte l'orthographe des mots russes à leur prononciation en français, et qu'elle adopte quelques abréviations :

St Pb : Saint Petersburg
S.O. : *Syn Otetchestva* (*Le fils de la patrie*)

- 1866 – *Pier Giougenin* [Pierre Huguenin] (*Le Compagnon du Tour de France*), St Pb, K.Vulf, (groupé en 1 vol. avec la trad. de *Le Dernier Jour d'un condamné* de V.Hugo)
- 1867 – *Poslednaia lioubov* (*Le Dernier amour*), St Pb., Bokram, 171 pages.
- 1869 – *Katiashiisia kamen* (*Pierre qui roule*), S.O., n° 28 à 39 ; Dans le n°28, *Istoria krasavtsa Lorensa* [histoire du beau Laurence] (*Le Beau Laurence*) commence à la page 391.
- 1870 – *Dve sestry* [deux sœurs] (*Malgrétout*), *Nedelia*, n° 32 à 50.
– *Krasavitsy Boua-Dore* (*Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*), St Pb., E.Akhmatova, 426 p.
– *Tamaris*, St Pb., E.Akhmatova, 212 p. (groupé en 1 vol. avec la trad. de *Histoire de Sibylle* d'Octave Feuillet)
– *Snegovik* (*L'Homme de neige*), St Pb., E.Akhmatova, 462 p.
- 1871 – *Lelia*, St Pb., N.Lvov, 132 p.
– *Valentine* (pas de précisions)

1. Le travail annoncé dans notre n°21 aux pages 74 et ss., qui vise à répertorier les traductions sandiennes en allemand, anglais, coréen, espagnol, grec, hongrois, italien, japonais, néerlandais, etc.... se complète peu à peu, et fera l'objet d'une publication séparée.

2. Rappelons le titre de son ouvrage, où sont référenciées ces informations, *George Sand et ses contemporains russes : audience, écho, réécritures*, Paris, l'Harmattan, coll. »Des idées et des femmes ». (voir le compte-rendu de Natalia TRAPEZNIKOVA, p. 73 ci-après).

- 1872 – *Rozovoe oblatchko. Volchebnaia skazka* [Le nuage rose, conte de fées] (*Le nuage rose*), St Pb., I. Glazoufov, 99 p.
- 1873 – *Mademoiselle Merquem*, St Pb., E.Akhmatova, 249 p.
- 1874 – *Babouchkini skazki* (*Contes d'une grand'mère*), St Pb., Souchtchinski, 361 p.
 – *Sestra* [la sœur] (*Ma sœur Jeanne*), S.O., n°3, pp. 34-42, n°4, pp.49-56, n°5, pp.62-70, n°6, pp.80-81, n°8, pp.107-112, n°9, pp.120-126, n°10, pp. 133-140.
- 1875 – *Flamarande*, St Pb., F.Iordan, 454 p.
- 1876 – *Kazaki v Parije* [les Cosaques à Paris] (*France*), Moscou, Iohannsonn, 182 p.
 – *Ibidem*, (groupé en 1 vol. avec 2 autres textes).
 – *Zakoldovanniy ili govoriashii doub* [l'ensorcelé ou le chêne parlant] (*Le Chêne parlant*), trad. A.Piguet, Moscou, 71 p.
 – *Zamok Persemon* (*La Tour de Percemont*), St Pb., Obolenski, 103 p.



LIVRES, REVUES, ÉTUDES

THÈSES, COLLOQUES

GEORGE SAND PARUTIONS

**George Sand, *Histoire de ma vie*,
T.1 et 2, Présentation et notes
par Damien ZANONE,
GF Flammarion, 2001.**

L'édition d'*Histoire de ma vie* que propose Damien Zanone ne vise pas à remplacer le travail déjà réalisé par Georges Lubin pour la « Bibliothèque de la Pléiade » (dans *Oeuvres autobiographiques*, Gallimard, 2 vol., 1970-1971) que son érudition et son exhaustivité rendent toujours aussi précieux : il s'agit plutôt d'offrir à l'autobiographie de George Sand un auditoire plus large, tout en renouvelant la lecture par un éclairage différent et personnel. Comme Georges Lubin - et à la différence de l'édition entreprise par les éditions Christian Pirot qui reproduisent le texte de 1854-1855 -, Damien Zanone se réfère à l'édition de

1876, la dernière revue par l'auteur, sans lui apporter, toutefois, les petites modifications (orthographiques et onomastiques) que son prédécesseur s'était autorisées. Mais l'abondance de George Sand est contraire à l'impatience moderne et par là même aux exigences d'une collection de poche. Il fallait donc se résigner à couper et à préserver environ les trois quarts du texte original. Très sagement, Damien Zanone a choisi de privilégier le récit de la vie de l'auteur, répondant ainsi aux attentes d'un lecteur actuel d'autobiographie, tout en respectant du mieux possible l'intégrité du texte de George Sand. Plutôt que d'opérer des coupes éparpillées dans un esprit d'anthologie, il a réduit le texte par suppression massive de passages dotés d'une certaine autonomie, soit, au début, dans les deux premières parties et, à la fin, dans la cinquième partie. On regrettera, bien sûr, le charme romanesque que George Sand a si bien su donner au récit des amours contrariées de ses parents, mais il fallait bien trancher, et plutôt donc dans « l'histoire de [sa] vie avant [sa] naissance ». La correspondance du père, supprimée, se voit d'ailleurs résumée dans ses significations essentielles. Dans ces deux

premières parties, parmi les développements qui ne concernent pas directement la petite Aurore, sont maintenus ceux qui se révèlent nécessaires à la compréhension de la suite, notamment la présentation de Deschartres, celle de Nohant, une partie des aventures de la grand-mère pendant la Révolution, le beau portrait du père en artiste... Dans la cinquième partie, d'où sont supprimés les chapitres concernant les amis de Georges Sand, ne pouvait-on pas faire une exception pour le portrait de Marie Dorval, si riche en confidences indirectes ?

Des notes abondantes complètent le texte. Tout en dialoguant avec celles que proposait Georges Lubin dont il reprend ou reformule certaines informations indispensables, Damien Zanone (qui n'a pas ici à s'occuper de variantes ni de documents inédits) apporte dans les siennes un commentaire nouveau, nourri par des problématiques modernes et par une réflexion approfondie sur le genre autobiographique. On trouvera, par exemple, des développements éclairants sur la valeur mythographique du récit (I, p. 624), sur le thème de l'hérédité (II, p. 625) ou sur celui de la confession (II, p. 563).

Ces notes prolongent ainsi de façon détaillée les perspectives ouvertes dans une remarquable introduction qui donne à *Histoire de ma vie* l'importance fondatrice qui lui revient. Après avoir envisagé les questions liminaires que pose toute autobiographie (genèse, circonstances déclenchantes du « passage à l'acte », conditions de rédaction et de publication), Damien Zanone explore l'originalité de la réalisation sandienne qu'il situe par rapport aux deux grands autobiographes de référence que sont, pour Sand, Rousseau, explicitement, et Chateaubriand, allusivement. Plus pudique dans ses aveux que Rousseau et moins « drapée » que Chateaubriand, George Sand vise cependant,

comme Rousseau, la « pertinence universelle » tout en recherchant aussi, comme Chateaubriand, l'exemplarité historique. Récit d'une vie individuelle, *Histoire de ma vie* se veut surtout une « autobiographie de génération ». Le détour généalogique, qui accorde une place si exorbitante à la correspondance du père, justifiée par sa représentativité historique, et qui montre une famille déchirée par les conflits de classe, fait de cette histoire familiale une histoire nationale. Damien Zanone souligne l'originalité du « pacte d'énonciation solidaire » inventé par George Sand, dont le but est de partager avec le lecteur des expériences et de construire avec lui de nouvelles valeurs, ce qui, en retour, consacre la légitimité de l'acte autobiographique. Dans ce programme, fondé sur un idéal de fraternité, « l'ardeur "quarante-huitarde" » se laisse percevoir. Ainsi se trouvent justifiées l'importance du « discours » de la narratrice qui transmet et généralise des aventures personnelles, ses digressions, son ambition de totalité. Peut-être pourrions-nous ajouter que Sand invente en effet, ici, un modèle dans la postérité duquel s'inscrira une Marguerite Yourcenar.

Par-delà les anecdotes particulières, *Histoire de ma vie* retrace l'itinéraire d'une « quête de la vérité du monde, de la vie, de soi ». La recherche de la vérité intérieure passe par le questionnement de son hérédité et par l'exploration de l'enfance dont le récit occupe une place privilégiée. Ici s'esquisse le problème de l'appartenance sexuelle que George Sand évoque dans sa complexité. Surtout, le récit rend compte de la difficile et lente construction d'une identité à travers l'accomplissement de soi qu'apporte l'écriture, et la définition de soi comme « artiste ».

Grâce à cette belle étude, à la ferveur communicative, qui déploie les multiples

significations d'une oeuvre par ailleurs si séduisante, Damien Zanone réussit son pari de faire partager (lui aussi) son bonheur de lecture à des destinataires dont on espère qu'ils seront nombreux.

Eliane LECARME -TABONE



George Sand,
***Histoire de ma vie*, t. VIII,**
présenté par Isabelle NAGINSKI,
Éd. Christian Pirot, 2002,
368 p., 21,50 €

L'arrivée d'Aurore Dupin à Paris et son entrée en littérature, préfacées par Isabelle Naginski. Beau cahier d'illustrations, comprenant des inédits.



George Sand, *Les Dames vertes*,
AMR., Paris, 2002, 176 p., 16 €

Ce court roman de 1857 n'ayant pas été republié depuis 1883, il faut saluer l'édition savante qu'en donne Eric Bordas. En badinant, à propos de dames phosphorescentes qu'elle fait apparaître bien avant la Révolution, quelque part entre Angers et Saumur, la romancière avait pour intention de trousser, en deux semaines de "pioche" non stop, un

feuilleton assez "frais" pour plaire, qu'elle estimait d'ailleurs peu payé ("50 centimes la ligne de journal").

Commencé le 1er avril 1857 pour débiter en feuilleton dans le *Monde illustré* à partir du 15 avril, il donna lieu, de la part de MM. Bourdilliat et Jaccottet, à une réclame jugée par Sand fort inappropriée. Les libraires-éditeurs avaient en effet imprudemment suggéré un rapprochement avec *La Mare au diable*. Par une lettre du 12 avril, George Sand protesta. « Je vous ai fait promettre par M. Aucante, précisait-elle, qu'il n'y aurait ni religion, ni politique, que ce serait un petit roman d'action comme vous le désiriez ». Écrivant le même jour à Aucante, elle s'en prit plus vivement à ces « poltrons qui [...] avec leurs précautions me font plus de tort que de bien auprès des bourgeois. Ils ont l'air de demander pardon de me produire, et ce n'est pas plus dans leur intérêt que dans le mien » (Corr., XIV, 12 avril 1857).

Outre la parution en feuilleton, *Les Dames vertes* eurent, au siècle passé, l'honneur de plusieurs éditions. Elles manquèrent de perdre leur titre, car tel était le souhait d'Hetzel. On était en 1859. Sand, qui n'avait plus l'ouvrage sous les yeux, s'aperçut qu'elle avait oublié les péripéties du conte, et jusqu'aux noms des héros. Elle se souvenait simplement "d'une évocation et d'une apparition". Grâce à ce trouble de mémoire, le livre a conservé la fraîcheur de son titre originel. Lisons-le vite.

C.B.



**George Sand, *Antonia*,
préface de Martine REID,
Actes Sud - Babel n° 539,
2002, 308 p., 8 €**

**George Sand, *La Marquise
Lavinia, Metella, Mattea*
préface de Martine REID,
Actes Sud - Babel n° 540,
2002, 312 p., 8 €**

Ces deux rééditions récentes (mai 2002) feront l'objet d'un compte-rendu dans notre prochain numéro. Elles reproduisent, en format « poche », pour *Antonia* le texte de la première édition en volume (1863), et pour *La Marquise* et les trois autres nouvelles, le texte de l'édition de 1837.

ÉTUDES

**Françoise GENEVRAY : *George Sand
et ses contemporains russes. Audien-
ces, échos, réécritures*,
Paris, L'Harmattan, coll. "Des idées et
des femmes", 2000, 410 p., 28,97 €**

Françoise Genevray est une familière des œuvres complètes des critiques et écrivains russes : Bielinski, Herzen, Tchernichevsky, Dostoïevski, aussi bien des textes originaux que de

leurs traductions françaises. Elle étudie l'œuvre complète de George Sand, montre une parfaite connaissance des traductions russes de celle-ci, ainsi qu'une bonne connaissance de la critique russe la concernant.

Des citations en épigraphe précèdent l'ouvrage, qui attestent l'importance de George Sand pour la Russie. Dans la première, c'est Pauline Viardot qui témoigne du grand succès des romans de Sand dans ce pays éloigné de la France. La deuxième, de Gogol, évoque la révolution des mœurs provoquée en Russie par les romans de George Sand. Dans la troisième, une note tirée d'un de ses carnets de travail, Dostoïevski constate l'influence exercée par Schiller et George Sand sur son pays. Selon cet écrivain visionnaire, le développement de l'interaction entre idées françaises et idées russes mériterait une étude approfondie, qu'il prévoit passionnante.

Ce jugement de Dostoïevski est au principe du livre de Françoise Genevray. Son étude s'inscrit entre les années 30 et les années 70 du XIX^e siècle, mais comme il est impossible d'embrasser l'infini, elle s'attache, pour éclairer « l'histoire de la métamorphose d'une idée en une autre » (Dostoïevski), à trois figures-clés : Herzen, Bielinski et Dostoïevski, à qui près de la moitié du livre est consacrée. La relation de Tchernichevsky avec le développement de l'idée socialiste occupe moins de place.

Françoise Genevray commence par décrire la connaissance qu'avaient les lecteurs russes des premières publications romanesques de George Sand, ainsi que l'intérêt qu'ils portaient à sa personnalité. Il est impossible, souligne-t-elle à juste titre, d'examiner les œuvres dans leurs relations chronologiques et thématiques, car les traductions n'ont pas respecté l'ordre chronologique ; dans le débat sur

la compréhension de ses romans, figurent les opinions des occidentalistes et des slavophiles.

Un chapitre est ensuite consacré à Herzen, où Françoise Genevray note avec soin toutes les références de ce dernier à l'œuvre de Sand. Une conclusion s'impose :

que c'est la lecture des romans de Sand qui l'a conduit au saint-simonisme, et de là à une « religion nouvelle de l'humanité », un socialisme chrétien, et à formuler l'idée d'émancipation et d'égalité. Dans la formation des convictions morales d'Herzen, l'auteur accorde une importance particulière à *Spiridion* et à *Horace*. *Spiridion* fut une étape dans sa recherche idéologique, alors qu'il s'efforçait de trouver des liens entre philosophie, religion et politique.

L'auteur étudie ensuite la formation complexe de la philosophie de Bielski ; l'influence des idéalistes allemands - Hegel et Schelling - est d'abord prépondérante; puis il fait siennes les convictions socialistes de Pierre Leroux, diffusées dans les années quarante par les romans de Sand. Il ne fait aucun doute que les idées du critique s'orientent, après 1845, vers un « socialisme athée ».

Françoise Genevray présente ensuite la "Lettre de Bielski à Gogol" et des morceaux choisis de la correspondance avec les amis de Gogol. Les causes du conflit entre le critique et l'écrivain sont examinées par l'auteur à la lumière des convictions religieuses de Bielski, qui s'oppose désormais à la religion orthodoxe, et qui, à la différence de Gogol, voit dans le Christ un républicain et un socialiste, le premier à professer les idées de liberté, d'égalité et de fraternité.

Avant d'évoquer les opinions de Bielski sur la question de l'émancipation des femmes, Françoise Genevray examine

la situation des femmes russes au sein de la famille et de la société, le niveau de leur développement intellectuel et culturel. Elle note à juste titre que les romans de George Sand sont devenus pour elles une école, et que le « violent Vissarion », en les rendant populaires y a beaucoup contribué. Le critique, qui appelait George Sand « l'avocat énergique des droits de la femme » a étudié la problématique du mariage à la lumière des idées de celle-ci. Du féminisme humaniste de George Sand, Bielski passe à l'idée de l'éducation morale de la femme russe.

La place accordée dans l'ouvrage au thème Tchernichevski et George Sand est comparativement peu importante. Comme personnalité, comme écrivain, le démocrate et révolutionnaire russe ne pouvait pas ne pas attirer l'attention de ses contemporains. Tchernichevski connaissait et aimait les romans de George Sand. C'est pourquoi, après avoir familiarisé les lecteurs avec le contenu du roman *Que faire ?*, avec les articles de A.P.Skaftymov sur Tchernichevski et George Sand et celui de Charles Corbet sur les réminiscences sandiennes dans *Que faire ?*, Françoise Genevray estime que l'émancipation féminine semble timide et secondaire chez Sand, comparée aux droits de la femme concrètement présentés dans son roman *Que faire ?* par Tchernichevski. Il fait de Véra Pavlovna l'initiatrice du socialisme, et propose un plan concret de production et de répartition des biens matériels. Il ne fait pas de doute qu'ici s'arrête toute ressemblance avec Sand. Dans les chapitres suivants, l'auteur se demande comment classer la romancière : romantique, réaliste, ou peut-être un composé des deux ? Françoise Genevray propose de nouvelles notions : réalisme moral, romantisme individuel, romantisme social, réalisme esthétique, mais malheureusement sans analyser les textes des œuvres.

La dernière grande partie de l'ouvrage est consacrée aux relations de Dostoïevski avec l'œuvre de Sand. On sent que l'auteur aime et comprend l'écrivain russe. Elle examine scrupuleusement toutes les références, peu nombreuses, aux romans de Sand. Selon elle, si Dostoïevski ne mentionne pas tel ou tel titre de Sand, cela ne signifie pas qu'il ne les connaissait pas : après 1849, le nom de la romancière disparaît de son œuvre; mais on le trouve dans un carnet avec cette constatation : la pensée de Sand est morte, mais son art demeure. A la recherche des réminiscences sandiennes dans les œuvres de Dostoïevski, Françoise Genevray analyse deux textes de Dostoïevski parus en 1876 : "La mort de George Sand" et "Quelques notes sur George Sand". Elle étudie avant tout les nouvelles vénitiennes de Sand et montre de manière convaincante la transformation de ses idées dans *Les nuits blanches*, les brouillons de *Crime et châtiment*, *Niétotchka Niezvanov*. Ces analyses sont reliées à l'itinéraire de l'écrivain et à la formation progressive de sa conception du monde.

En examinant l'héritage de Dostoïevski journaliste, l'auteur note son intérêt pour le problème de l'émancipation féminine. C'est un fait qu'il considère toujours George Sand comme une des initiatrices du mouvement. Mais, à la lumière de l'actualité, il relie ce problème à celui du progrès général de la société, et regarde comme utopiques les programmes concrets d'émancipation.

L'accent est mis sur la manière dont Dostoïevski aborde le problème du socialisme, qu'il connaissait sous son aspect théorique et politique. Poursuivant son analyse croisée des idées de Sand et de Dostoïevski, Françoise Genevray souligne que la romancière « incarnait un socialisme original, non matérialiste », proche

de la foi chrétienne, humaniste et utopique ; elle est convaincante quand elle voit là un des facteurs qui contribuèrent à faire accepter le socialisme de Sand dans la formule russe ; intéressante également, l'opinion selon laquelle l'idée russe coïncidait avec un idéal de « service universel de l'humanité ». Idée utopique, que Dostoïevski a précisément baptisée « notre socialisme russe ».

Françoise Genevray élucide quelques moments privilégiés du dialogue idéologique de Dostoïevski et de Sand : qu'est-ce que l'utopie, quelles sont ses variétés, et la question fondamentale : peut-on aimer l'autre comme soi-même ? Elle remarque avec raison que l'image utopique par excellence chez Dostoïevski est le prince Muichkine ; c'est lui qui incarne l'idéal chrétien, celui de l'âge d'or, quand tous les vivants n'auront qu'un seul devoir : « aimer l'autre comme soi-même » (*L'Idiot*).

Les derniers chapitres révèlent la maîtrise de Françoise Genevray en matière d'analyse comparative. Les rapprochements textuels sont très convaincants, bien qu'il n'y ait pas de preuves concrètes que Dostoïevski ait lu les œuvres de Sand en question. Elle montre les analogies entre *Le Compagnon du tour de France*, *Spiridion*, d'une part; *L'Idiot* et *Les Frères Karamazov* de l'autre, met en regard les héros de Sand : Pierre Huguenin, Albert de Rudolstadt, Jacques Laurent (d'*Isidora*) et le prince Muichkine, pour conclure que le prince Muichkine est « un caractère unique sans équivalent dans l'œuvre de George Sand » (p. 306). Son hypothèse qui fait du *Chevalier pauvre* de Pouchkine un relais entre eux est intéressante.

Françoise Genevray réserve une part importante de son étude à la discussion avec les autres spécialistes de la question Dostoïevski et Sand : Y. Pouzine, L.

Grossman, Henri de Lubac, K. Léontiev en particulier. Elle y analyse les notions d'athéisme et de foi, de socialisme et de christianisme. Son dernier chapitre ouvre un débat justifié : « La beauté sauvera-t-elle le monde ? » C'est un vaste champ de réflexion, et il convenait d'élargir au plan humain et moral, du point de vue de Dostoïevski, la notion de beauté : beauté de l'exploit au nom de la patrie (*Jeanne*) ? Beauté de l'amour désintéressé (*Consuelo*) ? Françoise Genevray note que, chez Dostoïevski, la beauté de l'âme et du corps de la femme attire et repousse simultanément ; ce n'est donc pas elle qui sauvera le monde ; quelle beauté donc ? Beauté du bien, comme l'entendait Tolstoï, ou beauté de l'âme : compassion, charité, sacrifice ?

En conclusion l'étude de Françoise Genevray possède des mérites incontestables ; à une documentation vaste et précise, de très grande valeur scientifique, elle joint une réflexion stimulante et ouvre des perspectives pour de nouvelles recherches.

Natalia TRAPEZNIKOVA
(traduit du russe par
Jacqueline DUPRÉ)



**Bernard HAMON, *George Sand et la politique, « cette vilaine chose »*,
Préface de Michelle PERROT,
L'Harmattan 2001, 496 p., 38,11 €**

Ce livre provient d'une thèse de doctorat soutenue à l'université de Versailles sous la direction de Jean-Yves Mollier. Il est le produit d'une longue recherche et d'amples lectures des

écrits privés et des romans, que l'auteur croise à juste titre, comme ils l'étaient dans la vie et dont il nous offre de larges extraits, judicieusement choisis, autour du fil conducteur qu'il s'est donné : la politique, en pensées, en actions, voire en omissions.

Privilégiant la chronologie, Bernard Hamon suit pas à pas l'itinéraire d'Aurore Dupin, devenue Sand, depuis les fracas de l'Empire, dont son père, Maurice Dupin, fut un brillant officier, jusqu'à son lit de mort à Nohant, aux feux vacillants d'une République encore « bien pâle et craintive », mais « constituée » : le but de toute sa vie.

Une vie rythmée par les événements qui la découpent en un triptyque que nous restitue l'auteur : une longue période d'apprentissage où se forment les convictions et s'opèrent les choix existentiels ; le temps d'une république trop brève, celui du grand engagement, d'une grande fécondité ; enfin, après le coup d'État, sous le second Empire, le long exil intérieur, où Sand médiatrice souvent récusée par ses amis qu'elle veut aider, puis spectatrice résignée d'un régime qu'elle n'aurait pas cru si tenace, affine sa réflexion politique, mais se coupe aussi des nouvelles forces démocratiques en développement.

Rencontres et livres ont jalonné, animant la quête de Sand, à la fois identitaire et sociale, dans la réconciliation de l'individuel et du collectif. Métisse sociale par son ascendance, elle a très tôt choisi son camp, celui du peuple humilié et, de sa bâtardise, elle fait le fondement de son combat pour l'égalité. Mais transformer les sentiments et les intuitions en convictions et en idées sera plus long. Bernard Hamon en dessine les étapes, la philosophie des Lumières avec la grand-mère, la République montagnarde avec Michel de Bourges, le christianisme social avec Lamennais, le saint-simonisme dont elle se

détourne à cause d'Enfantin. C'est Pierre Leroux qui lui donne enfin le sens qu'elle cherchait : la marche obstinée du progrès vers l'application de la devise révolutionnaire, l'Égalité d'abord, dans la Liberté et avec la Fraternité, le rejet de la Terreur et l'utilisation de la violence - c'est sans doute ici que Sand sera durablement la plus réservée. Il fait confiance au travail long de l'éducation et de la persuasion, à l'accumulation des expériences et à la transmission des acquis des générations. Son socialisme repose non sur le pouvoir d'un État omnipotent, mais sur celui, partagé, de la collectivité et de l'individu vivant dans un équilibre constructif. Contre le capital il s'en remet à l'association ouvrière, contre l'Église il cherche à promouvoir la nouvelle religion de l'Humanité qui postule un bonheur possible sur terre. De quoi séduire Sand, la conforter dans ses choix, lui donner les arguments et les perspectives qui lui faisaient défaut. Plus tard elle s'éloignera de Leroux et de sa tyrannique amitié ; mais non de sa pensée, dès lors assimilée, qu'elle traduira dans ses romans « égalitaires » dont Bernard Hamon donne une étude attentive.

Toute sa vie, en dépit de tout, George Sand restera fidèle à des convictions que les événements ne feront qu'infléchir. L'auteur suggère, à travers les romans du second Empire, qu'elle était bien consciente, plus qu'on ne le croit généralement, des problèmes du travail et de l'industrialisation, dont elle montre les méfaits jusque dans les campagnes. Elle cherche la solution dans la réforme du système de propriété - allant un temps jusqu'à la réforme agraire -, la législation et l'association.

Sa réflexion personnelle se développe dans plusieurs directions. Elle affirme de plus en plus son anticléricalisme qui, sous le Second Empire est une forme de

contestation. Elle attaque vigoureusement le pouvoir pontifical qui s'oppose à l'unité italienne, ce qui lui vaudra la mise à l'index de toute son œuvre. Désabusée par l'écrasement du peuple parisien par ses propres frères en juin 1848, elle révisé son image du Peuple mais ne remet d'aucune manière en cause le suffrage universel. Elle prend en compte en conséquence l'opinion des paysans - les vrais gagnants du suffrage universel - et les nouveaux rapports entre villes et campagnes. Suffrage universel masculin s'entend, car elle restera toujours hostile au vote des femmes, posant comme préalable de l'égalité politique, l'égalité civile et, avant tout, la reconnaissance du divorce, reconnaissance de la liberté de la femme.

Reste l'immense question de la violence - immense car elle sous-tend toute la réflexion politique et historique d'un siècle qui aspire au changement - dont Bernard Hamon montre le caractère de plus en plus obsessionnel. Longtemps admiratrice de la Montagne, sa réaction aux répressions des émeutes de 1832, puis de 1834, enfin de l'insurrection des Saisons en 1839 atténua peu à peu sa compréhension - voire son approbation -, du recours à la violence. Atténuation seulement, car encore en 1848, lors des élections de la Constituante, elle soutiendra le droit du Peuple à l'insurrection armée si leurs résultats ne lui étaient pas favorables. Mais juin 1848 lui fera condamner l'insurrection qui conduit à de pareils désastres, des milliers de morts, de déportés, l'anéantissement de l'âme d'un peuple qui ne se battra même plus pour une république qui l'assassine, avant de souscrire à une dictature assez habile pour lui laisser un droit de suffrage qu'elle saura contrôler.

C'est à ce prisme qu'elle lit la Commune dont elle perçoit l'inanité, mais dont

elle méconnaît le caractère populaire. Sa détestation du blanquisme lui masque la complexité d'une coalition patriote non dépourvue de projets analogues à ceux qu'elle soutenait naguère. Son attachement à la République lui fait condamner le peuple de Paris parce que son action révolutionnaire risque de faire le chemin d'un pouvoir réactionnaire dont la première décision serait de supprimer l'acquis du suffrage universel - après tout, les prétendants au trône n'étaient pas loin ! Elle préféra se rallier à Thiers, naguère honni, car il lui semblait être le seul garant d'une république aussi vacillante. Il y a quelque chose de tragique dans ce ralliement de la raison, dont on eut aimé qu'elle conservât quelque distance avec le cœur, le cœur ardent de la cause du Peuple.

Avec érudition, attention, affection même, Bernard Hamon nous donne une biographie intellectuelle de George Sand, dans toutes ses aspirations et ses contradictions. Une femme de son temps et dans son temps, dont la politique et l'histoire furent en somme la grande affaire et la vraie passion.

Julia ANTOLINI



Sand lue par Zola

Sous le titre *Lectures de Zola*, le fascicule XXI de la Série littéraire de Studia Romanica, Debrecen, 1999, comprend (p. 51-98) une étude de T. Gorilovics et Anna Szabo, intitulée *Zola, lecteur de George Sand*.

L'influence de Sand sur Zola étant actuellement méconnue, cette recherche, où

les auteurs s'attachent à la préciser en confrontant la correspondance du jeune Zola et les articles postérieurs où il s'exprime à son sujet, est particulièrement précieuse.

C'est vers 1860 que le futur écrivain découvre Sand, peut-être à travers Michelet, et avant de s'intéresser à Balzac. Il lit alors quelques-uns de ses romans, avec une prédilection pour *Jacques*, dont le principal héros l'émeut d'abord profondément. Et même quand, quelques années plus tard, il rejettera le romantisme, ses premiers articles sur George Sand dénotent encore un préjugé favorable : éloge de *Mauprat*, en 1863, de l'adaptation scénique de *Cadio* (lettre du 15/11/68). Pourfendeur du vaudeville, il apprécie, chez elle, la simplicité de l'action, la place accordée à l'« anatomie du cœur » plutôt qu'aux péripéties. Malgré la faiblesse de cette partie de l'œuvre, Zola lui manifesterait longtemps sa préférence. En 1879 encore, à l'occasion d'une reprise de *Claudie*, il en louera la sincérité, l'absence de ficelles. Mais ce qui désormais change, c'est qu'il classe l'auteur parmi les idéalistes confirmés.

Vingt-cinq pages de l'étude sont consacrées au long article nécrologique concernant la romancière, écrit par Zola en 1876. Il semble, notent les auteurs, qu'il ait, en définitive, peu lu les romans, ou avec une bonne dose de parti pris. Il abomine le « style emphatique » de *Lélia*, préférant à son « René en jupons » Edmée de *Mauprat*, Fadette, la Caroline du *Marquis de Villemer*. Néanmoins, s'il juge ces dernières héroïnes « touchantes et fières », il ajoute : « si peu vivantes de la vie réelle ».

En revanche, la langue des romans champêtres est jugée par lui « limpide ». Leur seul défaut, dit-il, est « de ne pas traduire la vie des campagnes ».

Fini aussi l'enthousiasme pour le héros de *Jacques*, devenu « insupportable », le roman ne lui paraissant plus que « faux et grotesque ». Quand Zola conserve une admiration (pour *Mauprat*, *La Mare au diable*), c'est avec de fortes réserves. Les auteurs soulignent le fait que le romancier, s'il consacre, dès sa sortie, un long article à *Nanon* (passé sous silence par le reste de la critique), il oublie bien des romans, tout comme les textes politiques ou critiques ; il ne perçoit pas l'apparition, à partir des années cinquante, d'héroïnes instruites et dominant leur vie. Une dizaine d'années plus tard, la polémique anti-romantique s'estompé, une fois le naturalisme bien affirmé. Malheureusement pour Sand, son effacement ne donne plus à Zola l'occasion de revenir (peut-être) à des jugements plus nuancés.

Cécile BELON



Indiana, Mauprat de G. Sand,
étude par Janet HIDDLESTON,
Glasgow Introductory Guides to French
Literature, University of Glasgow,
French and German publications,
2000, 88 p.

Deux études très complètes et très fines, sous une forme pourtant brève et par nature destinée à des étudiants. Il s'agit d'un excellent résumé de l'état actuel des recherches sur l'œuvre romanesque de George Sand et plus particulièrement sur les deux romans évoqués, avec une petite restriction : Janet Hiddleston fait état surtout des ouvrages et articles publiés en langue anglaise, mais il s'agit là d'une référence logique pour un auteur et des lecteurs anglophones.

Dans les deux cas, Janet Hiddleston présente le contexte dans lequel le roman a été écrit, se penche sur le système narratif, étudie l'intérêt des personnages, de l'intrigue, et développe les thèmes majeurs des deux œuvres, dans des commentaires riches et éclairants. De plus, il ne s'agit pas de la simple juxtaposition chronologique de deux études indépendantes. Mais, surtout dans la fin de la deuxième étude, Janet Hiddleston lance d'intéressantes pistes de comparaison et montre les changements de la pensée, de la technique et de l'écriture de l'auteur entre le premier roman, déjà plein d'intérêt et de maîtrise, et *Mauprat* que Janet Hiddleston semble considérer comme une étape importante dans l'évolution de l'artiste.

Ces monographies restant assez brèves, et les ouvrages étudiés offrant de nombreuses pistes d'étude, il restera toujours des aspects que l'on aurait souhaité voir développer davantage, ainsi que des remarques que l'on voudrait, non pas contester, mais compléter ou éclairer différemment. Mais il s'agit vraiment d'un travail d'une grande intelligence et d'une grande richesse.

En France, on regrettera vivement qu'il soit réservé aux personnes qui peuvent lire l'anglais, car non seulement il serait à recommander à tout étudiant de lettres se penchant sur le Romantisme et sur George Sand (cela compléterait de belle manière les excellentes préfaces existantes), mais il constituerait aussi bien un point de départ pour un approfondissement de lecture ou une préparation de cours (à supposer que Sand se trouve jamais un jour dans un programme national, surtout en lycée...)

Marielle VANDEKERKHOVE-CAORS



LE SIÈCLE DE GEORGE SAND

Anne CHEVEREAU,
*Alexandre Manceau. Le dernier
amour de George Sand.*

**Biographie. Avec la collaboration de
Marie-Thérèse BAUMGARTNER pour
la documentation et l'iconographie.**

Ed. Christian Pirot, 201 pages, 20 €

Anne CHEVEREAU avait d'abord titré: "Alexandre Manceau, graveur, dernier compagnon de George Sand". Elle s'est ravisée, jugeant peut-être que l'amant inspirerait plus de curiosité que le graveur. Elle n'en regrette pas moins (*Avant-propos*) la négligence, parfois teintée d'un léger mépris, à l'égard de cette liaison (pourtant la plus longue de la vie de Sand), du fait de biographes plus soucieux de mettre en relief des rencontres passagères, voire hypothétiques, avec des célébrités du temps. Négligence qui explique quelque peu pourquoi est resté jusqu'ici en friche le champ des recherches relatives à Manceau, dernier compagnon de Sand et graveur de renom.

Ce qui frappe, c'est la disproportion entre la durée (33 ans, les 2/3 de son existence) de son obscure vie parisienne et l'intensité des 15 dernières années partagées avec Sand. Évoquant, le 11 juin 1864 (*Agendas*, III) sa "dernière soirée à Nohant", avec une touchante solennité, Manceau fait le bilan de ses deux parties d'existence : « pendant les 14 ans que j'ai passés ici, j'ai plus ri, plus pleuré, plus

vécu que pendant les 33 qui les ont précédés ».

Si les gens modestes n'ont pas d'histoire, du moins obtenons-nous enfin, grâce à des mois de patiente recherche (l'édition des agendas ayant constitué, pour Anne Chevereau, un apprentissage idéal), les premières données précises sur la famille Manceau. Sans doute les débuts de graveur du jeune Alexandre nous échappent-ils, comme nous ignorons ses toutes premières oeuvres. Ce qui est certain, c'est qu'il parachève sa formation rue Racine dans l'atelier d'Alexandre Sixdeniers. Formation technique, accompagnée d'une solide étude du dessin (car il importait d'acquérir une maîtrise de l'interprétation graphique de l'œuvre à reproduire). C'est en 1841 (il a 24 ans) qu'un premier portrait exécuté et gravé par Manceau figure au salon. Dès lors, il ne cessera plus d'exposer.

Un des plus précieux apports du livre est la présentation, fort précise et magnifiquement illustrée⁽¹⁾, des oeuvres gravées, d'après la documentation réunie par M.-Th. BAUMGARTNER à partir des Livrets des Salons (ce Salon annuel si populaire au siècle passé), de l'Annuaire des artistes, des collections, surtout de celles de la B.N.F. et du Musée Goupil.

Quand Manceau, invité par Maurice Dudevant, une relation du Quartier latin, arrive à Nohant pour y fêter la Noël 1849, c'est déjà un graveur confirmé, pourvu d'un atelier-logement 3 rue Racine. Venu en Berry pour quelques jours, il est aussitôt adopté. Très vite Sand le reconnaît pour "fils", et même un peu plus que cela. De son côté, il voue à celle qu'il ne cessera d'admirer et de servir une éternelle dévotion. Tenant à tout prix à "gagner son pain", il transporte bien vite à Nohant ses outils de graveur, mais la folie théâtrale qui règne là-bas au début des années



Celui que Girardin appelait « l'aide de camp » et George, l'un de ses « deux enfants mâles »
Dessin d'Auguste Lehmann, 1848 (Musée de la Vie Romantique)

1850 l'entraîne à son tour. Si l'on en croit Sand, il aurait été un excellent acteur, mais pas seulement co-scénariste, auteur, décorateur, costumier, metteur en scène. Il devint aussi co-directeur du théâtre de Nohant. Il semble que cette seconde vie, commencée là-bas, le multiplie en l'épanouissant. Si le nouveau venu s'impose en de nombreux domaines, c'est qu'il ne fait rien à moitié. Anne Chevereau n'est pas loin de penser qu'en réservant l'improvisation aux farces et en exigeant que les textes des drames et des comédies soient tous écrits, Manceau a joué un rôle décisif dans le développement vers la scène parisienne des essais théâtraux berrichons,

Cette activité ne comble pourtant pas sa soif d'agir. Outre la gravure, qu'il pratique malaisément, faute de temps, Manceau s'adonne allègrement aux initiatives mi-scientifiques, mi-ludiques, de la maisonnée. Il s'implique jusque dans les réaménagements du château, les embellissements du jardin. Son attention au confort de George et des siens est tel qu'aucun autre de "ses" hommes n'apporta, semble-t-il, à la romancière une aide matérielle et morale aussi constante et désintéressée.

Son activité de copiste, de "secrétaire" acharné à ranger et classer, est connue par la Correspondance de Sand et surtout par l'agenda, tenu à deux mains de 1852 à 1865. Il prête volontiers l'oreille à la lecture des manuscrits de George, avec peut-être trop de bienveillance, lui dont l'admiration semble brider le jugement. Longtemps célèbre, auprès des Sand, pour sa capacité à fêter les anniversaires en vers de mirliton, il les défie en se plongeant jusqu'au cou dans la syntaxe et la versification. De cette étude forcenée sort un acte en vers non dénué de charme, représenté à l'Odéon en lever de rideau (*Une Journée à Dresde*, janvier 1864).

Peu de temps après, Sand lui abandonne un scénario dont elle ne veut plus, afin qu'il le versifie. Deux ans plus tard, elle retrouve la pièce...en prose. « C'est très bien écrit en prose et très complet, très lisible, c'est tout prêt à jouer, sans y changer un mot » (1. à Maurice, 18 mai 1866). Sous le titre *Le Lis du Japon*, l'œuvre est représentée au Vaudeville en accompagnement du *Don Juan de village*. Anne Chevereau pense que c'est très probablement de Manceau.

Cependant son talent le plus éclatant concerne la gravure. C'est ainsi qu'il apporte une collaboration décisive à la mise au point de *Masques et bouffons*. La gestation de l'œuvre occupe une douzaine d'années. Tout en dessinant à tour de bras, Maurice s'attelle, aidé de Manceau, à la recherche de documents sur la Commedia dell'Arte, puis il améliore ses ébauches tandis que sa mère révisé traductions et textes, puis préface le tout et que Manceau grave planche sur planche. Cet important succès éditorial hisse Maurice au rang tant souhaité d'illustrateur. Quant aux gravures de Manceau que la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris a placées (Fonds Sand, Album H.317) face aux calques originaux de Maurice, elles ont manifestement contribué au succès de l'entreprise par la précision et la finesse du trait, grâce aussi au remodelage d'un visage ou d'une main, à l'ajout ou au retranchement d'un détail.

Réussite donc pour Manceau aussi, mais première intense fatigue aggravée par la crainte de perdre, en raison de ce long assujettissement, sa clientèle habituelle. Dans une lettre à Maurice, George Sand s'inquiète de savoir si le graveur sera rétribué à la mesure de sa peine. Nous n'en apprendrons pas davantage, car notre principale source, l'agenda sandien, si l'on excepte la crise brutale de novembre 63 dont il est seul à témoigner, est un



Dieu et Patrie, gravure d'Alexandre Manceau, d'après Compté-Callix, 1848

lieu où ne se reflètent pas les orages, à quelques infimes allusions près. Des lettres de Manceau à Aucante trahissent pourtant, de la part de celui qu' A.Ch. baptise "l'invité permanent de Nohant", de graves soucis financiers.

Ayant offert, de ses deniers, à George et à Maurice, le voyage en Italie de 1855, Manceau écrit de là-bas, le 7 mai de cette année-là : « Madame va aussi bien que possible, ce qui ne va pas aussi bien que Madame et qui maigrit horriblement, c'est mon portefeuille ». Aucante est chargé en secret, cette fois et d'autres aussi, de presser un employeur d'avancer des fonds. Conscient de la lourdeur des charges qui pèsent sur Sand, Manceau "exige", dit-elle, de payer sa pension dès le début des années 60. Il ressent malheureusement déjà les premières crises de toux et d'étouffement. George s'alite à son tour à plusieurs reprises et il fait le garde-malade. George le veillera plus tard à Palaiseau au cours d'atroces semaines.

L'Annexe consacrée à la "succession Manceau" révèle quelques étrangetés. La maison de Palaiseau que, par l'effet d'une générosité spontanée, mais imprudente, le défunt lègue à Maurice Sand, n'a même pas fait l'objet d'un commencement de paiement. Tandis que le destinataire s'appête à refuser un héritage aussi innocemment piégé, sa mère s'emploie à rétablir la situation. Négligeant tout contrôle notarial, elle désintéresse l'ancienne propriétaire par des versements échelonnés (une partie de ces sommes venant d'ailleurs de Manceau). Ainsi le bien de Maurice est-il sauvé ; la maison pourra être revendue avec un assez joli bénéfice.

Si le lecteur d'Anne Chevereau veut s'informer au plus précis, il lui faudra s'astreindre à lire, parallèlement au texte, les...699 notes que les nécessités de l'édition ont renvoyées en fin de volume.

Il le fera, ne serait-ce que pour marquer sa gratitude à l'auteur d'avoir si bien tiré de l'ombre un être qui sut être longtemps, auprès de George Sand, un modèle d'honneur et de fidélité.

Aline ALQUIER

1. La très belle mise en valeur des dégradés et des contrastes est due à l'extrême soin apporté par Michel BAUMGARTNER à la reproduction des gravures.



Michel WINOCK, *Les Voix de la liberté, les écrivains engagés au XIX^e siècle*,

Seuil, 2001, 686 p., 22,71 €

Le livre de Michel Winock, à mi-chemin entre la synthèse historique et le recueil de monographies, se compose de 40 chapitres, et trois parties inégales, formant pyramide : des Cent Jours à la chute de la monarchie de Juillet (21 chapitres), de la révolution de 48 à la fin du second Empire (12 chapitres), de la guerre franco-prussienne à la mort de Victor Hugo (7 chapitres) Il s'articule, on le voit, autour de 3 moments de crise. L'auteur les appelle « carrefours » (13) dans la mesure où ils rassemblent plusieurs des acteurs auxquels il s'attache ; c'est particulièrement vrai de février 48, et le chapitre s'intitule « tous en scène ».

Comme le suggère déjà le titre, l'auteur prend une perspective finaliste, et choisit d'évoquer les grandes étapes de l'affirmation des principes de la révolution de 1789 : c'est pourquoi son livre s'achève sur ce sacre de la république, les

funérailles de Victor Hugo. Il s'attache, et c'est l'un des fils directeurs du livre, au conflit possible entre le principe de liberté et celui d'égalité, conflit si bien prévu par un de ces penseurs politiques que des recherches récentes ont mis en lumière : Tocqueville (ch.12). Tout en narrant, en accompagnement continu et la plupart du temps discret, l'histoire politique du siècle, Michel Winock se consacre presque exclusivement à des textes, du pamphlet à l'encyclopédie : le GDU de Pierre Larousse a - légitimement - droit à un article ; et, nouveauté induite par l'affirmation, au cours du siècle, de ce quatrième pouvoir qu'est la presse, articles, revues, journaux. Est-ce pour mieux mettre en lumière le pouvoir de la presse qu'il préfère, parce que son impact a été plus fort à la fin du Second Empire, Rochefort (ch. 33) à Vallès ? Son livre, on le voit, ne relève pas de l'histoire littéraire, et 1830, si important dans l'affirmation du romantisme littéraire, n'est pas retenu comme articulation, car il n'est marqué ni par un changement politique majeur, ni par des œuvres politiques originales.

Mais tout en privilégiant les écrits politiques, il fait la part belle aux écrivains : les pamphlets de Chateaubriand en 1814 et 1816 ouvrent le livre, avec les analyses de Madame de Staël et de Constant. La silhouette de Victor Hugo s'affirme avec de plus en plus de force dans les derniers chapitres ; ce sont les textes politiques des écrivains qui le retiennent - c'est ainsi que George Sand figure pour son action journalistique de 1848, et Balzac pour ses articles de la *Revue parisienne* en 1840 -, ou la portée politique de certaines parutions, comme la publication des *Mystères de Paris*, celle des *Misérables* ou de *La Vie de Jésus* ainsi que l'écriture de l'histoire, plus précisément les interprétations successives de la Révolution, de Guizot à Taine, en passant par Lamartine,

Louis Blanc, Michelet et Quinet. On mesure l'originalité de ce livre, nourri, la plupart du temps, des recherches les plus récentes, comme l'édition par Michelle Perrot des textes politiques de Sand. Le projet du livre s'inscrit dans le retour aux sources du libéralisme initié par François Furet, et l'auteur rappelle avec force les analyses et le rôle de Guizot (ch. 5, ch.21). Un chapitre substantiel est consacré à Proudhon. Michel Winock fait également leur place aux femmes, souligne dès son introduction la « présence étonnamment forte des femmes dans une vie politique qui en principe les excluait » : à Flora Tristan (ch. 15), à George Sand (ch. 16), à Louise Michel (ch. 36), il dédie un chapitre autour d'un moment décisif de leur engagement ; à côté de Vallès, Séverine apparaît.

Le point faible du livre est dans la présentation de l'utopie, un chapitre sur Fourier et les fouriéristes, un autre sur le saint-simonisme, d'information bien datée et bien réduite, et dissocié du féminisme saint-simonien. Pierre Leroux, le plus populaire des penseurs et écrivains socialistes en 1848, n'apparaît ici que relativement à George Sand. Est-ce parce que la pensée de l'égalité, dont ces premiers socialistes furent les porteurs, est jugée contradictoire avec l'idée de liberté ? mais eux-mêmes ne le pensaient pas. D'une façon générale, la notion de liberté concrète, chère aux socialistes, n'est pas réfléchie dans ce livre, assez riche et assez neuf cependant pour être vivement recommandé à tous ceux qu'intéresse le XIX^e siècle : et c'est bien la première fois qu'un livre synthétique, amené à traiter partiellement le cas de Sand, voit en elle autre chose que l'auteur de *La Petite Fadette* !

Des appendices très utiles complètent le volume parmi lesquels le texte de Constant : « De la liberté des Anciens

comparée à celle des modernes », une chronologie, un index des noms de personnes, un autre des journaux et périodiques, une bibliographie, et contribuent à en faire un ouvrage utile et stimulant.

Michèle HECQUET



Franz Liszt, Marie d'Agoult :
Correspondance,
présentée et annotée par Serge GUT
et Jacqueline BELLAS,
Fayard, 2001, 1344 p., 44,50 €

Nous saluons ici un ouvrage scientifique monumental, destiné à servir de référence pour tous ceux qu'intéresse, non seulement un des plus éclatants romans d'amour de l'époque romantique, mais aussi l'histoire de la musique, de la vie musicale, des transferts culturels entre pays européens, notamment entre la France et l'Allemagne, mais également entre musique savante et musique populaire. Il succède à l'édition en 2 volumes procurée par Daniel Ollivier, leur petit-fils, en 1933-34, depuis longtemps épuisée, et s'ajoute aux livres de Charles Dupêchez : édition de la correspondance de Marie d'Agoult et de George Sand (rééd. Bartillat 2001), et biographie (Perrin, 1989). Le texte des lettres, leur datation sont établis et justifiés avec une méticulosité rendue nécessaire par l'état lacunaire et le délabrement matériel de cette correspondance. Il est complété par des documents, des notes intimes de l'un et de l'autre et divisé en 14

chapitres reliés par une annotation précise, d'autant plus nécessaire que la *Correspondance* est déséquilibrée : sur les 562 lettres et billets qui demeurent, seuls 116 sont de la main de Marie ; mais, dans cet état d'incomplétude, elle suffit à restaurer la grandeur de la rencontre caricaturée par Balzac (*Béatrix*, 1839) puis par la comtesse elle-même (*Nélida*, 1844).

L'énorme majorité du recueil est constituée par les messages échangés lorsque le couple était séparé (en octobre 1839, Marie d'Agoult quitte Florence pour Paris, tandis que Liszt commence à courir l'Europe pour une étourdissante carrière internationale de virtuose), mais pas encore désuni (en avril 1844, la comtesse signifie la rupture à Liszt revenu à Paris).

Quelques lettres jalonnent la montée de la passion, jusqu'au départ de Marie, en mai 1835, pour Bâle, où Liszt devait la rejoindre. Ces lettres évoquent les heureuses années de Suisse et d'Italie avant que, pour avoir goûté au printemps 1838 à l'enivrement d'un premier triomphe viennois, Liszt ne cède à l'appel d'une vie brillante et mouvementée. Il n'appartiendra qu'à la princesse de Sayn Wittgenstein de le rappeler à sa vocation de compositeur : il renonce en 1847 à sa vie vagabonde de virtuose, de « saltimbanque », comme il lui arrive de dire.

Les lettres qui demeurent ne nous permettent pas de bien comprendre le nœud de leur accord, ni la place qu'y tiennent leurs trois enfants, Blandine, Cosima et Daniel, nés en 1835, 37, 39, d'abord laissés en nourrice, puis confiés à la mère de Liszt. Cependant il est clair que tous deux visent à la grandeur, et, dans les premiers temps, l'un par l'autre. Tous deux étaient par leur naissance, leur enfance, voués à dépasser la fidélité étroite à une nation, à une religion : l'enfant virtuose, né en Hongrie, élevé à Vienne, arrivé à Paris en-

core adolescent, la jeune patricienne née à Francfort d'un émigré français et d'une fille de banquier. Le sacre de l'artiste des années 1830 n'est pas étranger à leur rencontre. À cette date aussi l'orgueil souffrant de Liszt, ainsi que sa spiritualité trouvent leur aliment dans la pensée de l'église saint-simonienne, et notamment dans sa valorisation de l'artiste. À tous deux la vie de l'esprit est nécessaire, leur connivence intellectuelle est très forte, la culture et les valeurs artistiques intimement assimilées scandent leurs lettres

comme les signaux d'émotions partagées : *Obermann*, Dante, Byron, Goethe sont souvent cités, avant d'inspirer les compositions de Liszt ; l'allemand est la langue de leur intimité, qu'ils recherchent un « Rattenloch » (« trou à rats ») pour leurs moments d'idylle, ou s'expriment de manière pittoresque et moqueuse sur tel ou tel. Ils sont en contact avec plusieurs écrivains démocrates allemands attirés par la France : Heine, Bettina von Arnim, Herwegh, Ruge. Leur amour, comme défi à la société, s'accompagne de significations politiques, et tous deux suivent avec intérêt l'évolution de Lamennais, auprès de qui le jeune Liszt était allé se recueillir à La Chesnaie.

Ils recourent volontiers à un argot d'amants, une langue intime inventée aux premiers temps de leur rencontre, dont les termes s'espacent et ne se renouvellent pas. Souvent Liszt se plaint de ne pas

pouvoir écrire, de ne pas savoir dire l'intime. Face aux lettres plus méditatives de Marie, celles de Liszt sont un journal de bord, énumération vive, pittoresque, crue, des étapes, des concerts, des succès, des compositions : il ne s'agit pas encore des grandes. Complices ils le sont, au point de former parfois un écrivain en deux personnes : à plusieurs reprises, Liszt adresse un canevas à Marie, qui le transforme en lettre d'un bachelier ès musique (voir par exemple les lettres des 4 et 17 février 1837). Un narcissisme de

couple les unit : ils jouent à être les « fellows », et dans une de leurs dernières entrevues, Liszt dit à la comtesse : « Vous savez que nous nous ressemblions » (8 juin 1861, p.1216), ce qu'attestent leurs portraits.

Dès les premiers temps de leur séparation, Liszt encourage et conseille Marie dans la constitution d'un salon, plus intellectuel que mondain, mais certainement pas bohème. Bien que délivrée du carcan de la bonne société - douloureusement, car

sa mère refusa de la revoir jusqu'en 1841 - Marie n'en conserve pas moins les exigences morales, et c'est ce qui lui a interdit de comprendre George Sand. Ce salon est un succès. Les hommes de lettres les plus illustres s'y disputent l'emploi de consolateur : « Sainte-Beuve sort d'ici... Il n'a pas l'air de douter que tout ne soit fini entre vous et moi. Il paraît que c'est l'opinion établie. » écrit Marie en janvier 1841. Sainte-Beuve, mais aussi Girardin,



Marie d'Agoult, d'après un dessin de Théodore Chassériau (1841)

qui lui ouvre les colonnes de *La Presse*, et l'aide à devenir Daniel Stern. Si Liszt mène une existence centrifuge (il s'affiche auprès de la princesse Belgiojoso, de Caroline Ungher, de Marie Pleyel...), s'il est infidèle, sa loyauté intellectuelle et amicale demeure sans faille jusqu'après la rupture, ainsi il ne trahit jamais la cause de Marie auprès de Sand. Les moments passés ensemble se raréfient : deux mois d'été passés ensemble à Nonnenwerth, une île sur le Rhin, en 1841 et 1843, où la vie mondaine tient toutefois davantage de place qu'aux premiers temps.

Tandis que Marie reconquiert Paris, Liszt cherche à « se poser » comme artiste - il fait sien ce terme si balzacien -. Il y met les prétentions démesurées de qui se souvient d'avoir commencé sans appui, sans argent et sans éducation, se montre avide d'argent, d'honneurs, de prestigieuses relations - la fréquentation des Reichsgrafen (comtes d'empire) lui paraît particulièrement enivrante -, et certain sabre enrichi de pierreries, offert par sa Hongrie natale, sera le thème de bien des caricatures.

Nommé en 1842 maître de chapelle à Weimar, Liszt prend très au sérieux sa charge, analogue au plan artistique, dans sa pensée, à celle qu'a occupée Goethe, et se montre plein d'ambition pour le Grand-duché ; faire connaître musique et musiciens, se faire le propagandiste des plus grands (Beethoven, Berlioz), le passeur entre la musique populaire et la musique savante, est sa première vocation, et il se dépense infatigablement, par exemple, pour que soit honorée la mémoire de Beethoven.

La fin de l'échange est amère et douloureuse ; alliés, ils ne l'étaient plus qu'en secret : « Vous vous êtes mis dans l'impossibilité absolue d'être socialement parlant quelque chose pour moi. » se plaint la comtesse le 10 février 1844. Il

décidera implacablement de séparer les enfants de leur mère. Blandine et Daniel meurent tous deux très jeunes. Le journal intime de la comtesse, les lettres de Liszt à la princesse de Sayn Wittgenstein permettent de suivre la fin de leur relation, la seconde vie de Liszt, la mélancolie de plus en plus sévère de la comtesse. Ils se revirent en juin 1861, en octobre 1864 : « c'est encore lui, et lui seul, qui me fait sentir le mystère divin de la vie... », écrite en 1861.

Par l'intérêt des personnages mis en cause, la qualité de l'édition, ce volume est destiné à faire date.

Michèle HECQUET



COLLOQUES

Lectures de *Consuelo*

Du 15 au 17 novembre 2001, s'est tenu à Lyon, à l'Institut des Sciences de l'Homme, un colloque international organisé par l'unité mixte de recherche LIRE, dirigée par Philippe RÉGNIER, et qui avait pour thème « Lectures de *Consuelo* ».

Remarquablement préparé par Christine PLANTÉ (Université de Lyon II) et Michèle HECQUET (Université de Lille III) ce colloque s'est déroulé dans une ambiance détendue et chaleureuse. D'une

grande tenue, tant par le haut niveau des communications que par la richesse des débats, il a également été marqué par la discipline des nombreux intervenants.

C'est Lucienne FRAPPIER-MAZUR (Philadelphie, Penn. University, USA) qui, dans une première partie intitulée *poétique*, ouvre le champ d'une recherche que ce colloque n'épuisera pas. Sa communication porte sur la sémiotique du corps dans *Consuelo*, et observe la coexistence de deux points de vue, implicites et étrangers : un effacement de l'individuation chez Albert et Consuelo; une tension entre les déterminismes biologiques, et ceux qui relèvent du champ social et symbolique.

Ensuite, Claire BAREL-MOISAN (Lyon II, LIRE) examine l'évolution de la relation établie avec le lecteur de *Consuelo*. Narrateur et narrataires, quelle poétique dialogique ? Le dialogue ludique pour une esthétique du roman ironique ; la place du savoir et de l'idéologie dans les notes de bas de page et la parole des personnages ; enfin, la sollicitation du lecteur confronté à une succession de dénouements et invitité, après une longue initiation, à conquérir lui aussi sa liberté.

Puis Joëlle PRUNGNAUD (Lille III) s'intéresse à l'héritage du roman gothique dans les chapitres de *Consuelo* qui mettent en scène le Château des Géants. Un legs incontestable dont Sand s'affranchit pour en disposer à sa guise, et subvertir, par l'introduction de l'eau, élément fluide et féminin, la configuration architecturale archétypique.

Catherine MARIETTE (Grenoble III) traite des paysages dans *Consuelo* et de leur statut. Des paysages qui participent à l'action, la devancent ou la commentent;

véritables adjuvants du récit, ils épousent les contours de la narration.

Enfin, Christine PLANTÉ (Lyon II, LIRE) nous emmène sur le *chemin*, motif majeur dans *Consuelo*, où il s'impose comme élément important de constitution du sujet femme. Héritage du roman de formation, ce motif sinueux, que Sand infléchit par le choix d'une héroïne, est aussi métaphore de la création romanesque et du refus sandien du dénouement.

Quatre thèmes sont présentés au cours de la seconde journée : *filiations ; histoire, idéologies ; théâtre ; musique*.

La première communication proposée, dans le cadre des *filiations*, est celle de Pierre LAFORGUE (Université de Franche-Comté), sur l'Histoire comme généalogie, orientée sur Albert, chimère de personnage, nœud identitaire, et personnalité à reconstituer.

Ensuite, Marie-Claude SCHAPIRA (LIRE) s'interroge sur la fonction des enfants de Consuelo. Témoins et passeurs, ils ancrent le couple dans sa condition humaine et ouvrent la fin d'un récit qui se refuse à conclure.

C'est Bernard HAMON (Marseille) qui aborde le second sujet de la matinée, *histoire, idéologies*, avec un exposé sur *Jean Ziska* et *Procope le Grand*, deux essais construits avec les notes amassées pour l'écriture de *Consuelo*. Une adresse aux femmes, « filles de l'hérésie », parce qu'infantilisées et opprimées par l'église officielle.

Le thème de l'hérésie est également étudié par Gérard CHALAYE (Rennes I), qui relève la présence certaine d'un écho oedipien dans *Consuelo*. Comment, à cause du meurtre de Withold, le père hérétique et ancêtre mythique - la scène originelle refoulée - , se met en place un cycle de vengeance expiatoires où se

lisent les fondements psychanalytiques du religieux.

Enfin, Martine WATRELOT (Lille III) essaie de cerner la connaissance qu'avait George Sand du mouvement maçonnique et de confronter la place réelle des femmes, dans les sociétés secrètes, avec celle qui leur est accordée dans la mise en forme romanesque.

Nous abordons ensuite le *théâtre* avec Shira MALKIN (Memphis, Rhodes College, USA), qui va questionner les limbes théâtraux dans la vision dramatique de George Sand, en s'appuyant sur l'émotion de Consuelo dans les coulisses de l'opéra de Vienne. Troublée par la poésie de ce désordre, par le flou de cet espace indéfini, l'héroïne nous dévoile l'espace théâtral sandien, ce lieu privilégié de toutes les transformations.

L'enchaînement se fait avec Olivier BARA (LIRE), pour qui l'opéra, temple de la folie, est le lieu de l'aliénation de l'artiste, mais aussi celui du texte romanesque piégé dans sa tentative d'écrire l'indicible : le chant et la musique. Or, la perte de la voix de Consuelo amène le roman à faire le deuil de l'opéra, un deuil qui ouvre sur l'abolition de l'espace clos et une promesse de renaissance du spectacle rendu à la circulation et à l'échange.

La suite de cette journée est consacrée à la *musique*, avec trois communications et un récital de chant et guitare. D'abord, Sophie GUERMÈS (Strasbourg II), démontre non seulement l'influence de l'opéra *seria* sur la structure de *Consuelo*, mais aussi la résurgence de l'opéra *buffa* et de l'opéra initiatique dans ce roman, qui s'impose ainsi comme une synthèse esthétique des structures lyriques de l'Europe des Lumières.

Puis Anne PENESCO (Lyon 2) évoque le chant « divinement humain » du violon d'Albert de Rudolstadt, lequel, imprégné

de partitions savantes et d'œuvres populaires se livre à son inspiration, réalisant ainsi la symbiose des cordes vocales et instrumentales.

Enfin, David POWELL (Hofstra University, USA) s'applique à déchiffrer le jeu musico-narratif du récit dans *Consuelo*. Il examine la coexistence des deux codes, littéraire et musical, et les interstices où, entre ces deux codes, s'abrite le fonctionnement musico-littéraire du roman.

Le récital intitulé « Chant profane, chant sacré dans *Consuelo* », interprété par la mezzo-soprano Roula SAFAR, complète dans le recueillement et l'émotion les études consacrées à la musique. Au programme : Marcello, Hasse, Haendel, Caldara, Pauline Viardot, Jommelli, Pergolèse, Porpora, Holzbauer et un cantique hussitique.

Jean-Yves DEBREUILLE (Doyen de la faculté des lettres, des sciences du langage et des arts) et Philippe RÉGNIER (Directeur de l'UMR LIRE) ouvrent la dernière journée du colloque.

Cette troisième journée commence avec une communication de Françoise GENEVRAY (Lyon III), placée sous le signe de l'Échange. Si cet idéal imprègne la totalité du roman remarque-t-elle, l'échange, inscrit au bilan final de l'initiation de Consuelo, est surtout un partage développé en marge de l'économique, donc un échange-partage qui concrétise un principe politique : la fraternité.

Delphine GLEIZE (Lyon II, LIRE) poursuit en abordant la question du plurilinguisme qui sous-tend l'univers romanesque de *Consuelo*. Instrument de constitution des identités et de confrontation à l'altérité, le statut des langues possède

aussi une dimension géopolitique qui croise les destins nationaux.

Puis, dans le cadre d'une approche plus européenne, Merete STISTRUP JENSEN (Lyon II, LIRE) évoque l'influence d'Hoffmann sur l'œuvre de George Sand, et précisément la présence d'un climat qui, dans *Consuelo*, relève du fantastique musical. Un fantastique qui semble, au-delà des mots, s'incarner dans la voix de Consuelo appelée à transmettre l'indicible.

Kerstin WIEDEMANN (Saarbrücken, Allemagne) rapporte le peu d'intérêt du lectorat allemand, contemporain de *Consuelo*, pour ce roman, qui est par contre très apprécié par les intellectuels républicains regroupés sous l'appellation de « gauche hégélienne ». Ceux-ci étant surtout sensibles au message politique du roman, miroir de leurs propres revendications.

Enfin, Anna SZABO (Debrecen, Hongrie), propose de suivre l'influence de *Consuelo* sur *Jean-Christophe* de Romain Rolland, dont on sait avec certitude qu'il avait lu le roman de Sand.

C'est par l'évocation de *l'artiste* que va se clore ce colloque sur *Consuelo*, avec une première communication de Philippe RÉGNIER (CNRS, LIRE), intitulée « Sand et la conception saint-simonienne de l'artiste ».

Ensuite, celle d'Isabelle HOOG NAGINSKI (Tufts University, USA), qui met en scène le personnage de Wanda, mère d'Albert et sibylle chez les Invisibles. Représentation d'un destin féminin idéal (mère et prêtresse-philosophe), Wanda porte la parole idéologique de Sand. Elle fonctionne également comme figure de réconciliation des images staéliennes éclatées : la madone et la sibylle (*Corinne*).

Enfin, avec « Auteurs et autorités dans *Consuelo* : régime fluvial et navigation narrative », Anne Mc CALL-SAËNS (Tulane University, USA), termine par une possible poétique de l'eau. Elle explore le sort des lecteurs de ce *roman-fleuve* qui doivent savoir oublier et se souvenir. Elle présente *Consuelo* comme une réflexion sur la mémoire, celle qu'il faut utiliser pour remonter aux *sources* de l'identité créative et celle que chacun doit s'occuper à perdre.

La conclusion appartient à Michèle HECQUET qui souligne la richesse et la convergence de ce colloque. Un colloque en boucle, commencé et terminé sous le signe de la poétique, il eut aussi son épiphanie avec l'admirable manifestation musicale. Elle constate que les communications ont davantage porté sur l'auteur-narrateur de *Consuelo* que sur les personnages, et regrette le peu d'intérêt suscité par Porpora, la quasi-absence d'Anzoletto et la présence tardive de Wanda. Ses conclusions sont un peu bousculées par les horaires du train de Paris, mais Michèle HECQUET prend quand même le temps d'insister sur l'exceptionnelle qualité de l'accueil qui a contribué à donner à ce colloque une tonalité générale empreinte de cordialité.

Nicole LUCE



Colloque à Vérone

L'Italie dans l'œuvre de George Sand

Le Centre de recherches sur l'Italie dans l'Europe romantique (CRIER), de l'Université de Vérone, en collaboration avec le Groupe de recherches sandiennes, a organisé, du 9 au 12 mai 2002 à Vérone, son V^e colloque international sur le thème : *Présence de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*.

- **Jeudi 9 mai (matin)**

L'Italie, entre réel et imaginaire.

Présidence : Annarosa POLI

–L'Italie imaginaire de George Sand (*Histoire du rêveur* et *La Prima Donna*).

Simone VIERNE
(Université de Grenoble III)

–Retraite et ressourcement dans l'imaginaire italien de George Sand : *Lucrezia Floriani*, *Le Château des Désertes*, *Elle et Lui*.

Lucienne FRAPPIER-
MAZUR
(Université de Philadelphie)

–L'Italie vue par les voyageurs au temps de George Sand.

Emanuele KANCEFF
(Université de Turin,
Directeur du CIRVI)

- **9 mai (après-midi)**

Portraits et caractères italiens.

Présidence : José-Luis DIAZ

–L'Italien dans les textes fantastiques.

David POWELL
(Hofstra University)

–Le mythe de l'Italienne (Sand/Stendhal).

Brigitte DIAZ
(Université de Caen)

–L'adolescente chez George Sand : le cas italien.

Annabelle REA
(Occidental College, Los Angeles)

–Le Mythe de l'Italie chez George Sand, ou *Lélia* et l'Italie invisible.

Isabelle NAGINSKI
(Tufts University)

- **Vendredi 10 mai (matin)**

La poésie des lieux.

Présidence : Béatrice DIDIER

–*Le Piccinino* et la Sicile de George Sand.

Barbara BIANCO
WOJCIECHOWSKA
(Université de Lecce)

–Un Robinson à Rome ? À propos de *La Daniella*.

Damien ZANONE
(Université Stendhal, Grenoble III)

–Une ville où les extrêmes se touchent : la Venise de *L'Uscoque*.

Nicole MOZET
Université de ParisVII–Denis Diderot)

–Venise comme espace fictionnel dans *Consuelo*.

Françoise van ROSSUM-
GUYON
(Université d'Amsterdam)

- **10 mai (après-midi)**

Le théâtre et la musique italienne.

Présidence : Nicole MOZET

–L'épopée des comiques italiens au théâtre de Nohant.

Roberto CUPPONE
(Université de Venise)

–*Consuelo* dans le mélodrame italien.

Giuseppe VECCHI
(Université de Bologne)

Présidence : Lucienne FRAPPIER-MAZUR
–La musique italienne dans les *Lettres d'un voyageur*.

Béatrice DIDIER
(École normale supérieure, Paris)

–Musique italienne et marivaudage dans *Teverino*.

Joseph-Marc BAILBÉ
(Université de Rouen)

• **Samedi 11 mai (matin)**

La nature et ses représentations.

Présidence : Max MILNER

–L'eau et les eaux dans les romans italiens de George Sand.

Anne Mc CALL
SAINT-SAËNS
(Tulane University)

–L'esthétisation de la nature italienne dans l'œuvre de George Sand.

Gislinde SEYBERT
(Université de Hanovre)

–Le regard de George Sand sur la peinture italienne.

Henriette BESSIS
(Université Paris I)

–Les *Maîtres mosaïstes* : la question de l'original et de la reproduction. George Sand et la hiérarchie des arts.

Nicole SAVY
(Musée d'Orsay)

• **11 mai (après-midi)**

Idéologie, langue et traduction.

Présidence : Franco PIVA

–Sur Mazzini

Gian-Paolo ROMAGNANI
(Université de Vérone)

–Horizons italiens dans *Jacques et Simon*.

Michèle HECQUET
(Université de Lille III)

–*François le Champi* en Italie : ce que sous-entend une traduction littéraire.

Chritine CALLET
(Université de Vérone)

–Présence de l'italien dans la langue de George Sand.

Éric BORDAS
(Université Paris III)

• **Dimanche 12 mai (après-midi)**

Lumières et ombres de l'âme vénitienne.

Présidence : Françoise van ROSSUM-

GUYON

–Venise par la poste (Correspondance et *Lettres d'un voyageur*).

José-Luis DIAZ
(Université de Paris VII
– Denis Diderot)

–Un haut lieu de l'imaginaire sandien : *Venise* au miroir de quelques romans et nouvelles des années 1830.

Simone BERNARD-
GRIFFITHS
(Université de Clermont-Ferrand)

–Le présent et le passé de Venise dans les récits de George Sand et de Balzac (1837-1839) : *La Dernière Aladini*, *L'Orco* et *L'Uscoque* ; *Massimila Doni*, *Facino Cane*.

Max MILNER
(Université de Paris III)

–*Ne sommes-nous pas à Venise ?* (sur *Leone Leoni*).

Christine PLANTÉ
(Université de Lyon II)

Le dimanche 12 mai devait être inaugurée une plaque dédiée à George Sand, Calle Minelli, San Fantin, à Venise.



THÈSES

Yves Chastagnaret : *L'image de la Révolution française dans l'œuvre de jeunesse de George Sand (1829-1834).*

Thèse de doctorat d'État soutenue à Paris III le 14 décembre 2001.

Le 14 décembre 2001, Yves Chastagnaret a soutenu à Paris III sa thèse de doctorat d'État dirigée par Philippe Berthier et intitulée « *L'image de la Révolution française dans l'œuvre de jeunesse de George Sand (1829-1834)* », avec la mention très honorable. Les autres membres du jury étaient : Béatrice Didier, José-Luis Diaz, Michèle Hecquet, Jean-Clément Martin, Pierre-Louis Rey.

Cette impressionnante étude (plus de 2000 pages) est le couronnement de longues recherches. En 1988, notre Revue accueillait l'article « *Jeanne, roman de la révolution manquée* », en même temps que paraissait, dans la revue *XVIII^e siècle*, « *George Sand et la Révolution française* », où s'affirmait déjà le désir d'une lecture politique de George Sand. En fait, l'image de la Révolution n'apparaît pas dans les œuvres de jeunesse de Sand, et l'enquête d'Yves Chastagnaret s'attache d'abord à inscrire les connaissances et les opinions de Sand concernant la Révolution française parmi l'éventail des « lectures » de cette grande rupture qui se dessinaient sous la Restauration. Son attention aux différents penseurs libéraux et historiens de la Révolution est extrêmement soutenue, et étaye une reconstitution de la formation intellectuelle de Sand

en la replaçant dans sa génération, parmi les grands témoins libéraux de la France révolutionnée. Il interroge très largement sa tradition familiale : le père, la grand-mère de Sand appartiennent à ceux qui ont souffert de la Terreur, mais sont demeurés fidèles aux principes de 89. On peut regretter qu'il manque à son enquête - il s'agit en effet d'une enquête plutôt que d'une thèse -, une réflexion sur la manière dont les textes romanesques sandiens peuvent chiffrer la réalité sociale contemporaine, sur leur(s) régime(s) de référentialité, sur le sens de tel motif ou de telle localisation. Ce manque est partiellement pallié cependant, car les romans intimes de Sand sont inscrits dans une large intertextualité, où figurent les romans de madame de Charrière ou de Sophie Cottin (à propos d'*André*) mais aussi Rétif (à propos de *La Marraine*), sans oublier bien sûr ni *Delphine*, ni *La Nouvelle Héloïse*. Et l'on ne peut guère contester sa conclusion : les premières œuvres narratives de Sand, la plupart du temps situées sous la Restauration, sont une condamnation historique de la noblesse.

On ne peut qu'admirer le soin, la précision, la générosité aussi de son investigation, qui éclaire toutes les silhouettes rencontrées (le sous-préfet de la Châtre, Latouche, Planche, Buloz...) et ne crédite la jeune femme que de motivations honorables. Il est très certainement le chercheur le plus qualifié pour établir l'édition critique des toutes premières œuvres de Sand : *Jean Cauvin*, *L'Histoire du Rêveur*, *La Marraine* surtout sont interrogés ici pour la première fois et éclairés par leur contexte. Pour ne mentionner qu'une de ses analyses, celle de *Molinara*, pochade publiée en mars 31 dans *Le Figaro*, est une merveille de culture et de précision : Yves Chastagnaret en précise l'origine musicale (un opéra de Paesello), montre le poids des images dans la création san-

dienne - ici, un tableau pastoral de Boucher -. Plus loin, sur un ton plus grave, il analyse admirablement la condition morale induite par la situation sociale des grisettes, à propos d'*André* : la liberté amoureuse qu'elles croient revendiquer est un effet des assignations de leur condition sociale, si bien que la prison de solitude et de chasteté où s'enferme la meilleure d'entre elles s'avère choix de liberté. Il contribue également à l'histoire littéraire en montrant, à toutes les étapes de la métamorphose d'Aurore Dupin en George Sand, le caractère social de l'acte de devenir écrivain. Il évalue les apprentissages dus aux rencontres successives : Aurélien de Sèze, qui réveille chez la jeune femme, au meilleur sens du terme, une tentation aristocratique, et un désir de s'écrire. Il évoque avec saveur l'atelier littéraire du *Figaro* de Latouche, l'atmosphère de bohème de l'écriture en commun, sous le regard de l'autre, de Sandeau à Musset. Il fait le portrait de la première *Revue des Deux Mondes* et de l'entrepreneur littéraire Buloz, il signale aussi ce que doivent *L'Histoire du Rêveur*, *La Marraine*, à la sollicitation, plus mondaine qu'intime semble-t-il, d'une amie de couvent. Il se montre toujours attentif aux contrats d'édition, aux lieux de publication, aux relations avec les éditeurs, à la quête de conseils intellectuels, mais aussi d'appuis et de défense - pour *Lélia* notamment - , auprès du saint-simonien Guérault, de Sainte-Beuve...

Savante, son étude est également sensible : il sait mettre en lumière la place croissante prise dans la vie d'Aurore par le travail solitaire et la conquête, un peu tardive, d'une solitude valorisée. Ce faisant, Yves Chastagnaret modifie, en la précisant, l'image des débuts intellectuels de Sand. En soulignant la précocité et la constance du désir d'autobiographie, il en attriste l'image : si Sand était à elle-même

sa propre matière romanesque, suivant sa belle expression (p. 386), de longtemps elle ne s'aimait pas assez pour se prendre au sérieux. Dès lors, les gamineries de l'effervescence libérale en 1829, à La Châtre, s'avèrent l'expression d'un désespoir.

Nous renouvelons donc nos félicitations à Yves Chastagnaret pour cette très ample et très précise histoire intellectuelle de Sand.

Michèle HECQUET



THÉÂTRE, MUSIQUE, EXPOSITIONS, VIE DE L'ASSOCIATION

EXPOSITIONS

La Nouvelle Athènes

La fondation Taylor, héritière de L'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, dessinateurs, installée depuis cinquante ans au 1, rue de La Bruyère, nous a offert une superbe exposition intitulée : « La Nouvelle Athènes » (octobre 2001-février 2002). Ainsi fut baptisé, dès 1810, ce quartier où, tout au long du XIX^{ème} siècle, s'établit une certaine intelligentsia. George Sand, Chopin s'installent square d'Orléans de 1839 à 1842 : « Sans sortir de la cour, nous courons les uns chez les autres comme de bons voisins... ».

Pour se mettre dans l'ambiance, il fallait commencer par le dernier étage de l'exposition. Là, serrés les uns contre les autres, voisinaient de nombreux paysages reflétant l'ambiance et le charme du quartier.

À l'étage au dessous, en coins et recoins, s'offraient à nos yeux souvenirs et portraits des résidents les plus célèbres. Dessins, gravures, photos et lettres évoquaient la vie de ce lieu, si riche de souvenirs. Ici se côtoyaient non seulement des gens de lettres (Gérard de Nerval, Barbey d'Aurevilly, Henri Heine, Théophile Gautier, Marceline Desbordes-Valmore, les Goncourt) mais aussi des musiciens (Chopin, Berlioz), des actrices

(Mademoiselle Mars, Marie Dorval). De nombreux peintres y avaient établi à la fois leur logis et leur atelier : Ary Scheffer (dont la maison est devenue le Musée de La Vie Romantique), Delacroix, Géricault, Horace Vernet, Paul Delaroche, Isabey, Alfred de Dreux, Chassériau, Gustave Moreau, Henner, Fromentin, Thomas Couture.

Le catalogue de l'exposition, édité par la ville de Paris, n'est pas traité en simple nomenclature, et nous offre les joies d'un livre d'art agrémenté d'une très importante documentation .

M-T.B



Théodore Chassériau (Grand Palais, 26 février – 27 mai 2002)

Neveu du peintre, le baron Arthur Chassériau a recherché et réuni l'œuvre de son oncle Théodore (1816-1856) avant de la léguer au Louvre en 1934. Une première exposition avait eu lieu à l'Orangerie des Tuileries en 1933.

La mort prématurée du peintre à 37 ans ne lui a pas laissé le temps d'atteindre la notoriété qu'il eût méritée. Ingres, qui avait accueilli dans son atelier le précoce Chassériau, alors âgé de 12 ans, verra en lui » le Napoléon de la peinture ». Il lui apprendra à merveille le métier, celui de portraitiste surtout. Quand Ingres devint

directeur de la villa Médicis à Rome, Chassériau, financièrement gêné, ne put le suivre. Il ne put profiter que plus tard des charmes du paysage italien.

Dès l'entrée de l'exposition, de grands portraits nous font faire la connaissance de sa proche famille et de la virtuosité de son pinceau. Sur les mêmes cimaises, le *Portrait d'une femme espagnole* (1834-1838), copie d'un tableau dit *La fille du Greco*, vaut l'anecdote : Ingres aurait dit à son élève de ne jamais se séparer de cette magnifique copie. Cependant, l'actrice Alice Ozy (ou Ozy), superbe modèle et maîtresse du peintre, dont on a beaucoup dit que le corps voluptueux avait inspiré bon nombre des nus qui jaillissent, pour

ainsi dire, de ses toiles, parvint à lui « arracher » le tableau à force de supplications. Mal lui en prit de se vanter de sa victoire au cours d'un dîner organisé chez elle. Furieux, le peintre se leva, lacéra le tableau, et claqua – définitivement – la porte, après deux ans d'une liaison aussi sensuelle que tapageuse (de 1848 à 1850). Les traces des coups de couteau se voient encore sur la toile grossièrement restaurée.

La salle suivante est consacrée à d'excellents petits portraits, dessinés à la mine de plomb, de nombreuses personnalités du milieu du XIX^e siècle (dont Marie d'Agoult). Deux d'entre eux nous présentent une Alice Ozy intime, aux traits délicats, aux ombres finement veloutées. Artiste dramatique, elle inspira les poètes (Hugo) et collectionna les amants célèbres. Fervente admiratrice de George

Sand, elle lui fit part un peu plus tard de son intention de quitter la scène. Il s'en suivit un bref échange de correspondance, à la fin de laquelle George semble pourtant montrer un agacement courtois⁽¹⁾. Nous avons regretté de ne pas trouver

dans cette collection de dessins le portrait, offert par Chassériau à George Sand au cours d'un des dîners Magny à la fin de 1855⁽²⁾, de Delphine de Girardin, liée d'amitié avec George Sand à la fin de sa vie, et qui venait de mourir.

Viennent ensuite des vues des promenades en Italie, dont *Les rochers à Capri* (1840), qui annoncent déjà Cézanne. Puis l'admirable *Esther se parant* (1841) se dévoile à nous, tellement remarquable qu'elle fait la une de toutes les publica-

tions, et par sa splendeur écrase les autres rêveries bibliques et même les sujets religieux, dont les visages dramatiques de « la descente de croix » rappellent la tragédie grecque. La décoration de l'escalier de la Cour des comptes (aujourd'hui, le musée d'Orsay) inaugurée durant la révolution de 1848, très endommagée par l'incendie du palais d'Orsay pendant la Commune, est une révélation très intéressante par la force et la richesse de la composition et par un savant mélange de grisailles et de couleurs.

La grâce étrange du *Portrait de Mlles C... (Chassériau)* ou *Les deux sœurs* (1843) évoque avec finesse et perfection la force du lien familial. D'autres portraits magnifiques, dont celui d'*A... de T...* (Alexis de Tocqueville, 1850) attirent notre regard. Les carnets de croquis du



Delphine de Girardin, dessin de Chassériau gravé par Masson (1855)



Alice Ozy, d'après un dessin de Théodore Chassériau (1848)

voyage en Algérie nous confirment la parfaite technique du dessinateur et l'on regrette de ne pouvoir en tourner les pages ! On ne peut s'empêcher de penser à Delacroix dont il eut été le rival, si la mort ne l'avait pas, si jeune, emporté. Comme lui, il a su se faire graveur pour Shakespeare (gravures de la suite d'*Othello*, 1844).

La découverte des ruines de Pompéi avait beaucoup frappé le peintre, et dans l'un de ses derniers tableaux, le *Tepidarium* (1853), nous retrouvons Alice Ozy dans une évocation archéologique et orientale.

Cette belle exposition nous aura fait redécouvrir le réel talent de ce peintre, trait d'union entre Ingres et Delacroix, dont une grande partie de l'œuvre, grâce au legs du baron Arthur, peut aujourd'hui être admirée au Louvre et au musée d'Orsay, à l'exception notable de la *Baigneuse endormie* (1850, encore Alice Ozy), qui se trouve au musée Calvet à Avignon.

Marie-Thérèse BAUMGARTNER

-
1. *Corr.*, éd. Georges Lubin, L. 6710 et 7970, T. XIII et XV, Garnier, 1978 et 1981.
 2. *Agendas*, 30 décembre 1855, éd. Anne Chevreau, T. 1, Libr. Touzot, 1990.



VIE DE L'ASSOCIATION

Rapport d'activité de l'année 2001

Notre réunion de rentrée s'est tenue le 20 octobre au cercle de l'U.A.G (Union des Aveugles de Guerre), nous étions une cinquantaine et avons assisté à l'adaptation pour la scène, par Stéphanie TESSON, de la nouvelle d'Alfred de Musset, *Histoire d'un merle blanc*. Très enlevée, cette œuvre charmante, dont George Sand a pu être le prétexte, nous a tous enchantés ! Et ce n'était pas facile à réaliser dans cette salle, peu prévue pour cela.

Puis nous nous sommes réunis pour un cocktail dans une ambiance très sympathique.

Expositions au musée de la Vie Romantique

Nous pouvons désormais y admirer une certaine partie de la collection Lubin et de la donation Heluin.

Du 3 mai au 5 juillet 2001 ont été exposés « Les dessins romantiques français dans les collections privées parisiennes ».

Du 23 juillet au 28 octobre 2001 « Photographies hongroises du Romantisme aux avant-gardes ».

Du 12 novembre 2001 au 30 mars 2002 « Malraux et la modernité »: une très belle exposition dont le titre ne nous laisse pas deviner qu'il s'agit essentiellement de la présentation d'œuvres (peintures, dessins et sculptures des amis artistes de Malraux, « le dernier des romantiques »).

Conférences

Le 25 septembre, notre amie Simone BALAZARD, a parlé à « La Vieille Grille » du théâtre de George Sand de 1862 à 1864.

Le 8 octobre, Sylvie DELAIGUE-MOINS a donné un exposé à l'institut hongrois sur « Liszt et George Sand, entre amour et amitié », cette causerie fut suivie d'un concert d'œuvres de Liszt.

Jean-Marie VERGEADE a donné à La Châtre une conférence sur Georges Lubin, « Homme de lettres, homme des lettres ».

Musique

Jean PIAT et Pascal AMOYEL, qui s'étaient produits, en 2000 à Nohant, sont venus régaler les Palaisiens, le 19 Mars, l'un lisant des lettres de Musset et George Sand, l'autre jouant Chopin, Liszt, etc.

Le 5 avril, nous étions une quarantaine à l'Atelier du Concert, rue Girardon, pour entendre la pianiste Daria FEEDOVA, qui a interprété un programme composé d'œuvres de Chopin, de Liszt et de Scriabine (compte-rendu de Jeannine TAUVERON dans notre n°23).

Le 18^{ème} Festival Chopin à Paris, à l'Orangerie de Bagatelle, s'est tenu du 16 juin au 14 juillet 2001.

« L'une écrit et l'autre chante », le concert spectacle donné par la compagnie Hellequin à Palaiseau, avec Corinne LAPORTE, soprano, et Pascal LEREBOURG, pianiste, a été repris à Paris, au théâtre du Palais-Royal le 3 décembre : évocation musicale des rapports de George Sand et de la cantatrice Pauline Viardot (Chopin, Liszt).

Théâtre

Au centre Audiberti à Palaiseau, la compagnie Hellequin (avec Denise DAX)

a redonné « La rose et le caillou », petite pièce inspirée par l'un des *Contes d'une grand-mère*.

À La Mare au Diable, le café-théâtre de Palaiseau, en octobre et novembre, en alternance, des pièces de Musset, Mérimée, Hugo et Vigny ont eu un certain succès.

Au Nouveau théâtre Mouffetard à Paris, en novembre, *Lorenzaccio* de Musset et *Une conspiration en 1537* de George Sand, adaptation et mise en scène d'Henri LAZARINI. Cette pièce a été reprise à Palaiseau, à La Mare au Diable, en décembre et janvier.

L'*Histoire d'un merle blanc* dont nous avons pu profiter à notre première rencontre d'octobre, s'est donné ensuite au théâtre du Marais en mars, toujours avec Stéphanie TESSON.

Au Théâtre 14, 20 Avenue Marc Sangnier (Paris 14^{ème}) s'est joué jusqu'au 2 mars, la pièce *Gabriel(le)*, adaptée de George Sand et mise en scène par Gilles GLEIZES (déjà donnée au théâtre de Rungis, l'année dernière, où elle avait fait salle comble).

Voyages

Le voyage projeté dans les Ardennes en juin a dû être annulé faute de réunir suffisamment d'inscriptions. Faute de mieux, nous avons profité de l'organisation du Syndicat d'initiative de Palaiseau. Ainsi, au premier week-end d'octobre, nous avons pu partir en car, et revisiter les principaux lieux sandiens, essentiellement Nohant et Gargilèsse.

Atelier

L'atelier de lectures sandiennes s'est réuni le 15 mars (« Franz Liszt et George Sand entre amour et amitié »), le 28 mai (« George Sand et la guerre de 1870 »), le

15 octobre (*Le péché de Monsieur Antoine*), et le 15 décembre notre amie Sylvie VEYS a présenté le travail destiné à son mémoire sur « Le fantasme de la filiation féminine dans les romans de George Sand de 1840 à 1855 ». Au programme de l'année 2002 : les *Contes d'une grand'mère*.

Thèses

Yves CHASTAGNARET, membre de notre conseil d'administration, a soutenu sa thèse de Doctorat d'Etat « Image de la Révolution Française dans les œuvres de jeunesse de G.S de 1829 à 1834 », à La Sorbonne III. Il a reçu la mention très honorable.

Colloques

À Lyon s'est poursuivi pendant le premier semestre le colloque « Autour de *Consuelo* » co-dirigé par Christine PLANTÉ et Michèle HECQUET (dans le cadre de L.I.R.E. à Lyon II.)

Dans le même cadre, à l'occasion du 150^{ème} anniversaire du coup d'état du 2 décembre 1851, Michèle HECQUET a parlé de : « George Sand et le coup d'état ».

Enfin rappelons le colloque international « Présence de l'Italie dans l'œuvre de G.S », à Vérone les 9, 10 et 11 mai 2002 et à Venise le 12 mai.

Rencontres

Les professeurs de lycées « George Sand » de La Châtre, Le Mée sur Seine, Cosne sur Loire et Nérac ont organisé un week-end à Paris et sont venus passer un moment à Palaiseau.

Groupe d'études sandiennes

Le 24 mars 2001, « George Sand et les arts plastiques », conférence par Hen-

riette BESSIS. Le 21 mai 2001, « George Sand et l'Opéra italien », par Annarosa POLI. Le 16 juin 2001, journée d'étude sur *Histoire de ma vie*. Le 6 octobre, « Les lecteurs russes de *Consuelo* », par Françoise GENEVRAY, et « George Sand et les lecteurs allemands », par Kerstin WIEDEMAN. Le 19 janvier 2002 (Françoise SYLVOS : *Voyage d'un moineau de Paris*). Pour le 6 avril 2002, « Éditer George Sand », par Éric BORDAS.

Projets pour 2002 :

Nous prévoyons une nouvelle visite du cimetière du Montparnasse, toujours guidée par notre amie Jeannine LAISSUS, et, sous la direction d'un spécialiste, une visite de l'église Saint-Sulpice (autel sculpté par Clésinger et surtout chapelle des Saints Anges, avec les fresques de Delacroix, sans compter l'intérêt architectural du bâtiment). Pour la réunion de rentrée les hôtes de la Villa George Sand seront ravis de vous accueillir, le nouveau maire de Palaiseau ayant accepté de prêter une grande tente.

Questions diverses

Le temps nous manque pour parler des autres associations avec lesquelles nous sommes en relations : Balzac, (les expositions du musée), Chateaubriand : nous fûmes une douzaine au moins à profiter de la lecture en plein air d'*Attala*, spectacle très réussi, avec au piano Cyril HUVÉ, l'hôte de notre concert du 5 avril dernier.

Autour de Nohant, il se passe beaucoup de choses fort intéressantes. Partout, grâce à Internet nous pourrions nous tenir plus au courant les uns les autres.

Marie-Thérèse BAUMGARTNER



Carnet

Naissances :

Robin VANDEKERKHOVE-CAORS, le
24 juillet 2001

Décès :

Nous avons eu à déplorer la disparition d'André TROUBAT, ami de longue date. Yvonne TRICOT nous a quittés le 04 avril 2001 et son mari a tenu à marquer sa fidélité en s'inscrivant à l'association. Nous avons appris très tardivement le décès de Claude TRICOTEL, le 7 avril, et sa femme, qui souvent l'accompagnait, a, elle aussi, tenu à inscrire.

Nous avons aussi appris le décès, en décembre 2001 à Montrichard (Loir-et-Cher), d'une adhérente de la première heure puisqu'elle a fait partie du Comité littéraire et artistique de notre association jusqu'en 1980, et du Conseil d'administration jusqu'en 1985. Il s'agit d'Yvonne GRÈS-VÉRON, petite-fille du peintre-paysagiste Jules Véron (1839-1890). Possédant des lettres adressées par le peintre, alors tout jeune, à George Sand, elle évoquait dans ses conférences la rencontre de ce dernier avec la romancière, le 18 juillet 1860 à Gargillesse, et ses visites à Nohant. Sand acheta, et fit acquérir par ses amis, plusieurs toiles. L'une de ses peintures est visible à Nohant.

Signalons enfin que nos amis américains ont créé le « Prix Janis Glasgow » pour honorer la mémoire de cette pionnière des études sandiennes.



RAPPORT FINANCIER par Michel Baumgartner

A.G.O du 2 février 2002

RÉSULTATS DE L'EXERCICE 2001

| RECETTES | | DÉPENSES | |
|---------------------------------|-----------|-----------------------------------|-----------|
| Subventions & dons | | Secrétariat | 8 258,77 |
| - Centre Natl. des Lettres | 6 000,00 | Frais bancaires & postaux | 4 411,40 |
| - Mairie de Paris | 0,00 | Prime assurance RC | 500,00 |
| - Autres | 300,00 | Manifestations | |
| Manifestations | | Repas annuel assemblée générale | 8 760,00 |
| Repas annuel Assemblée générale | 6 370,00 | Concert 05/04/2001 | 4 000,00 |
| Concert 05/04/2001 | 4 000,00 | Week-end Nohant | 7 570,00 |
| Week-end Nohant | 7 570,00 | Réunion 20/10/01 (UAG-Paris) | 5 425,00 |
| Réunion 20/10/01 (UAG-Paris) | 2 399,96 | Revue N°23 + Frais d'envoi | 28 989,59 |
| Ventes de revues | 4 905,00 | Divers | 120,00 |
| Cotisations | 35 781,05 | | |
| Intérêts cpte s/livret | 1 676,34 | | |
| Divers | 0,01 | | |
| | | | <hr/> |
| | | | 68 034,76 |
| | | Résultat de l'exercice : bénéfice | <hr/> |
| | | | 967,60 |
| | | | <hr/> |
| | 69 002,36 | | 69 002,36 |

TRÉSORERIE

| | |
|----------------------------|-----------|
| Banque - compte courant | 5 445,23 |
| Banque - compte sur livret | 75 004,95 |
| C.C.P. | 543,00 |
| | <hr/> |
| | 80 993,18 |

CHIFFRES PRÉVISIONNELS 2002

| RECETTES | | DÉPENSES | |
|---------------------------------|-----------|----------------------------|-----------|
| Subventions & dons | 7 000,00 | Secrétariat | 8 000,00 |
| Ventes de revues | 6 000,00 | Bulletin n°24 + frais | 30 000,00 |
| Manifestations | 25 000,00 | Manifestations | 30 000,00 |
| Cotisations | 36 000,00 | Frais bancaires, PTT | 5 000,00 |
| Produits de trésorerie & divers | 2 000,00 | Primes assurances & divers | 3 000,00 |
| | <hr/> | | <hr/> |
| | 76 000,00 | | 76 000,00 |

LES AMIS DE GEORGE SAND

Association déclarée (J.O. 16 - 17 Juin 1975)
Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal 75009 Paris

BULLETIN D'ADHÉSION

à retourner à la Secrétaire Générale de l'Association,
Marie-Thérèse BAUMGARTNER, Villa George Sand,
12 rue George Sand, B.P.83, 91123 PALAISEAU cedex
Répondeur & Fax.: 01 60 14 89 91

(Chèques ou mandats en francs français, compensables en France et libellés au nom de
l'Association "Les Amis de George Sand")

N° Compte Chèques Postaux : 5.738.72.X - 69000 LYON FRANCE

M. Mme Mlle (Prénom & Nom)

Adresse :

Code postal : Ville : Pays :

Tél.: Fax e-mail :

Je demande mon adhésion à l'Association "LES AMIS DE GEORGE SAND" et je vous adresse ci-joint par chèque ma cotisation pour la présente année civile, d'un montant de

J'ai bien noté que je recevrai en retour ma carte de membre de l'Association pour l'année en cours et que vous m'adresserez les prochaines circulaires destinées aux adhérents ainsi que la revue de cette année (numéro paru ou à paraître).

A.....le.....
(signature)

Cotisations année 2002 :

- Membres actifs :20 € Couples :28 €
 Membres de soutien :30 € Membres bienfaiteurs :45 €
 Étudiants :12 €

Copyright 2002 © Les Amis de George Sand