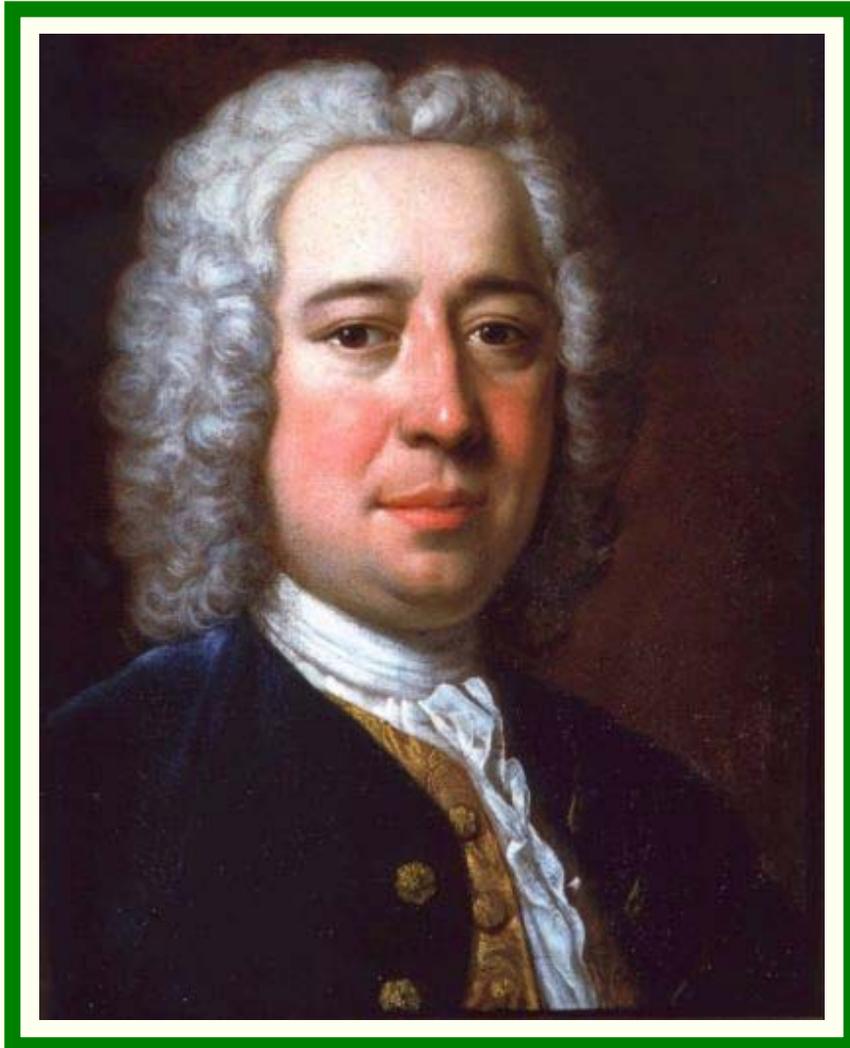


LES AMIS DE GEORGE SAND

Publié avec l'aide du Centre National du Livre



Porpora
huile non signée (Bologne)

2009

Nouvelle Série N° 31

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.

Administration : Mairie de Montgivray, rue du Pont, 36400 Montgivray.

Président d'honneur

Georges Lubin †

Bureau

Président

Bernard Hamon

Vice-Présidentes

Aline Alquier

Jeannine Tauveron

Secrétaire générale

Danielle Bahiaoui

Secrétaire adjointe

Arlette Choury

Trésorier

Jean-Paul Petit-Perrin

Responsable Revue

Michèle Hecquet

Responsable Internet

Thierry Derigny

Conseil d'administration

Aline Alquier, Danielle Bahiaoui, Marie-Thérèse Baumgartner, Michel Baumgartner, Thierry Bodin, Chantal Broglin, Arlette Choury, Jean Courrier, Thierry Derigny, Bernard Hamon, Michèle Hecquet, Jean-Paul Petit-Perrin, Marie-Paule Rambeau, Jeannine Tauveron, Marielle Vandekerkhove-Caors, Martine Watrelot.

Comité de lecture

Aline Alquier, Yves Chastagnaret, Bernard Hamon Michèle Hecquet, Martine Watrelot, Marie-Paule Rambeau.

Rédactrice en chef : Michèle Hecquet.

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

Adresse e-mail : amisdegeorgesand@wanadoo.fr



Prix de la revue N° 31 pour les non-adhérents : 17,00 € franco de port.

Les chèques ou virements bancaires (*IBAN : FR42 - 3000 - 2057 - 3400 - 0011 - 7093 - L26*
BIC : CRLYFRPP) doivent être payables en France, libellés au nom de l'Association *Les Amis de George Sand*, à l'adresse « Administration » ci-dessus.

SOMMAIRE

Éditorial de Michèle HECQUET.....	p. 3
Marie-Paule RAMBEAU : Nicola Porpora : de la réalité à la fiction romanesque.....	p. 5
Françoise GENEVRAY : George Sand parodiée : <i>Bohemino</i>	p. 26
Bernard HAMON : « <i>Vive George Sand, vive Mademoiselle La Quintinie, à bas les cléricaux !</i> ».....	p. 43
Xavier VEZZOLI : George Sand et les funérailles de Chopin.....	p. 72
Marie-Paule RAMBEAU : George Sand pouvait-elle assister aux obsèques de Chopin ?.....	p. 79
Marielle VANDEKERKHOVE-CAORS : François Dudevant.....	p. 85
Livres, revues, études, manifestations culturelles :	
• George SAND, parutions :.....	p. 99
<i>Œuvres complètes</i> (1829-1831: George Sand avant <i>Indiana</i> ; (Y. CHASTAGNARET) ; 1832 : <i>Indiana</i> (B. DIAZ), <i>Valentine</i> (D. ZANONE); <i>Valentine</i> (A. ALQUIER); <i>Le Compagnon du tour de France</i> (J. COURRIER); <i>Le Théâtre des marionnettes de Nohant</i> (B. TILLIER).	
• Actes de colloques :	p. 109
Sénat 2004 : George Sand, Littérature et politique (B. HAMON).	
• Études :	p. 112
<i>George Sand mythographe</i> (I. NAGINSKI) ; George Sand et le prince Napoléon (B. HAMON) ; <i>Lovenjoul</i> (C. FAIVRE D'ARCIER) ; Le crime de la Chartreuse (A. LE BIHAN).	
• Manifestations culturelles :	p. 124
Théâtre : <i>Fantasio</i> d'Alfred de MUSSET à la Comédie française. Fêtes musicales du château de Pionsat : <i>Une soirée musicale autour de Porpora</i> : Conférence (M-P. RAMBEAU), concert (J. TAUVERON).	
Vie de l'association	
• Rapport d'activité 2008 (D. BAHIAOUI).....	p. 128
• Carnet.....	p. 131
Krystyna Kobylańska, Jeanne Calviera Vican, Joseph Marc Bailbé.	
• Tableau financier 2008 (J-P. PETIT-PERRIN)	p. 133
• Bulletin d'inscription.....	p. 135

Table des illustrations

En couverture : <i>Porpora</i> , huile non signée (Bologne – cl. archives)	
<i>Le château de Pionsat</i> (Puy-de-Dôme).....	p. 5
Les Ospedali de Venise au XVIII ^e siècle : <i>L'Ospedale de la Pietà</i> (gravure), <i>Concert à l'Ospedale</i> (huile de Gabriel BELLA), <i>Pensionnaire d'un Ospedale</i> (croquis anonyme).....	p. 6
<i>Portraits du Porpora</i> : gravure anonyme de 1825 ; gravure de DELAVILLE d'après Maurice SAND).....	p. 12
<i>Consuelo</i> (gravure de ROBINSON, d'après DUBUFE).....	p. 16
<i>Et [Le Porpora] commença à battre la mesure</i> (gravure de DELAVILLE , d'après Maurice Sand)	p. 20
<i>Teverino</i> (gravure de DELAVILLE , d'après Maurice Sand).....	p. 28
<i>Un ecclésiastique</i> (caricature d'Eugène DELACROIX, Musée du Louvre).....	p. 42
1823-1878 : 4 papes (<i>Léon XII, Pie VIII, Grégoire XVI, Pie IX</i>).....	p. 44
<i>La liberté des cultes</i> (gravure de DELAPORTE, d'après LANGLUMÉ).....	p. 44
<i>Lac du Bourget</i> : <i>Abbaye d'Hautecombe, château de Bourdeau</i>	p. 50
<i>L'enfer</i> (Cathédrale de Bourges, portail ouest, détail, cl. Lancosme Multimedia).....	p. 56
<i>Paul-Louis Courier, Octave Feuillet, Jules Michelet</i> (cl. archives), <i>Louis Veillot</i> (photo de NADAR), <i>Saint Montalembert</i> (caricature de DAUMIER).....	p. 64
<i>Les Chantres</i> (d'après BOILLY, archives de la maîtrise de la cathédrale de Dijon, détail).....	p. 69
<i>La mort de Chopin</i> , d'après Félix-Joseph BARRIAS.....	p. 72
<i>Invitation aux funérailles de Chopin</i> (cl. Y. Vezzoli).....	p. 77
<i>Paris, la Madeleine</i> (gravure, 1 ^e moitié du XIX ^e siècle).....	p. 79
<i>François Dudevant, dit Casimir</i> , après 1855 (cliché anonyme).....	p. 84
<i>Monsieur et Madame Dudevant</i> , esquisse de François BIARD (Musée George Sand et de la Vallée Noire, La Châtre).....	p. 94
<i>Valentine</i> (gravure de H. ROBINSON, 1845, d'après Ad. GIRALDON).....	p. 104
<i>Les marionnettes à Nohant</i> , par Frédéric LAUTH (détail).....	p. 108
<i>Le prince Napoléon</i> , par Hippolyte Flandrin (1860), Musée d'Orsay, Paris.....	p. 116
<i>Le vicomte de Spælberch de Lovenjoul</i> (cl. Ghémar frères, bibliothèque de l'Insti- tut).....	p. 119
<i>Visite du curé de Valdemosà</i> (dessin de Maurice SAND).....	p. 121
<i>Cécile BRUNE en Fantasio</i> (cl. Comédie Française).....	p. 124
<i>Pionsat (Puy-de-Dôme) : Le château</i> (cl. archives).....	p. 127
<i>4 vues du Château de Montgivray</i> (cl. D. Bahiaoui).....	pp. 128-129



Éditorial

LE BULLETIN DE CETTE ANNÉE offre, autour de l'œuvre (sources et réception, contexte idéologique et politique) et à propos de l'existence de Sand, des études d'une grande variété :

Marie-Paule RAMBEAU (« Nicola Porpora : de la réalité à la fiction romanesque ») a accepté de reprendre pour nous la conférence donnée l'été dernier au château de Pionsat ; elle évoque ce compositeur d'origine napolitaine, le moment vénitien de sa carrière européenne, et ces hauts lieux d'apprentissage du chant que furent, au témoignage des visiteurs européens, les *ospedali* de Venise ; elle analyse ensuite son appropriation romanesque, à la fois libre et fidèle, par Sand : infléchissement apporté à la figure historique, caractère et rôle de Porpora dans *Consuelo*.

Exemple inattendu de réception, Françoise GENEVRAY (« George Sand parodiée : *Bohemino* ») nous a réservé son étonnante découverte, à la Bibliothèque nationale, d'une pièce jouée sur un théâtre de société, *Bohemino*, dont le texte, inspiré de *Teverino* et *Flaminio*, est animé – parodie bien proche du pastiche – par une étroite connivence avec l'œuvre sandienne ; son enquête lui permet de l'attribuer à l'entourage de Mme Auberon, dont Proust fréquentera le salon.

Il revient à Bernard HAMON (« Vive George Sand, vive *Mademoiselle La Quintinie*, à bas les cléricaux ! »), spécialiste des questions politiques et religieuses, et récent éditeur de la correspondance échangée entre Sand et le prince Napoléon, de nous présenter les circonstances – puissance du parti clérical, hésitations du pouvoir face à l'unité italienne, prises de position du prince – où fut décidée, comme intervention sur les scènes politiques et littéraires, l'écriture de *Mademoiselle La Quintinie* ; il nous rend compte ensuite de l'immense popularité ainsi regagnée par Sand, manifestée indirectement par le bruyant succès, à l'Odéon, d'une œuvre moins polémique.

Cette année 2009 est celle du cent cinquantième des funérailles de Chopin ; l'absence de Sand a fait polémique, on le sait ; Xavier VEZZOLI

(« George Sand et les funérailles de Chopin ») apporte un élément d'explication à cette absence, Marie-Paule RAMBEAU (« George Sand pouvait-elle assister aux funérailles de Chopin ? ») analyse plus largement l'éloignement de Sand pour ce genre de cérémonies.

Enfin Marielle CAORS (« François Dudevant ») confronte les données de la *Correspondance*, le récit d'*Histoire de ma vie*, les faits établis par Georges Lubin, pour conter l'existence de François Dudevant et dresser de ce militaire, puis gentilhomme campagnard, un portrait nuancé : époux banal d'une femme qui ne l'était pas

Nous saluons, au premier plan des récentes parutions sandiennes, celle des 3 premiers volumes de l'édition des *Œuvres complètes* dirigée par B. DIDIER chez Champion : Yves CHASTAGNARET a réalisé la très lourde tâche d'établir et de présenter les textes écrits avant *Indiana* (1829-31, 2 vol.). Pour le volume suivant (1832) Brigitte DIAZ s'est chargée d'*Indiana*, Damien ZANONE de *Valentine*.

Nos lecteurs trouveront les comptes rendus de plusieurs autres parutions, de manifestations musicale et théâtrale et le rapport d'activités de l'Association depuis l'installation du secrétariat à Montgivray en mai 2008.

Enfin, nous avons eu la tristesse d'apprendre la disparition de Joseph Marc Bailbé, survenue le 22 avril dernier.

Michèle HECQUET



Pour l'année 2010 (n° 32), où l'on célébrera le bicentenaire de la naissance de Chopin, notre amie Marie-Paule Rambeau a accepté de réunir un dossier ; nous prévoyons, pour le Bulletin de l'année suivante (n°33, 2011), un ensemble sur le XVIII^e siècle. Les propositions d'articles qui ne concerneraient pas Chopin (mais peut-être Musset ?) pour le n° 32, et celles pour le n° 33 (2011) peuvent m'être tout de suite adressées :

Michèle HECQUET, 176, rue de la République, 59110 LA MADELEINE
(michele.hecquet@orange.fr).

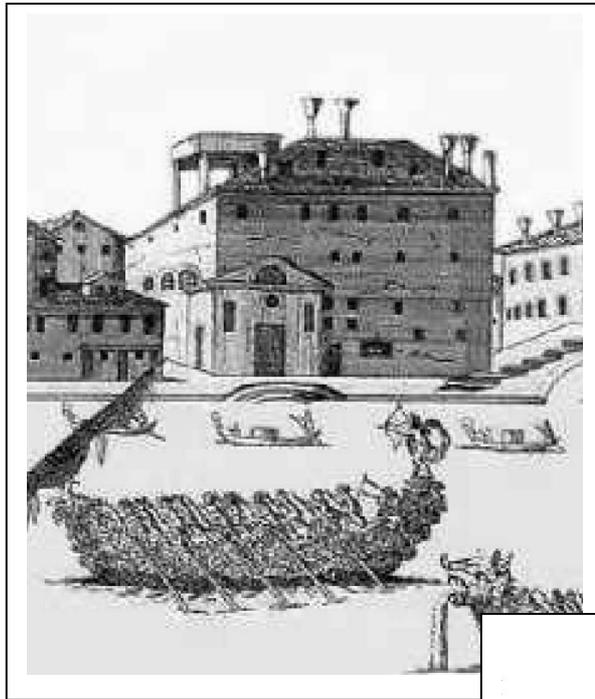


Le château de Pionsat (Puy-de-Dôme)

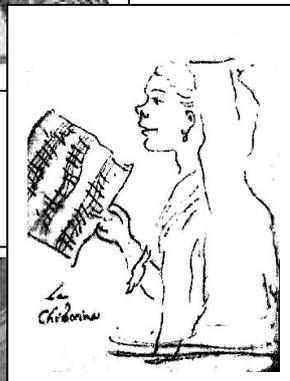
Nicola Porpora : de la réalité à la fiction romanesque

LE FESTIVAL du château de Pionsat, que notre amie Jeannine Taveron organise chaque été, a inauguré cette année une formule particulièrement heureuse : faire précéder le concert du soir par une conférence qui en illustre le contexte historique et esthétique et prépare ainsi à une écoute plus complice des œuvres musicales.

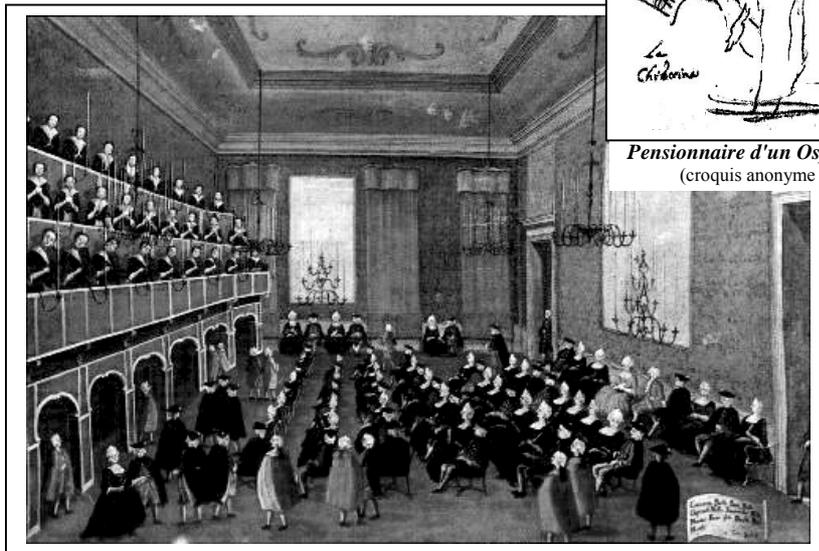
Le concert du claveciniste Martin Gester, directeur du Parlement de musique de Strasbourg, était placé le 10 août 2008 sous l'invocation des Ospedali vénitiens et particulièrement de l'un des compositeurs qui en fit la renommée, Nicola Porpora. Quelle meilleure occasion de découvrir, dans la Venise du XVIII^e siècle, l'activité musicale des hospices, ces institutions charitables qui devinrent peu à peu des conservatoires prestigieux ? La haute figure du Porpora qui en assura longtemps la direction, s'inscrit par ailleurs dans un registre qui n'est pas seulement musical : George Sand en a fait un personnage central de son roman *Consuelo*. Comment, à partir de ses sources, Porpora a-t-il accédé au statut de création romanesque et pourquoi l'a-t-elle élu, lui, c'est ce que la conférence de l'après-midi se proposait de faire mieux comprendre.



Venise, l'Ospedale della Pietà
(cl. archives)



Pensionnaire d'un Ospedale
(croquis anonyme)



Concert à l'Ospedale
Huile sur toile de Gabriel BELLA

Une institution spécifiquement vénitienne : les ospedali

Au XVI^e siècle, la République de Venise, soucieuse de trouver une solution à la mendicité endémique, avait créé des hospices dont la vocation était d'accueillir les nécessiteux de tous ordres et particulièrement les enfants illégitimes abandonnés, très nombreux dans cette ville connue pour la licence de ses mœurs. Ces institutions de charité étaient placées sous l'autorité de l'Etat qui en assumait la charge financière, et dirigées par des gouverneurs qui appartenaient aux familles patriciennes de Venise.

C'est au cours du XVII^e siècle que les hospices se dotèrent progressivement de formations musicales constituées par les jeunes orphelines qu'on y avait recueillies, du moins celles qui avaient des aptitudes musicales. Chaque ospedale possédait ce qu'on appelait une « chapelle musicale », autrement dit un ensemble composé d'instrumentistes et de chanteuses qui accompagnaient la liturgie des offices religieux. Pour assurer la formation musicale des exécutantes, on recruta des professeurs, tous vénitiens à l'origine, maîtres de chœur, organistes et professeurs d'instruments. La psalmodie et le plain chant furent peu à peu remplacés par le chant à plusieurs parties et accompagné par des instruments.

Au début du XVIII^e siècle les ospedali avaient atteint un tel épanouissement dans la maîtrise instrumentale et vocale qu'ils étaient considérés comme de véritables conservatoires, à l'égal de ceux de Naples qui étaient réservés, eux, aux jeunes garçons. La renommée des concerts qu'on y donnait attira de plus en plus d'étrangers de passage à Venise, en même temps que se recrutaient des professeurs parmi les compositeurs italiens les plus réputés, plus seulement vénitiens, tels Vivaldi, Galuppi, Sacchini et Porpora, pour ne citer qu'eux. Il existait quatre hospices : Les Incurabili, La Pietà, Les Mendicanti et Les Derelitti, plus connu sous le nom d'Ospedaletto.

L'organisation interne des Ospedali était inspirée de celle des couvents, même si la clôture était moins stricte. Les filles étaient d'ailleurs vêtues comme des béguines. Les garçons, séparés des filles, quittaient l'hospice à l'âge de seize ans ; les orphelines qui n'étaient pas musiciennes (les « figlie di Comun ») étaient chargées des tâches ménagères et faisaient des travaux de couture qu'elles commercialisaient, pendant que les « figlie di Coro » suivaient une formation musicale. Burney donne une idée des proportions : à la Pietà, sur plus de mille jeunes filles, soixante-dix seulement sont musiciennes. Les relations avec le monde extérieur étaient sévèrement contrôlées, pour limiter le nombre des fugues, la tentation des théâtres voisins

étant très grande. Ainsi deux pensionnaires des Mendicanti parvinrent à s'échapper et l'une d'entre elles, Adriana Ferraresi del Bene, fit une brillante carrière : elle créa l'un des deux rôles de *Così fan tutte* de Mozart. Il était interdit aux musiciennes de se produire sur une scène publique, en dehors de leur hospice et dans un répertoire de musique profane. Les auditeurs qui se pressaient nombreux aux offices religieux « plus pour satisfaire l'ouïe que la dévotion », commente le baron Karl-Ludwig Pöllnitz¹, ne pouvaient pas voir les musiciennes cachées dans la tribune, derrière une grille, mais ils les devinaient, ce qui excitait leur curiosité. Le Français Pierre-Jean Grosley note :

« La plus brillante musique [...] est exécutée, et pour la partie vocale, et pour la partie instrumentale, par les filles de la maison que l'on voit à travers une grille garnie d'un crêpe léger se trémousser et se donner tous les mouvements qu'exige l'exécution de la musique la plus vive². »

La transmission du savoir était assurée par les orphelines, « les scolari » elles-mêmes : les plus dégrossies se chargeaient de l'éducation musicale des plus jeunes, ce qui limitait le nombre des maîtres et donc les dépenses. L'Etat accordait une dot à chaque pensionnaire soit pour se marier, soit pour entrer dans les ordres. Sinon elles pouvaient demeurer à vie à l'ospedale où elles devenaient sur le tard prieures ou professeurs de musique.

En réalité, à mesure que leur notoriété attira des auditeurs à leurs concerts, le régime s'assouplit. Les musiciennes donnaient des concerts à l'extérieur et les hospices accueillaient des pensionnaires payantes qui n'étaient pas orphelines mais souhaitaient recevoir une formation musicale de qualité. La Pietà forma ainsi la compositrice Barbara Strozzi et la cantatrice Faustina Bordoni qui devait épouser le compositeur saxon Hasse, le rival de Porpora. De même les concerts ouverts au public se multiplièrent parce qu'ils attiraient de généreux donateurs. Les concerts spirituels qui avaient lieu deux fois par semaine et lors des grandes fêtes religieuses furent donc doublés par des auditions privées réservées à des visiteurs de marque, et à des voyageurs dont les témoignages sont très nombreux : ce fut le cas du Président Charles de Brosses en 1739, de Rousseau en 1744,

1. Karl-Ludwig PÖLLNITZ : *The Mémoires of K.L.Pöllnitz*, London, D. Brown, 1739, vol. 1, p. 414.

2. Pierre-Jean GROSLEY : *Observations sur l'Italie et sur les Italiens données en 1764* (sn), Londres, 1770, vol 2, p. 54

du compositeur anglais Charles Burney qui laissa de son voyage à Venise en 1770 la relation la plus circonstanciée, et de Gœthe en 1790.

Il est intéressant de confronter ces documents pour mieux évaluer au cours du XVIII^e siècle l'épanouissement musical des *ospedali* qui devinrent des hauts lieux de musique « *transcendante* », pour reprendre le qualificatif de Burney. Ils rivalisaient d'excellence entre eux et au cours des années leur cote a varié : la Pietà était à l'origine le plus réputé, en raison du nombre important de ses « *scolari* », mais il fut supplanté dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle par les *Incurabili*, géré de main de maître par Galuppi. Néanmoins les quatre *ospedali* possédaient chacun sa spécificité :

La Pietà avait le chœur le plus nombreux, et il était le plus connu pour la qualité de ses instrumentistes. Vivaldi y fut maître de violon pendant trente-sept ans. De Brosses tomba en extase devant une jeune et jolie maîtresse de chœur, qu'il décrit vêtue de blanc, un bouquet de grenades sur l'oreille, conduisant l'orchestre d'une quarantaine de filles dont il trouva les voix d'anges adorables³. Trente ans plus tard, Burney y assiste à un concert au cours duquel les jeunes filles se livrent, dit-il « à mille espiègleries vocales » : « C'était à qui irait le plus haut ou le plus bas, à qui filerait des tenues le plus longtemps, ou exécuterait des roulades avec le plus de rapidité⁴ ». Le programme qu'il mentionne indique que la musique profane a désormais pénétré le répertoire.

Ses préférences allaient néanmoins aux *Incurabili*, où le directeur de la musique, Baldassare Galuppi pourvoyait à la qualité des œuvres qu'on y exécutait. Burney y entendit ses Psaumes latins dont il jugea les récitatifs admirables, les accompagnements ingénieux, l'orchestre mettant en valeur les voix, sans rivaliser avec elles. Et il conclut : « Il est certain que leurs qualités extraordinaires auraient valu à toutes ces demoiselles les plus vifs applaudissements dans les premiers opéras d'Europe.⁵ » A ce propos, Gœthe rapporte que les *scolari* chantaient les Psaumes dans un mélange de latin et d'italien tout à fait cocasse, mais il admet que cet idiome original s'adaptait admirablement à la musique⁶.

Rousseau, lui, fréquenta assidûment les vêpres aux *Mendicanti*, qui possédaient les plus belles voix. Amoureux du naturel et de la spontanéité

3. Charles DE BROSSES : *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Didier, 1858, vol I, p. 21.

4. Charles BURNEY : *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Flammarion, 1992, p. 127.

5. Charles BURNEY : *Op. cit.* p. 130.

6. GËTHE : *Mémoires. Voyage en Italie*, Charpentier, 1886, vol 2, p. 41.

de la mélodie italienne (il faut se souvenir que dans la fameuse Querelle des Bouffons, il s'opposait violemment à l'harmoniste Rameau), il y goûtait des voluptés musicales que son imagination redoublait. La perfection vocale ne pouvant s'allier, selon ses principes esthétiques, qu'à la beauté physique, il brûlait du désir de voir les jeunes chanteuses dissimulées derrière la grille de la tribune. Il obtint enfin de voir ces « anges de beauté » :

« En entrant dans le salon qui renfermait ces beautés si convoitées, je sentis un frémissement d'amour que je n'avais jamais éprouvé. M. Le Blond me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres dont la voix et le nom étaient tout ce qui m'était connu. Venez, Sophie, ... elle était horrible. Venez, Cattina, ... elle était borgne. Venez Bettina... la petite vérole l'avait défigurée. Le Bourreau riait de ma cruelle surprise. J'étais désolé⁷. »

Des quatre hospices, c'est l'Ospedaletto qui fut certainement le plus ouvert aux compositeurs non vénitiens, appartenant à l'école napolitaine ; ce sont Sacchini et Porpora qui, en tant que compositeurs d'opéras, imposèrent une autre manière de considérer la lyrique vocale.

La virtuosité du bel canto, incarnée dans les prouesses vocales des castrats napolitains, influença l'enseignement des ospedali et le langage de la musique liturgique, oratorio, cantate, psaume ou motet, écrits pour y être exécutés. Lorsqu'un compositeur d'opéras écrit de la musique religieuse pour les hospices, il est difficile d'imaginer qu'il renonce à l'arsenal des figures brillantes de la *vocalità*. De même lorsqu'il s'agit d'exploiter toutes les ressources chantantes d'un instrument comme le violon. C'est pourquoi Porpora et Vivaldi marquèrent, dans les Ospedali dont ils eurent la charge, le triomphe de la virtuosité vocale et instrumentale, et avec lui la modernisation du style liturgique. La mélodie ornementée supplanta les recherches du langage harmonique, telles qu'on les trouvait chez Benedetto Marcello, pour favoriser l'expressivité vocale : « Je n'avais encore aucune idée d'une voix pareille », reconnut Goethe⁸ après avoir entendu l'une des pensionnaires des Mendicanti. Les élèves qu'ils formèrent pouvaient rivaliser avec les artistes les plus réputés des théâtres. « Ce sont, dit de Brosses, la Zabetta des Incurables qui semble avoir avalé le violon de Somis⁹, la Chiaretta de la Pietà, premier violon, la Margarita des Mendicanti qui chante comme un ange ». On aura compris que les orphelines musiciennes n'a-

7. J.J. ROUSSEAU : *Les Confessions*, Livre VII, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 315.

8. GÖTTE : *Op. cit.*, p. 41.

9. Le compositeur Giovanni Battista Somis (1688-1768) était célèbre en Europe pour sa virtuosité transcendante.

vaient pas de patronymes, seulement des prénoms, contrairement aux autres pensionnaires. Mais ces prénoms faisaient d'elles des divas qu'on venait entendre de loin et dont Rousseau dit qu'elles servaient de modèles aux cantatrices de l'opéra ; la seule différence avec les *prime donne*, c'est qu'il était interdit de les applaudir dans l'enceinte des ospedali : les auditeurs manifestaient leur contentement en toussant, en raclant leur gorge ou en se mouchant !

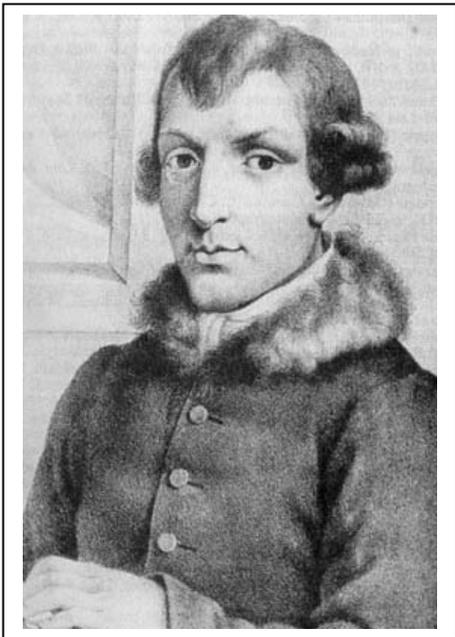
En dépit de l'ouverture des Ospedali à la musique profane, c'est à la musique sacrée que l'essentiel de leur activité artistique était consacré. Les compositeurs en résidence étaient tenus par contrat de fournir un contingent de pièces pour les offices, par exemple deux messes par an ou deux motets par mois. Cette régularité obligée, qui faisait de la musique un métier et pas encore un art comme elle le deviendra au siècle suivant, était un stimulant pour les maîtres de composition et en même temps la présence des élèves leur offrait un véritable atelier de création musicale. On considère que la majorité des œuvres de Vivaldi, particulièrement les concertos à quatre solistes, ont été composées pour les élèves de l'ospedale de la Pietà. Une grande partie des œuvres de musique sacrée de Porpora s'est perdue, mais ce qui en a été archivé fait l'objet depuis quelques années d'une étude qui contribue à la redécouverte de la musique baroque.

Nicola Porpora, un maître pour les Ospedali

Porpora est originaire de Naples où il naît à la fin du XVII^e siècle, en 1686. Comparons : il a le même âge que J.S. Bach et Haendel, nés la même année en 1685. Il a huit ans de moins que Vivaldi, trois ans de moins que Rameau. Un peu schématiquement, on désigne cette époque en musique sous l'étiquette globalisante de « baroque tardif ». Elle s'achève avec le classicisme viennois, avec Gluck et Mozart. Le dernier opéra de Porpora est contemporain du premier opéra de Gluck : *Orphée*.

Son père étant libraire, il lui transmet une bonne culture, chose peu fréquente à une époque où la plupart des compositeurs avaient une éducation sommaire. Il était connu pour son esprit et la causticité de ses réparties¹⁰. Un jour qu'on lui vantait les mérites d'un organiste, il répondit :

10. FÉTIS écrit dans sa *Biographie universelle des musiciens* : « Dans sa jeunesse Porpora avait beaucoup de gaieté, d'esprit, et la répartie vive. [...] Il était instruit dans les littératures latine et italienne, cultivait la poésie avec succès, et parlait avec facilité les langues française, allemande et anglaise. », Firmin-Didot, 1860-68, vol 5, p. 101.



Porpora
Gravure (1825)



Le Porpora, dessin de Maurice SAND
Consuelo, éd. Hetzel illustrée, 1854, p. 32.
(gravure de Delaville)

« Oui, c'est un excellent chrétien ; sa main gauche ignore ce que fait la droite. » Au conservatoire de Naples, Porpora fut, dit-on, l'élève d'Alessandro Scarlatti qui régnait sur la scène lyrique ; il débuta donc sa carrière comme compositeur d'opéras (on lui en attribue plus de cinquante), tout en écrivant parallèlement de la musique pour les églises de Naples. Il ouvrit une école de chant qui très vite acquit une réputation d'excellence : c'est ainsi qu'il eut parmi ses élèves trois des plus célèbres castrats, Farinelli, Caffarelli et Uberti, surnommé le Porporino. Par ailleurs, sa réputation comme professeur de contrepoint lui amena le compositeur saxon Hasse qui devint son élève en 1724, mais le quitta pour Scarlatti, ce qui les brouilla à jamais.

La vie d'un compositeur au XVIII^e siècle était un va-et-vient incessant entre les différentes capitales musicales européennes qui les recrutaient temporairement. Porpora quitta Naples en 1725 (il avait trente et un ans) pour Vienne. Mais le succès ne vint pas : l'empereur Charles VI dont les préférences allaient à Vivaldi, avait en horreur les ornements du chant italien dont Porpora faisait grand usage, particulièrement les trilles et les mordants, et il le lui fit savoir.

C'est donc à Venise que Porpora s'établit un an plus tard. Il fut nommé maître de chapelle de l'Ospedale des Incurabili, poste qu'il devait occuper pendant sept ans, de 1726 à 1733. Pendant ces années-là, il composa pour l'ospedale un nombre important de cantates (on lui en attribue 600 !), genre qu'Alessandro Scarlatti avait porté à sa perfection. Cantates à voix seule avec accompagnement de clavecin qui sont aujourd'hui considérées comme son œuvre maîtresse.

Sa notoriété s'étant répandue en Europe, on lui confia la direction de la musique de la Cour de Dresde et il enseigna le chant à la princesse Marie-Josèphe de Saxe, future dauphine de France. De passage à Vienne, il se paya par une plaisanterie piquante de la disgrâce impériale qu'il n'avait manifestement pas digérée : il fit entendre, en présence de l'empereur, un Oratorio de sa composition, sévère et dépouillé de toute ornementation belcantiste ; mais dans la fugue finale, il plaça un trille sur les quatre notes initiales ; à la reprise des différentes voix, toutes les parties répétèrent donc ce trille en une suite bouffonne. L'empereur, comprenant la leçon, fut pris de fou rire devant cette spirituelle riposte.

En 1729, (il avait quarante-trois ans) il fut appelé à diriger l'opéra italien de Londres. Londres où depuis vingt ans régnait Haendel que les Anglais avait adopté mais qui, à cette époque, était l'objet d'une cabale mon-

tée par la noblesse. Les deux compositeurs se livrèrent une guerre artistique sans concession, chacun armé de son castrat, Carestini pour Haendel, Farinelli pour Porpora. Le résultat fut pitoyable : Haendel fut ruiné et abandonna son activité de compositeur d'opéras, mais Porpora, ruiné lui aussi, ne put jamais s'imposer en Angleterre où il fit pourtant représenter les cinq opéras qu'il y avait composés.

Au cours de son troisième séjour à Vienne, où il avait accompagné l'ambassadeur de Venise Correr dont la maîtresse était son élève, Porpora rencontra un jeune apprenti musicien, enfant de chœur de la maîtrise de Saint-Étienne, qui, sans le sou, vivait dans un grenier. Ce malheureux déshérité s'appelait Joseph Haydn. A force de ruse, il réussit à approcher Porpora dont le mauvais caractère à cette époque de sa vie était notoire. Il devint son domestique, pour en recevoir des leçons de composition. En accompagnant les cantates de Porpora, Haydn apprit l'art du contrepoint et la manière de « chanter dans le grand goût italien », dit Stendhal¹¹. De cette époque datent les 12 Sonates pour violon et basse.

De retour à Venise, Porpora dirigea pendant une dizaine d'années, de 1742 à 1755, deux Ospedali, la Pietà et l'Ospedaletto. Vivaldi venait de mourir loin de Venise. Toute cette période de la vie de Porpora est très mal connue.

On le retrouve à la direction du conservatoire Sant Onofrio de Naples en 1760, il a soixante-quatorze ans. Sa dernière œuvre connue, les *Leçons de ténèbres pour le mercredi et le jeudi saint*, fut chantée par Caffarelli, son ancien élève dont la légende dit qu'il l'avait obligé à étudier la même page d'exercices pendant six ans, avant de lui dire : « va, mon fils, je n'ai plus rien à t'apprendre, tu es le plus grand chanteur du monde¹² ». À la fin de sa vie, il connut une éclipse, responsable de l'humeur atrabilaire qu'on lui prête. Son dernier opéra *Le Triomphe de Camille* tomba dans l'indifférence générale : il n'était plus à la mode.

Porpora mourut à Naples en 1768 à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Il avait été le professeur de chant le plus réputé et l'un des meilleurs clavecinistes de son temps. Sa science de l'écriture harmonique l'avait fait surnommer « le patriarche de l'harmonie ». Et néanmoins il mourut dans la

11. STENDHAL : *Vie de Haydn* (1814), édit. Martineau, Paris, Le Divan, 1928, p. 39. Stendhal qualifie Porpora d' « ours », de « vieillard grondeur au-delà de tout ce qu'on peut l'être ». (*Ibidem*)

12. Cf. F.J. FÉTIS : *Biographie universelle des musiciens*, Firmin-Didot, 1860-68, vol V, p. 413. G. Sand utilise l'anecdote au chapitre LXXXIII.

misère, loin de tous les honneurs que méritait sa longue activité et sans que ses élèves, devenus des stars, lui viennent en aide. Mais son sort n'avait rien que de très ordinaire en ce temps-là : Vivaldi connu aussi ce dénuement ultime et pire encore, il tomba aussitôt dans un oubli dont il mit presque deux siècles à sortir.

Quant aux Ospedali, ils déclinerent lentement et fermèrent les uns après les autres en même temps que le rayonnement culturel de Venise sombrait dans l'annexion par Bonaparte de la Sérénissime. Les instruments furent dispersés, les partitions perdues, l'âge d'or musical de Venise était révolu.

De la réalité à la fiction : où George Sand entre en scène

Nicola Porpora allait connaître une fortune posthume, inattendue parce qu'elle n'était pas musicale mais littéraire. C'est une belle histoire, elle commence en Berry aux alentours de l'année 1813 : une petite fille de neuf ans, tapie sous le clavecin en compagnie du chien de la maison, écoute sa grand-mère chanter des airs de Porpora, Hasse et Pergolèse.

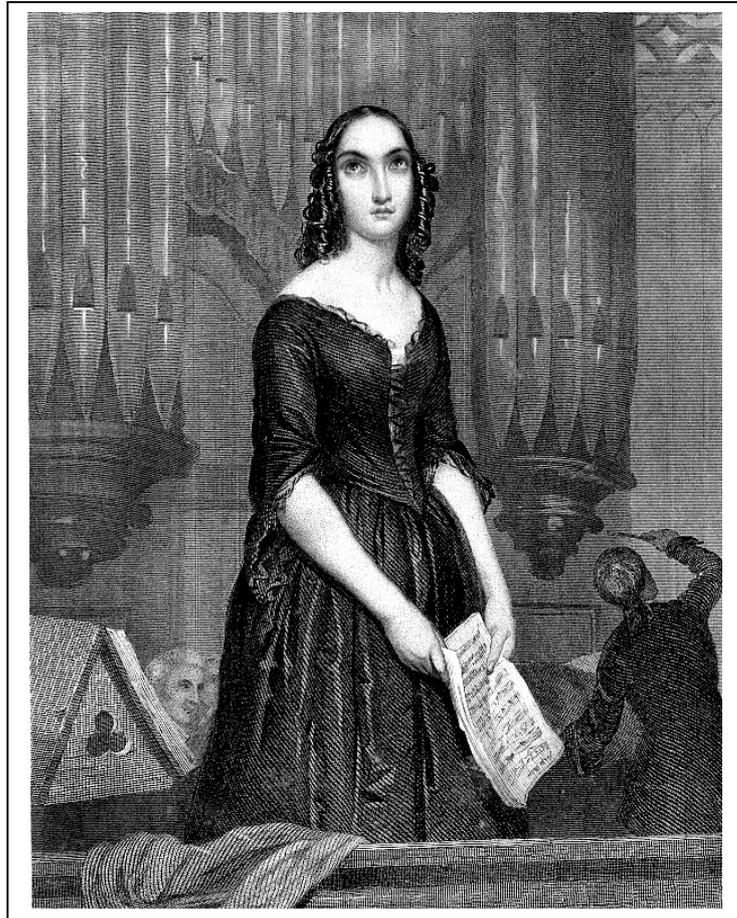
« Elle avait cette manière large, cette simplicité carrée, ce goût pur et cette distinction de prononciation qu'on n'a plus, qu'on ne connaît plus aujourd'hui, [...] sa voix s'élevait à une telle puissance d'expression et de charme, qu'il m'arriva un jour de [...] fondre en larmes en l'écoutant [...] Ces premières impressions musicales (sont) les plus chères de ma vie.¹³ »

La grand-mère s'appelait Aurore de Saxe et la petite fille Aurore Dupin. Devenue George Sand, elle devait conserver toute sa vie le goût des vieux maîtres italiens du XVIII^e siècle dont son enfance avait été nourrie. L'amour du beau chant baroque qu'elle qualifie de « *pur, sévère et grave*¹⁴ » finit même par triompher dans ses goûts de la sensualité du bel canto rossinien, sublimé par les divas des années 1830, auquel elle avait succombé dans sa jeunesse.

Quand en 1842, elle commença son grand roman sur la musique, *Consuelo*, spontanément la réminiscence des mélodies de son enfance imposa un cadre, une époque, la grande silhouette austère d'un maestro puriste pour lequel l'art est une valeur sacrée : ce fut Venise dans les années

13. G. SAND : *Histoire de ma vie*, 1^{ère} partie, ch. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, vol 1, p. 33-34.

14. *Ibidem*, 2^{ème} partie, ch. XV, p. 626.



Consuelo
(gravure de H. ROBINSON, d'après DUBUFE)
Galerie des femmes de George Sand,
par le bibliophile JACOB
Éd. Aubert & Cie, Paris, 1845.

1740 et l'Ospedale des Mendicanti sur lequel règne l'irascible, l'intraitable Porpora, gardien de la tradition. Déjà, pendant son séjour à Venise en 1834, elle s'était intéressée à Porpora et aux milieux musicaux vénitiens ; on a conservé des notes prises par elle à la Bibliothèque de Venise : « *Porpora, 75 ans, vieux, pauvre et mauvaise humeur.*¹⁵ »

C'est cette image archétypale, mûrie au cours des années de questionnement sur le personnage de l'artiste musicien, qu'elle choisira d'exploiter en faisant de Porpora une figure centrale de *Consuelo* impliquée à la fois dans le schéma romanesque et dans l'unité d'une réflexion sur l'art musical.

Il n'est pas question ici de résumer ce roman foisonnant d'entrées thématiques qui restitue avec bonheur l'Europe politique et artistique des Lumières. Rappelons succinctement l'intrigue dans ses rapports avec le personnage de Porpora : le roman s'ouvre sur la classe des élèves de Porpora à l'Ospedale des Mendicanti. La plus douée d'entre elles se nomme Consuelo. D'origine espagnole, elle est seule au monde et très pauvre. Elle ne fait pas partie des orphelines pensionnaires, mais reçoit gratuitement depuis quatre ans des leçons du maître qui veut préserver ses dons musicaux et la pureté de sa voix des vanités du monde du théâtre où elle va bientôt obtenir ses premiers succès. Ses soins jaloux tendent également à l'éloigner du jeune homme qu'elle aime, le ténor Anzoletto, modèle du chanteur doué mais désinvolte et paresseux. Pour les séparer, Porpora révèle à Consuelo les infidélités du jeune homme et la décide à partir pour la Bohême, au château de Rudolstadt où il la recommande comme professeur de chant. Consuelo y fait la connaissance du comte Albert de Rudolstadt, violoniste inspiré, qui passe pour aliéné : il croit être la réincarnation du leader hussite Jean Ziska. Il s'éprend de Consuelo et la demande en mariage. Incapable de choisir entre son amour vénitien et la pitié amoureuse que lui inspire Albert, Consuelo s'enfuit pour rejoindre Porpora. Sur le chemin, elle rencontre Joseph Haydn qui a le même âge qu'elle et, déguisée en garçon, elle l'accompagne sur les routes d'un itinéraire de formation. Les jeunes gens retrouvent Porpora à Vienne où il fait engager Consuelo qu'on appelle désormais la Porporina, au Théâtre impérial. Entre temps Consuelo a reçu la nouvelle de l'état alarmant d'Albert qu'elle rejoint et épouse juste avant qu'il ne meure. C'est sur ce mariage que s'achève *Consuelo* et que George Sand abandonne le personnage de Por-

15. BNF, n.a.f. 13646, fol. 40. Voir Annarosa POLI : *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand*, Armand Colin, 1960, p. 207-208.

pora qui ne participera pas à toutes les épreuves initiatiques qui, dans *La Comtesse de Rudolstadt*, conduisent la cantatrice à l'épanouissement de sa vie de femme et d'artiste libre, engagée dans une mission humanitaire de transmission de la musique civilisatrice.

Ce roman-fleuve, qui se lit comme un roman d'aventures, nécessita une documentation impressionnante. George Sand devait travailler vite car le roman paraissait en feuilletons¹⁶. Elle avoue elle-même qu'elle travaillait « *au jour le jour, lisant beaucoup et produisant aussitôt* », consciente que « *cette manière de travailler n'était pas normale et offrait de grands dangers*.¹⁷ » Le miracle, c'est que jamais l'intérêt ne pâtit de ce décousu compositionnel et que la maîtrise de l'invention romanesque rend invisibles les coutures qui tissent imagination et information. À l'origine du personnage romanesque de Porpora, il y a trois sources d'information : les *Confessions* de Rousseau, le *Voyage musical dans l'Europe des Lumières* de Charles Burney et surtout *La Biographie universelle des musiciens* de Fétis dont elle a exploité de nombreux articles. C'est Charles-Valentin Alkan, qui par l'intermédiaire de Chopin, lui a fourni tous les volumes dont elle avait besoin¹⁸.

Ces sources, elle les a compilées et traitées avec un souci d'historicité qui rend vénielles les fantaisies prises avec la vérité historique et en particulier avec la chronologie. Elle en a dégagé les lignes de force d'un type romanesque en qui s'incarnent des valeurs auxquelles elle était attachée à ce moment de sa vie intellectuelle. Il faut rappeler qu'en 1842, la sphère privée de George Sand est composée de personnalités musicales de premier plan dont l'inventaire serait fastidieux. Parmi elles, Chopin et Pauline Viardot dont l'influence est patente sur *Consuelo*. Chopin, avec lequel elle vit depuis quatre ans, est passionné de beau chant, ses goûts musicaux sont tournés vers le XVIII^e siècle plutôt que vers la musique de son temps ; c'est un artiste indépendant qui a fait le choix d'une carrière publique très discrète pour se consacrer à la composition et à l'enseignement. La cantatrice Pauline Viardot, qu'elle aime comme une fille, est une musicienne accomplie, interprète et compositrice, dont la voix possède une tessiture hors du commun, mais sa carrière a eu du mal à décoller à Paris en raison de cabales politico-artistiques qui visent les opinions républicaines de son

16. Dans *La Revue indépendante*, d'abord tous les mois, puis tous les quinze jours, de février 1842 à juin 1843.

17. Notice de *Consuelo*. Édition Cellier-Guichard, Garnier, 1959, vol 1, p. 4-5.

18. Rappelons qu'à l'époque, ils étaient voisins au square d'Orléans.

mari. La question de la place de l'artiste dans la société et de son rapport à son art a toujours intéressé George Sand, mais en 1842, elle n'est plus seulement théorique, elle s'incarne dans des individualités géniales dont elle est très proche. *Consuelo* va se faire l'écho de ce riche questionnement en le mettant à distance, car un siècle sépare Porpora de son double romanesque.

Il peut paraître étonnant que George Sand ait choisi l'Ospedale des Mendicanti, le seul justement où Porpora n'ait pas enseigné. C'est que suivant ses sources, Rousseau et Burney, elle choisissait celui qui passait pour le plus réputé pour la qualité de ses voix. Elle pouvait ainsi, dans la scène d'ouverture, camper le maître au milieu de ses élèves dans son rôle de censeur, fustigeant une cinquantaine de jeunes choristes qui piaillent comme une volière et auxquelles il fait répéter ses *Vêpres* en leur donnant comme exemple l'assiduité de la studieuse Consuelo, la seule à qui il reconnaisse, dans sa sévérité, une vraie sensibilité musicale. Il tente en vain de la soustraire à la convoitise du directeur du théâtre San Samuele, Zustiniani, qui rôde dans l'ospedale à la recherche des talents, et, subjugué par sa voix, voudrait l'engager.

Tout de suite se met donc en place le type du vieux musicien à la dégaine désuète, bougon et avare de compliments, « *désabusé par quarante ans*¹⁹ » d'enseignement, mais fidèle à un credo artistique toujours aussi exigeant. Il y a de fortes chances pour que le vrai Porpora, retour de Londres et seulement âgé d'une cinquantaine d'années, n'ait pas correspondu à ce modèle hoffmannien : lunettes, tabatière, doigts anguleux, perruque hérissée, pommettes tachetées de rouge, ce Porpora-là ressemble au personnage d'Hoffmann, le maître de chapelle Kreisler qui a fasciné tous les artistes romantiques²⁰. La comparaison entre les portraits faits du vivant de Porpora et la lithographie datée de 1820 souligne éloquemment la relecture du personnage que le XIX^e siècle avait opérée.

George Sand va l'investir d'une conscience artistique qui anticipe singulièrement sur le changement de statut et de mentalité des musiciens au début du XIX^e siècle. À l'époque de Porpora, la musique était considérée comme un métier, le compositeur était au service d'une institution ou d'une cour qui l'appointaient, les luttes d'influence faisaient de ses collè-

19. *Consuelo*, ch. 1, vol 1, p. 7. (Toutes les références renvoient à l'édition Garnier précédemment citée).

20. Entre autres Robert SCHUMANN (*Kreisleriana*) et MUSSET (*Fantasio*).



« Et [Le Porpora] commença à battre la mesure... »
George SAND : *Consuelo*, éd. Hetzel illustrée, vol. VIII, 1855, p. 32.
(dessin de Maurice SAND, gravure de DELAVILLE)

gues musiciens des concurrents à éliminer. L'heure n'était pas encore venue où il se sentirait une « mission » au sein d'une confrérie d'artistes qui vivraient leur art comme un « apostolat ». Or le langage que George Sand prête à son personnage renvoie à un système de valeurs anachronique au milieu du XVIII^e siècle. Elle en est très consciente d'ailleurs puisqu'elle admet en parenthèse : « *le culte de l'art, expression plus moderne, et dont tout le monde ne se servait pas il y a cent ans, a un sens tout autre que le goût des beaux-arts.*²¹ » Compositeur d'opéras, son Porpora est humilié d'être soumis, comme un histrion, à la censure d'un public versatile, terriblement indiscipliné et au mépris des aristocrates, alors qu'il est convaincu d'exercer « *le plus beau, le plus noble métier de la terre*²² ». C'est cette souffrance qui explique les aspérités de son caractère et sa misanthropie. Il s'est réfugié dans une solitude orgueilleuse, reclus dans un conservatisme puriste qui ne parvient qu'à stériliser son inspiration parce qu'il bloque l'invention créatrice. Au moment où Consuelo le retrouve à Vienne, il est dans la misère et boit plus que de raison pour se consoler de l'incompréhension du public viennois et de l'abandon de son librettiste favori, Métastase.

Par bien des aspects donc, le Porpora de George Sand est une figure emblématique de l'artiste musicien, telle que la revendiquaient les compositeurs contemporains de la romancière, et Liszt en particulier²³, sans avoir pu encore l'imposer dans une société où la musique demeurerait un luxe pour les riches : un artiste indépendant, fier, conscient d'appartenir à une aristocratie de l'esprit et du talent dont la place n'est ni dans les salons ni dans les cours princières à quémander les applaudissements. La démesure du personnage valide le délire mégalomane auquel se livre Porpora en déclarant : « *Nous chantons la langue du ciel, qui est interdite aux vulgaires mortels. [...] Le monde ne voit pas que c'est nous qui sommes les vraies puissances de la terre.*²⁴ »

Portée par la dynamique de son personnage qu'elle désigne par l'expression « *le maître du chant sacré*²⁵ », la romancière n'hésite pas à en faire le défenseur de l'austérité de la musique religieuse contre la frivolité

21. *Consuelo*, ch. IV, vol 1, p. 31.

22. *Consuelo*, ch. LXXXVII, vol 2, p. 328.

23. *Les Lettres d'un bachelier ès musique*, parues dans la *Gazette musicale* en 1834, et qui traitent de ce sujet sensible, sont dédiées à George Sand.

24. *Consuelo*, ch. LXXXVII, vol 2, p. 329.

25. *Consuelo*, ch. IV, vol 1, p. 29.

de la musique profane, celle des théâtres qui « capturent » les meilleures élèves des *ospedali* pour en faire des divas vaniteuses et capricieuses, seulement occupées à faire cascader leur voix, telle la Corilla, rivale de Consuelo, que George Sand utilise comme un faire-valoir en les opposant systématiquement.

Or l'on sait quelle place prépondérante a occupé l'opéra dans l'œuvre et la carrière de Porpora, comme on connaît sa responsabilité dans la mutation de la cantate vers la virtuosité brillante du chant lyrique orné, le *colorature* dont George Sand lui fait résolument dénigrer pourtant les colifichets, parce qu'ils gâtent le goût du public. Elle s'était moquée, deux ans auparavant, dans un article de la *Revue des Deux Mondes* consacré à Pauline Garcia, de ces cadences exagérément longues, improvisées par les chanteurs italiens et qui n'aboutissent « *qu'à imiter parfaitement le bruit d'une bouilloire à thé*²⁶ ». Le maître de Consuelo se devait donc de la former selon ce principe fondateur : « *le grand, le vrai, le beau dans les arts, c'est le simple*²⁷ », véritable credo artistique qui la guidera et l'unira à Albert de Rudolstadt dans la découverte de la musique populaire tchèque. Sa hiérarchie des valeurs est donc sans nuance : Albinoni est traité de bateleur et le Maître ne jure que par Benedetto Marcello, le représentant de la rigueur contrapuntique que George Sand met en scène, déjà près de son trépas, ému aux larmes par la voix de Consuelo qui chante l'un de ses *Psaumes*, celui que George Sand adorait « *I cieli immensi narrano* ».

S'il assume la direction artistique de Consuelo, Porpora est investi d'un rôle plus complexe. Présenté comme une figure du père, ce que signale la filiation du pseudonyme « la Porporina », il est à la fois modèle par sa rigueur morale et la conscience de son engagement artistique et instance du surmoi, tyrannique et cruelle. Cet aspect de son rôle auprès de Consuelo est habilement exploité comme ressort actantiel. Il est un personnage central du roman parce que c'est lui qui décide en despote de l'itinéraire de Consuelo : il l'éloigne de Venise, la place en Bohême, la retient à Vienne. Et chaque fois il a recours à des subterfuges contraires à la probité qu'il exige des autres : il dénonce, il intercepte des lettres, il ment, convaincu d'agir pour le bien de sa fille adoptive en s'instituant comme une figure de son destin : « Il faut que tu boives ce calice, reprit l'inexorable vieillard ; je fais ici le rôle du destin ». Ce n'est pas tant la

26. « Le théâtre italien et Mlle Pauline Garcia ». Article paru dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 février 1840.

27. *Consuelo*, ch. II, vol 1, p. 17.

vertu de la jeune fille qu'il défend que sa propre conception élitiste de l'art : un temple placé en surplomb dont les desservants ont renoncé à vivre parmi leurs semblables. Car Porpora redoute par-dessus tout que l'amour et le mariage ne fassent obstacle à la carrière artistique de Consuelo. Il se comporte exactement comme, dans la réalité, Frederick Wieck refusant obstinément que sa fille Clara compromette sa carrière en épousant Robert Schumann. Il lui interdit même de perdre son temps à des travaux féminins de couture, convaincu qu'une artiste ne saurait être « une femme de ménage ». Etre artiste exclut d'être femme ; tout se passe comme si l'art exigeait le renoncement à l'humain :

« Tu as méconnu ta destinée, en ne voyant pas que tu es née sans égal, et par conséquent sans associé possible en ce monde. Il te faut la solitude, la liberté absolue. Je ne te veux ni mari, ni amant, ni famille, ni passions d'aucune sorte. C'est ainsi que j'ai toujours conçu ton existence.²⁸ »

Ce faisant, il va, sans le vouloir, obliger Consuelo à définir par elle-même l'espace de sa vie privée et à trouver le mode d'emploi de sa liberté de femme artiste. Elle apprendra à concilier son métier et sa vie affective, comme elle chantera avec le même professionnalisme au théâtre ou à l'église. Ce parcours difficile vers l'émancipation fait le sujet de *La Comtesse de Rudolstadt*. Disqualifié, Porpora disparaît sans plus d'explication par une nécessité interne au roman. Symboliquement, sur l'ordre de Frédéric II, il est refoulé à la frontière de la Prusse où effectivement le vrai Porpora ne mit jamais les pieds. Un nouvel opéra l'appelle à Vienne. C'est dire qu'il rejoint le milieu musical, ses intrigues et ses rivalités, ce monde que Consuelo, elle, va quitter en renonçant à la gloire du théâtre. Sa véritable place, elle la trouvera finalement au côté de son mari et de ses enfants, pauvre et obscure, comme l'était jadis sa mère la bohémienne. Elle apportera aux gens du peuple – et non plus au public de l'opéra – la consolation de la musique qu'elle compose mais ne chante plus depuis qu'elle a perdu la voix.

Pour que la leçon du texte soit sans équivoque, George Sand avait l'obligation de forcer le trait. Son Porpora semble parfois figé dans une posture un peu caricaturale. Atrabilaire, despotique, bougon, il rudoie même les êtres les plus doux, tel le jeune Haydn qu'il soupçonne, dans un accès de paranoïa, de lui voler ses motifs musicaux. C'est parce qu'il obéit

28. *Consuelo*, ch. XX, vol 1, p. 147.

à une logique mécaniste déterminée par son incomplétude. La tyrannie de l'art tel qu'il le conçoit l'a rendu inapte à la charité, sourd aux affections humaines, féroce égoïste. La redondance des qualificatifs qui renvoient au champ lexical du rigide et du pétrifié ne saurait échapper au lecteur le plus inattentif : dès le premier chapitre, Porpora est comparé à un « coquillage²⁹ ». Le Porpora selon George Sand ne connaîtra jamais la chaleur du partage des dons musicaux : il donne, mais ignore la joie de recevoir.

Si Porpora disparaît physiquement de l'espace romanesque, George Sand le récupère néanmoins au dernier chapitre de *La Comtesse de Rudolstadt* pour une manière de rédemption ou du moins de réhabilitation. Au cours de la cérémonie du mariage maçonnique d'Albert et de Consuelo, retentit un épithalame dont il est l'auteur. Il en a reçu mystérieusement la commande, comme Mozart son *Requiem*, sans en connaître le destinataire :

« *Le vieux Porpora avait retrouvé tout le génie de sa jeunesse pour écrire un chant d'hyménée dont le mystère poétique avait réveillé son imagination. Dès les premières mesures, Consuelo reconnut le style de son maître chéri [...] mais son esprit seul était là.*³⁰ »

Sa présence musicale scelle ainsi *in fine* sa réconciliation avec les forces triomphantes de l'amour.

*
* *

La biographie de Porpora, sollicitée avec soin, a donc fourni à l'écrivain un réseau de situations et un contexte esthétique qu'elle a superbement exploités. En le suivant au long de ses voyages en Europe, elle lui a donné une compagne de choix : cette Consuelo qu'elle avait d'abord ima-

29. « *Je soutiens qu'aucune métaphore ne pouvait être mieux appropriée à ses mouvements anguleux, à ses pommettes tachetées de rouge, et surtout aux mille petites boucles blanches, raides et pointues de la perruque professorale.* », ch. I, vol 1, p. 8 ».

30. *La Comtesse de Rudolstadt*, ch. XLI, vol 3, p. 484.

ginée à la ressemblance de la cantatrice Pauline Viardot mais qui dépassa son modèle par l'exemplarité de son destin d'artiste. Les épisodes les plus attachants de la narration sont assurément ceux du « conte vénitien » qui convoquent la Venise des Ospedali, parce qu'ils ont une grâce, un charme, une liberté du style qui redonnent vie à la foisonnante activité artistique d'un temps où la musique, selon le mot du Président de Brosses, « *affolait* » la cité des Doges.

Marie-Paule RAMBEAU



George Sand parodiée : *Bohemino*

DES CATALOGUES jaillissent parfois des surprises, surtout quand l'informatique décuple les moyens d'investigation. C'est ainsi qu'une enquête sur la bohème littéraire m'a soudain dirigée¹ vers un opuscule broché, sans nom d'auteur, intitulé *Bohemino. Comédie sociale en un acte, imitée de George Sand*, entré à la BNF en 1856 au titre du dépôt légal². La liste des personnages inclut la distribution des rôles : le Duc (Henry Baignères), Speranza (de Traz), Bohemino (Arthur Baignères), Silvia, fille du duc (Mme Aubernon), sa cousine Orlande (Mme de Boisdenier), Gita la fille-aux-mouches (Adèle Baignères). Si la dernière mention évoque infailliblement « la fille aux oiseaux » de *Teverino*³, l'onomas-tique montre que c'est *Flaminio* (1854), prolongement théâtral du petit roman de 1845, qui déclencha la verve parodique de l'auteur anonyme : Gita (*Bohemino*) rappelle en effet Rita (*Flaminio*), et le prince Palméria (identité cachée de Bohemino) – la princesse Emilia Palmérani de la pièce sandienne.

Le premier intérêt de ce texte consiste à donner la vedette au bohémien, un type socio-psychologique récurrent chez Sand. Figure d'identification personnelle dans la correspondance et dans la quatrième *Lettre d'un voyageur*, personnage d'un roman (*Consuelo*, *Teverino*) ou d'une pièce (*Flaminio*), le bohémien circule chez l'auteur entre plusieurs espaces réels ou rêvés : Bohême géographico-historique (province d'Europe centrale),

1. « Il faut que l'on me pardonne ici l'emploi disgracieux du *moi* », SAND, « Béranger », *Le Siècle*, 24 mai 1860.
2. Cote 4-YTH-445. La page de titre porte un cachet attestant le dépôt légal (DL Seine 1856 n°2028). Le texte (lithographie de P. Dupont, 1856) a l'aspect d'un manuscrit.
3. SAND, *Teverino*, feuilleton dans *La Presse*, 19 août – 3 septembre 1845.

bohème sociale parisienne (les jeunes artistes pauvres), patrie imaginaire des artistes (*La dernière Aldini*)⁴. Ce vaste champ sémantique charge le mot de connotations multiples, que la parodie simplifie, grossit et tourne en divertissement comique.

De *Teverino* à *Flaminio* : le bohémien « débarbouillé »

Le 25 décembre 1853, Sand commence une pièce intitulée *Teverino*, qu'elle achève le 27 décembre et retravaille en janvier-février 1854. Le titre devient *Liverani* (9 février), *Fiorino* (18 février), puis *Flaminio* (23 février). La première a lieu au Gymnase le 31 octobre 1854 et le texte est publié la même année en tant que *comédie en trois actes et un prologue*⁵. Le protagoniste de *Flaminio* ressemble pour l'essentiel à celui de *Teverino* : ce vagabond italien se définit comme bohémien non par l'appartenance ethnique, ni par l'origine géographique, mais par sa « *vie d'expédients* » (*Flaminio*, acte II, sc. 2) et libre d'attaches.

Du *Mariage de Victorine* (novembre 1851) au *Pavé* (mars 1862), Sand écrit la plupart de ses pièces pour le Gymnase Dramatique, qui en monte neuf au total. Cette collaboration suivie lui permet de profiler les rôles en fonction d'acteurs qu'elle connaît, mais la genèse de *Flaminio* rencontre des difficultés. Le directeur du Gymnase, Adolphe Lemoine-Montigny, a des exigences et d'abord celle de faire court. Sand lui présente au début sa pièce en ces termes : « *Elle est en 5 actes pas longs*⁶ », avant d'en venir presque à s'excuser : « *je l'ai faite malgré moi voulant n'en tirer qu'un acte. Le sujet m'a emportée*⁷ ». De l'époque du remaniement (mars 1854) jusqu'à

-
4. Michèle HECQUET, « Enfants de Bohême : naissance et légitimation chez Sand », *Revue des Sciences humaines*, n° 226, 1992/2, pp. 99-116. Pierre LAFORGUE, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Klincksieck, 2003, pp. 75-95. Françoise GENEVRAY, « Bohême, bohème, bohémien : autour de George Sand », séminaire *L'auteur en marge* (Lyon III, 10 avril 2003), [www.univ-lyon3.fr \(Recherches/Ressources/Articles\)](http://www.univ-lyon3.fr/Recherches/Ressources/Articles).
 5. SAND, *Flaminio*, Paris, Librairie Théâtrale, 1854. Repris dans *Théâtre de George Sand*, Michel Lévy Frères, 1860, t. II. *Théâtre complet*, Michel Lévy Frères, 1866, t. III (1877, *idem*). *Œuvres complètes* en 35 t., Slatkine Reprints, Genève, 1980, t. XXXIII.
 6. Sand, *Correspondance*, t. XII, éd. G. Lubin, Garnier Frères (1976), p. 297, à Adolphe Lemoine-Montigny, 17 février 1854 (*pas longs* souligné par G.S.). La *Correspondance* sera désormais désignée par C.
 7. *Ibid.*, p. 319, à A. Lemoine-Montigny, 24 février 1854.



Teverino, p. 24 de l'édition Hetzel illustrée, vol. IV, 1853,
dessin de Maurice SAND, gravure de DELAVILLE.

la veille de la première, la patience de l'auteur est mise à rude épreuve. Montigny commence par discuter ses choix dramatiques. En mars, tandis qu'elle croit achever sa « *grande pièce en 5 actes pour la seconde fois. La première version ne m'avait pas satisfaite*⁸ », Sand se dit prête à faire les changements qu'il proposera « *s'ils me paraissent bons, ce qui est probable venant de Montigny*⁹ ». Mais elle déchant aussitôt, car il ne lui demande pas moins que de supprimer tout un acte et de modifier le dénouement. Il lui faut alors batailler, argumenter, justifier une progression dramatique qu'elle ne veut pas brusquer, sous peine de ruiner la vraisemblance psychologique et sociale : « *la pièce n'est pas mûre pour être dénouée au 4^{ème} acte*¹⁰ ». Tout aussi contrariants sont les diktats de l'administration, qui tiennent l'auteur en haleine jusqu'au dernier moment. Elle a beau négocier, elle doit céder et, par la volonté du ministre d'État (Achille Fould), représenté par la Direction des théâtres (Camille Doucet), ramener pour finir les cinq divisions à trois actes et un prologue¹¹.

Les courriers envoyés à Montigny pendant ces tractations précisent le motif du bohémien. Sand indique comment elle conçoit le protagoniste : l'idée de *Flaminio* « *n'est pas la réhabilitation du bohémien resté bohémien, mais celle du bohémien qui cesse de l'être*¹² ». Flaminio doit redevenir « *homme du peuple, laborieux et modeste, il ne l'a jamais été qu'à l'état de vagabond et de bohémien* ». La qualité bohémienne désigne donc une variété inférieure de la condition populaire. La lettre suivante va plus loin, déniait cette condition à un « *homme qui n'est même pas du peuple puisqu'il a vécu bohémien en dehors de tout* » – un marginal complet, un être asocial. Au jugement globalement positif porté sur le bohémien dans *Teverino*¹³ succède une dévaluation prononcée. Celle-ci témoigne de l'embourgeoisement du discours sandien, où l'on peine à démêler la part des convictions profondes et celle des concessions requises pour que les pièces soient

8. *Ibid.*, p. 344, à Maurice Dudevant-Sand, 11 mars 1854.

9. *Ibid.*, p. 369, à Émile Aucante, 24 mars 1854. Le 18 juin, elle veut bien encore « *tâcher de raccourcir* », *ibid.*, p. 469, à A. Lemoine-Montigny.

10. *Ibid.*, p. 382, à A. Lemoine-Montigny, 2 avril 1854.

11. *C* enregistre ces péripéties, t. XII, p. 517 (3 actes et un prologue), p. 524 (permission pour 5 actes), p. 609 (traité avec l'éditeur Charlieu pour 4 actes), p. 613 (traité avec Lemoine-Montigny pour 3 actes).

12. Cette citation et les suivantes proviennent des deux longues lettres du 2 avril 1854 à A. Lemoine-Montigny, *ibid.*, pp. 381-386.

13. Françoise GENEVRAY, « Des *Lettres d'un voyageur à Teverino* : George Sand et le voyageur sans bagage », *Romantisme*, n° 99, 1998, pp. 39-51.

agréées par les théâtres (directeur, comité de lecture) et par le public qui fera ou non la recette¹⁴. Mais le dénigrement du bohémien est aussi une tactique pour persuader Montigny que Flaminio vient de très bas, qu'il ne peut donc se racheter trop vite et qu'il faut garder cinq actes : « *on n'accepterait pas le mariage de Sarah avec Teverino (puisque c'est Teverino, en somme) si je ne trouvais moyen de le débarbouiller au moral autant qu'au physique* ¹⁵ ».

À vrai dire, quelques nuances défavorables marquent déjà le bohémien du roman, instable et rebelle au travail qui développerait ses dons¹⁶. Mais la prestance naturelle de l'artiste (comédien, poète, chanteur), son charme, sa fantaisie, comme l'adhésion implicite de l'auteur aux idées qu'il défend dans ses « *causeries d'art et de sentiment* ¹⁷ » suffisent à neutraliser ce potentiel négatif. Et puis l'indignité sociale de Teverino ou ses faiblesses morales ne tirent pas à conséquence, car il est hors de question que l'« *aventurier* ¹⁸ » du roman songe à épouser Sabina. Par contre, le mariage prévu pour Flaminio en 1854 exige un réajustement du personnage. Sand ne remodèle pas son bohémien, qui garde une biographie identique (enfant abandonné, vie d'expédients, vagabondage) et les mêmes traits de caractère (facilité à s'adapter, goût farouche de la liberté). Tout juste le rend-elle un peu plus sauvage au début de la pièce, où il pratique la contrebande sous un physique inquiétant¹⁹. L'innovation de 1854 réside avant tout sur un plan dramatique. Elle implique le protagoniste dans des situations (affaires

14. Lidia FACHIN, « L'inscription du sujet social dans le théâtre de George Sand », *George Sand jenseits des Identischen/au-delà de l'identique*, éd. Gislinde SEYBERT/Gisela SCHLIENTZ, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2000, pp. 363-378. Michèle HECQUET, – « Sand et Sedaine : *Le Mariage de Victorine* (1851) », *Le Théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, textes réunis par F. BAUER et G. DUCREY, collection Travaux et Recherches, Université Lille III, 2003 (pp. 143-152) –, voit chez Sand dans la pièce de 1851 « son premier hymne à la bourgeoisie et son premier rejet de l'orphelin, du solitaire, toujours perçu par la critique dramatique comme l'élément de perturbation ou de rénovation sociale » (p. 151).

15. C., t. XII, p. 383, à A. Lemoine-Montigny, 2 avril 1854. Sand compte amender Flaminio en lui donnant l'habitude de la réflexion, du travail et d'une vie régulière.

16. *Teverino*, dans Sand, *Vies d'artistes*, Presses de la Cité, coll. Omnibus, 1992, p. 617.

17. Préface de *Flaminio*.

18. *Teverino*, *op. cit.*, p. 628, p. 643, p. 674. Le mot apparaît aussi dans la *Notice* de 1852 (édition Hetzel illustrée) qui souligne les défauts du personnage : paresse et désintéressement exagérés, liberté allant « *jusqu'au désordre* ».

19. Il entre en scène « *vêtu d'une façon misérable ; il est chevelu, barbu, presque effrayant d'aspect* » (*Flaminio*, Prologue, sc. 4).

d'argent, d'honneur et d'amour) qui le conduiront à changer d'état, quittant sa position marginale pour s'intégrer socialement.

Tout écrit parodique suit son modèle d'assez près pour être identifié comme texte second greffé sur un texte premier assez connu lui-même pour être reconnu. C'est pourquoi la réception de *Flaminio* mérite qu'on l'évoque ici, avant tout comme terreau de la parodie anonyme, peut-être aussi comme indice pour deviner sa résonance. Du 31 octobre au 14 décembre 1854, la pièce est donnée quarante et une fois. Sand croit pouvoir triompher des critiques qui la maltraitent, « *Flaminio a eu un éclatant succès et continue malgré les feuilletonnages* ». Mais quelques jours plus tard une lettre à Montigny rend un son différent : « *Mon général, je vois que les circonstances ne sont pas bien lucratives pour le théâtre en général, ou que Flaminio n'est pas sous ce rapport, du fort n[umér]o* ²⁰ ». L'écrivain attribue ce résultat médiocre au préjugé social qui dresse contre elle certains critiques : « *le public trouve-t-il comme les gazetiers qu'une femme comme il faut ne peut pas aimer un comédien ?* ²¹ ». Aussi prie-t-elle le directeur du Gymnase de l'épauler : « *Faites durer Flaminio tant que vous pourrez, pour ne pas laisser croire aux journalistes qu'ils enterrent leurs ennemis si aisément* ²² ». Cependant il trouve la recette insuffisante : après *Flaminio*, les créations sandiennes au Gymnase vont s'espacer, les anciennes pièces ne seront pas reprises et Sand finira par se brouiller avec Montigny. Dans l'intervalle, elle s'est tournée vers l'Odéon qui crée *Maître Favilla* (septembre 1855) et vers le Théâtre-Français pour lequel elle adapte Shakespeare (avril 1856). Mais *Comme il vous plaira* reçoit un accueil décevant du public et de la critique. Déjà outrée par l'ordre ministériel qui l'a contrainte à « *guillotiner* » *Flaminio* malgré la parole

20. C., t. XII, p. 623, à François Rollinat, 12 novembre 1854 ; p. 630, à A. Lemoine-Montigny, 18 (?) novembre 1854 (*lucratives* souligné par G.S.).

21. *Ibid.*, p. 648, à Adolphe Dupuis, 26 novembre 1854 (*comme il faut* souligné par G.S.). Allusion à l'article de Gustave Planche écrivant : « Et non seulement Lady Sarah ne peut aimer Flaminio, mais elle a beau affirmer qu'elle l'aime, qu'elle le vénère comme un être supérieur : personne ne veut le croire, car les applaudissements de l'auditoire ne prouvent pas qu'il ajoute foi aux paroles de lady Sarah » (*Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1854, p. 829).

22. C., t. XII, p. 670, à A. Lemoine-Montigny, 3 décembre 1854.

donnée²³, « écaeurée » par les vicissitudes concernant *Maître Favilla*²⁴, Sand ne donnera plus rien au théâtre pendant trois ans²⁵.

Alexandre Dumas fils est le premier à rendre compte de *Flaminio* et Sand le remercie pour son « excellent et charmant article, c'est d'un bon fils [...] il n'y a que les artistes pour faire de la critique élevée et généreuse²⁶ ». Le 13 novembre, le *bon fils* vole à son secours avec « George Sand et Jules Janin », et de nouveau le 14 novembre en reproduisant un article favorable de B. Jouvin (*Figaro* du 12 novembre). Les critiques professionnels se partagent, les plus sévères ayant pignon sur rue : Jules Janin exécute la pièce dans le *Journal des débats*, Gustave Planche la qualifie d'« aberration » dans la *Revue des Deux Mondes*²⁷. La préface de *Flaminio* (1854) répond-elle aux détracteurs ou veut-elle les prévenir ?²⁸ Sand y revendique une fois encore (on se souvient du préambule de *La Mare au diable*) le droit de peindre plus beau que nature : « Des personnes de mauvaise humeur me reprocheront toujours de leur présenter des personnages trop idéalement candides ou aimants ». Mais cette préface omet entièrement la question sociale sur laquelle se focalise au contraire la discussion (rentrée) avec Janin. En effet, moins d'un an après avoir démoli

23. *Ibid.*, p. 518, à Camille Doucet, 29 juillet 1854 (l'*Agenda* du 27 juillet porte : « J'ai travaillé à la guillotine de *Flaminio*. Elle est possible. M... pour le ministre »). Voir C., t. XIII (éd. G. Lubin, 1978), p. 335, à Sylvanie Arnould-Plessy, 4 septembre 1855 : « [...] le manque de parole du ministre à propos de *Flaminio* autorisé en 5 actes et non toléré en 4, puisqu'on m'a fait afficher un prologue et trois actes, m'est resté sur le cœur [...] ».

24. C., t. XII, p. 670, à A. Lemoine-Montigny, 3 décembre 1854. Sand se désole de n'avoir pu faire accepter son vieil ami Bocage dans le rôle-titre.

25. Nicole LUCE, « George Sand et le périlleux pari de la tentation dramatique », *Les Amis de George Sand*, n° 21, 1999, pp. 56-65.

26. *Le Mousquetaire*, 4 novembre 1854. Le numéro parut la veille : Sand dut aussitôt le lire puisque sa lettre à A. Dumas fils date du 3 novembre, C., t. XII, p. 611 (*bon fils* souligné par G.S.).

27. Jules JANIN, *Journal des débats*, 6 novembre 1854. Gustave Planche, *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1854.

28. La réponse dépend de la date (inconnue) où fut rédigée cette préface. D'après l'*Agenda* rempli par Manceau, on peut suggérer la nuit du 2 au 3 novembre, après la troisième représentation. Manceau inscrit en effet pour le 2 novembre : « On rentre à 1 heure. Lettres. F[aminio] ». Et le 5 : « Visite de Chardon Charlieu qui emporte son manuscrit ». Le libraire-éditeur venait d'acheter le droit exclusif pour quatre ans de publier la pièce : sans doute le manuscrit ici mentionné incluait-il la préface fraîchement rédigée.

Flaminio, Janin éreinte *Maître Favilla*²⁹. Pour Sand, la coupe est pleine et elle propose à Girardin de riposter dans *La Presse* : « *J'ai envie de faire une petite campagne très calme et très courtoise, selon ma nature peu exaspérée, contre Jules Janin* ³⁰ ». Le 1^{er} octobre 1855, elle rédige à son adresse un long argumentaire, serré et virulent³¹. Girardin craignant pour les intérêts du journal, Sand l'écoute et renonce à publier sa lettre, mais elle se (lui) promet de trouver moyen de dire ce qu'elle veut « *sur la bourgeoisie qu'on m'accuse à tort de vilipender et sur le réalisme que l'on m'accuse de comprendre* ³² ».

La lettre non envoyée à Janin traite de manière atypique le couple bourgeois-bohémien, d'ordinaire antinomique. Réagissant au « *procès de tendance* » intenté par le critique, Sand se défend de jeter l'anathème contre le bourgeois au profit d'une « *apothéose de l'artiste* ». Du reste, le bourgeois que prétend soutenir Janin n'est plus qu'une fiction éloignée des réalités économiques et sociales. Le vrai clivage passe aujourd'hui, écrit-elle, entre les spéculateurs et les « *travailleurs* », entre les profiteurs et ceux qui triment, quel que soit le niveau de leurs revenus. Le boutiquier, l'artisan, le paysan, le musicien ou le poète, « *tout cela c'est le peuple, le laboureur comme le commerçant, comme l'artiste, comme tous ceux qui n'ont pas mis la main sur les gros lots, Flaminio comme Fulgence, et Keller comme Favilla. Ce ne sont pas là désormais des contrastes ennemis [...] ce sont des frères et des égaux, qui peuvent bien encore se quereller et se méconnaître, mais qui sont à la veille de s'entendre [...]* ³³ ». Placer Flaminio auprès d'un Keller, c'est l'extraire de la marge où Sand l'avait situé avant de le « *débarbouiller* » au fil de la pièce. Contestant les catégories de Janin, elle révisé aussi son propre vocabulaire, fondé sur une idéologie dépassée :

« *Vous ne connaissez plus les hommes quand vous essayez de les parquer en classes distinctes, en artisans, en artistes, en bourgeois, en rêveurs, en bohémiens, en sages, en fous, et même en riches et en pauvres. Toutes ces démarcations étaient bonnes il y a dix ans, et si*

29. *Journal des débats*, 24 septembre 1855.

30. C., t. XIII, p. 363, à Émile de Girardin, 24 septembre 1855.

31. *Ibid.*, pp. 371-379.

32. *Ibid.*, p. 379-380, à Émile de Girardin, 1^{er} octobre 1855 (*réalisme et comprendre* soulignés par G.S.).

33. Fulgence : commis de Vanderke, riche négociant dans *Le Mariage de Victorine*. Keller campe dans *Maître Favilla* un bourgeois parvenu, héritier du château de Muhldorf. Favilla est le maître de musique de l'ancien châtelain.

*nous en avons gardé la tradition dans nos façons de parler, c'est par habitude. Ouvrons les yeux sur la société présente*³⁴».

La leçon de sociologie se discute, car les barrières bien réelles, et pas seulement les préjugés de classe, ont la vie dure. L'écrivain sait du moins qu'elle aura toujours à se justifier devant les critiques, « *ils n'aiment pas qu'on glorifie l'artiste, ni le paysan, ni l'artisan, ni l'honnêteté, ni l'amitié, ni l'amour*³⁵ ». Cette question excède notre sujet, car elle relève d'une analyse de fond du théâtre sandien, de la place qu'y tient le peuple et de ses rapports génériques avec le drame bourgeois³⁶. Mais elle forme sans aucun doute l'arrière-plan sur lequel s'inscrit la figure du bohémien, très présente à l'époque dans le milieu des arts et du journalisme. Le bohémien est un type en vogue au théâtre³⁷ ainsi qu'à l'opéra³⁸ et *Bohemino* profite de cette vogue : dénuée d'ambition créatrice, la parodie en participe moins qu'elle ne l'exploite – c'est la loi du genre.

Bohemino comme parodie

D'abord technique de citation qui réutilise un énoncé d'auteur mais qui le transporte dans un contexte nouveau, puis plus largement « *transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier*³⁹ », la parodie se destine à imiter son modèle (hypotexte) en le déformant à travers les démarquages et les allusions. *Bohemino* reposant sur deux hypotextes (*Teverino*, *Flaminio*), son auteur fut sans doute un lecteur/spectateur sandien relativement assidu. Par delà ce ciblage précis et manifeste, l'intertextualité parodique vise plus globalement l'univers fictionnel de la roman-

34. C., t. XIII, pp. 375-376.

35. C., t. XII, p. 620, à A. Lemoine-Montigny, 10 novembre 1854.

36. Michèle HECQUET, « Théâtre et révolution : Sand et le théâtre sous la seconde République », *Présence de George Sand*, n° 34, 1989, pp. 42-48.

37. Joseph BOUCHARDY, *Pâris le Bohémien* (drame en cinq actes), 1842. Adolphe D'ENNERY et Eugène GRANGÉ, *Les Bohémiens de Paris* (drame en cinq actes et huit tableaux), 1843. *Bohémien* dans les années quarante désigne souvent un individu légèrement suspect, issu des bas-fonds de la capitale. Essayistes et journalistes l'érigent en type social à travers des enquêtes, des « tableaux » et des « physiologies », par ex. Roland BAUDRY, *Les Bohémiens de Paris*, 1844-1845. Mais le mot désigne aussi le jeune artiste désargenté, obscur ou raté, cf. Henry Murger, *La Vie de bohème*, adaptation théâtrale à succès (1849) des feuilletons du même auteur (1845-1849).

38. Olivier BARA, « Les Bohémiens à l'opéra au XIXe siècle : du spectacle de l'Autre au drame de l'altérité », *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, études réunies par Sarga MOUSSA, Paris, L'Harmattan, 2008.

39. Daniel SANGSUE, *La Parodie*, Hachette-Supérieur, 1994, p. 73.

cière, convoqué à travers quelques uns de ses thèmes récurrents. On peut en juger sur pièces.

Comme son prototype, artiste ambulant et polyvalent⁴⁰, Bohemino aime la musique :

« Ciel ! Je l'entends (Bohemino dans la coulisse chantant le Sir de Framboisy). Il chante un air du divin Pergolèse » (pp. 13-14).

Toutefois le modèle est soumis à la charge outrancière qui définit la caricature. Quand le duc demande à la vue de Gita *« quelle est cette mendicante ? »*, la réponse de Silvia moque indirectement l'admiration pour les gens simples :

« C'est Gita, la filleule du père Speranza, qu'on appelle la fille-aux-mouches, parce qu'elle a le pouvoir particulier de les attirer. Elles s'amassent en troupeau autour d'elle, et parfois ses épaules et son visage en sont couverts, on dirait une négresse.

- Le duc : C'est qu'elle a du beurre sur la figure.

- Silvia : Oh, mon père, vous ne comprenez pas tout le charme romanesque de cette fille ; son langage est imagé comme celui d'un poète... » (p. 9).

Ainsi le parodiste raille-t-il le discours démocratique tenu par Sand dans ses fictions. La différence de condition entre Silvia et Bohemino calque celle qui sépare Sabina de Teverino, et Sarah Melvil (veuve d'un lord anglais) de Flaminio. Avec une différence voyante : les préjugés de Silvia n'ont pas besoin qu'on les mette en déroute, car elle est déjà convertie aux idées sandiennes. D'emblée la jeune femme inverse les valeurs attachées aux positions sociales :

« Ah! mon Bohemino bien aimé, me pardonneras-tu ma naissance honteuse, ma richesse et mon titre ? Mais je serai ta femme et tu m'élèveras jusqu'à la hauteur et à la noblesse de la pauvreté...» (p. 14).

L'union des cœurs s'affirme en termes grandiloquents :

« L'amour est le guide céleste et je suivrai ses conseils. Grâce à lui je marche à grands pas vers la perfection et je sème un à un mes défauts sur la route. Au bout, je me vois pure et dégagée dans tes bras, ô mon

40. Teverino fait admirer son talent lyrique (chap. 9 et 10 du roman). Flaminio se présente en disant : *« Je chante, j'ai une voix magnifique. Je ne suis pas musicien précisément, mais je joue de tous les instruments, depuis l'orgue d'église jusqu'au triangle. Je suis né sculpteur et je dessine [...] J'improvise en vers dans plusieurs langues. Je suis bon comédien dans tous les emplois »* (Prologue, sc. 4).

Bohemino, dans la sainte union de la nature, dans la divine communion de l'amour » (p. 15-16).

La parodie convoque ici deux *topoi* sandiens de l'amour véritable, qui surmonte les barrières de classe et qui rend meilleur celui (celle) qui l'éprouve. Quand Silvia veut aider le héros dans ses tâches subalternes de domestique, la réponse est bouffonne à force de schématisme :

« *Ce sera ta récompense, noble fille, et je te permets de t'élever jusqu'à l'abaissement de ma condition. Voici les bottes, la brosse et le balai* » (p. 15).

Et Silvia de cirer les bottes, de balayer et de mettre le couvert...

En réalité Bohemino est un prince, Palmeria de son vrai nom découvert à la fin (p. 22). Ce *happy end* souligne le fait que Sand utilise parfois les ficelles du roman et de la comédie romanesques. Enfant trouvé, Teverino s'inventait une double extraction populaire et princière, sans que rien vienne confirmer ni infirmer sa supposition⁴¹. Flaminio ne s'imagine pas de noble ascendant, mais il est finalement adopté par le duc, qui lui sait gré de l'avoir remis en possession de son héritage⁴². Sand s'amuse elle-même de son duc d'opérette, incarné au Gymnase par Lesueur, « *grand comique* » selon la préface. Aussi la parodie, pour autant qu'elle habille une intention critique (on y reviendra), a-t-elle peu de prise sur cet aspect. Elle pointe en revanche une autre convention, celle qui hisse un noble cœur à la hauteur des meilleures fortunes. Amoureux de Sarah Melvil, Flaminio a voulu se cultiver, mener une vie plus rangée et même laborieuse : « *je suis devenu actif et... productif* »⁴³. Toutefois ces vertus nouvelles intéressent peu le dénouement, qui pour sceller la mésalliance fait appel à des valeurs moins bourgeoises qu'aristocratiques : c'est par la grandeur d'âme (il a caché sa peine), par le désintéressement matériel (il a refusé les dons) et par le courage physique (il se bat en duel) que le bohémien se rend digne de Sarah – digne d'être admis par elle comme un mari possible et comme un parti valable.

41. « *La nature m'a gratifié d'une paresse de prince, et c'est ce qui m'a toujours fait croire que j'étais d'un sang illustre, bien que par mon esprit j'appartiens au peuple* », Teverino, p. 614.

42. « *Puisque c'est comme ça... tu me rends une fortune, je veux te donner un nom. Je t'adopte* », Flaminio, acte III, s. 5. Au duc revient le mot de la fin, désignant Flaminio : « *Et il portera dignement le beau nom des Treuttenfeld* ».

43. Flaminio, acte III, sc. 2.

Le genre parodique affectionne le burlesque, qui transpose en mode comique un discours sérieux préexistant, traitant un sujet noble en termes communs ou vulgaires ou rabaisant au niveau trivial une haute idée poétique. Ces dissonances visent à produire des effets plaisants. C'est ainsi que le charme naïf du prototype (Madeleine de *Teverino*, Rita de *Flaminio*) verse dans le ridicule quand Gita, réplique de la sauvageonne sandienne, use de comparaisons incongrues pour dire ses sentiments :

« *Orlando* : Aimes-tu ton parrain ?

Gita : *Oh! oui, mon parrain, c'est le neveu du Bon Dieu. Je l'aime comme le nez aime la bouche, comme les sourcils aiment les yeux, comme la barbe aime le menton* » (p. 11).

De même, les aigles de Madeleine une fois remplacés par des mouches, l'appel de l'oiseleuse à ses amis rend un son plus terre-à-terre :

« *Venez, venez, ouvrez vos ailes, mes filles, voici mon nez pour vous asseoir, mes cheveux pour vous balancer, mes épaules pour dormir* » (p. 13).

Burlesques aussi, le vocabulaire jargonnant et l'idée prétentieuse d'un Bohemino qui se pique de littérature :

« *Bohemino, écrivant* : « *Et Dieu dit aux arbres d'arborescer, et ils arborescèrent dans leur arborescence.*

Silvia : *Que c'est beau ! Qu'est-ce donc ?*

Bohemino : *Le début d'un roman que je veux faire sur le troisième jour de la création avant la naissance de l'homme. Il n'y aura que des arbres et je dirai la démocratie des peupliers et la tyrannie des cèdres* » (p. 14).

Même registre lors des réjouissances finales, quand le duc a accepté pour gendre le prince Palmeria *alias* Bohemino. Place alors au chant, comme dans un vaudeville. Gita et le vieux Speranza entonnent par alternance les cinq couplets de *La Foinaude*, hymne burlesque où la *Genèse* se mue en chanson à boire :

« *Dieu fit l'eau pour le poisson, l'air pour l'oiseau, la terre pour les animaux, l'argent pour les pauvres. Mais l'homme fit le court-bouillon pour le poisson, le fusil pour l'oiseau, la broche pour les animaux et l'argent pour les riches* ».

Le deuxième couplet loue l'état de nature et déplore les artifices civilisés. Tous chantent en chœur le refrain « Gloire au foin », dont le thème bucolique renvoie censément à l'auteur de *La Petite Fadette*.

La comédie au salon

Quel sens donner à cette pochade – amusement innocent ou attaque délibérée ? La caricature recouvre-t-elle une réprobation, et le travestissement burlesque une visée critique d'ordre moral, social, esthétique ou idéologique ? La parodie d'un texte littéraire ne relève pas toujours de la satire, elle peut aussi cultiver la connivence ludique pour elle-même. Entre divertissement malicieux et dérision maligne, entre hommage détourné et critique ouverte, la réécriture parodique ne dévoile pas *ipso facto* ses intentions. Encore faut-il savoir d'où elle provient, dans quel contexte (littéraire ou extra-littéraire) elle surgit, à qui on la destine. Ces questions une fois résolues, elle n'affiche pas forcément des intentions univoques. La tradition antique et classique montre qu'il n'y a pas de cloison étanche séparant respect et persiflage : la parodisation du répertoire tragique fleurit au XVII^e siècle alors même qu'il triomphe sur les scènes, et les pièces de Voltaire ont le même sort en un temps où le philosophe s'honore d'écrire pour le théâtre. Le XIX^e siècle connaît une véritable inflation du genre. Hugo détient la palme de l'auteur le plus parodié et Zola n'est guère en reste, *L'Assommoir* donnant lieu à quinze parodies différentes au théâtre dans les huit premiers mois de 1879 ... dont l'une écrite par l'auteur lui-même. « Au XIX^e siècle, tout succès de librairie ou de scène générait systématiquement ses doubles parodiques, souvent en grand nombre⁴⁴ ». Une enquête chiffrée montrerait si la parodie préfère la scène au livre, fait probable car elle mise sur la complicité du récepteur, qui doit s'établir assez vite pour que la contrefaçon soit goûtée. Un auditoire de théâtre, parce qu'il réagit sur le champ, lui est plus favorable que la solitude du lecteur. De plus la dimension sociale du rire se déploie davantage en public, dans une salle qui attend qu'on la divertisse, ou dans un cercle qui s'en charge lui-même.

Justement, *Bohemino* fut joué sur une scène privée, ou du moins dans une compagnie restreinte. La distribution compte plusieurs membres de la famille Baignères, nullement comédiens de profession. On peut donc penser que le spectacle se donna entre parents et amis. Le texte ne méritant pas l'impression, reste à savoir qui voulut, et pour qui, le lithographier en vue d'une diffusion limitée. Inscrit pour le rôle-titre, Arthur Baignères

44. D. SANGSUE, *op.cit.*, p. 77.

(1834-1913) est connu des biographes de Proust comme le propriétaire à Trouville de la villa Les Frémonts, qui servit de modèle à La Raspelière dans *Sodome et Gomorrhe*⁴⁵. À l'époque de *Bohemino*, Arthur Baignères n'a que vingt-deux ans. Il s'amuse aux dépens de Sand, mais la respecte. En mars 1863, il lui envoie ses *Histoires modernes*⁴⁶ dont elle se fait l'écho auprès d'E. Fromentin⁴⁷. L'ayant remercié par un billet (disparu), Sand reçoit de lui quatre pages remplies d'effusions qu'on peut estimer sincères, lui exprimant

« l'amour de tout ce que vous avez écrit. Si je vous contais la place que vous avez eue dans ma vie, l'autorité que vous avez exercée sur mes idées [...] si vous n'avez pas fait de moi un artiste, vous m'avez aidé à devenir un homme. Que de vérités je vous dois ! Vous m'avez enseigné à aimer l'humanité, vous m'avez appris la charité. La nature, que j'ai toujours aimée, je l'aime mieux pourtant depuis que vous me l'avez montrée ⁴⁸ ».

Sand, touchée par l'hommage, conclut sa réponse par : « *Écrivez, ayez bon courage et bon plaisir à produire. C'est une seconde vie*⁴⁹ ». Arthur Baignères écrira de fait sur la peinture : chronique des Salons (1866, 1870) et de l'Exposition de 1869 (*Revue contemporaine*), article sur Th. Chassériau (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886). Il fréquente alors le salon de Mme Aubernon, célèbre sous le second Empire et la troisième République⁵⁰. Or Euphrasie-Héloïse-Lydie Lemercier de Nerville, épouse Auber-

45. Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust. Biographie*, Gallimard, 1996, p. 153. Proust eut pour condisciple au lycée Condorcet un neveu d'Arthur, Jacques Baignères, fils de Henri Baignères qui figure aussi dans la distribution de *Bohemino*. Le futur auteur de *La Recherche...* séjourna aux Frémonts à l'automne 1891 et pendant l'été 1892.

46. Arthur Baignères, *Histoires anciennes*, Paris, Hetzel, 1863. Le recueil (l'exemplaire BNF porte la date de 1869) comprend quatre nouvelles. Celle intitulée « Une élève de Lavater » contient des lignes enthousiastes sur les *Lettres d'un voyageur* (pp. 159-160). S'y reflète aussi l'opinion répandue, quand un mondain déclare en prenant le thé : « Savez-vous ce qui me frappe chez Mme Sand ? C'est son style : elle décrit si bien la nature ! Ne trouvez-vous pas ? Quel dommage qu'en politique, elle... Pas trop de sucre, n'est-ce pas ? » (p. 146).

47. SAND, C., t. XVII (1983), p. 508, à Eugène Fromentin, 8 mars 1863. Une autre lettre (17 avril 1863) charge Fromentin de remercier « *Mr Baignères de ses sympathies* », *ibid.*, p. 594. On peut en déduire que Sand et A. Baignères ne se sont pas rencontrés. Aucune trace de relations ultérieures dans les lettres ni dans les agendas sandiens.

48. BHVP, Fonds Sand, G 3436, lettre datée du 11 mars 1863.

49. C., t. XVII, pp. 517-518, à Arthur Baignères, 14 mars 1863.

50. Proust y vient quelquefois et prendra la maîtresse de maison pour principal modèle de Mme Verdurin, cf. J.-Y. TADIÉ, *op.cit.*, p. 543 ; George D. PAINTER, « Marcel Proust, 1871-1903 : les années de jeunesse », *Mercure de France*, 1966, pp. 143-151.

non (1825-1899), apparaît dans la distribution de *Bohemino*. Mme de Nerville avait sous la Monarchie de juillet un salon réputé d'orientation politique, sa fille réserva le sien aux littérateurs. Toutes deux « tenaient bureau d'esprit avec un despotisme qui les avait fait surnommer “les précieuses radicales”⁵¹ ». Dumas fils eut longtemps la vedette chez Mme Aubernon, avant d'être enlevé, comme Anatole France et Jules Lemaître, par le salon rival de Mme Arman (de Caillavet). Point important, Mme Aubernon s'était fait une spécialité de la comédie d'amateurs : on jouait chez elle Molière, Feuillet, Sardou, Dumas, on y créa *La Parisienne* d'Henry Becque, *Maison de poupée* et *John Gabriel Borkman* d'Ibsen. « Elle eut des comédiens amateurs de tout premier ordre [...] son fils et sa belle-fille figuraient agréablement dans sa troupe, elle-même joua avec succès la comtesse d'Escarbagnas⁵² ». Ces détails concernent une époque plus tardive, mais ils font naître un soupçon rétrospectif : Mme Aubernon, à qui Delacroix en 1853 trouvait de l'esprit⁵³ et qui risqua « quelques essais, tirés à très petit nombre, strictement anonymes [...] à tendance morale et conservatrice⁵⁴ », aurait-elle écrit *Bohemino* avant d'y tenir le rôle de Silvia ?

La célébrité multiforme de George Sand, ses opinions avancées, le succès variable de son théâtre lui valurent d'autres plaisanteries. En 1858, elle demandait à Émile Aucante de faire « démentir partout où vous pourrez l'annonce fantastique d'un grand drame intitulé *Georgine* avec des moutons paraissant sur la scène, farce à laquelle il n'y a pas la moindre apparence de fondement⁵⁵ ». Georges Lubin n'a pu retrouver le journal où

51. Jeanne Maurice POUQUET, *Le Salon de Mme Arman de Caillavet*, Paris, Hachette, 1926, p. 8. Le « despotisme » consistait à imposer une règle inflexible : la conversation entre les douze convives (jamais plus) portait sur un sujet annoncé par avance et devait être générale. Mme Aubernon agitait une sonnette pour rappeler à l'ordre ceux qui se livraient à des apartés ou qui sortaient du sujet prescrit.

52. Victor DE BLED, *La Société française depuis cent ans. Madame Aubernon et ses amis*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1924, p. 171.

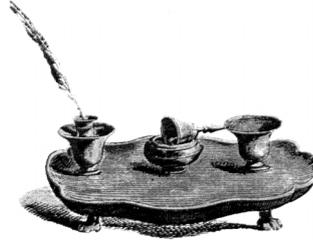
53. Eugène DELACROIX, *Journal*, 23 novembre 1853 : « Dîné chez Boissard avec Arago, et une petite dame Aubernon qui fait de l'esprit, et qui en a ».

54. M. PRÉVOST et ROMAN D'AMAT (dir.), *Dictionnaire de Biographie Française*, Paris, Letouzey et Ané, 1948, t. IV, qui donne les titres de ces essais : *L'Œuvre morale de M. Dumas ou un grand moraliste méconnu* (s.l.n.d.), *La Femme du monde au XIX^e siècle* (autographié), *L'Homme dans l'amour* (autographié), etc.

55. C., t. XV (éd. G. Lubin, 1980), p. 98, à Émile Aucante, 13 octobre 1858 : il s'agirait en somme d'un *rurrodrame*, puisque T. GAUTIER écrivait en avril 1850 à propos de

parut cette annonce. De même nous n'avons pu identifier l'auteur de *Bohemino* : alors, de qui cette parodie ? La question reste ouverte. Toujours est-il que Sand, aimant à rire, l'eût certainement préférée aux réflexions raisonnables de Janin. Et eût-elle connu *Bohemino* que sa propre conclusion était prête, déjà écrite : « *on est si heureux de se sentir encore naïf en dépit de l'âge et de l'expérience, qu'on peut bien pardonner aux autres de vous trouver niais* »⁵⁶.

Françoise GENEVRAY



François le Champi et de *La Petite Fadette* (d'Anicet Bourgeois et Charles Lafont) : « nous allons être débordés par ce que l'on a comiquement appelé le *rurodrame* », cf. M. HECQUET, « Le Théâtre incarné... », *op. cit.*, p. 146.

56. Préface de *Flaminio*.



Eugène DELACROIX : *Un ecclésiastique*
(Musée du Louvre, cab. des estampes)

**« Vive George Sand,
vive Mademoiselle La Quintinie,
À bas les cléricaux ! »**

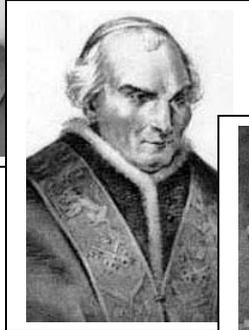
La question religieuse est la grande, peut-être pourrait-on dire l'unique affaire du XIX^e siècle; elle envahit la politique, la philosophie, l'histoire, le roman, la vie bourgeoise.

L. ULBACH, *Le Temps*, 13 juillet 1863

DÈS 1849, à peine élu Président de la République, le futur Napoléon III, sans parti suffisamment enraciné, choisit de consolider son pouvoir en exploitant l'emprise de l'Église sur un électorat rural devenu majoritaire depuis l'instauration du suffrage universel. Il pensait avoir ainsi les mains libres pour la conquête d'un pouvoir qui lui était concédé pour quatre ans et, de fait, l'Église approuvera le coup d'État de décembre 1851, puis la proclamation de l'Empire l'année suivante et les élections enverront à la Chambre des députés d'écrasantes majorités favorables à l'Empire et à l'Église. Quant au Sénat, nommé par l'empereur, il suffit de rappeler que les cardinaux y siégeaient de droit, pour en voir la coloration politique. Ainsi se constitua un parti catholique clérical qui cherchait à imposer ses vues sur la conduite de la politique impériale et qui se renforcera encore en 1859 après la victoire de la coalition franco-piémontaise contre l'Autriche. Car les troubles qui s'ensuivirent dans la péninsule italienne, auront pour conséquence de réduire les territoires pontificaux à Rome et au Latium. Ces amputations du pouvoir temporel du pape soudèrent ce parti clérical hostile à l'unification de l'Italie, qui ne cessera d'exiger le maintien de nos troupes à Rome pour assurer la défense du Saint-Siège. George Sand, depuis toujours favorable à l'unification de l'Italie et farouchement hostile au pouvoir temporel du Pape, avait, à plusieurs reprises affiché clairement ses opinions – dans le roman *La*



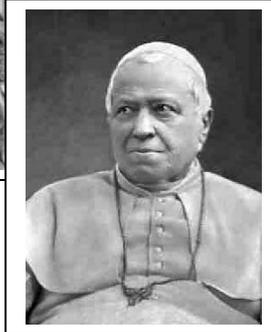
Léon XII
pape de 1823 à 1829



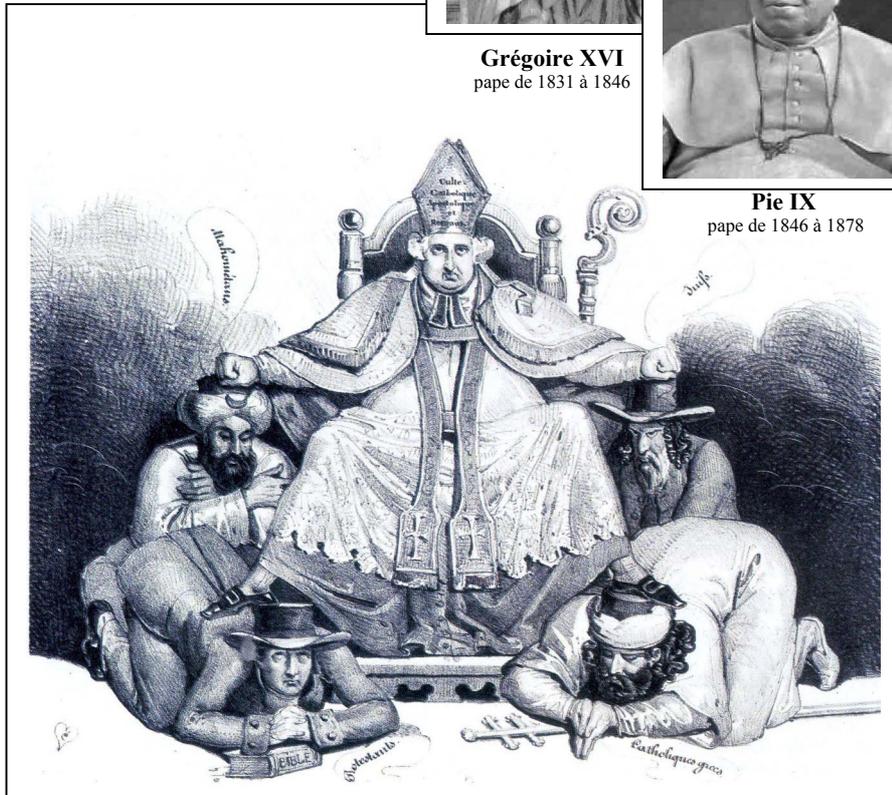
Pie VIII
pape de 1829 à 1830



Grégoire XVI
pape de 1831 à 1846



Pie IX
pape de 1846 à 1878



La liberté des cultes (caricature de LANGUMÉ, grav. DELAPORTE, vers 1825)

Daniella en 1857, puis dans les opuscules *la Guerre* et *Garibaldi* en 1859 –, comme le faisait aussi son ami le prince Napoléon.

La menace du parti clérical

L'on imagine sans peine les réactions suscitées en France par ces événements. Les évêques, relayés par les curés, en particulier dans les campagnes, défendaient bec et ongles le pouvoir temporel du Pape mis à mal par le *Risorgimento*. D'autant plus que le Pape menaçait d'excommunication tous ceux qui œuvraient contre son pouvoir, y compris temporel. D'autres aussi soulignaient le danger représenté par la constitution, à nos frontières, d'une nation de vingt millions d'habitants.

En 1861, les débats des Chambres furent vifs et houleux, occupés essentiellement par la question romaine. Au Sénat, le prince Napoléon développa l'idée d'une Italie unifiée autour de sa capitale, Rome, qui laisserait au Pape le Vatican et les quartiers de la rive droite du Tibre. Au Corps législatif, les députés de l'opposition demandèrent, sous les huées, l'évacuation de Rome par les troupes françaises, proposition qui fut repoussée par 246 voix contre 5.

Cependant, au lendemain de ces débats, le Piémont proclama Rome capitale du nouveau royaume d'Italie – sans toutefois l'occuper. Aussi Napoléon III décida-t-il d'ajourner le retrait de ses troupes, au moins jusqu'au décès du Pape que l'on pensait proche. Cette décision ne calma pas les cléricaux et encore moins les évêques.

En 1862, à l'ouverture des Chambres le débat reprit et, au Sénat, le prince Napoléon dénonça les cléricaux comme partisans de l'Ancien Régime et donc ennemis de l'Empire. Une phrase, peut-être mal comprise, souleva un tollé. Évoquant 1815 et la Terreur blanche qui suivit le retour de Louis XVIII, il rappela que Napoléon fut raccompagné aux Tuileries aux cris de « À bas les nobles, à bas les émigrés, à bas les traîtres », les sénateurs entendirent « à bas les prêtres » et manifestèrent bruyamment leur fureur. Mot d'ailleurs vraisemblable, compte tenu du ton agressif de son intervention. Quoi qu'il en fût, George Sand, enthousiaste, lui écrivit aussitôt pour le féliciter et exposa sa propre analyse¹ :

« Je vois avec une profonde inquiétude le développement effroyable de l'esprit clérical. [L'empereur] ne sait pas [...] à quel point le prêtre s'est glissé partout et quelle hypocrisie s'est glissée aussi dans toutes les classes de cette société enveloppée dans le réseau de la propagande

1. *Correspondance*, éd. Lubin, t. XVI, 26 février 1862.

papiste. Il ne sent donc pas que cette faction ardente et tenace sape le terrain sous lui, et que le peuple ne sait plus ce qu'il doit défendre et vouloir, quand il entend son curé dire tout haut et prêcher [...] que l'église est la seule puissance temporelle du siècle ? Ne serait-il pas temps de montrer qu'on peut braver le prêtre et ne pas perdre la partie ? [...] L'empereur a craint le socialisme, soit ; [...] mais, en le frappant trop fort et trop vite, il a élevé sur les ruines de ce parti un parti bien autrement habile et bien autrement redoutable, un parti uni par l'esprit de caste et l'esprit de corps, les nobles et les prêtres, et malheureusement je ne vois plus de contrepoids dans la bourgeoisie. Avec tous ses travers la bourgeoisie avait son côté utile comme prépondérance. Sceptique ou voltairienne, elle avait aussi son esprit de corps, sa vanité de parvenu. Elle résistait au prêtre, elle narguait le noble dont elle était jalouse. Aujourd'hui elle le flatte [...]. Les bourgeois ont voulu [...] être bien avec les nobles dont on avait relevé l'influence, les prêtres ont fait l'office de conciliateurs. On s'est fait dévot pour avoir entrée dans les salons légitimistes. Les fonctionnaires ont donné l'exemple, on s'est salué et souri à la messe et les femmes du tiers se sont précipitées avec ardeur dans la légitimité [...]. Depuis un an, tout ceci a fait un progrès énorme, effrayant, dans les provinces. Les prêtres font des mariages, ils font avoir des dots en échange de la confession [...]. »

De fait, depuis l'armistice de Villafranca, à la fin de la guerre contre l'Autriche, l'attitude de Napoléon III semblait dictée plus par les événements que par une réflexion à long terme. L'on s'en plaignait jusque dans son gouvernement. À la veille des élections du Corps législatif il était temps, remarquait George Sand, que le pouvoir prenne enfin conscience que seule la fermeté entraîne le respect de l'autorité :

« Je crois qu'il est temps encore, mais dans un an, il sera peut-être trop tard. La France a besoin de croire à la force de ceux qui la conduisent. On lui fait accepter les choses les plus inattendues par ce prestige. Quand on hésite, ou quand on s'arrête, elle crie aussitôt qu'on recule, elle le croit et on est perdu. [...] Cher prince, vous êtes dans le vrai, l'Empire est perdu si l'Italie est abandonnée, car la question de l'avenir est là tout entière. Vous l'avez dit avec cœur, avec talent et avec conviction. Puissiez-vous être entendu ! Vous avez le vrai courage

moral qui soulève toujours des tempêtes, c'est une gloire dont je suis fière pour vous². »

Mais l'empereur, qui avait donné secrètement son accord aux mouvements insurrectionnels fomentés par le Piémont, décida de maintenir ses troupes à Rome pour satisfaire son opinion publique. Ainsi pensait-il concilier l'indépendance de l'Italie et le respect du pouvoir temporel du Pape, même sur un territoire restreint.

La réaction de George Sand : *Mademoiselle La Quintinie*.

A Paris depuis le 17 mars 1862, George Sand y avait rencontré à plusieurs reprises le prince Napoléon. Nul doute qu'ils n'aient abordé ce problème de vive voix. Probablement lui fit-elle part de son intention d'intervenir dans ce débat épineux car, le 19 avril, dès son retour à Nohant, elle commença un roman, d'abord intitulé *Le Roman du Général*, puis *Histoire d'un Prêtre*. Lorsqu'il fut suffisamment avancé, elle demanda à François Buloz s'il serait prêt, après avoir accueilli dans *la Revue des Deux Mondes* un roman (*Histoire de Sibylle*, d'Octave Feuillet) en faveur de la religion, et puisque Louis Veuillot, le talentueux défenseur du Saint-Siège les attaquait, elle et lui, dans *Le Parfum de Rome* (1861), à publier un roman « terrible » contenant « des vérités dures et blessantes » sur l'Église ? :

« On dira [...] que je démolis la confession. Oui, je la démolis tant que je peux et avec elle la dangereuse ambition d'influence du clergé, l'hypocrisie du siècle etc. etc. – Je ne touche pas à l'évangile, mais je nie que les canons de l'église soient articles de foi³. »

Buloz accepta, lui demandant toutefois de changer ce titre par trop provocateur, et Sand donna au roman le nom de l'héroïne, *Mademoiselle La Quintinie*.

Cependant, soucieuse de participer plus directement encore au combat préparatoire aux élections du mois de mai suivant, elle fit précéder son roman d'une préface où elle exposait ses objectifs :

« J'ai tâché, sous la forme du roman, de faire ressortir quelques-unes des causes qui jettent les esprits droits et les cœurs aimants dans une autre voie que celle du parti clérical. Ces causes sont si nombreuses, que nous avons dû choisir les plus saillantes, celles qui intéressent la vie privée jusqu'à l'évidence, celles qui, par conséquent, rentrent

2. *Corr.*, t. XVI, au Prince Napoléon, 26 février 1862.

3. *Corr.*, t. XVII, à F. Buloz, 2 novembre 1862.

*tellement dans l'étude de nos mœurs, qu'en s'abstenant d'aborder ces causes on s'abstiendrait volontairement de peindre les mœurs*⁴. »

Le roman parut dans la *Revue des Deux Mondes* en six livraisons, du 1^{er} mars au 15 mai. Buloz se garda toutefois de publier cette préface, ce que fera néanmoins Michel Lévy dans la première édition du roman en volume parue en juillet 1863.

La préface de *Mademoiselle La Quintinie*

Mais revenons à cette préface particulièrement offensive. D'emblée, en effet, elle y critique la position d'une Église catholique romaine enfermée dans ses certitudes, hostile à toute discussion susceptible d'écorner son dogme. Mais voici, y écrit-elle alors que les élections sont proches, qu'une menace nouvelle apparaît, qui concerne cette fois l'orientation politique du pays, menace représentée par l'émergence d'un « *parti clérical, dont les menées rentrent dans l'ordre des agitations politiques, et qui dès lors peut, à un jour donné, faire éclater un vaste complot contre le principe de la liberté sociale et individuelle*⁵ ». Ses membres s'agglomèrent autour d'une « *ombre noire qui se dit persécutée* » – faisant référence ici aux protestations incessantes de la hiérarchie ecclésiastique contre toute atteinte supposée à la liberté de l'Église, protestations relayées efficacement par les curés et desservants – et forment « *une longue procession qui enlace la France dans ses plis nombreux, étouffant et bâillonnant les simples qui se trouvent sur son passage*⁶ ». Sans aucun doute, poursuit-elle, nombre de ces cléricaux n'ont adopté qu'un catholicisme de façade, peut-être même certains d'entre eux sont-ils incroyants – allusion probable à Thiers et à ses amis –, mais l'Église sait se montrer tolérante quand il s'agit de ses intérêts, aussi sont-ils unis les uns aux autres par une même détermination : « *vivre et prospérer* ». Le Pape en défendant son pouvoir temporel ne leur montre-t-il pas lui-même l'exemple ? Quoi qu'il en soit la situation est arrivée à un

4. G. SAND, *Mademoiselle La Quintinie*, présentation de J. COURRIER, Presses Universitaires de Grenoble, 2004, p.23.

5. G. SAND, *Mademoiselle La Quintinie*, *op.cit.*, p. 21.

6. *Ibidem*, p. 22. Ce n'était pas propos de romancière. Voici ce que disait au sénat le porte-parole du gouvernement impérial, BILLAULT, le 25 février 1862 : « Ces influences [cléricales] semblent pénétrer partout et créer autour de nous, autour du grand corps de l'État, je ne sais quel réseau d'action qui, loin de dénouer les difficultés, semble continuer à les serrer davantage ». Cité par J. MAURAIN, *La Politique ecclésiastique du Second Empire*, F. Alcan, 1930, p.566.

point tel que si l'Église ne réagit pas au plus tôt pour infléchir « *cette marche de fantômes dans les ténèbres* » qui n'osent contredire le prêtre et renier le dogme de l'enfer « *nous serons forcés, menace-t-elle, de regarder l'orthodoxie romaine comme une interprétation provisoirement soumise à la mode du siècle et à ses vues tout à fait matérielles* », avant de presser les hommes de son temps de prendre parti « *entre le prêtre et le philosophe, entre le passé et l'avenir*⁷. »

C'est très exactement le choix qu'elle justifiait dans le roman.

La forme du roman

C'est un roman pour partie épistolaire, forme quelque peu désuète au moment de sa composition, mais que Rousseau avait utilisée, avec l'énorme succès que l'on sait, dans *la Nouvelle Héloïse*, paru en 1761. Forme retenue également par Choderlos de Laclos dans ses *Liaisons dangereuses* vingt ans plus tard (1782). C'est aussi celle qu'elle avait elle-même empruntée pour deux de ses romans : totalement dans *Jacques* (1834), puis partiellement dans *Isidora* (1846). Les deux-tiers du roman sont donc constitués de lettres échangées entre les protagonistes sans autre commentaire, alors que le dernier tiers de l'ouvrage est confié à un narrateur omniscient chargé de conduire le roman à son dénouement.

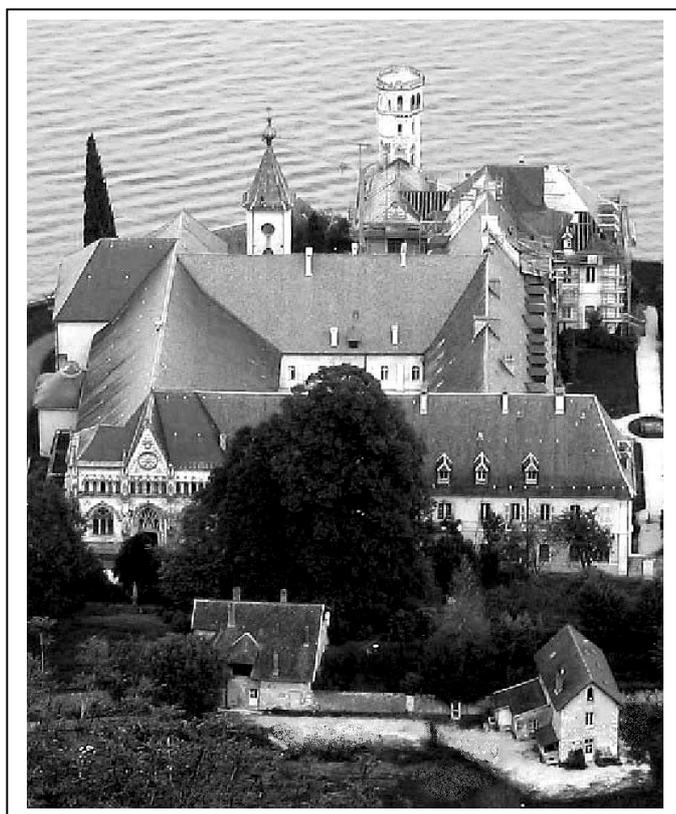
Le lieu, le temps

En 1861, relevant de maladie, elle était partie se reposer avec son compagnon Alexandre Manceau et son fils Maurice à Tamaris, près de Toulon. Sur le chemin du retour, elle rendit visite à Buloz, dans sa propriété de Ronjoux, à quelques kilomètres de la sortie ouest de Chambéry⁸. Elle en profita pour se rendre à deux reprises aux Charmettes, la maison de Madame de Warens, où il habita durant quelques années, puis excursionna vers le nord du lac du Bourget, jusqu'à l'abbaye d'Hautecombe. Ravie par la Savoie, elle prit des notes et dessina, avec Manceau, les sites visités⁹. Il n'est donc pas étonnant que, l'année suivante, elle mette en scène son roman dans cet environnement, restitué intégralement ; seul le château, dans lequel se déroule l'intrigue, porte le nom de Turdy, propriété du

7. *Ibidem*, p. 20.

8. La maison de Buloz est située à Ronjoux sur la route qui mène de La Motte-Servollex à Saint-Sulpice. Les Charmettes se trouvent à quelques kilomètres au sud-est de Chambéry.

9. Carnet conservé à la BNF, N.a.fr. 13656.



Lac du Bourget – L'abbaye d'Hautecombe



Lac du Bourget – Le château de Bourdeau

grand-père, alors qu'il s'agit en réalité du château de Bourdeau, sur la même rive ouest du lac du Bourget.

Les lettres débutent le 1^{er} juin 1861, date d'arrivée de George Sand en Savoie. La XXVII^e est datée du 23 juin 1861.

Le roman est donc parfaitement contemporain.

Influences et correspondances.

Ainsi le lac et ses rives, « *paradis de fleurs et d'oiseaux* » évoquent Rousseau ; l'érine alpestre de la cascade de Coux, les fraxinelles, les grandes valérianes sauvages, les marronniers d'Hautecombe, et les châtaigniers séculaires de Ronjoux, renvoient « *aux deux longues étamines de la brunelle, le ressort de celle de l'ortie, et de la pariétaire, l'explosion du fruit de la balsamine et de la capsule du buis*¹⁰ » La cascade, encore elle, qui, par ses rochers, abrite des promeneurs Henri et Lucie, rappelle « le réduit sauvage et désert », refuge de Julie et Saint-Preux lors de leur promenade sur le lac dans *la Nouvelle Héloïse*¹¹.

La nature est omniprésente, et tout d'abord le lac, parcouru par des barques étroites mues par des mariniers qui transportent les voyageurs d'une rive à l'autre. De grands aînés ont évoqué ces promenades sur l'eau : Rousseau dans *la Nouvelle Héloïse*, lorsque Julie et Saint-Preux se promènent en barque : « Nous gardions un profond silence. Le bruit égal et mesuré m'incitait à rêver... » ; Chateaubriand dans *Atala* : « Rien n'interrompait ses plaintes, hors le bruit insensible de notre canot sur l'onde¹² » ; Lamartine sur ce même lac :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux¹³.

Et George Sand ici :

« *Tout à coup, j'entends dans ce morne silence le bruit cadencé d'une paire de rames sur le lac, et, en suivant la direction du son, je vis*

10. J.J. ROUSSEAU, V^{ème} promenade, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Gallimard, Folio, 1988, p. 97.

11. J.J. ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 4^{ème} partie, lettre XVII, Garnier-Flammarion, p. 389.

12. CHATEAUBRIAND, *Atala*, Paris, Firmin-Didot, 1844, Les Chasseurs, p. 55.

13. LAMARTINE, *Méditations poétiques*, XIII, Le Lac, Gallimard, 1994, p. 64.

distinctement une barque qui cinglait en droite ligne sur le petit port placé à l'angle du rocher qui porte le manoir¹⁴. »

Aspects autobiographiques de l'œuvre.

À travers l'héroïne, Lucie La Quintinie, l'on retrouve certains épisodes de la vie de George Sand. Lucie, comme sa créatrice, vit, au couvent, une période mystique durant laquelle, pratiquant sa religion dans une grande piété, elle envisage de consacrer sa vie à Dieu. Cependant son confesseur et directeur de conscience, l'abbé Moreali se montre bien différent de celui de Sand, l'abbé de Prémord, un homme déjà âgé qui, écrivait-elle dans *Histoire de ma Vie*, se trouvait alors « dans un état de perfection et ne connaissait plus les orages d'un prosélytisme ardent¹⁵. » Moréali est ainsi, pour les besoins de la démonstration, un anti-Prémord.

Plus tard Lucie se dévoue pour une enfant, Lucette, trop faible malheureusement pour vivre et la réaction de Lucie, à la mort de l'enfant, évoque le chagrin de George Sand lorsque, en janvier 1855, elle perd sa petite-fille, Jeanne, qui allait lui être confiée.

Lucie : « *Elle a été un rêve délicieux et poignant dans ma vie¹⁶. »*

Sand : « *C'était ma société, ma vie de tous les instants, la joie, la lumière de la maison¹⁷. »*

L'intrigue.

Le roman est tendu vers la démonstration, solidement étayée par la logique du raisonnement, l'histoire d'un passé récent et le comportement d'acteurs bien typés, représentatifs de la société du temps : l'humanité, sur laquelle l'Église tente d'étendre sa domination, ne peut être sauvée que par l'adhésion de ses éléments à une philosophie tolérante et débarrassée de toute entrave confessionnelle. Ainsi Lucie, jeune femme sensible, douée d'une intelligence supérieure, catholique convaincue, mais ne croyant ni aux mystères ni à l'enfer, se trouve-t-elle placée entre deux groupes antagonistes. Le premier rassemble Émile Lemontier – le choix du prénom est aussi signifiant que celui de Lucie – qui en est amoureux, et son père Honoré, qui défendent tous deux une philosophie ou, si l'on préfère, une religion débarrassée de tout intermédiaire, tolérante, ouverte au progrès, fraternelle, celle que George Sand s'est construite à partir des idées de Leroux :

14. *Mademoiselle La Quintinie*, op. cit., p. 59.

15. *Histoire de ma vie*, t. I, p. 963.

16. *Mademoiselle La Quintinie*, op. cit., p. 133.

17. *Corr.*, t. XIII, à Lise Perdiguier, 18 janvier 1855.

d'ailleurs Honoré Lemontier se présente comme un historien philosophe, un esprit indépendant qui n'accepte aucune compromission avec le pouvoir, qu'il soit politique ou religieux, pas plus qu'il ne transige avec ceux qui se complaisent dans « *le royaume des ténèbres*¹⁸ ». Conquis par les qualités humaines et l'intelligence de la jeune fille, il encourage le choix amoureux de son fils, que favorise également le grand-père de Lucie, un voltairien qui, au début du roman, n'est pas totalement libéré des croyances passées.

Le milieu hostile aux amours des jeunes gens est constitué par la tante de Lucie, totalement inféodée à l'Église, rejointe par le Général, père de la jeune fille, dépourvu de convictions mais « *sabreur papiste* » et farouche défenseur du parti dévot, qui refuse catégoriquement la main de sa fille à un homme qui vit dans l'erreur, et qui ne peut recevoir l'aval d'un représentant de l'Église catholique. Car dans ce monde clos se dresse l'image du directeur de conscience de Lucie, l'abbé Moréali, jésuite qui s'est juré de consacrer la jeune femme à Dieu. Moréali, personnage central du roman, apparaît beaucoup plus que l'ecclésiastique « à demi défroqué, redoutable et suspect » qu'on a parfois voulu voir¹⁹. Né de père inconnu, élevé par les Jésuites, il s'est fait prêtre pour respecter le serment fait à sa mère mourante de racheter son péché de chair – culpabilisation provoquée et entretenue par le dogme catholique –. Moréali, s'il ne manque pas de qualités, encore moins d'intelligence, ne possède pas toutefois « *la vraie charité chrétienne, le facile pardon des injures, l'humilité devant les hommes* », et, pire encore, « *le repos absolu du cœur et des sens à la pensée des femmes*²⁰ ». Au début de son sacerdoce (vers 1840) vicaire dans une grande ville, il y prêchait le carême avec un tel succès que les plus jolies femmes se pressaient à la porte de son confessionnal, bien qu'il les traitât avec un certain mépris pour vaincre la tentation charnelle mais aussi par respect pour un Dieu qui leur « *parlait par [sa] bouche*²¹ ».

Cependant, il est un jour troublé par une jeune pénitente, Blanche de Turdy – la future mère de Lucie – venue le consulter sur l'opportunité de son futur mariage avec un homme bien éloigné du catholicisme, le général La Quintinie. L'abbé, qui éprouve pour Blanche un sentiment d'où la sen-

18. *Mademoiselle La Quintinie, op. cit.*, p.72.

19. A. MAUROIS, *Lélia ou la vie de George Sand*, Hachette, 1985, p. 458.

20. *Mademoiselle La Quintinie, op. cit.*, p. 222.

21. *Ibidem*, p. 84.

sualité est loin d'être absente, tente alors de la persuader de refuser, pour embrasser la vie monastique. Il dira plus tard :

« Toutes les forces de mon âme étaient tendues vers ce but de conserver vierge pour l'hymen du Christ cette âme digne de lui seul. À l'idée qu'un homme, et un homme sans croyances, se flattait de la profaner, j'étais dévoré d'indignation²² ».

Mais Blanche cède à ce mariage sous la pression de son père. Rongée de remords exacerbés encore par le dégoût des « embrassements » d'un mari qu'elle n'aimait pas, au seuil de la mort, elle reproche à Moréali : « Vous aviez tué mes sens en me faisant rougir du trouble de mes sens²³. » Elle meurt en mettant Lucie au monde, persuadée d'être damnée et confiant au prêtre cette enfant conçue en pensant à lui – « mon âme embrassait la vôtre » – et lui faisant promettre d'en faire « l'épouse fidèle et heureuse du sauveur » qu'elle n'a pu elle-même devenir. C'est pour honorer sa promesse que vingt ans plus tard le jésuite se montre si attentif auprès de Lucie ; mais, conscient d'avoir été trop loin avec sa mère, il s'était fait interdire de confession auprès des femmes, et de ce fait, n'avait auprès de l'adolescente au couvent, puis de la jeune fille dans sa famille, que le rôle de directeur de conscience. Son rêve est de placer Lucie à la tête d'un couvent de femmes tandis qu'il fonderait un couvent d'hommes à proximité. Il échoue, là encore, mais cette fois sans conséquence néfaste pour la pénitente qui, grâce à l'amour d'Émile et à la force dialectique et l'habileté manœuvrière d'Honoré Lemontier, parvient à se libérer de l'influence du prêtre et à obtenir le consentement de son père à un mariage établi dans une tolérance religieuse mutuelle. Double échec pour Moréali, car sont mises au jour des lettres écrites par Blanche avant d'entrer en agonie, où elle rétracte le vœu exprimé lors de sa dernière confession. Elle écrivait à son mari :

« Un moment de répit à mes atroces crises... Je veux dire... Pourrai-je ? J'ai ma raison ! Je crois au Dieu bon, juste !... Notre fille !... qu'elle me pardonne de l'abandonner... Chère petite Lucie !... Élevez-là chrétiennement, rien de plus ! Pas d'exagérations, pas de couvent, ... peu de prêtres, la liberté d'aimer... sans conditions religieuses !

22. *Ibidem*, p. 225.

23. *Ibidem*, p. 230.

Adieu ! Aimez-la bien... ne m'oubliez... J'ai mal aimé... Bien coupable, coupable seule !... Pardon, mon mari...²⁴ »

À la suite de ces révélations posthumes, Moréali doit s'éloigner à jamais. Le « fanatisme » était vaincu. Mais la raison, tolérante, n'a pas tué tout sentiment religieux et Lucie débarrassée du catholicisme et de ses excès, conserve sa croyance en Dieu.

Les idées.

Un tel scénario, développé avec force et conviction est tout entier tourné vers la dénonciation du pouvoir conféré par l'Église à ses représentants par le sacrement de la confession. La faculté de pardonner ou non des actes désignés comme péchés, véniels ou mortels, passibles dans ce dernier cas de peines éternelles, donne à l'homme qui en est investi une emprise démesurée sur ses pénitents car sa conduite peut être dictée par des motifs étrangers à son ministère.

Le chantage des peines infernales.

L'Enfer ! La répulsion de George Sand pour des châtiments éternels, proclamés articles de foi par l'Église, l'acharnement qu'elle met à les dénoncer en toute occasion peuvent surprendre aujourd'hui. Si, en effet, l'existence de l'Enfer et son éternité est toujours affirmée dans le catéchisme qui suivit Vatican II²⁵, l'Église met aujourd'hui l'accent sur la séparation éternelle du condamné avec son Créateur plutôt que sur les supplices. Le spectre de l'Enfer a déserté les prêches, qui incitent plus à l'amour de Dieu qu'à sa crainte. Il n'en était pas de même au temps de George Sand où le prêtre interprétait l'Évangile de façon à provoquer l'effroi dans des populations souvent incapables d'appréhender intellectuellement les paroles du prêtre en chaire et dans le confessionnal. On imagine sans peine l'impact que de telles menaces sur de jeunes catéchumènes ! D'où la protestation de Lemontier à Moréali :

« Votre erreur, je vous l'ai dite : vous croyez à un Dieu proscripteur de la vie et réformateur de la nature, c'est-à-dire en guerre avec son œuvre, et défendant à l'homme d'être homme. Pour donner plus de poids à l'inconséquence de votre Dieu, vous lui donnez le goût des éternels supplices, [...] vous lui avez donné l'enfer, d'où pendant l'éternité

24. *Ibidem*, p. 249.

25. *Catéchisme de l'Église catholique*, Mame-Plon, 1992, p. 221-223.



L'enfer
(Cathédrale de Bourges, portail ouest, détail du Jugement dernier,
cl. Lancosme Multimedia)

s'exhalera, pour réjouir sa justice, l'odeur de la chair toujours brûlée, toujours dévorée et toujours palpitante ! Magnifique invention à laquelle des millions d'hommes croient encore, et que vous ne voulez pas renier malgré les douloureuses protestations de quelques-uns de vos plus grands saints²⁶. »

Et ceci n'est pas propos de pamphlétaire exagérant le trait pour mieux frapper son lecteur. C'est bien l'opinion de Sand, récurrente dans sa Correspondance et, ici et là, dans son œuvre, mais c'est aussi la position de l'Église de son temps.

Ainsi cet opuscule publié en 1850 par Monseigneur de Ségur, sous ce titre rassurant : *Réponses courtes et familières aux objections les plus répandues contre la Religion*. Cet ouvrage aura été en 1914 imprimé à 1 210 000 exemplaires et ce succès d'édition ne rend qu'imparfaitement compte de son audience réelle car il fut très certainement utilisé par la plupart des catéchistes pour répondre aux questions soulevées par la lecture d'un catéchisme officiel plus succinct. La personnalité de l'auteur, très apprécié pour son orthodoxie, encourageait en effet à l'utilisation de son ouvrage cautionné par la hiérarchie catholique romaine. À ceux qui ne croyaient pas fermement à l'enfer il rétorquait, prenant appui sur l'Évangile :

« Mais voici qu'à votre peut-être j'oppose cette terrible affirmation. JÉSUS-CHRIST, le fils de DIEU fait homme, dit qu'il y a un enfer, et un enfer si terrible, que "le feu ne s'y éteindra jamais". Ce sont ses propres paroles, qu'il répète trois fois de suite²⁷. »

Sanction terrible, mais néanmoins équitable « puisque Dieu donne à l'homme tout ce qui est nécessaire [...] dans son *infinie justice* [...] et son *infinie bonté* », sanction éternelle aussi... car « l'enfer est éternel parce qu'il ne peut pas ne pas être éternel²⁸ ». Et non content de cette menace Monseigneur de Ségur en appelait à Marc qui, dans son Évangile donne une description, aujourd'hui bien oubliée, des peines infernales :

« Voyez entre autres les sept ou huit derniers versets du neuvième chapitre de Saint Marc, où il dit qu'il vaut mieux tout perdre et tout souffrir que « d'aller en enfer, dans le feu qui ne s'éteint point, où le remords ne « meurt pas, et où

26. *Mademoiselle La Quintinie, op. cit.*, p. 241.

27. Mgr. DE SÉGUR, *Réponses courtes et familières aux objections les plus répandues contre la Religion*, Tolra et M. Simonet, Paris, 1914, p. 151.

28. *Ibidem*, p. 156.

[capitales (n. 27) et italiques (n. 28) sont de Mgr. de Ségur.]

le feu ne peut s'éteindre. Car, ajoute-t-il, tout homme « qui y tombera sera salé par le feu », c'est-à-dire en sera à la fois pénétré, dévoré et conservé, comme le sel conserve les viandes tout en les pénétrant parfaitement²⁹. »

Les adultes n'étaient pas mieux traités. *Le Cours complet d'Instruction chrétienne ou exposition et preuves de la doctrine chrétienne*³⁰ publié en 1852 par le Vicaire général du diocèse de Verdun, L.P. Marotte est bien éloquent à ce sujet :

« il est certain néanmoins qu'il y a dans l'Enfer un feu véritable, qui, par son action terrible, fait sentir aux réprouvés des tortures atroces sans les consumer. L'Écriture représente l'Enfer comme un immense étang de feu et de soufre, comme une effroyable fournaise allumée par la colère de Dieu. »

De son côté le père de Ravignan, prédicateur renommé, prêtre respecté, du haut de la chaire de Notre-Dame de Paris, devant une assistance composée de fidèles au niveau intellectuel probablement supérieur à celui des classes populaires, affirmait

« [ce] dogme aussi certain que la parole et l'autorité divines, dogme que l'on ne peut séparer du christianisme sans rejeter et nier le christianisme lui-même, et que je ne saurais omettre de vous exposer dans cette chaire. Je veux parler, Messieurs, de l'éternité des peines dues au péché³¹. »

Le maniement du sacrement de la confession

Mais ce que la romancière cherche à dénoncer reste bien la situation équivoque et dangereuse, engendrée par la rencontre fréquente, et à huis clos, d'un homme, célibataire, chaste par obligation régulière – mais toute règle peut avoir ses aménagements... et ses violations plus ou moins tolérées – avec une femme qui doit, sous peine de demeurer dans l'état de péché, lui livrer les secrets de sa vie intime dans une promiscuité qui ne peut que favoriser le trouble dans l'esprit de chacun des acteurs. Michelet avait, en 1845, dénoncé

« l'étroit réduit de chêne noir, où cet homme ému, cette femme tremblante, réunis si près l'un de l'autre vont causer tout bas de l'amour de Dieu [et où]

29. *Ibidem*, p. 151.

30. L.P. MAROTTE, *Cours complet d'Instruction chrétienne*, Victor Retaux et fils, Paris 1893. Publié en 1852, cautionné par son évêque, il sera réédité en 1893

« conformément « aux canons du concile de Vatican » de 1870 avec la même caution.

31. *Conférences du Révérend père de Ravignan de la Compagnie de Jésus*, conférences prêchées à Notre-Dame de Paris de 1837 à 1846, Paris, Librairie de Mme V^{ve} Poussièlgue-Rusand, 1860, t. III, p. 517.

parmi les soupirs du sein gonflé, soulevé, le mot fatal monte aux lèvres³² ».

Ce n'est pas Michelet mais Paul-Louis Courier que Sand cite dans le roman pour décrire cette mainmise progressive et insidieuse du confesseur sur sa pénitente dès son plus jeune âge :

« On leur défend l'amour, et le mariage surtout ; on leur livre les femmes. Ils n'en peuvent avoir une, et ils vivent avec toutes familièrement, c'est peu, mais dans la confiance, l'intimité, le secret de leurs actions cachées, de toutes leurs pensées. L'innocente fillette, sous l'aile de sa mère, entend le prêtre d'abord, qui, bientôt l'appelant, l'entretient seul à seule, qui, le premier, avant qu'elle puisse faillir, lui nomme le péché... Seuls et n'ayant pour témoins que ces murs, que ces voûtes, ils causent ! De quoi ? Hélas ! de tout ce qui n'est pas innocent. Ils parlent ou plutôt murmurent à voix basse, et leurs bouches s'approchent, et leur souffle se confond. Cela dure une heure et se renouvelle souvent³³. »

Tout, dans la pratique religieuse, est fait pour augmenter l'influence du prêtre sur les sens de la femme : solennité du prêche, apparat des offices, représentations du Christ, sont propres à la conduire aux « *effusions d'une éloquence exaltée et d'un mysticisme voluptueux*³⁴ ». George Sand savait de quoi elle parlait. Au couvent elle avait, si on l'en croit, éprouvé ces vertiges, mais le bon abbé Prémord, par son quiétisme tranquille, l'avait ramenée aux réalités terrestres :

« Sans lui je crois bien que je serais ou folle, ou religieuse cloîtrée à l'heure qu'il est, écrivait-elle dix ans auparavant. Il m'a guérie d'une passion délirante pour l'idéal chrétien³⁵. »

Car il faut se garder de confondre adoration divine et amour humain et c'est précisément, pense-t-elle, dans cette confusion encouragée par l'Église que réside le danger, car l'assimilation du Christ à un homme, au prêtre, son soi-disant représentant sur terre, ne peut que conduire la femme à l'hystérie ; elle constatait naguère dans *Histoire de ma vie* une perception dévoyée du fils de Dieu :

32. Cité par J. CABANIS, *Michelet, le prêtre et la femme*, Gallimard, 1978, p. 60.

33. *Mademoiselle La Quintinie*, *op. cit.*, p. 53.

34. *Ibidem*, p. 231.

35. *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, t. 1, p. 964.

« *Cet amour idéal pour le Christ n'est sans danger que dans l'âge où les passions humaines sont muettes. Plus tard il prête aux aberrations du sentiment et aux chimères de l'imagination troublée*³⁶. »

Du côté de l'homme prêtre, forcément insatisfait d'une continence souvent douloureusement subie, l'image de la Vierge – le dogme de l'Immaculée conception avait été prononcé par l'Église en 1854 – et la présence si proche de la femme ne peuvent qu'ajouter encore aux tensions. Dans ces conditions Blanche, de plus en plus déchirée, dans une sorte d'hallucination, en vient à reprocher à son confesseur sa frustration sexuelle :

« *Votre culte du Christ est une torture que vous nous imposez ! Il est, ce Dieu-homme, le type de l'inflexible froideur.[...] Voilà pourquoi nous nous prenons pour lui, nous autres dévotes d'une passion insensée ; car, je vois bien, nous n'aimons que ce qui nous dédaigne et nous brise. Nos désirs exaltés voudraient animer ce marbre qui reste froid sous nos caresses, et posséder cette âme qui nous lie sans se donner, qui nous excite sans nous apaiser jamais.* »

Elle matérialise le Seigneur en son représentant :

« *Je rêvais de vous, je vous voyais étendu sur cette croix à la place du Christ, et dans mes songes je baisais vos blessures, ou j'essuyais vos pieds avec mes cheveux*³⁷. »

Si bien que Moréali, n'aimant cette femme qu'« avec l'âme³⁸ » suivant son propos, prend la décision de ne plus la confesser et, après l'avoir brutalement humiliée et brisée, se réfugie dans la fuite. Las ! l'absence de l'aimée ne fait qu'exaspérer ses sentiments : « *J'avais aimé Blanche et je ne l'avais pas désirée ; je ne l'aimais plus et elle portait le délire dans mes sens !*³⁹ » Situation inextricable.

La destruction du couple

Comment concevoir, dans « ces faux amours » qu'elle désigne comme « *une bigamie bénite*⁴⁰ », la possibilité d'un mariage harmonieux ? Comment un mari peut-il tolérer l'existence à ses côtés, parfois à sa place, de

36. *Ibidem*.

37. *Mademoiselle La Quintinie, op. cit.*, p. 232.

38. *Ibidem*, p. 226.

39. *Ibidem*, p. 228.

40. *Ibidem*, p. 246.

cet « *amant platonique*⁴¹ » qui en sait sur son épouse beaucoup plus qu'il n'en saura jamais lui-même ? N'est-ce pas le plus sûr moyen de tuer l'amour conjugal ? L'Église le sacralisait pourtant par un mariage religieux qu'elle chercha longtemps au XIX^e siècle à imposer comme préalable au mariage civil. La question, était plus que jamais d'actualité, en débat depuis longtemps.

L'âme des époux pouvait-elle « *faire deux lits*⁴² » ? Plus généralement, avait-t-on le droit, comme le fit François de Sales avec Jeanne de Chantal, de faire mourir une femme au monde pour la faire vivre en Jésus-Christ ? Mais n'est-ce pas aller à l'encontre de l'intention de Dieu qui a fait l'homme avec une âme mais aussi avec un corps ? La romancière tente de répondre à toutes ces questions ; si la situation de Blanche ne peut se résoudre que dans la mort, si Lucie, sa fille, est finalement préservée, c'est parce que l'influence du jésuite est considérablement diminuée du fait qu'il n'est pas son confesseur, c'est aussi que l'amour – le sentiment – étayé par l'argumentation du philosophe – la raison – finit par l'emporter dans l'esprit lucide et intelligent de la jeune femme.

La nécessité du libre arbitre

Élargissant son propos, George Sand proteste contre l'infailibilité que la hiérarchie papale s'attribue « *à la suite d'élucubrations en commun appelées conciles*⁴³ » et que bientôt elle reconnaîtra au seul Pape (1870). Dogme impérieux, formulé ainsi par Monseigneur de Ségur, paraphrasant Stendhal sans probablement le savoir :

« [...] la plus simple des vérités, une vérité de bon sens. "Hors l'Église point de salut," c'est dire : Hors la lumière, les ténèbres ; hors le blanc le noir ; hors le bien, le mal ; hors la vie, la mort ; hors la vérité, l'erreur, etc.⁴⁴. »

Une doctrine ainsi affirmée est totalement irrecevable aux yeux de Sand car en écartant tout jugement personnel, elle dénie à l'homme un droit que lui a octroyé son créateur, la liberté de penser et de s'exprimer. Selon l'Église, tout individu qui n'adhère pas totalement au dogme catholique comme à la parole ecclésiastique est, sans examen aucun, désigné comme un ennemi, un révolutionnaire, un instrument de Satan⁴⁵, qu'il est nécessaire de combattre jusqu'à le réduire au silence. Au plan collectif

41. *Ibidem*, p. 55.

42. *Ibidem*, p. 67.

43. *Ibidem*, p. 20.

44. Mgr. DE SÉGUR, *op. cit.*, p. 145.

45. *Mademoiselle La Quintinie*, *op. cit.*, p. 201.

Sand estime que cette dictature spirituelle procure à l'Église catholique une telle puissance qu'elle lui permettrait de gouverner, sans même accéder au pouvoir politique, tous les secteurs de la société. Elle voyait dans l'Église une ennemie obstinée du progrès, ce que n'infirmait pas les propos de Ségur :

« Sans rejeter le moins du monde tout progrès industriel qui fait pâmer d'admiration la foule des gens superficiels, elle demeure assez indifférente à ce tapage d'inventions, de machines, de télégraphes, de vapeur, de centralisation, etc., parce qu'elle y voit les dangers véritables, que ne compensent guère certains avantages matériels⁴⁶. »

Progrès subi à la condition qu'il ne vienne pas entraver les desseins de l'Église, qu'il ne remette en cause ni son dogme, ni sa vision de la vie, qu'il ne s'avise pas de vouloir mettre en cause la Révélation, par les découvertes de la Science. Aussi Pie IX, par l'article 4 du *Syllabus* (1864), condamnait-t-il sans appel ce que soutenait depuis longtemps George Sand :

« La Révélation divine est imparfaite, et pour cette raison sujette à un progrès continu et indéfini qui correspond au développement de la raison humaine. »

et (article 57) flétrissait-t-il une position qui était celle de Sand :

« La science concernant la philosophie et ce qui a trait aux mœurs de même que les lois civiles, peuvent et doivent s'écarter de l'autorité divine et ecclésiastique⁴⁷. »

Rien d'étonnant, dès lors, de voir la romancière critiquer à nouveau le pouvoir temporel du pape qui détourne l'Église de sa véritable vocation apostolique ; il divise les Français et sa défense renforce l'esprit clérical, « *cette conspiration de l'esprit rétrograde qui enlace la société [...] de la base jusqu'au faite* ». Elle précise son propos en l'appuyant sur des faits récents. En novembre 1862, Renan venait de se voir retirer sa chaire d'Hébreu au lendemain du cours inaugural où il avait traité Jésus d'« homme incomparable ». Elle-même était attaquée dans la presse catholique et ses pièces affrontaient des cabales dévotes ; elle, mais aussi d'autres comme Edmond About qui, au début de 1862 avait été contraint de retirer de l'Odéon sa pièce *Gaetana* après quatre représentations sous les attaques

46. Mgr. DE SÉGUR, *op. cit.*, p. 130-131.

47. P. CHRISTOPHE et R. MINNERATH, *Le Syllabus de Pie IX*, Les Éditions du Cerf, 2000, respectivement p. 51 et 63. Rappelons que le *Syllabus*, joint à l'encyclique *Quanta cura*, était un catalogue d'erreurs déjà condamnées par les déclarations du pape Pie IX.

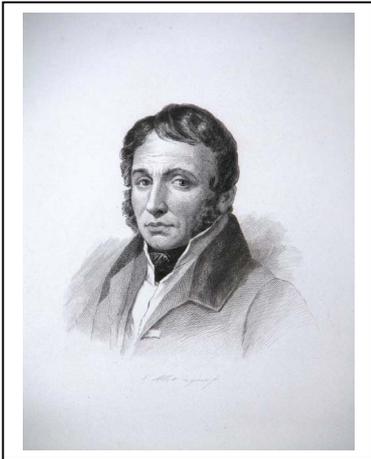
violentes des cléricaux⁴⁸. De Carné, publiciste bien pensant, avait été préféré à Littré le libre penseur lors d'une récente élection à l'Académie Française. Des historiens comme Michelet et Quinet étaient les cibles des attaques cléricales parce qu'ils osaient mettre en cause l'action de l'Église. Le pape brandissait la menace de l'excommunication contre tous ceux qu'il accusait de menacer ses territoires. Dans ce roman, Honoré Dumontier, un de ces « chercheurs de lumière », emprunte à cette actualité pour mettre en garde son fils contre le parti clérical. Ses paroles sont si précises que l'on pourrait mettre un nom sur chaque situation évoquée :

« Si tu es homme de science, il t'empêchera d'avoir une tribune pour professer; homme de lettres, il te fera railler, outrager, calomnier au besoin dans ta vie privée par les nombreux organes dont il dispose ; artiste en contact avec le public, il te fera siffler, lapider, s'il le peut, par les bandes qu'il enrégimente ou par les passions qu'il soulève et qu'il égare ; homme politique, il te fermera tous les chemins de l'action et s'efforcera de t'ouvrir tous ceux de la misère, de la prison et de l'exil ; homme de loisir ou de réflexion, il suscitera des orages autour de toi, il troublera l'air que tu respires par des paroles empoisonnées, il aigrira contre toi jusqu'au plus dévoué de tes serviteurs; époux et père, il te disputera la confiance de ta femme et le respect de tes enfants, car il est partout ! De tout temps, il a ourdi une vaste conspiration au sein des civilisations les plus florissantes, il traite avec les souverains, il les menace, il les effraye. Il a pénétré dans tous les conseils, il a mis le pied dans tous les foyers domestiques; il est dans les armées, dans les magistratures, dans les corps savants, dans les académies, sur la place publique [...]»⁴⁹.

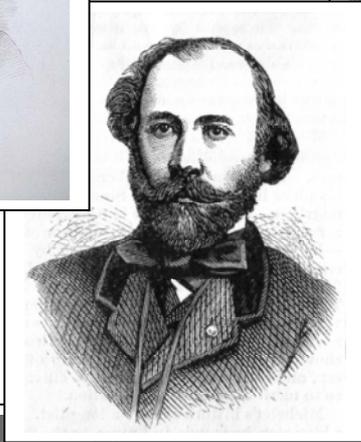
Ce parti clérical qui, parfois par conviction, mais souvent par intérêt de caste, s'il soutient l'action de l'Église, bénéficie en retour de son appui, par l'utilisation d'institutions mises en place pour dominer les âmes et les esprits par la confession, la délivrance conditionnelle des sacrements, et d'un remarquable circuit d'information et de propagande. Et si George Sand vitupère « ces bavards d'évêques avec leur rhétorique de mandements » ainsi que les curés et desservants qui relaient leur parole, elle se garde bien d'oublier « tous ces présomptueux journalistes qui s'intitulent les défen-

48. Mais probablement aussi par des opposants qui lui reprochaient de se compromettre avec le régime.

49. *Mademoiselle La Quintinie*, op. cit., p. 71.



Paul- Louis Courier



Jules Michelet
(dessin de Nadar)



Louis Veillot
(photo de NADAR)

Octave Feuillet



*Saint Montalembert renonçant à ramener les
parisiens dans le chemin de la vertu*
(Caricature de DAUMIER)

seurs du Saint-Siège⁵⁰ ». Car si le gouvernement, en supprimant *l'Univers*, le journal ultra catholique créé par Louis Veuillot, avait écarté un polémiste de talent, sa décision n'avait en rien affaibli la presse catholique qui se montrait toujours incisive et batailleuse⁵¹.

Les dangers de "l'intégrisme" catholique⁵²

Cependant vouloir démontrer par le seul exemple de l'abbé Moréali la faiblesse d'une telle institution risquait d'être insuffisant. Aussi Sand introduit-elle dans son intrigue un second prêtre, vieux capucin du nom d'Onorio, qui tente de reprendre en main le jésuite sur le point d'abandonner sa foi. Car Moréali, décrit comme un homme intelligent, a bien perçu la dérive de l'Église. Dans sa jeunesse, il a pensé qu'à Rome il serait à même de travailler « *activement à guérir les plaies de l'Église*⁵³ » en revenant à la pureté de l'Évangile. La référence à Félicité de Lamennais est ici évidente car, comme lui, il fut rapidement « *repris, censuré, réduit au silence* » sauf qu'il décida, à l'opposé du prêtre breton, de rester dans l'Église, en se retirant dans un couvent où il fait la connaissance du Père Onorio, Or celui-ci fait un constat bien plus extrême :

« *La religion est perdue. Tout est à recommencer, il faut la reconstituer sur une base inébranlable, l'orthodoxie. En fait de religion, il n'y a pas de moyen terme, c'est tout ou rien. [...] A l'heure qu'il est il n'y a peut-être plus cent véritables catholiques dans le monde*⁵⁴. »

Comment lutter contre un tel laxisme qui mène l'Église vers une ruine prochaine ? « *Relever l'orthodoxie primitive, et s'y soumettre sans appel*⁵⁵ », répond Onorio. Refuser les développements de la science qui ne sont que blasphèmes et mensonges. Prêcher inlassablement que la vie d'ici-bas ne compte pour rien, que tout se passe en haut; « *aimer et*

50. *Ibidem*, p. 100.

51. C. BELLANGER, J. GODECHOT, P. GUIRAL, F. TERROU : *Histoire générale de la presse française*, P.U.F. , 1969, t. III, p. 260. Outre *Le Correspondant* de MONTALEMBERT, les catholiques contrôlaient en effet à Paris *La Gazette de France*, *Le Monde*, *L'Ami de la religion* et *L'Union*. Mais la province ne le cédait en rien avec *Le Propagateur du Nord*, *L'Union franc-comtoise*, *Le Journal de Rennes* et *La Gazette du Midi*, pour ne citer que les principaux.

52. Le mot intégrisme n'était pas encore créé. Cependant cet anachronisme permet sans doute de mieux évoquer le climat clérical que n'aurait pu le faire le mot orthodoxie employé alors.

53. *Mademoiselle La Quintinie*, *op.cit.*, p. 98.

54. *Ibidem*, p. 98-99.

55. *Ibidem*, p. 99.

*souffrir*⁵⁶», accepter la pauvreté, vivre dans l'austérité et la contemplation, pratiquer un stoïcisme chrétien. Mais pour que ces mesures aient une chance de sauver l'Église et ses fidèles il faut dans le même temps oser « *détruire ce bel édifice humain qu'on appelle la civilisation*⁵⁷ ». Un moment séduit par cette théorie purificatrice qui magnifie l'amour de Dieu mais aussi la souffrance consentie et même appelée, réprovoque les « *pressurages d'argent* », soucis constants de la religion officielle, Moréali s'aperçoit qu'une telle théorie ne peut mener qu'au fanatisme, lorsqu'il est maudit devant l'assemblée des fidèles par le capucin, pour n'avoir pas su faire de Lucie une moniale.

Cette violente diatribe, George Sand n'eut pas à l'inventer. Louis Veuillot avait, dans *Le Parfum de Rome*, attaqué les prêtres qui refusaient de souscrire à son extrémisme ; le chapitre « Le vrai infâme » fustigeait violemment ces « *parricides*⁵⁸ » ; George Sand tira parti de ses imprécations et les reproduisit presque en entier en signalant son emprunt : « *puis [Onorio] lança un anathème qu'il avait lu quelque part et que nous pouvons reproduire ici, puisqu'il a été publié ailleurs* » ; leur violence mérite d'être citée :

« *Sois maudit [...] exorciste qui invoques Belzébuth, acolyte qui portes le flambeau devant Satan. [...]*

« *Que les onctions sacrées te brûlent ; qu'elles brûlent tes mains tendues aux présents de l'impie ; qu'elles brûlent ton front où devait rayonner l'Évangile et qui a conçu de scélérates pensées !*

« *Que ton aube souillée devienne un cilice de flammes, et que Dieu te refuse une larme pour en tempérer l'ardeur ! Que ton étole soit à ton cou la meule au cou de Babylone jetée dans l'étang de soufre*⁵⁹ ! »

L'opposition entre les deux prêtres tend à montrer que l'Église se trouve traversée par des courants soucieux de sa régénération. Mais aussi que les deux seules voies de salut, qu'elles soient radicales ou modérées, ouvertes à l'Église pour sauver son âme sont des impasses car, en refusant de s'engager sur la voie du progrès humain, en refusant de donner à l'homme, sur la terre, la place que son créateur lui proposait de conquérir et d'aménager, en refusant jusqu'à présent de « *poser des flambeaux sur cette*

56. *Ibidem*, p. 100. Les italiques sont de George Sand.

57. *Ibidem*.

58. L. VEUILLOT, *Le Parfum de Rome*, *op. cit.*, p. 299-302.

59. *Mademoiselle La Quintinie*, *op. cit.*, p. 255 et L. VEUILLOT, *op. cit.*, p. 301-302.

*marque de fantômes dans les ténèbres*⁶⁰ », elle s'est elle-même condamnée à mort. Et si George Sand, par la voix de son philosophe Honoré Lemonnier, se dit prête à se ranger sous la bannière de l'Église catholique le jour où elle aura aboli la confession et le célibat du prêtre, renoncé au dogme de l'enfer et, « *laissant l'infailibilité à Dieu* » permis à chacun « *de proclamer sa religion et de la pratiquer* », il est clair qu'il s'agit ici d'une attitude apparente, artifice commode pour exposer son complet désaccord avec une religion qu'elle exècre. Il n'est pour s'en convaincre que de lire ce qu'elle écrivait dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 novembre 1863 :

« Les fautes des mauvais chrétiens, c'est-à-dire les vices de l'hypocrisie, sont sans excuse et vous ne pouvez pas les faire marcher de pair avec les emportements de franchise du philosophe calomnié et persécuté. Les premiers font le mal sous le manteau de la vertu ; on croit en eux, on les respecte, le peuple baise leurs sandales, les femmes leur confient leurs plus intimes pensées. Leur vie est en secret une jouissance raffinée, en public un triomphe de tous les instants. Pourtant ces gens insultent et condamnent. Du haut de la chaire, ils tonnent contre les idées et les personnes, ils excommunient avec les plus hideuses formules de la malédiction, ils dévouent les âmes à l'enfer, car leur vengeance ne s'arrête pas au seuil de la vie: il faut l'éternité pour l'assouvir. Les tortures de l'Inquisition n'étaient rien, il fallait bien inventer celles de l'enfer; la clémence de Dieu ne se pouvait souffrir⁶¹. »

La réception du roman

La réception du roman par la presse fut contrastée, l'on s'en doute, mais, généralement, les critiques ne voulurent pas relever les attaques récurrentes contre le catholicisme. Louis Ulbach dans *Le Temps* remercia Octave Feuillet, avec ironie, d'avoir donné à George Sand, « génie vigoureux et subtil », l'occasion d'écrire un livre qui, au contraire du sien, montrait « la vie libre, puissante, attestée par les prêtres eux-mêmes, la vie de l'honneur, de la vérité, du devoir, qui s'affirme à chaque page⁶² ». *Le Figaro*, où Barbey d'Aurevilly attaquait avec hargne Buloz, égratignant au

60. *Ibidem*, p. 23.

61. G. SAND, « À propos des Charmettes », *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1863.

62. *Le Temps*, 13 juillet 1863.

62

passage Sand dont il jugeait la fraîcheur « flétrie⁶³ », persifla sous la signature de Colombine:

« Un mauvais livre de plus [...] le souffle de l'ennui circule de page en page.[...] Mme Sand ne croit plus à la vertu des prêtres. Elle est femme à si bien comprendre ce que le célibat forcé a de pesant et de douloureux [...]»⁶⁴.

Toutefois l'éditorialiste du même journal, Gabriel de Ruphy, un mois plus tard, revint sur la personnalité de l'auteur, dans "George Sand d'après nature", où, rappelant la bâtardise de Sand, il la désignait – redoublant de tact ! – comme « une beauté essentiellement intellectuelle dégageant péniblement son rayon à travers l'obstacle d'un masque terne et d'un corps commun⁶⁵ ». Sans doute lui reconnaissait-il du génie, sans doute était-elle devenue « une personne digne de respect, un écrivain digne d'admiration⁶⁶ », mais il la renvoyait, comme jadis Lamennais et Sainte-Beuve, à ses idylles champêtres qui resteraient les chefs-d'œuvre d'une somme « sans harmonie et sans proportion⁶⁷ ». Dans *La Presse*, où Émile de Girardin accueillait volontiers, en ami, des articles de George Sand, Émile Boutmy, fils d'un des fondateurs du journal, se montra aussi sévère :

« La foi nous mène à Dieu tout aussi bien que la raison, dit Mme Sand. Ce mot ôte déjà à la théorie toute valeur scientifique. L'auteur fait de la plus noble partie de l'amour terrestre le meilleur culte qu'on puisse rendre à l'Être suprême; pure fantaisie d'un cœur tendre. [...] Au fond le système de Mme Sand n'est que la sagesse vulgaire du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire l'expression de nos tendances morales les plus marquées, sous une forme poétique, sous une forme plus poétique et plus spécieuse. C'est le sens commun, embelli et un peu altéré par l'imagination [...]. En fait elle n'a pas une autre philosophie que celle du Vicaire savoyard, philosophie aujourd'hui dépassée [...]»⁶⁸.

Boutmy prenait la défense de ces chrétiens « si vivement attaqués » par la romancière en affirmant que leur foi était « autrement plus efficace et agissante que celle de nos philosophes⁶⁹ ». Sand, qui laissait généralement la critique sans jamais « murmurer », se plaignit néanmoins auprès d'Émile de Girardin du « jésuitisme philosophique » de son

63. *Le Figaro*, 30 avril 1863.

64. *Ibid.*, 3 juin 1863.

65. *Ibid.*, 2 juillet 1863.

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*

68. *La Presse*, 27 juin 1863.

69. *Ibid.*

éditorialiste dont les erreurs prouvaient qu'il n'avait pas vraiment lu le livre⁷⁰, et *La Presse* publia, le 1^{er} août suivant, en première page et sur cinq colonnes, un article, "Théosophie et Philosophie", où George Sand commençait par une réplique ironique au critique maladroit.

Finalement c'est Jules Lecomte, dans *Le Monde illustré*, qui se montra le plus perspicace en rapprochant le roman de Sand et *La Vie de Jésus* de Renan qui venait de paraître avec un immense succès :

« Que le roman de Sand, *Mademoiselle La Quintinie*, me semble bien autrement perturbateur [que le *Jésus* de Renan]. Celui-là infiltre ses doctrines sous l'attrait d'une histoire plus ou moins vraisemblable, mais dont le lecteur curieux poursuit le dénouement. La prédication s'y cache donc sous la forme du dialogue intime, ou dans les dissertations poétiques. Repoussant l'idée chrétienne d'un Dieu personnel, celle de la faillibilité humaine, de la Rédemption etc., ce livre combat nos vieilles croyances au profit d'une philosophie renouvelée de Jean-Jacques Rousseau, et basée sur les droits de la nature, sur ceux de la tolérance, et de l'absolue liberté⁷¹. »



L-L. BOILLY : *Les chœurs*
(archives de la maîtrise de la
cathédrale de Dijon, détail)

La réception par l'Église

Le roman attira l'attention de la Congrégation du Saint-Office, qui, depuis longtemps suivait de près les œuvres de la romancière déjà condamnée à trois reprises en 1840, 1841, 1842, pour quatorze de ses romans. La congrégation de l'Index fut ainsi saisie. Un évêque français, Monseigneur Baillès, ancien évêque de Luçon et membre influent de la Congrégation se chargea du rapport, fort documenté. Ainsi vomit-il, en latin, « la femme impudente, consommée par les charges de l'adultère (!) et rien moins que fondatrice d'une nouvelle discipline religieuse », reprenant ainsi une antienne déjà utilisée par ses prédécesseurs. Sa conclusion laissait présager du jugement :

« On voit ici un abondant fatras de propositions hérétiques et des échantillons de perfidie dans les plus graves insinuations, d'abomination dans les accusations calomnieuses, d'horreur dans les blasphèmes diaboliques,

70. *Corr.*, t. XVII, à E. de Girardin, 26 juillet 1863.

71. *Le Monde illustré*, 18 juillet 1863.

d'audace dans la calomnie, d'impudence dans le mensonge, de fausseté dans les sophismes et d'ordure dans la luxure la plus effrénée...»

Le 15 décembre 1863 la Congrégation du Saint-Office prit un décret qui mettait à l'Index non seulement le roman lui-même, mais bien toute l'œuvre de George Sand – “ *Opera omnia huc usque in lucem edita* ”. Ainsi George Sand deviendra-t-elle l'écrivain français le plus condamné en cour de Rome⁷² ! Assez curieusement cette loi ecclésiastique, qui ne sera abolie que le 26 juin 1966, si elle pouvait entraîner l'excommunication du lecteur (jamais appliquée), ne frappait en aucune façon l'auteur, sinon par la mévente éventuelle des livres interdits... et son état de péché ! Ainsi George Sand n'était pas excommuniée comme le laissent entendre des lettres échangées avec des ecclésiastiques qu'elle connaissait.

La réaction du public se manifesta quelques mois plus tard lors de la première du *Marquis de Villemer* à l'Odéon⁷³. Sand, craignant la cabale, avait soigneusement expurgé sa pièce des attaques anticatholiques du roman, ce qui n'empêcha pas la jeunesse, étudiants et ouvriers mêlés, de manifester leur hostilité à la politique impériale dès le matin de la représentation puis deux nuits durant, aux cris de « Vive George Sand, Vive Mademoiselle La Quintinie, À bas les Cléricaux ». La police dut intervenir à plusieurs reprises pour contenir ces désordres. Ainsi le triomphe de l'auteur n'allait pas seulement à la pièce, bien au-delà, il consacrait les prises de position courageuses d'une femme libre, républicaine, qui réclamait la liberté de pensée et dénonçait publiquement toute immixtion de l'Église dans la politique.

Ce roman s'inscrit, par ses développements anticatholiques et anticléricaux, dans une longue liste d'œuvres depuis les Lumières. Les écrits de Paul-Louis Courier et surtout de Michelet auxquels Sand fit des emprunts, les graves atteintes à la liberté de pensée constatées et dénoncées, en firent une œuvre de combat contre la prégnance de l'Église, de son dogme et de ses ministres. Elle fit des émules. Ainsi les frères Goncourt publièrent en 1869 *Madame Gervaisais*, où l'héroïne, subissant l'influence de son confesseur, se soumettait avec volupté à ses violences verbales et, par peur de la damnation, se livrait à des jeûnes et des macérations qui finissaient

72. Voir Ph. BOUTRY, « George Sand et l'Index », in *George Sand, Littérature et Politique*, s.d. M. REID et M. RIOT-SARCEY, Editions Pleins Feux, Nantes, 2007, pp.175-199.

73. Le 29 février 1864 et les jours suivants.

par la tuer. En 1874, Émile Zola, dans *La Conquête de Plassans*, montre Madame Mouret, éprise de l'abbé Faujas qu'elle divinise, tourner ses prières vers lui en croyant les élever vers Dieu. La fin sera, là aussi, dramatique.

Cependant ces deux romans refusent d'accorder à la femme la moindre aspiration noble, le moindre désir d'élévation. Ce n'est pas le cas dans *Mademoiselle La Quintinie*, car si Blanche confond religion et sensualité, sa fille Lucie au contraire, jusque dans l'amour, devient une femme qui s'avère capable de penser librement et de poursuivre un idéal où la transcendance, dégagée de toute religion, donne sens à la vie.

En ce sens *Mademoiselle La Quintinie*, œuvre de combat politique, est aussi un grand roman féministe.

Bernard HAMON





La mort de Chopin, d'après Félix-Joseph BARRIAS
(debout au piano : Delphine Potocka)

George Sand et les funérailles de Chopin

A LA VEILLE de commémorer le bicentenaire de Frédéric Chopin, nous célébrons cette année le 160^e anniversaire de la mort du musicien. Emporté par une tuberculose qui le rongait depuis plusieurs années, celui-ci disparut le 17 octobre 1849. Le 30 octobre une foule nombreuse se déplaça pour assister à son enterrement à Paris. George Sand, qui fut sa compagne durant neuf ans, ne vint pas à ses funérailles. Par la suite, cela lui fut reproché. Si cette absence est effectivement regrettable, il semble qu'il faille être prudent avant d'en faire le reproche à la romancière. C'est du moins ce que l'on peut en conclure, lorsqu'on regarde les faits de plus près.

George Sand apprit la mort de Chopin par une lettre que son amie Charlotte Marliani lui écrivit le 17 octobre¹. Le lendemain, Mme Marliani

1. Lettre non retrouvée, mais attestée par le courrier que Mme MARLIANI adressa à G. Sand le lendemain : « Chère Amie, je vous ai écrit hier bien à la hâte, et vous ai peut-être appris trop brusquement la fin de Chopin », lettre de Mme Marliani à G. Sand, 18/10/1849, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 297.

adressa un second courrier à la romancière où elle évoquait Solange, qui voulait annoncer elle-même la mort de Chopin à sa mère² et se plaignait de ne pas avoir été aimée d'elle. Nous n'avons pas les réponses de George Sand à ces deux courriers. Mais nous savons par une lettre de Mme Marliani que les réponses de la romancière furent « bien tristes³ ». Il apparaît en effet que la romancière fut très affectée de la mort de Chopin. Dans une lettre à son ami Hetzel elle écrit « *J'ai perdu ma bonne santé, je suis malade. Cette mort m'a affectée profondément.*⁴ » Un peu plus loin, après avoir rapporté les efforts qu'elle fournit pour cacher son chagrin à son fils, elle laisse même transparaître un état dépressif⁵ : « *La vie personnelle, la vie collective, tout est empoisonné, tout est dérisoire dans le temps où nous sommes*⁶ ».

Au comédien Pierre Bocage, elle écrit qu'elle n'a pu se consacrer au projet de pièce de théâtre sur lequel elle avait accepté de travailler⁷. Elle explique qu'elle a reçu une nouvelle qui l'a « navrée⁸ » et qu'elle n'a pas eu assez de force « pour faire des romans et des comédies⁹ », précisant n'être « bonne à rien depuis quatre jours¹⁰ ». Elle ajoute encore qu'elle ne veut pas impatienter le comédien par ses « hésitations [ses] retards et [ses] tristesses¹¹ », il ne doit pas craindre de la contrarier en ne lui « confiant pas cette besogne »¹².

Dans un autre courrier à son ami Giuseppe Mazzini, elle précise :

« *Vous me trouverez bien triste et bien découragée. Je suis malade de nouveau, des chagrins personnels affreux contribuent peut-être à me donner un nouvel accès de spleen, mais à Dieu ne plaise que je veuille faire des prosélytes à mon spleen. Voilà pourquoi je ne publie rien,*

-
2. Lettre de Ch. MARLIANI à G. Sand, du 18/10/1849, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 297 – 298.
 3. « Vos lettres sont bien tristes, mon amie », Lettre de Ch. MARLIANI à G. Sand, 27/10/1845, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 303.
 4. Lettre de G. SAND à P. J. Hetzel, du 5/11/1849, n°4332, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 320.
 5. Voir aussi sur ce sujet : *Chopin dans la vie et l'œuvre de G. Sand* de M. P. RAMBEAU, p. 212, éd. Les Belles lettres 1985.
 6. Lettre de G. SAND à P. J. Hetzel, du 5/11/1849, n°4332, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 321.
 7. Lettre de G. SAND à P. Bocage, du 26/10/1849, n°4327, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 312-314.
 8. *Ibidem*, p. 313.
 9. *Ibid.*, p. 313.
 10. *Ibid.*
 11. *Ibid.*
 12. *Ibid.*

sous l'influence de mon mal. Je tâcherai pourtant d'écrire pour vous, sous la forme d'une lettre.¹³»

Elle ne pouvait donc rien écrire qui n'eût été le reflet de sa tristesse. Ceci n'a rien d'étonnant, lorsque l'on connaît la fonction d'exutoire que la romancière conférait à l'écriture. Pourtant elle affirmait aussi ne pas être « *dans une position à dédaigner les moindres produits de [son] travail¹⁴* ». Tous ces éléments témoignent du chagrin et de « *l'abattement¹⁵* » ressentis par George Sand à la suite de la nouvelle du décès de F. Chopin.

Dans sa lettre à Mazzini, George Sand évoquait aussi « *des chagrins personnels* ». Car à la mort de Chopin s'ajoutait le problème inhérent à sa relation avec Solange. En effet, depuis deux ans la romancière avait la conviction que sa fille s'était constitué « *une petite faction¹⁶* » qui la dénigrerait. Aussi était-elle certaine que Solange avait « *enfoncé le poignard dans [le] cœur¹⁷* » du musicien, et « *versé le fiel de sa déplorable imagination¹⁸* ». George Sand savait que sa fille se répandait en médisances à son endroit. Mme Marliani lui avait écrit que la princesse Czartoryska attribuait l'attitude de Solange envers sa mère à une lettre que cette dernière aurait envoyée à Clésinger¹⁹. Dans cette lettre à son gendre, la romancière aurait écrit : « *Votre femme n'est pas légitime, elle n'est pas la fille de M. du Devant²⁰* ». Mme Marliani ajoute que pour dire de telles choses, Solange devait être « *folle, ou au moins frappée par la nature d'une bizarrerie dangereuse et méchante²¹* ». De même, Georges Lubin ne pense pas que George Sand ait pu écrire un tel courrier à son gendre²². Indépendamment de la question relative à la paternité de Solange, il explique qu'une telle confiance ne peut se faire qu'« *à un ami très intime, en qui on a toute confiance²³* », ce qui ne correspond pas au statut de Clésinger auprès

13. Lettre de G. SAND à G. Mazzini, 5/11/1849, n°4333, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 323.

14. Lettre de G. SAND à A. Houssaye, 5/11/1849, n°4331, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 319.

15. Lettre de G. SAND à P. Bocage, 26/10/1849, n°4327, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 313.

16. Lettre de G. SAND à P. Viardot, 9/11/1847, n°39 *, 3748bis [ex3757], dans *George Sand, Lettres retrouvées*, éd. T. Bodin, Gallimard, p.71.

17. Lettre de G. SAND à P. J. Hetzel, 5/11/1849, n°4332, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 321.

18. *Ibid.*, p. 321.

19. Lettre de Ch. MARLIANI à G. Sand, 27/10/1849, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 305.

20. *Ibidem*, p. 305.

21. *Ibid.*

22. *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 305, note 1.

23. *Ibidem*, p. 305.

de sa belle-mère, mais constitue néanmoins un témoignage sur les propos que Solange pouvait tenir sur sa mère.

Par contre, le fait que la princesse Czartoryska attribuât l'attitude de Solange à une telle lettre montre qu'elle pensait bien que la romancière pouvait agir ainsi. Cela fait apparaître la mauvaise opinion que la princesse avait de George Sand (du moins dans sa relation avec Solange). Cela se retrouve aussi dans une lettre de Grzymała à Auguste Léo, où il écrit que si Chopin « n'avait pas eu le malheur de connaître G. S. qui a empoisonnée [*sic*] toute son existence [*sic*] il aurait pu vivre l'âge de Cherubini²⁴ ». Aux yeux de Grzymała, George Sand était donc responsable de la mort de Chopin. Ces éléments mettent en lumière l'antipathie envers la romancière dans l'entourage du musicien, du moins chez certaines personnes qui composaient cet entourage, et non des moindres : Solange Clésinger, Albert Grzymała, la princesse Czartoryska. Il est à souligner que cet entourage s'était déjà montré hostile à la venue de George Sand au chevet du musicien. Notamment les amis aristocrates polonais qui craignaient que la romancière gênât leurs manœuvres auprès de Chopin « pour qu'il meure en bon catholique²⁵ ».

Or, ce fut ce même entourage qui organisa les funérailles du musicien. En effet la sœur de Chopin, Ludwika Jendrzewicz, qui était venue à son chevet, demanda aux amis de son frère de s'occuper de la cérémonie. Cela apparaît dans une lettre qu'elle rédigea à l'intention de son mari : « Après sa fin [...]. Ses meilleurs amis auxquels j'avais fait appel se réunirent, je leur demandai de s'occuper de tout »²⁶. Mme Marliani rapporte aussi à George Sand que « Tous ses amis sont occupés [*sic*] du service qu'on doit faire p[ou]r lui²⁷ », le 30 octobre à Paris, à l'église de la Madeleine. Dans les « Souvenirs de Charles-René Gavard sur la mort de Chopin²⁸ », il est

24. Lettre de GRZYMAŁA à A. Léo entre le 17 et le 30 oct. 1849, n°786, *Corr. F. Chopin*, Richard- Masse, 1960, t. III, p. 442.

25. Ferdinand HÆSICK, *Chopin życie i twórczość* [Chopin sa vie ses œuvres], t. III, p. 197 (1911), « by umarł jak przykładowy katolik » [il mourut comme un catholique exemplaire]. Il est à noter que F. Hæsick tenait nombre de renseignements des neveux et nièces de Chopin.

26. Lettre publiée dans la revue polonaise *Ruch muzyczny* n°20 et 21 en 1968 sous le titre « Spowiedź Ludwiki » [La confession de Ludwika] (article de K. KOBYLAŃSKA). Cette demande a été publiée dans le n° 20, p. 18.

27. Lettre de Mme MARLIANI à G. Sand, 27/18/1849, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 304.

28. Charles-René GAVARD (1826-1893) frère d'Elise Gavard, elle-même élève de Chopin. Ce dernier s'était lié d'amitié avec ce jeune homme qui fut souvent auprès de lui dans

stipulé que sur la lettre d'invitation semble bien apparaître la signature de Charles Gavard (père de Charles-René)²⁹. Tout cela confirme que ce fut bien l'entourage du musicien qui organisa ses funérailles. Mais encore, dans sa lettre à George Sand, Mme Marliani précise que « les invitations sont personnelles, les portes [de l'église] seront fermées, on n'entrera qu'avec sa lettre³⁰ ». La lettre d'invitation reproduite dans *Chopin* de L. Binental se termine effectivement par cette phrase : « On sera admis sur la présentation de cette lettre³¹ » (voir p. suivante). On peut donc en conclure que la romancière connaissait la nécessité d'être invitée pour être admise au service funèbre.

Fut-elle invitée à assister aux funérailles de Chopin ? Sa correspondance reste muette sur ce sujet. Les souvenirs de Charles-René Gavard ne nous renseignent pas davantage. De même pour les lettres publiées d'Albert Grzymała³², d'Adolf Gutmann³³ ou de l'abbé Jełowicki³⁴ qui confessa Frédéric Chopin avant sa mort. Il est donc aisé de comprendre que si George Sand n'avait pas reçu d'invitation, elle en aurait conclu que sa présence n'était pas souhaitée. Cela n'avait rien d'invraisemblable, lorsque comme elle, on connaissait l'antipathie que l'entourage du musicien nourrissait à son égard³⁵.

Il est néanmoins surprenant que dans son courrier, Charlotte Marliani, qui était invitée aux funérailles³⁶, informe George Sand que l'on sera

ses dernières semaines. Les souvenirs de Ch.-R Gavard sur la fin de Chopin sont publiés sous le titre de : « Souvenirs de Charles-René Gavard sur la mort de Chopin » dans *Lettres de Jules Janin à sa femme*, éd. Klincksieck, 1973, p. 597- 605.

29. « Souvenirs de Charles-René Gavard sur la mort de Chopin », op. cit., p.604.

30. Lettre de Mme MARLIANI à G. Sand, du 27/10/1849, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 304.

31. *Chopin*, par L. BINENTAL, éd. Rieder, 1934, planche LVI.

32. Lettres de GRZYMAŁA à A. Léo entre le 17 et le 30 oct. 1849, n°786, *Corr. F. Chopin*, t. III, p.441-445 ; lettre du 8/11/1849, n°793, *ibid.*, p. 453-455.

33. Lettre de A. GUTMANN à Mlle Heinefetter, 22/10/1849, n°789, *Corr. F. Chopin*, t. III, p. 451.

34. Lettre de l'Abbé JEŁOWICKI à Mme Grocholska, 21/10/1849, n°787, *Corr. F. Chopin*, t. III, p. 445 – 450.

35. Cela apparaît dans sa correspondance, notamment dans une lettre où la romancière évoque le « mauvais entourage » de F. Chopin. Voir lettre de G. Sand à Pauline Viardot du 15/11/1849, *Corr.G. Sand*, t. XXVI, (suppléments), p. 54, Lettre n° S 1061*

36. « On m'a mise sur la liste [des invités] », Lettre de Charlotte MARLIANI à G.Sand, 27/10/1849, *Corr. G. Sand*, t. IX, p. 304.

N° 1

TRIBUNE (CÔTÉ DROIT).

On entrera par la porte du marché aux fleurs.

M.

*Vous êtes prié d'assister aux Convoi,
Service et Enterrement de M. **FRÉDÉRIC CHOPIN,**
décédé le 17 de ce mois, qui auront lieu dans l'Église
de la Madeleine, le mardi 30 octobre courant, à
onze heures du matin.*

On se rendra directement à l'Église.

*De la part de M^{me} Fendrygiewa (née Chopin), sa
sœur.*

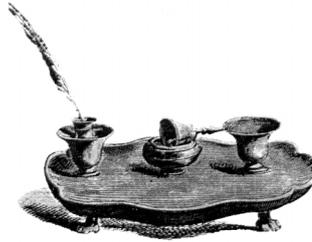
On sera admis sur la présentation de cette lettre.

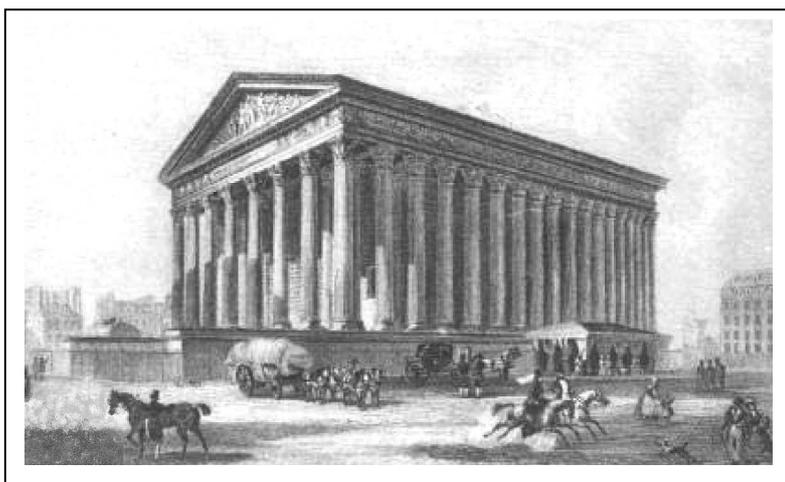
Invitation aux funérailles de Frédéric Chopin

admis uniquement sur la présentation de la lettre d'invitation, alors que cela est spécifié sur ladite lettre. Cela conduit à deux hypothèses : soit Mme Marliani n'avait pas d'information quant à l'invitation de Sand, soit elle savait que Sand n'était pas invitée. En lui transmettant cette information, son but était donc de la prévenir qu'elle se verrait refuser l'accès au service funèbre si elle n'avait pas été conviée. Car il paraît peu probable que Mme Marliani ait pu préciser les conditions d'accès au service si elle pensait qu'elle avait eu une invitation... Tout cela amène à la conclusion que l'absence de George Sand aux funérailles de Chopin ne serait due qu'à l'entourage du musicien.

Toutefois, rien ne prouve de façon certaine que cet entourage n'adressa point d'invitation à George Sand. Si elle fut invitée, il est possible que la perspective de retrouver l'entourage de Chopin ait été de nature à décourager George, déjà très éprouvée par le décès du musicien. Mais il n'existe à ce jour aucun élément permettant d'affirmer que son absence à l'enterrement de Chopin ait été le résultat de sa propre volonté, en dépit de l'opinion d'un certain nombre de ses contemporains.

Xavier VEZZOLI





Paris, La Madeleine, gravure XIX^e s. (cl. archives)

George Sand pouvait-elle assister aux obsèques de Chopin ?

L ARRIVE SOUVENT qu'à la fin d'une de mes conférences, même si le sujet ne s'y prête pas, on me pose la même question : pourquoi George Sand n'était-elle présente ni au lit de mort de Chopin ni à son enterrement ? Il me faut chaque fois réprimer un mouvement d'impatience, car je devine qu'on attend de moi que j'accable George Sand ou que je la justifie. Je fais donc comprendre que je ne me sens pas en droit de juger de cette affaire privée qui manifestement continue à tarabuster les esprits. Mais puisque l'occasion se (re)présente...

Il nous est impossible de rajuster l'Histoire à nos désirs. Peut-être qu'en effet l'histoire de Sand et de Chopin aurait pu se conclure plus « joliment » dans les effusions d'un pardon in articulo mortis. Mais cela n'a pas eu lieu et c'est comme ça. En revanche nous pouvons essayer de comprendre

pourquoi George Sand ne pouvait pas jouer en public le rôle d'amie éplorée qui lui aurait valu d'ailleurs autant de critiques que la discrétion de son absence.

Admettons donc qu'elle ait reçu une lettre d'invitation à la cérémonie funèbre, très solennelle, qui réunit trois mille personnes dans l'église de la Madeleine le 30 octobre 1849. Mise au courant par Charlotte Marliani et Pauline Viardot, elle savait que les funérailles de Chopin seraient pompeuses et suivies par une grande foule. Certains chroniqueurs se montrèrent choqués du peu de recueillement de l'assistance avant l'arrivée du cercueil¹ : le Tout-Paris bruissait comme une ruche ; était-on à un concert ou à un enterrement ? Le contexte était à lui seul suffisant pour faire fuir George Sand qui, de longue date, détestait les manifestations mondaines et n'aimait pas s'exhiber en public. Les témoignages de cette phobie sont nombreux et bien connus. Je n'en retiendrai qu'un parce qu'il est en l'occurrence explicite : pour assister à l'enterrement du ténor Adolphe Nourrit à Marseille en 1839, elle avait dû se cacher pour échapper à la curiosité des assistants qui espéraient l'apercevoir. Écoutons-la :

« L'auditoire qui s'était porté là en masse [...] a été fort désappointé, car on s'attendait à ce que Chopin ferait un vacarme à tout renverser et briserait pour le moins deux ou trois jeux d'orgue. On s'attendait aussi à me voir en grande tenue au beau milieu du chœur, que sais-je ? assise sur le catafalque peut-être. On ne m'a point vue du tout, car nous étions cachés dans l'orgue et nous apercevions par une fente, ce pauvre cercueil de Nourrit². »

Il y a plus sérieux. La messe d'enterrement célébrée par l'abbé De-guerry était accompagnée, dans les intervalles de la liturgie, par l'exécution du *Requiem* de Mozart. Il avait fallu attendre quinze jours l'autorisation de l'Évêché pour que des femmes, dont Pauline Viardot, puissent chanter dans le sanctuaire, et encore, dissimulées par une draperie noire. La vénération de Chopin pour Mozart avait été détournée au profit des pompes d'un catholicisme triomphant. La communauté polonaise, très attachée à la forme des pratiques religieuses, avait appris avec satisfaction qu'avant de mourir,

1. « En moins de quelques minutes, l'église a été complètement envahie par les trop nombreux invités, qui venaient là assister plutôt à une solennité musicale qu'à un deuil douloureux. » *Le Ménestrel*, 4 novembre 1849.

2. Lettre de George SAND à Charlotte Marliani, 26 avril 1839, *Correspondance de G.S.*, Garnier, 1968, vol. IV, p. 645.

Chopin était revenu à la foi de son enfance³. De cela, George Sand avait été informée par Pauline Viardot : « Il est mort martyrisé par les prêtres qui lui ont fait embrasser de force des reliques pendant six heures de suite⁴ ». Mal informée, il est vrai, mais là n'est pas la question. Cette conversion in extremis avait ranimé l'anticléricisme de George Sand, son aversion pour l'appareil terrifiant de la dévotion qui confisquait aux mourants la maîtrise de leurs derniers instants :

« *Mon pauvre malade est mort dans les mains des prêtres et des dames dévotes. Il aimait les dévots et ne croyait pourtant à rien. [...] À ses derniers moments, bien qu'on lui fît baiser des reliques de tous les saints, il n'a pensé qu'à avoir de belles funérailles en musique⁵.* »

Comment imaginer qu'elle ait pu, par sa présence à l'église, cautionner une entreprise de récupération de Chopin qu'elle réprouvait aussi fortement ? Participer à un office religieux en mémoire d'un homme qu'on l'accusait ouvertement d'avoir détourné non seulement des pratiques mais aussi des dogmes de sa religion⁶, comme en témoigne sa résistance à l'abbé Jełowicki⁷ ? En 1849 le divorce entre Sand et le catholicisme est irrévocable, son anticléricisme connaîtra dans la décennie suivante des épisodes virulents ponctués par la parution de *La Daniella* et de *Mademoiselle La Quintinie*.

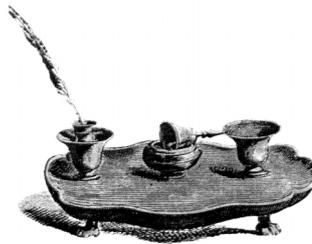
Enfin peut-être faut-il invoquer cette délicatesse du cœur que George Sand, dans toutes ses affections essentielles, a toujours manifestée. Son attachement pour Chopin n'avait pas résisté à l'usure de la vie commune, mais par-delà la mort il devenait sacré. On ne prostitue pas ce genre de

-
3. « Il a beaucoup négligé la religion mais peut-être Dieu permettra-t-il qu'il revienne à lui. Il réclame des prières et écoute avec dévotion les litanies. » Lettre de Bohdan ZALESKI, septembre 1849, *Korespondencja Zaleskiego II*, 129, Lwów, 1901, p. 129.
 4. Lettre de Pauline VIARDOT à G. Sand, s.d., 1849, *Correspondance de Chopin*, Richard-Masse, 1960, vol. 3, p. 450.
 5. Lettre de G. SAND à Etienne Arago, 11 novembre 1849, *Correspondance de G.S.*, Garnier, 1991, vol. XXV, p. 697.
 6. « L'impiété des compagnons et des compagnes de ses dernières années s'infiltrait de plus en plus dans son esprit si réceptif et, comme un nuage de plomb, se déposait sous la forme du doute dans son âme. Et c'est grâce seulement à son élégante bienséance qu'il ne se moquait pas des choses saintes et qu'il ne les raillait pas encore. Lettre de JEŁOWICKI, 21 octobre 1849, *Correspondance de Chopin*, vol. 3, p. 446.
 7. Chopin dit à l'abbé Jełowicki qui voulait le confesser : « Je ne puis recevoir [les sacrements] parce que je ne les conçois plus comme toi. [...] je ne comprends guère la confession en tant que sacrement. » *Ibidem*, p. 446.

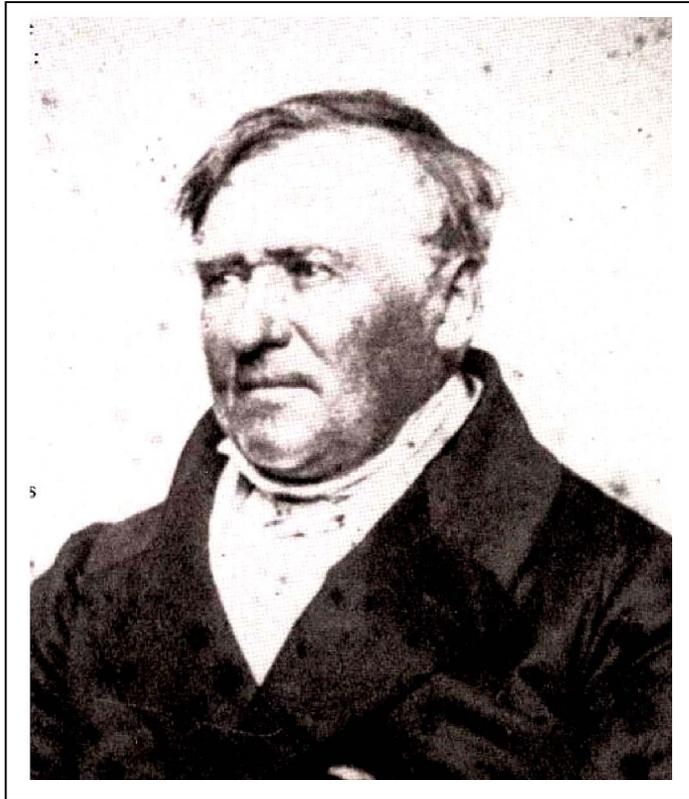
sentiment. De même qu'elle redoutait d'entendre des œuvres de Chopin mal interprétées, elle avait tout à craindre des commentaires impertinents que sa présence ce 30 octobre aurait déliés. Il y avait une personne dont elle tenait aussi sans doute à respecter le deuil : Ludwika, la sœur de Chopin, avec laquelle elle avait tant sympathisé, mais qui avait laissé sans réponse la lettre où elle lui demandait des nouvelles de Chopin parce qu'elle la jugeait responsable d'une rupture fatale à son frère. Lui imposer sa présence aurait été inconvenant et cruel, et de cela George Sand était bien incapable.

Son dernier rendez-vous avec Chopin, ce n'est donc pas à la Madeleine qu'il devait avoir lieu ; dans le silence de Nohant qui avait accueilli cette « *âme si belle et si pure dans son essence* ⁸ », elle lui rendit le plus bel hommage qu'un artiste puisse espérer d'un autre artiste : les deux derniers chapitres d'*Histoire de ma vie* où rayonne sa présence. La pertinence et la charge émotive de ce témoignage capital sur le compositeur eurent une influence décisive sur la réception de Chopin dans tous les ouvrages critiques qui suivirent, et cela jusqu'à nos jours. En vérité n'est-ce pas là l'essentiel ?

Marie-Paule RAMBEAU



8. *Histoire de ma vie*, V^o partie, ch. XII, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, vol 2, p. 416.



François Dudevant, dit Casimir, après 1855
(cliché anonyme)

François Dudevant

Dudevant François, dit Casimir « naquit le 17 messidor an III (le 5 juillet 1795), au lieu-dit « À Dudevant » commune de Pompiéy, fils naturel d'Augustine Soulé reconnu par le colonel Dudevant », dit Georges Lubin dans sa notice biographique¹. Le jeune homme suit la carrière paternelle et entre à Saint-Cyr (8 mai 1813 – 6 août 1814) ; sous-lieutenant en demi-solde le 11 janvier 1815, il est affecté le 20 avril au 10^e régiment de ligne et regagne son foyer le 17 août. « Après avoir repris du service dans la légion départementale de Lot-et-Garonne du 1^{er} janvier au 1^{er} septembre 1816, il demeurera dans la position de non-activité jusqu'à sa démission, offerte le 1^{er} octobre 1822, acceptée le 18 octobre », après son mariage. Il avait entre temps passé une licence en droit (19 juillet 1821) dont il ne fera pas d'usage professionnel. Quoique fils reconnu d'un baron d'Empire, il ne semble pas avoir porté son titre.

Un mariage de bonne amitié

Aurore Dupin fit sa connaissance alors qu'elle séjournait chez des amis de son père : sa grand-mère Marie-Aurore Dupin était décédée depuis peu (26 décembre 1821) et la tutelle d'Aurore, âgée de dix-huit ans, présentait des difficultés. Selon le testament de sa grand-mère, son tuteur devait être un cousin paternel, René de Villeneuve. La famille souhaitait la marier aussi vite que possible, l'image de la jeune héritière restant entachée de la mésalliance de Maurice Dupin, son père, avec une femme du peuple, Sophie Delaborde. Peu après la mort de Marie-Aurore Dupin, la mère d'Aurore s'oppose au testament et reprend sa fille chez elle (18 janvier

1. *Correspondance* (C. pour les notes suivantes), éd. G. LUBIN, Garnier, 1964, t. I, p. 1004.

1822), mais son caractère fantasque et soupçonneux rend la vie de la jeune fille intenable. Elle répond alors à l'invitation d'un ami de Maurice Dupin, James Rœtters de Montaleau, connu aussi sous le nom de Rœtters du Plessis, au Plessis-Picard, près de Melun ; elle fait la connaissance de Casimir Dudevant, qui manifeste envers elle une bonne camaraderie sans se poser en prétendant.

Le 2 juin il la demanda directement en mariage, ce qui plut à Aurore. Il expliquait qu'il ne savait pas faire la cour à une femme mais il lui promettait amitié et dévouement. Le contrat de mariage fut signé le 24 août ; le 17 septembre, mariage civil à la mairie du 1^{er} arrondissement et cérémonie religieuse à Saint-Louis d'Antin. Ce ne fut ni un mariage arrangé ni moins encore un mariage forcé. Néanmoins toutes les tractations de la famille de Villeneuve et toutes les folies de Sophie Dupin ont pu précipiter chez Aurore le désir de s'affranchir de sa famille en l'épousant. Ils s'installent à Nohant à la fin du mois d'octobre et y passent l'hiver.

Quitter Nohant

À la fin du mois de mai 1823 ils vont habiter à Paris où naît leur fils Maurice le 30 juin. Dans l'été les Dudevant font un séjour chez les Rœtters. C'est ensuite un second hiver à Nohant, suivi d'un séjour au Plessis-Picard, en mai. À la fin de l'été en revanche, ils cherchent à s'établir près de Paris, mais à la campagne ; ils trouvent une maison de peu d'importance à Ormesson (près d'Enghien), mais la proximité d'un grand parc satisfait les rêveries d'Aurore. Le 13 décembre, ils louent un meublé à Paris, rue du Faubourg Saint-Honoré. Ces allées et venues s'inscrivent partiellement dans les habitudes du temps, où une certaine société a une propriété à la campagne et un pied-à-terre à Paris. Cependant, rester l'hiver à la campagne, faire des séjours chez les amis, louer près de Paris plutôt que profiter de Nohant, paraît plus étonnant, et semble trahir, sinon une désunion précoce, du moins un certain mal-être.

Les lettres d'une jeune mariée

Les lettres du début de leur union portent pourtant la marque d'une affection vive et d'un bonheur réel, ainsi que d'une réelle entente physique, contrairement à la théorie longtemps avancée de la frigidité de George Sand. Casimir s'absente régulièrement pour gérer le domaine de Nohant et Aurore lui écrit, multipliant les mots tendres et les manifestations d'impatience amoureuse, par exemple :

« Comme c'est triste, mon bon petit ange, mon cher amour, de t'écrire au lieu de te parler, de ne plus te savoir là près de moi, et de penser que ce n'est aujourd'hui que le premier jour. Comme il me semble long, et comme je me trouve seule ! J'espère que tu ne me quitteras pas souvent, car cela me fait bien du mal et je ne m'y accoutumerai jamais. Je ne sais pas ce que je fais ce soir tant je suis fatiguée et étourdie d'avoir pleuré. [...] Je ne peux pas m'empêcher de pleurer encore quand je pense au moment où tu m'as quittée, pauvre cher ami, tu pleurais aussi, tu ne resteras pas longtemps, n'est-ce pas ? je ne pourrai jamais m'accoutumer à vivre sans toi; je m'ennuie à périr ; tout le monde m'importune et me déplaît.

[...] Mais surtout parle-moi de toi, dis-moi que tu m'aimes, que tu m'aimeras toujours de même. Pour moi je n'ai vu personne aujourd'hui, je n'ai rien de nouveau à te dire, je te répéterai seulement que je t'adore, que je t'aime autant qu'on peut aimer sur la terre. [...] Adieu, bon ami, cher ange, adieu, mon petit amour. Tu sais comme je t'aime, comme je te chéris, comme je t'attends... reviens, je t'en prie à genoux, reviens. [...] ² »

Casimir de son côté fait preuve d'une réelle complaisance. Aurore demande souvent à son mari de lui rapporter de Nohant tel ou tel objet qui lui manque, et Casimir ne laisse pas de lui complaire, comme pour ce recueil de musique : « il répond [...] qu'il range immédiatement les partitions dans son sac de nuit. ³ » note G. Lubin.

Des notes discordantes se font cependant déjà entendre, soit qu'elle dépeigne la soumission exigée d'une épouse, soit qu'elle évoque des points déjà déplaisants. Dès janvier 1823, quatre mois après son mariage, elle reconnaît clairement que la place de la femme dans le couple est celle de l'épouse soumise dont la seule vocation est de complaire à son mari. Même si elle nous laisse entrevoir une jeune femme qui se coule sans révolte apparente dans le moule des conventions socio-religieuses, sa question de savoir qui de l'homme ou de la femme doit exercer l'ascendant sur l'autre laisse présager à la fois la réflexion féministe qu'elle entreprendra plus tard et les problèmes qu'elle ne manquera de rencontrer dans son couple :

« Chaque fois donc que l'un ou l'autre des époux voudra conserver ses idées et ne jamais céder, il se trouvera malheureux. Il faut, je crois, que

2. Lettre du 29 juillet 1823, C., t. I, p. 108-110.

3. C., t. I, p. 138.

l'un des deux, en se mariant renonce entièrement à soi-même, et fasse abnégation de sa volonté non seulement, mais même de son opinion, qu'il prenne le parti de voir par les yeux de l'autre, d'aimer ce qu'il aime, etc. [...] ! quelle source inépuisable de bonheur, quand on obéit ainsi à ceux qu'on aime ! Chaque privation est un nouveau plaisir. On sacrifie en même temps à Dieu et à l'amour conjugal et on fait à la fois son devoir et son bonheur. – Il n'y a plus qu'à se demander si c'est à l'homme ou à la femme de se refaire ainsi sur le modèle de l'autre, et comme du côté de la barbe est la toute-puissance, et que d'ailleurs les hommes ne sont pas capables d'un tel attachement, c'est nécessairement à nous qu'il appartient de fléchir à l'obéissance⁴ ».

Enfin, on peut sursauter si l'on prend à la lettre les derniers mots adressés à Casimir qui est à Nohant:

« Il est huit heures, et point de lettres de toi, mon ami ! j'ai été toute la journée au saut de loup, à toutes les heures de la diligence j'ai espéré. [...] Écris-moi, écris-moi, cher ange, et surtout reviens vite. [...] Adieu mon ange, mon cher amour, mon bon ami, je t'embrasse. Je t'embrasse mille fois, je te presse dans mes bras contre mon cœur. Comme je te baiserais à ton retour ! Tu n'auras plus mal aux lèvres, tu pourras me le rendre. Tu me diras si je dois, si je peux aller au devant de toi. Comme j'attends ce jour-là ! Jusque là je ne vivrai pas ! Adieu, je t'adore, tu le sais, tu n'en doutes pas. Rends-le moi, cher ange, pense à moi, et ne m'oublie plus car cela me fait bien du mal. [...] Mais surtout parle-moi de t[oi, dis]ant tout et en détail, repose-toi bien, do[rs seul] et couche seul. [c'est Aurore qui souligne]⁵ ».

Les lettres dans le ton de celles que nous avons citées sont nombreuses – amour romanesque d'une toute jeune femme ? débordement de tendresses pour se persuader soi-même ? pour en persuader Casimir ? – Et Casimir ? attendrissement, affection, incompréhension, agacement, étouffement ? Plus on les lit, plus on sent d'ambiguïté – sous l'influence, il est vrai, de la suite d'une histoire que nous connaissons. Car déjà, pour des raisons inconnues, on ne retrouve aucune lettre entre le 23 août et le 19 décembre 1824, et la dernière lettre, adressée à un ami avant cette interruption, est pleine d'inquiétude :

4. C., t. I, p. 104, lettre du 30 janvier 1823 à Emilie de Wismes.

5. C., t. I, p. 138-9, lettre du 22 juin 1824.

« *Je suis fort inquiète de ne point recevoir de lettres de Casimir. Lui qui est si exact, ne m'a pas écrit depuis la lettre que vous m'avez envoyée le 19. [...] Il est parti avec des pressentiments si tristes. Je vois tout en noir. Je patienterai encore demain, mais si je n'en reçois point de nouvelles, je vais à Paris mercredi matin*⁶ ».

C'est d'ailleurs de l'été 1824 que date un incident révélateur des tensions du couple : pendant le séjour au Plessis, Aurore (qui vient juste d'avoir vingt ans !) et les enfants présents s'amuse à se jeter du sable. Casimir en reçoit quelques grains et ordonne à Aurore d'arrêter, ce qu'elle ne fait pas. Il se lève, furieux, et gifle sa femme. Cette manifestation d'autorité maritale consterne Aurore : « *Depuis ce jour je ne l'aimai guère et tout alla de mal en pis*⁷ ».

G. Lubin rapproche cette interruption dans la correspondance d'Aurore et de Casimir de la période dépressive que connut alors la jeune femme ; les Duplessis ne restaient pas l'hiver à la campagne et les Dudevant ne voulaient pas les suivre à la ville, d'où leur installation à Ormesson. Dans *Histoire de ma vie*, George Sand s'en explique : « *Nous aimions la campagne; mais nous avions peur de Nohant; peur probablement de nous retrouver vis-à-vis l'un de l'autre.*⁸ » ce qui laisse entendre à tout le moins des incompréhensions ou des mésententes. Nous trouvons encore beaucoup de lettres affectueuses, mais qui dit lettres à Casimir, dit également absence de Casimir :

« *J'ai enfin reçu ta lettre hier, mon bon ange, je commençais à être inquiète de toi. Enfin je suis contente à présent. Pauvre amour! [il a apparemment fait une chute de cheval] Ah! qu'il me tarde de te revoir près de moi! J'ai un fonds de tristesse dans l'esprit que je ne puis définir. Je suis gaie par accès et quand je me retrouve seule, je retombe dans mes idées noires.*⁹ »

Les raisons n'en sont pas formulées, mais l'ambiance est morose. Aurore demande à faire une retraite à son couvent des Augustines

6. *Op. cit.*, p. 148-9, lettre du 23 août à L- N Caron.

7. *C.*, t. III, p. 135, vers le 15 novembre 1835, lettre à Félicie Gondoüin Saint-Aignan, qui assistait à la scène, à qui elle demande son témoignage lorsqu'elle prépare son procès en séparation.

8. *Histoire de ma vie*, in : *Œuvres autobiographiques (OA-HV)*. pour les notes suivantes), éd. G. LUBIN, Pléiade, t. II, p. 42.

9. *C.*, t. I, p. 150-151, lettre du 19 décembre 1824.

anglaises, mais le charme monastique est brisé et elle n'en tire pas de véritable bienfait.

La tentation des Pyrénées

En juin 1825, des amies de pension, Jane et Aimée Bazouin, avaient invité Aurore chez elles dans les Pyrénées, à Cauterets. Elle part avec son mari le 5 juillet. Ils font un certain nombre de connaissances, dont Zoé Leroy, qui deviendra une confidente et une amie pendant quelques années. Elle se plaint déjà de l'absence quasi constante de son mari :

« Monsieur chasse avec passion. Il tue des chamois et des aigles. Il se lève à deux heures du matin et rentre à la nuit. Sa femme s'en plaint. Il n'a pas l'air de prévoir qu'un temps peut venir où elle s'en réjouira »¹⁰

C'est lors de ce voyage dans les Pyrénées que la tentation de l'adultère atteint Aurore, en la personne d'Aurélien de Sèze (1799-1870), un avocat bordelais, lettré et romanesque, fort bel homme et ami de Zoé Leroy. De nombreuses lettres ne laissent aucun doute sur l'attraction qu'exerçait Aurélien sur Aurore, mais leur relation, quoique passionnée, semble alors être restée platonique. Mais Casimir ne pouvait pas l'ignorer et la correspondance d'Aurore à Casimir, à Aurélien et Zoé décrit ces situations tendues : mari malheureux, maladroit et jaloux, épouse déçue et tentée, troisième larron séduisant...

Dans la belle-famille

Au début du mois de septembre ils quittent les Pyrénées pour se rendre à Guillery dans la famille de Casimir, où ils doivent passer l'hiver. La belle-mère n'apprécie guère sa belle-fille, trop indépendante et anti-conformiste, alors qu'Aurore sympathise avec son beau-père pour qui elle aura toujours des mots affectueux : *« Le père de mon mari était colonel de cavalerie sous l'Empire [...] ; c'était le meilleur et le plus doux des hommes¹¹. »* Casimir et Aurore quittent Guillery le 4 octobre pour aller voir Zoé et Aurélien à Bordeaux : curieuse idée...

La correspondance nous rapporte une explication orageuse le 9 octobre entre Aurore et Casimir ; elle évoque ses sentiments pour Aurélien mais jure n'avoir pas trompé son mari, auprès de qui elle s'excuse. Casimir, au

10. *OA-HV*, t. II, p. 61.

11. *OA-HV*, t. I, p. 14.

moins selon les dires d'Aurore¹², essaie de croire à l'innocence et la sincérité de sa femme, qui se décrit comme imprudente mais non coupable, et Casimir semble se persuader qu'il s'agit d'une crise conjugale passagère.

La situation serait intenable s'ils ne rentraient à Guillery le 11 octobre. Aurore y reste jusqu'à la fin janvier. Elle n'en poursuit pas moins une correspondance suivie avec Aurélien, qu'à présent elle tutoie et appelle *Aurélien, mon amour*¹³. Casimir s'absente quelques jours en novembre pour retourner à Nohant: Aurore en profite pour envoyer à son mari une longue lettre-confession. Elle commence par revenir sur les conditions de leur mariage, qu'elle décrit comme volontaire mais précipité par l'insistance de leurs amis ; elle récapitule les qualités qu'elle a trouvées à Casimir (dévouement, honnêteté, bonne administration des biens) mais explique qu'elle n'avait pas pris le temps de le connaître et qu'elle comprend à présent qu'ils n'ont pas de goûts communs : « *Je vis que tu n'aimais point la musique [...] le son du piano te faisait fuir. Tu lisais par complaisance et au bout de quelques lignes le livre te tombait des mains d'ennui et de sommeil [...]*¹⁴ ». Elle propose à son mari, pour sauver leur couple, d'une part que Casimir se cultive pour mieux la comprendre et qu'il s'intéresse aux goûts de sa femme, d'autre part qu'il l'autorise à poursuivre une correspondance avec Aurélien, promettant à son mari de lui faire lire toutes les lettres reçues et envoyées, proposant à Casimir en quelque sorte un ménage à trois platonique... par le fait Aurélien restera en relations avec les Dudevant jusqu'en 1836 (il est à Nohant quand Solange vient au monde en 1828 et offrira en 1836 son témoignage lors du procès en séparation des Dudevant). Il souffre de ne représenter qu'une rêverie de jeune femme romanesque et la naissance de Solange met un terme à ses espoirs. Le couple finit de se défaire, chacun se désennuie ailleurs, à tel point qu'on a pu avancer avec de sérieux arguments que Solange, née en 1828, était la fille de Stéphane Ajasson de Grandsagne, un jeune noble de La Châtre. Casimir ne cache alors guère ses amours ancillaires et après la naissance de Solange, Aurore s'organise pour placer les lits des enfants dans une chambre sur laquelle donne un boudoir où elle s'installe, empêchant toute intimité avec son mari. Casimir commence à accumuler les griefs contre sa femme.

12. C., t. I, p. 178 *sqq.*, lettre à Aurélien de Sèze du 13 octobre 1825.

13. C., t. I, p. 256, lettre à Aurélien de Sèze du 13 novembre 1825.

14. C., t. I, p. 268, lettre à Casimir du 15 novembre 1825.

Installation à Paris

En 1830 Aurore fait la connaissance de Jules Sandeau qui devient son amant. Elle s'entoure d'un groupe d'amis, jeunes gens pour la plupart, et quand approche l'automne de 1830 et la perspective de la solitude à Nohant avec un Casimir hargneux, jaloux et se sentant ridicule (« *Vous connaissez mon intérieur, vous savez s'il est tolérable* » écrit-elle en décembre à Boucoiran¹⁵), ses maladies psychosomatiques la reprennent – jusqu'au jour où elle découvre dans le secrétaire de son mari une lettre à son propre nom assortie de la recommandation : « Ne l'ouvrez qu'après ma mort ».

« Je n'ai pas eu la patience d'attendre que je fusse veuve. [...] Vive Dieu ! Quel testament ! Des malédictions et c'est tout ! Il avait rassemblé là tous ses mouvements d'humeur et de colère contre moi, toutes ses réflexions sur ma perversité, tous ses sentiments de mépris pour mon caractère, et il me laissait cela comme un gage de sa tendresse !¹⁶ ».

C'était le déclic nécessaire à de grandes décisions: elle demande six mois de liberté par an à son mari pour pouvoir vivre à Paris, et bien entendu rejoindre Sandeau. D'après elle, Casimir, malgré toute sa rancœur, semble très touché de la décision de sa femme : « *Il a grondé, disputé, prié et je suis restée inébranlable. [...] Quand il en a été convaincu, il est devenu doux comme un mouton, et aujourd'hui il pleure.* » (*Ibid.*). Malgré des promesses d'amendement général, Aurore ne cède pas. C'est le début de sa prise d'indépendance vis-à-vis de son mari. Sa belle-mère lui ayant sévèrement fait remarquer qu'il était inconcevable que son nom de femme paraisse sur des couvertures de livre imprimées¹⁷, Aurore devient bientôt George Sand. Les relations épistolaires ne sont pas interrompues, les lettres d'Aurore commencent alors par un « *mon ami* » dont il ne faut pas exagérer la tendresse. Un exemple parmi d'autres, étrangement familial :

« Je te prie de m'envoyer la mesure de ton pied. [...] Je suis en train de te faire des pantoufles mais je n'ai pas ta mesure. Adieu mon ami, soigne-toi bien et ne sois pas inquiet de moi ni de ta fille. Donne-moi

15. C., t. 1, p. 736-7, lettre du 1^o décembre 1830.

16. *Ibid.*, p. 737.

17. *OA-HV*, t. II, p. 117.

*ou fais-moi donner souvent de vos nouvelles. Je t'embrasse de tout mon cœur.*¹⁸ »

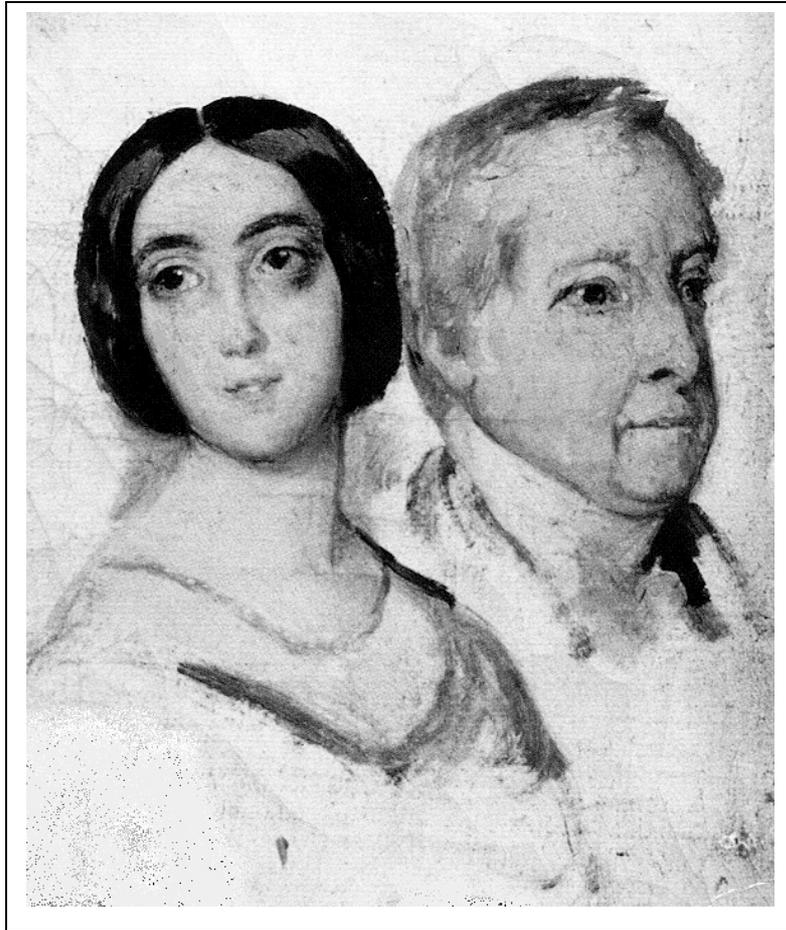
De fait le couple n'existe plus. La jeune femme mène une vie de plus en plus indépendante, dont le voyage à Venise en 1834 en compagnie de Musset est un exemple. Casimir continue à gérer Nohant et dans ce domaine, elle ne formule pas de récriminations. Cependant, voici comment Joseph Barry analyse leur situation conjugale :

« Casimir souffrait de la situation gênante et peu digne d'un homme qui était la sienne, surtout quand madame Dudevant redevenait l'hôtesse de Nohant et recevait ses amis. Comme eux, il savait que c'était son Nohant, son argent, son talent, son intelligence, sa réussite littéraire qui les attiraient et lui assuraient, quant à lui, une existence confortable. De temps à autre, ce conflit intérieur éclatait au grand jour. »¹⁹

Témoin cette altercation du 19 octobre 1835, entre Casimir un peu gris, Maurice puis sa mère, qui dégénéra au point que les amis durent s'interposer. Il était évident que ce n'était pas la première fois et que le recours aux injures et aux menaces était monnaie courante. George Sand profita de cette scène qui avait eu des témoins pour demander aussitôt aux tribunaux de La Châtre la séparation immédiate. Casimir au début ne se défendit pas, mais quelques jours plus tard, poussé par le frère de George Sand, Hippolyte, compagnon de beuverie, de chasse et autres exploits, il fit appel et se démena pour amasser toutes les preuves de ses rancœurs. Il fut débouté mais fit une deuxième fois appel auprès du tribunal de Bourges ; les débats furent assez vifs pour faire ajourner le procès, mais le lendemain, 27 juillet 1836, Casimir, pris en flagrant délit de contradiction (pourquoi, après avoir expliqué quelle femme horrible et malhonnête était la sienne, s'opposait-il à la séparation ?) se désistait et signait un accord final : George Sand conservait Nohant et la garde de ses enfants. Mais la rancune de Casimir était tenace, puisqu'en l'absence de Sand, installée temporairement à Fontainebleau, il décide d'enlever Maurice ; elle a cependant le temps de faire venir son fils avec elle. Casimir débarque alors à Nohant et enlève Solange, bien plus pour blesser sa femme que par un retour d'amour paternel débordant. Sand se rend alors à Paris s'assurer du soutien du ministre de l'Intérieur et se faire accompagner d'un avoué. Elle part pour

18. C., t. II, p. 73, lettre du 22(?) avril 1832.

19. Joseph BARRY, *George Sand ou le scandale de la liberté*, trad. de MF de Palomera, Seuil, 1982, p. 208.



Monsieur et Madame Dudevant, esquisse de François BIARD
(Musée George Sand et de la Vallée Noire, La Châtre)

Nérac et reprend sa fille le 25. À partir de ce moment il est logique que Casimir disparaisse de la vie de Sand. Il reste néanmoins en relations épistolaires avec son fils, et il y aura un échange de correspondance au moment des projets de mariage de Solange.

Casimir et ses enfants

Homme banal de son époque confronté à une femme exceptionnelle qu'il ne pouvait guère comprendre et dont le comportement différait trop des habitudes du temps, il peut cependant être crédité d'un sens limité mais réel de la paternité, malgré ses propres maladrotes et les ragots d'autrefois. L'attitude de Casimir envers Solange est intéressante : jamais, même après les insinuations sur la naissance de Solange et même après la séparation officielle du couple et le retour de Casimir dans le midi, il ne s'est désintéressé de ses enfants. Pendant les années suivantes on a la trace de lettres de Casimir à ses enfants, dont une au moins où il se plaint de la paresse de sa fille à écrire et suggère qu'on pourrait l'y pousser davantage. De même, lors des projets de mariage de Solange avec Fernand de Préaulx (1846) puis avec Clésinger (1847), Casimir apporte son approbation mais aussi des commentaires et des conseils plutôt pertinents et visiblement guidés par l'intérêt qu'il porte à ses enfants (notamment à propos de la valeur de l'Hôtel de Narbonne, donnée par Sand en dot à Solange). C'est d'ailleurs là que nous apprenons que Mme Dudevant, sa belle-mère, a largement profité des biens familiaux et que Casimir se trouve dans une situation de fortune chancelante.

C'est en novembre 1847 que Solange – elle a dix-neuf ans, vient d'épouser Clésinger et attend un enfant – va voir son père pour la première fois depuis la séparation de ses parents. C'est chez lui que sa fille naît et meurt quelques jours plus tard et qu'elle est enterrée. C'est là également que mourra, quinze ans plus tard, Marc-Antoine, le fils de Maurice. Il se comporte en père, éloigné certes, mais dans des termes qui ne sont pas sans évoquer les modernes pères divorcés. Solange écrit à son amie Mme Bascans :

« Me voici à présent chez mon père ; il se montre très bon pour moi, plus même que je m'y attendais ; car sous le rapport de la tendresse, il ne m'a pas encore beaucoup gâtée. Il est vrai qu'il ne me connaissait pas du tout. Il paraît enchanté de m'avoir près de lui. Enfin il se montre père aussi bien et autant qu'il peut le faire. Mais j'ai vécu trop longtemps loin de lui, sans qu'il m'ait suffisamment connue enfant, pour qu'il ait gardé pour moi dans son cœur la même impression affectueuse que j'y aurais pu laisser, s'il m'avait vu grandir auprès de lui. Ainsi placée entre l'indifférence de ma mère et la froide

correction de mon père, il n'y a pas pour eux dans mon affection, la grande place qu'ils devraient occuper tous les deux.²⁰»

Bien des années plus tard, en 1861, il n'a pas cessé de lui écrire et de lui faire parvenir des colis de victuailles. Michèle Tricot rapporte dans son livre :

« une longue lettre de son père lui annonce le prochain envoi d'une barrique de vin. Il lui a déjà envoyé des cuisses d'oies [...] Il voudrait se lancer dans la culture de la bourre de soie et souhaite que Maurice lui envoie des cocons de papillons. Ses lettres sont toujours pleines de bonhomie, et affectueuses. C'est un homme très près de sa terre, de ses cultures, un père attentif au devenir et à la vie de ses enfants : « Adieu ma chère Solange, il me tarde que tu aies goûté « ton vin afin que tu puisses boire à ta santé avec du vin naturel. Adieu, je « t'embrasse de tout mon cœur.²¹»

Tout se passe comme si, pour lui, il n'y avait aucun doute quant à sa paternité.

En 1864 Casimir rencontre des soucis dans ses affaires et « il faudra soit vendre, soit lui assurer une pension qui lui permettra de rester dans la maison »²².

Casimir Dudevant se manifeste une dernière fois par une lettre hors du commun en 1869 où il demande à recevoir la légion d'honneur au titre de la carrière militaire de son père et pour avoir été le cocu le plus célèbre de France :

« ...J'ose invoquer des malheurs domestiques qui appartiennent à l'histoire [...] j'ai la conviction d'avoir mérité le sympathique intérêt de tous ceux qui ont suivi les événements lugubres qui ont signalé cette partie de mon existence ».

On comprend d'ailleurs assez mal qu'il n'ait pas perçu le ridicule de sa démarche. Il est probable que l'âge et les soucis avaient amoindri son jugement car Sand, apprenant la mort de son mari, écrit à un ami, Edouard Rodrigues : « *Mon pauvre mari, absent de corps, de cœur et d'esprit depuis des années, a fini de végéter. Il ne vivait pas, il ne souffrait pas*²³ ». Casimir Dudevant était mort à Barbaste (Lot-et-Garonne) le 8 mars 1871. En plus de ses enfants légitimes, Maurice et Solange, il laisse une fille naturelle, Rose Dalias, ce qui suscite dans la famille Sand la crainte d'être spoliée d'une partie de l'héritage.

20. Lettre citée par M. Tricot, in *Solange fille de George Sand*, L'Harmattan, 2004, p. 91.

21. *Op. cit.*, p. 156-7.

22. *Op. cit.*, p. 160.

23. *C.*, XXII, 335, lettre du 10 mars 1871.

Des excuses pour Casimir ?

Il faut rappeler cependant que les détails de la majeure partie de la vie de Casimir nous ont été fournis par Sand elle-même, et dans *Histoire de ma Vie* elle a l'élégance de ne pas charger celui qui fut son mari :

« À ce propos, et j'en demande bien pardon à mes biographes ; mais, au risque de me brouiller avec eux et de payer leur bienveillance d'ingratitude, je le ferai : je ne trouve ni délicat, ni convenable, ni honnête, que pour m'excuser de n'avoir pas persévéré à vivre sous le toit conjugal, et d'avoir plaidé en séparation, on accuse mon mari de torts dont j'ai absolument cessé de me plaindre depuis que j'ai reconquis mon indépendance²⁴ ».

Néanmoins nous possédons par le fait surtout sa version à elle : il n'y a pas particulièrement lieu de contester la sincérité de ses lettres, de ses confidences ou la véracité générale de ses mémoires, mais quand on songe à la façon dont elle récrivit les lettres de son père dans le début d'*Histoire de ma Vie*, à la façon dont elle censure le récit de ses relations avec ses compagnons, ou à la version romancée de sa relation avec Musset dans *Elle et Lui*, on peut avancer quelque partialité...

On peut penser que Casimir a dû souffrir de sa position vaguement ridicule de mari de George Sand, comme elle le mentionne elle-même :

« Mon mari est vivant et ne lit ni mes écrits ni ceux qu'on fait sur mon compte. C'est une raison de plus pour moi de désavouer les attaques dont il est l'objet à propos de moi. Je n'ai pu vivre avec lui, nos caractères et nos idées différaient essentiellement. [...] Depuis que la séparation a été prononcée et maintenue, je me suis hâtée d'oublier mes griefs, en ce sens que toute récrimination publique contre lui me semble de mauvais goût, et ferait croire à une persistance de ressentiments dont je ne suis pas complice²⁵ ».

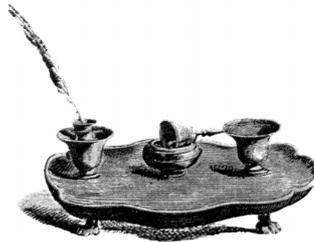
Casimir Dudevant n'était ni un imbécile, ni un méchant homme, mais il semble présenter la caricature du hobereau de province: licencié en droit, il est loin d'être ignare; il s'occupe sérieusement du domaine de Nohant, même si parfois il commet des erreurs de gestion ; il partageait avec sa jeune femme les idéaux républicains mais il est étranger à l'art, sourd à la musique et à la littérature. Ses distractions sont classiquement la chasse et

24. OA-HV, t. I, p. 14.

25. OA-HV, t. I, p. 14.

les ripailles qui lui succèdent, agrémentées d'amours ancillaires dont il ne se cache guère. Un profil assez banal pour le lieu et l'époque, mais la jeune épouse s'était révélée peu encline à la soumission et à la passivité et n'accepta pas longtemps cet état de fait, et l'épisode d'Aurélien de Sèze montre son désir de relations à la fois plus égalitaires et plus romanesques. Un point de détail donne une image assez frappante de l'évolution de leur couple : dans le double portrait esquissé par François Biard on trouve un homme empâté, guetté par la calvitie qui accuse terriblement la décennie qui sépare les époux, tandis qu'Aurore, coiffée en bandeaux épais et ses yeux noirs immenses mis en valeur, semble être sa fille plutôt que son épouse.

Marielle VANDEKERKHOVE-CAORS



LIVRES, REVUES, ÉTUDES

MANIFESTATIONS CULTURELLES

VIE DE L'ASSOCIATION

ÉTUDES

George SAND

Œuvres complètes

sous la direction de Béatrice DIDIER

1829-1831 :

George Sand avant « Indiana »

éd. critique par Yves CHASTAGNARET

2 vol. reliés, Honoré Champion, 2008,

1648 p., 15 x 22 cm, 270 €.

L'ÉDITION DES ŒUVRES complètes de George Sand, l'entreprise de longue haleine dirigée par Béatrice Didier et réalisée par plusieurs équipes de chercheurs, vient de commencer par la parution des œuvres de jeunesse de l'écrivain. Ces deux volumes ouvrant la série, ils contiennent deux sortes de textes et de dossiers. Le premier groupe concerne l'édition des œuvres complètes. Dans la « Présentation générale », Béatrice DIDIER explique d'abord l'« architecture » de cette « immense cathédrale » qui aspire à livrer au public l'œuvre sandienne dans sa « redoutable totalité ». Il s'avère que ni les quatre éditions groupées d'œuvres de

George Sand du XIX^e siècle, ni les recueils d'écrits divers, faits du vivant de l'auteur ou posthumes, n'ont réussi à faire connaître l'ensemble de la création sandienne. Qui plus est, on ne s'est pas soucié d'appliquer un critère de classement respectant les questions de « poétique éditoriale » dont Sand avait, par contre, parfaitement conscience. L'ordre des volumes choisi pour cette édition est le plus rassurant, soit, celui de la chronologie : il permet à la fois d'éliminer les hésitations génériques et d'observer l'évolution du travail d'écrivain.

À ce même groupe de textes appartiennent divers dossiers : d'abord, les préfaces que Sand a écrites pour les diverses éditions faites de son vivant (texte établi par Anna SZABÒ, revu et annoté par Béatrice DIDIER, vol. 1^e), ensuite, la présentation critique des *Œuvres complètes* de George Sand au XIX^e siècle (Marie-Ève THÉRENTY, vol. 2^e), enfin, les « Listes des œuvres » que l'écrivain a tenté de classer pour l'édition prévue en 1875, qui prouvent ses hésitations génériques (Béatrice Didier et Marie-Ève THÉRENTY, vol. 2^e). Le lecteur trouvera aussi, à la fin

du 2^e volume, quelques articles de réception des quatre éditions d'« Œuvres complètes » (Marie-Ève THERENTY). Outre la richesse de renseignements, ces dossiers représentent une autre valeur inestimable : ils mettent à la portée de tout chercheur, présent et futur, des sources manuscrites auxquelles l'accès est difficile, par exemple celles du fonds Spoelberch de Lovénjoul à l'Institut de France.

L'essentiel de ces deux volumes est cependant constitué des opuscules, « pochades », récits-souvenirs, carnets de voyage, « bluettes », romans et nouvelles de « George Sand avant George Sand » soit d'Aurore Dudevant (pour les manuscrits) et J. Sand (pour les textes publiés), dans la période allant de 1829 à 1831, qui précède la rédaction et parution d'*Indiana*, seuil décisif de l'œuvre sandienne. Les difficultés auxquelles s'est heurté l'auteur de l'édition critique, Yves CHASTAGNARET, sont multiples et de nature diverse. Tout d'abord, le problème d'attribution des textes imprimés, signés « J. Sand » : Yves Chastagnaret ne cherche pas de réponses tranchantes, la question est délicate, vu que les protagonistes de cette « association littéraire », Aurore Dudevant et Jules Sandeau, se sont plu à brouiller les pistes. Il reste donc à « flairer », pour ainsi dire, ce qui préfigure un thème, un portrait, un paysage, de la future œuvre de George Sand. Une autre difficulté consistait à suivre de près la formation d'un « écrivain en herbe ». Yves Chastagnaret signale les tentations de l'écriture personnelle dans le goût du XVIII^e siècle (l'épistolographie comme laboratoire de l'écriture féminine) et des années 1820 (les séductions de l'écriture autobiographique). Cela vaut pour les tout premiers textes, restés inédits jusqu'au XX^e siècle, comme *Voyage chez M. Blaise*, *Nuit d'hiver*, *Voyage en Auvergne*, *Voyage en Espagne*. Il sensibilise aussi le lecteur sur les divers

« blocages » dont la « sacro-sainte inspiration » n'est pas ici l'unique : les inhibitions étaient sans doute profondes, liées à la condition d'une femme à la recherche de son identité et de sa voix. Le critique souligne les moments importants de la formation artistique d'Aurore Dudevant : le voyage dans les Pyrénées en 1829, fertile en observations sur les personnes et les paysages et, bientôt après, le « passage au roman » (*La Marraine*, *Histoire du rêveur*), la rencontre de Jules Sandeau, l'installation à Paris, le travail pour des revues, les premiers textes imprimés. Yves Chastagnaret accorde aussi une large place à la situation politique de la France lors de la Révolution de Juillet : le désenchantement de l'an 1830 a profondément marqué certains de ces premiers textes sandiens (*Les Couperies*, *Molinara*, *Vision*, *Une Conspiration en 1537*). Dans ses notes très bien documentées et fournies, on trouve des renseignements fort divers, qui identifient et caractérisent les personnes concernées, éclairent les références littéraires et musicales, évoquent les événements et les personnages politiques d'actualité et ceux historiques, etc. Une question se pose parfois : pourquoi Aurore Dudevant a-t-elle renoncé à publier certains de ses premiers textes (*La Marraine*, *Jehan Cauvin*, *Une conspiration en 1537*) ? Yves Chastagnaret, prudemment, ne risque pas de réponse et laisse subsister l'énigme.

Il faut noter enfin que cette édition est une édition scientifique ; elle livre tous les textes de Sand de cette période : la version du manuscrit autographe (pour les inédits) ou la dernière version contrôlée par l'auteur (pour l'imprimé), munies d'un appareil critique solide, basé sur les recherches sandiennes récentes et anciennes. Chaque texte est précédé d'une présentation et accompagné des variantes et d'un dossier. Cet appareil critique n'encombre

pourtant pas le texte même dont la lecture est aisée à suivre aussi par un lecteur moins avisé.

Nous avons la rare occasion de découvrir des textes ignorés, ou peu connus, de l'auteur d'*Indiana*. De dessous les couches parfois laborieuses et didactiques, on voit surgir des pages étonnantes et fraîches, des portraits et des dialogues savoureux (*Voyage en Auvergne*), des paysages visionnaires ou réalistes (*Histoire du rêveur*). *La Marraine* donne la mesure de ce que deviendra la narration ironique et désinvolte d'*Indiana*, alors que *Rose et Blanche* révèle déjà un écrivain qui trouve le moyen de fusionner ses souvenirs personnels avec un récit de fiction. Cette édition des «œuvres de jeunesse» de George Sand permet aussi d'observer le cheminement, lent et sinueux, d'un génie créateur à la recherche de la forme et de l'expression. À côté de la valeur scientifique indéniable de cette entreprise, qui en fait une source obligatoire pour les chercheurs «sandistes», il convient d'insister aussi sur le plaisir des découvertes que tout lecteur pourra trouver dans ces premiers essais littéraires de George Sand.

Regina BOCHENEK-FRANCZAKOVA



George SAND
Œuvres complètes
sous la direction de Béatrice DIDIER

1832 :

Indiana

éd. critique de Brigitte DIAZ

Valentine

éd. critique de Damien ZANONE,

**1 vol. relié, Honoré Champion, 2008,
744 p., 15 x 22 cm., 110 €.**

2008, ANNÉE DE LA PARUTION des premiers volumes des *Œuvres complètes* fait désormais date dans l'histoire des recherches sandiennes. Après les deux volumes consacrés à la période d'avant *Indiana* (par Yves CHASTAGNARET) ce troisième volume comprend des romans qui sont autant d'«étapes fondatrices» (D. ZANONE). Les éditeurs, sans rien rejeter des apports de leurs prédécesseurs¹ sont parvenus à porter un regard neuf sur ces romans tant de fois commentés. L'approche de Brigitte DIAZ se distingue par la place centrale qu'elle accorde à l'édition de 1832, dont de nombreux passages (interventions d'auteur surtout) ont été supprimés dès l'édition Gosselin (1833). À l'opposé de P. Salomon qui a estimé que «ces développements coupent fâcheusement le récit», en accord avec Béatrice Didier, Brigitte Diaz regrette leur suppression et voit dans la première version un «roman expérimental», un «roman-manifeste» contre l'«esthétique mensongère» du genre; elle y perçoit même de «surprenants accents pré-naturalistes». Quant à la question de savoir s'il y a adéquation entre le texte et son métadiscours, elle pense que «rien n'est moins certain». On sait que plusieurs contemporains – tout en appréciant la valeur de ce «document humain» et comparant le roman à une

« table de dissection » – ont posé le problème de la cohérence et vu, comme Sainte-Beuve, une « ligne de démarcation entre la partie « vraie » et la conclusion qui fait basculer le roman du présent dans l'éternité du mythe. Pour Brigitte Diaz, l'épisode final, préparé dès le début, peut se justifier et, au lieu d'une rupture radicale entre un univers soi-disant réaliste et un autre, idéaliste, elle y voit plutôt un rapport d'interaction. *Indiana*, « à sa façon sans doute encore maladroite, dessine déjà cette double postulation qui fait le dynamisme du roman sandien, toujours partagé entre *réalité positive* et *vérité idéale* ».

Le dossier de presse soigneusement dépouillé permet de se faire une idée de la réception de l'*Indiana* de 1832, salué comme un roman « moderne »². Après la présentation des éditions qui ont suivi l'originale, l'auteur passe en revue les trois préfaces successives du roman, sans y voir contradiction ni palinodie. Soit. Reste à savoir pourquoi le mot « mission » lui semble trop solennel pour Sand, alors que cette notion ne lui était pas du tout étrangère³. Des grands problèmes soulevés ici par la critique, aucun n'est laissé de côté dans cette présentation qui ne leur accorde pas pour autant la même importance. Ainsi, l'enquête autobiographique ne sera pas reprise, l'auteur ayant préféré suivre d'autres pistes. Dans les notes cependant – très riches en références paratextuelles – cette « lacune » est bien comblée⁴.

Je terminerai sur quelques remarques de détail. Une relecture plus attentive aurait pu éviter des répétitions et des inadvertances⁵. Le fait que le manuscrit d'*Indiana* n'ait pas été retrouvé, à l'exception d'un fragment que Brigitte Diaz ne pouvait consulter, peut certes justifier l'absence de sources manuscrites dans la bibliographie, quitte à ne pas tenir compte du *Journal* de J. Néraud, pourtant cité dans

les notes. Si les éditions d'*Indiana* sont données jusqu'en 1861 (éd. de référence), les éditions modernes ne sont énumérées que dans une note (p.46, n. 162). Quant aux études sur *Indiana*, il va de soi qu'il fallait sélectionner : il y a pourtant une grande absente : Isabelle NAGINSKI dont *Writing for her life*⁶ donne une lecture fort originale du roman (ch. 3 : « *Indiana* or the creation of a literary voice », non sans rapport avec le sens du dénouement tant discuté⁷.

*

Valentine trouve naturellement sa place à côté d'*Indiana*, ne serait-ce que pour des raisons chronologiques. Si cette œuvre ne peut prétendre au statut de « coup d'éclat » et « retient moins souvent l'attention séparément », elle a des qualités que la critique, après cette édition, ne devrait plus ignorer. Damien ZANONE, dans sa présentation dédiée à Françoise Van Rossum-Guyon, a tout fait pour relancer la carrière de *Valentine*.

Certains critiques de l'époque ont estimé que ce roman était, toutes proportions gardées, supérieur à *Indiana* : par son style d'abord et par la maîtrise de l'art romanesque. Sand devient « l'auteur de *Valentine* » (Chateaubriand) et le roman, aux yeux des éditeurs surtout, le modèle d'un genre à succès. Pour expliquer ce phénomène, Damien Zanone met en avant l'invention de la Vallée Noire dont le cadre de référence est « surtout poétique et intérieur », « un enfoncement dans la matrice de l'imaginaire ». Sand, écrivain régionaliste ? Non, car « par la littérature, Sand se place en amont de sa région plutôt qu'elle ne la subit. Elle n'orchestre pas des éléments déjà légués par une tradition, elle fonde une mythologie. »

Quant à l'efficacité de la formule romanesque, elle s'explique par l'appropriation de trois modèles : le théâtre, le conte

et la poésie descriptive, mais c'est l'imprégnation théâtrale qui domine, estime Damien Zanone, et c'est sans doute l'apport le plus original de son analyse. Enfin sont abordées les questions morales et politiques. L'indulgence de la réception à cet égard a de quoi étonner, car les discours subversifs ne manquent pas. (*Valentine* ne sera démasqué que vingt ans plus tard). Zanone est d'avis qu'à certains égards ce roman est plus audacieux qu'*Indiana* – ne serait-ce que le traitement d'un « amour physiquement consommé en dehors du mariage par une héroïne positive ». Pour lui, comme pour Aline Alquier⁸, ce roman raconte la « naissance d'une passionnée », qui « découvre progressivement ce qu'elle est » et devient par là un personnage agissant. C'est la pugnacité du roman, y compris dans sa fable politique, qui est mise en relief, sans que les maladresses, concessions faites au mélodramatique ou ambiguïtés de la voix narrative, soient passées sous silence. L'analyse, – concentrée, serrée et convaincante – aboutit à la conclusion que c'est « un tour de force de l'ouvrage de faire passer ce qu'il fait passer [...] ; c'est un effet supérieur de l'art de la romancière que d'avoir endormi la vigilance des censeurs. »

L'essentiel est cependant ailleurs : la « valeur irréductible » du roman, c'est la Vallée Noire, dont Sand dira dans la notice de 1852 : « c'était moi-même ». La note nouvelle, par rapport à *Indiana*, fut trouvée « dans le recueillement de l'intimité, des accents de l'enfance et de l'adolescence » : la « beauté de *Valentine* est de puiser au plus intime et d'inviter le lecteur à cette source. »

Si les notes sont nettement moins nombreuses que pour *Indiana*, c'est que le texte nécessite moins d'explications⁹. La note sur l'établissement du texte et le relevé des variantes sont d'une précision

exemplaire (outre le manuscrit, sept éditions sont retenues), tout comme les remarques sur les variations dans la composition et l'encadrement textuel¹⁰. La bibliographie est aussi complète que possible. Outre la compétence professionnelle, le lecteur appréciera un autre mérite de cette édition : l'équilibre entre l'attitude critique et la sympathie envers l'objet de l'étude.

Anna SZABÒ

1. Éditions d'*Indiana* par P. SALOMON (Garnier, 1962), B. DIDIER (Folio, 1984), R. BOURGEOIS (Glénat, 1996) ; de *Valentine*, A. ALQUIER (L'Aurore, 1988, Glénat, 2006, Du Lérot, 2007).
2. Voir l'article de BOUSSUGE (déc. 32), reproduit en annexe avec ceux de PYAT, de SAINTE-BEUVE et de PLANCHE.
3. Elle-même cite la préface de *La Mare au diable*, où il est question de la « mission de l'art ».
4. Grâce en particulier à l'édition de P. SALOMON.
5. À titre d'exemples : deux fois la même citation et la même note p. 15 ; la même lettre de Balzac p. 22, n. 52 et p. 27, n. 81 ; le prix des différentes éditions p. 55, n. 186, et p. 83, n. 7. Inadvertances dans la chronologie de la fiction (p. 288, n. 4) : la première visite de Raymon aux nouveaux propriétaires du Lagny est située en décembre 1830 : or, Indiana débarque à Bordeaux en juillet 1830 et deux mois après, elle trouve déjà Raymon marié (ch. XXVIII) : cette visite ne peut donc se passer que fin 1829. Un détail moins important : en tête de la variante a) du ch. XXIII (p. 354), à la place de « madame de Ramière », il faut lire « madame de Delmare ». Plusieurs passages de *Paul et Virginie* sont cités dans les notes sans références.
6. Rutgers University Press, New Brunswick/London, 1991 ; tr. fr. *George Sand, l'écriture ou la vie*, Champion, 1999.
7. À ce propos, l'article d'Arlette BÉTEILLE aurait aussi mérité une mention : « Où finit Indiana ? Problématique d'un dénouement » in F. VAN ROSSUM-GUYON éd. : *George Sand. Recherches nouvelles*, C R I N , n° 6-7 , Groningen, 1983, p. 62-73.
8. Envers qui Zanone exprime sa reconnaissance.
9. Une remarque : p. 467, n 2, il est question de Manfred, héros de Byron : la référence à *l'Essai sur le drame fantastique* (1839) aurait été utile.
10. À propos du projet de dédicace à Hugo (1875), signalons l'existence d'une autre variante (B.H.V.P., O 97, fol. 1).



Valentine

gravure de H. ROBINSON, d'après Ad. GIRALDON
pour la *Galerie des femmes de George Sand*
par le bibliophile JACOB
(Éd. Aubert & Cie, Paris, 1845, reproduit sur la couverture
de l'éd. A. ALQUIER du *Valentine* de George SAND,
Du Lérot, Tusson, 2007.

George SAND

Valentine

texte établi, préfacé et annoté
par Aline ALQUIER

Du Lérot, éditeur, Tusson, Charente,
2007, 299 p., 25 euros.

CETTE ÉDITION de *Valentine*, un beau volume à la fois simple et élégant (avec le plaisir d'en découper soi-même les pages) offre, à quelques détails près, le texte de l'édition de l'Aurore (1988)¹. Malgré une sortie presque parallèle avec la nouvelle édition critique due à Damien Zanone², l'excellente édition d'Aline ALQUIER a toutes les chances de trouver bon accueil auprès des lecteurs : qu'ils soient chercheurs ou non, ils pourront (re)découvrir ce beau roman, guidés par une remarquable introduction qui n'a rien de la sécheresse qu'on risque de trouver dans plus d'un texte savant.

Après le succès d'*Indiana*, la jeune romancière était parfaitement consciente de l'enjeu de sa nouvelle entreprise : il fallait confirmer son talent. *Valentine* fut écrit en six semaines et, à en croire une lettre d'août 1832, « avec autant de facilité que je ferais un ourlet ». Pourtant, il ressort de l'étude de la genèse que « ce frais roman sensuel et diapré, fut écrit [...] au cours d'une des plus graves crises traversées par son auteur. » Et c'est là presque un miracle, conclut A. Alquier.

Quant aux rapports éventuels entre la fiction et la réalité (sans oublier bien sûr l'entrée en littérature de la Vallée Noire), toute identification simpliste est refusée : étant donné « l'imprécision des sites », imaginer les lieux proches de Nohant n'aurait aucun sens. Aline Alquier, sans nier, loin de là, l'importance du vécu dans la fiction, ne veut pas expliquer l'œuvre par la vie : sa démarche dépasse largement

une telle méthode. Ce qui ressort avant tout de son analyse, c'est la façon dont la jeune romancière a « brouillé les cartes », son habileté dans la transposition, sa maîtrise sur « la matière brute », bref, son art de composer. Dans la suite, il est question des parentés avec de grands ancêtres (Rousseau et Madame de La Fayette surtout) et avec des contemporains (Stendhal avant tout), ainsi que de la portée idéologique de ce roman d'éducation (question du mariage, apparition de l'utopie rurale...). Aline Alquier, se référant à Nancy Rogers, met en relief, comme une des originalités de *Valentine*, la « hardiesse dans l'évocation de la sexualité, l'expression audacieuse de la passion : le sentiment devient « subversion torrentielle, impossible à endiguer ». A la fin de sa présentation, elle s'interroge sur le sens du dénouement de cette tragique histoire d'amour et, sans tout à fait trancher la question, laisse au lecteur le soin d'en décider.

Comme dans toute édition critique, on trouve le relevé des variantes, une notice sur l'histoire du texte et une bibliographie, il est vrai un peu trop sommaire. A la fin du volume, on peut lire une excellente synthèse de l'accueil critique contemporain, y compris l'opinion d'écrivains, tels Proudhon, Chateaubriand et Stendhal.

Anna SZABÓ

1. Réédité par Glénat, 2006.
2. George SAND, *Œuvres complètes* sous la direction de B. DIDIER, 1832, *Indiana, Valentine*, Champion, 2008



George SAND

Le Compagnon du Tour de France

présentation et postface de
Jean COURRIER

Paris, De Borée, 2008, 2 vol. 16 x 24 cm
de 294 et 308 p., 18 €. chacun.

JEAN COURRIER continue ici l'entreprise de valorisation de l'œuvre de George Sand qu'il mène depuis de nombreuses années. Les éditions De Borée ayant repris le flambeau de celles de l'Aurore, Jean Courrier offre au grand public une relecture féconde et éclairée du patrimoine sandien avec des titres comme, pour citer les plus récents, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, *Le Marquis de Villemer*, *La Mare au diable*, et donc *Le Compagnon du Tour de France*, dans le texte de l'édition établie en 1852 par Hetzel, l'ami exilé de Sand, et illustrée par Tony Johannot. La présentation, suivie d'une postface, a le mérite de nous guider agréablement et sûrement dans l'écriture sandienne. Ainsi Jean Courrier attire-t-il notre attention sur l'invite initiale olfactive de la narration à goûter les aromates du jardin du château où se déroule l'action, mettant ainsi ce roman en relation avec *La Petite Fadette*, et soulignant les aspirations de Sand et de ses personnages à la verdure et à la nature – bien que *Le Compagnon* ait été rédigé à Paris principalement.

Rappelons le motif du récit : en Solgne, en 1823, le seigneur de Villepreux entreprend de restaurer la chapelle de son château en faisant appel, sur le conseil de son intendant M. Lerebours, au père Huguenin, maître menuisier. Mais voilà le chantier menacé d'interruption par un accident du travail de celui-ci, ce qui détermine son fils, Pierre Huguenin, revenu de son Tour de France, à se rendre à Blois

pour embaucher d'autres compagnons, qui achèveront l'ouvrage et se chargeront des travaux les plus délicats : la restauration des sculptures sera confiée par le comte à l'ami de Pierre, Amaury le Corinthien. Le roman sur les sociabilités compagnonniques et le monde du travail se dédouble bientôt en de complexes intrigues amoureuses.

Sans négliger les influences respectives d'Agricol Perdiguier et Pierre Leroux sur la décision d'écrire un roman pour convaincre de la dignité du peuple, et de ses capacités intellectuelles et citoyennes, Jean Courrier s'appuie pour ses analyses sur les carnets de notes de la romancière. Il souligne la richesse et la modernité du projet sandien en se référant à des travaux décisifs menés par le groupe de Grenoble, à des études actuelles impulsées par les travaux de Michèle Hecquet portant sur les idées de Pierre Leroux, sur l'avant-propos du roman, sur la filiation de Sand avec les idées de Jean-Jacques Rousseau. Par ailleurs, Jean Courrier souligne la place occupée par les bals, liés aux intrigues sentimentales leur rôle dans l'analyse de la cruauté des jeux de l'amour et de la séduction. Car ce roman propose plusieurs strates de lecture, organisées, suggère-t-il, autour d'un magasin d'idées. L'intrigue, ou plutôt les intrigues amoureuses font de ce « conte » – c'est le mot de Sand – un roman sentimental qui n'hésiterait pas à débattre de questions politiques et sociales, des injustices, des violations du principe d'égalité. Les liens de l'histoire et du roman se tissent dans la quotidienneté de personnages pris dans l'impasse du mouvement libéral en 1823, quand, au moment de la rédaction (1840) l'histoire a confirmé leurs intuitions, comme celle de l'échec du carbonarisme.

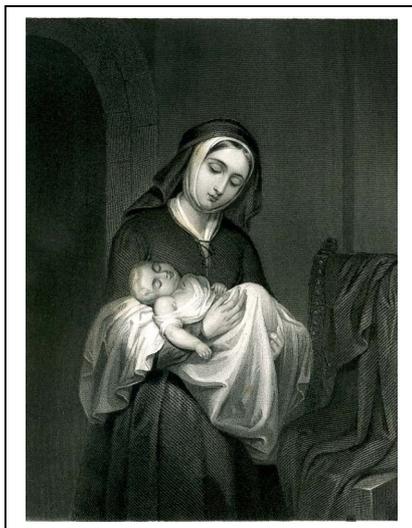
L'art romanesque du *Compagnon* est manifestement duel – compagnonnique, puis sentimental et politique – mais refuse

le manichéisme. Tandis qu'Amaury oscille entre le statut d'artisan et sa vocation d'artiste, la Savinienne, décrite comme une femme forte selon la Bible, demeure une figure référentielle du compagnonnage. Roman populaire, bien documenté par Agricola Perdiguer, cette œuvre réaliste sur fond d'histoire impliquée offre à la classe populaire jusqu'alors négligée par les romanciers ses lettres de noblesse littéraire. *Le Compagnon du Tour de France* est une œuvre de partage, d'échange, de confrontations également.

Les annexes fournies par Jean Courrier sont très intéressantes : une édition du feuillet 31 du manuscrit, non publié par Sand mais donné par René Bourgeois en 1988, puis par J.L. Cabanès en 2004, une étude d'un épisode particulièrement romanesque : « Des naufrages de la Brande à l'amour en voiture » où il met *Le Compagnon* en relation avec *La Mare au diable* et décèle la mise en œuvre de symboles compagnonniques : partage du pain, union des mains, par Joséphine et Amaury. Quelques pages consacrées à Sand et Mérimée sont suivies d'une étude stimulante des intertextualités avec *Madame Bovary* ; enfin la dernière annexe étudie le bestiaire sandien, partagé entre l'activité aristocratique de la chasse et les animaux de compagnie, tantôt révélateur de condition sociale, tantôt porteur de valeurs décoratives et artistiques, comme dans les

motifs animaliers des boiseries du château. Avec raison, Jean Courrier attire l'attention sur le parti qu'a su tirer la romancière du bestiaire compagnonnique.

On regrettera cependant que la bibliographie qui suit prenne peu en compte les éditions récentes des œuvres de Sand, en dehors des parutions de De Borée. De même, les études critiques recensées sont relativement anciennes, ce qui peut donner l'impression fautive que les études sandiennes sont abandonnées. Partagé entre les exigences d'une présentation scientifique et le choix d'une édition grand public, Jean Courrier s'est référé essentiellement aux publications, pionnières et rigoureuses, de *Présence de George Sand*, et c'est dommage. Il aurait été bienvenu de citer les jeunes chercheurs qui ont accepté de mettre en ligne leurs travaux sur ce roman, surtout à une heure où la recherche et les publications scientifiques sont bien menacées. Que cette omission, tellement répandue, soit pour nous l'occasion de rappeler qu'une édition web, une ressource internet, répond aux mêmes exigences de citation que toute publication, l'adresse du site (U.R.L.) tenant lieu de maison d'édition. Il est regret-



La Savinienne
gravure de H. ROBINSON, d'après Ad. GIRARDON
pour la *Galerie des femmes de George Sand*
par le bibliophile JACOB
(Éd. Aubert & Cie, Paris, 1845)

table et surprenant que des éditeurs, soucieux de faire respecter leurs droits ne soient pas eux-mêmes respectueux de la légalité sur ce point. Puisque les Amis de George Sand mettent en ligne leurs textes et ressources, ce rappel ne me semble pas inutile ni déplacé ici.

Ces réservés posées, il convient de saluer cette réédition ainsi que la présentation du roman : on le voit, Jean Courier a voulu à la fois faire la synthèse de différents travaux et offrir de nouvelles pistes de réflexion à ceux qui considèrent ce

roman comme l'un des plus déterminants dans l'inflexion de l'esthétique et l'engagement sandiens à partir de 1840.

Martine WATRELOT



Les marionnettes à Nohant, par Frédéric LAUTH (détail)

George SAND

***Le Théâtre des marionnettes
de Nohant***

**Édition présentée et annotée par
Bertrand TILLIER.**

**Du Lérot, éditeur, Tusson, Charente,
2009, 116 pages, 20x15 cm., 18 €.**

L'EXCELLENTE PRÉSENTATION consacrée par Bertrand Tillier au *Théâtre des marionnettes de Nohant*, de George Sand, édité en 1998 par les Éditions Séquences mais depuis longtemps épuisé, atteindra de nouveaux lecteurs puisque les Editions Du Lérot prennent la relève.

Dans son introduction dédiée à Georges Lubin – le premier à établir le texte

(G.S., *Œuvres autobiographiques*, Pléiade, tome II, pp. 1245-1276 ; 1560-1564) – l'auteur signale l'exceptionnel destin de l'ouvrage, « l'un des derniers écrit [en mars 1876] et publié par George Sand [en mai suivant]. Ceci le rend d'autant plus émouvant que l'écrivain y trace le portrait de Maurice en un hommage que les aléas de son existence rendront définitif. » Ce n'est certes pas la première entreprise promotionnelle de George en faveur de ce fils doué mais inconstant. Ce que B. Tillier met fort bien en relief c'est que, dans le domaine des marionnettes où il apporte sans doute le plus de persévérance, Maurice est un maître : son talent n'a pas besoin d'être « étayé par d'autres mains – qu'il s'agisse de celles du graveur Manceau pour ses illustrations ou de celles de sa mère pour ses romans souvent largement réécrits » –.

Avant de montrer son fils à l'œuvre la romancière tient à citer tous ceux, artistes et acteurs qui ont prodigué leurs dons au service du petit comme du grand théâtre de Nohant, faisant une place à part aux talents de caricature pianistique de Chopin, déjà exquisement mis en valeur dans *Histoire de ma vie*.

Parmi les dons indispensables au marionnettiste, Tillier note la prééminence accordée par Sand à la polyvalence de l'artisan, bricoleur permanent dans de multiples domaines. Cette créativité sans cesse en éveil inspire à la mère de son fils ces mots étonnants de fierté assumée :

« Sans doute le théâtre de Nohant, peint, machiné, sculpté, éclairé, composé et récité par Maurice tout seul, offre un ensemble et une homogénéité qui [...] n'a certainement pas encore son pendant au monde ».

« Littérature à improviser » renvoyant à la Commedia dell'arte : tel apparaît à Sand le répertoire, toujours en état de recreation, des marionnettes. Celle qui se flatte d'avoir costumé et habillé pendant près de trois décennies une bonne centaine de poupées muettes mais ô combien vivantes se demande s'il s'agit « *d'un art nouveau qui essaie d'éclorre* ». Ce petit monde fascine Sand. Bertrand Tillier en souligne la dimension fantastique inspirée par les modulations de la voix, multipliée par les illusions d'optique, les effets lumineux.

« Le personnage, écrit Sand, est d'autant plus dans le rêve que sa stature invraisemblable et sa figure immobile le mettent en dehors de la réalité. La féerie fait agir ici et parler des êtres impossibles ».

L'auteur consacre des pages brèves mais pertinentes à la biographie (toute professionnelle) de Maurice Sand. Il souligne la réussite de son œuvre de marion-

nettiste qui « lui permit de faire la synthèse de ses multiples talents de caricaturiste, d'homme de théâtre, de peintre et d'écrivain ». Il souhaite qu'on juge moins souvent ce créateur comme « fils de... », ses dons, dans le domaine où il a excellé, suffisant à le redimensionner. Vingt-trois pages complètent l'excellente annotation du texte de Sand par Georges Lubin, au moyen d'éclairages nouveaux dus à la parfaite connaissance par Bertrand Tillier de l'art et des artistes du XIXe siècle.

Aline ALQUIER



ACTES DE COLLOQUES

George Sand, Littérature et politique

**Actes du colloque tenu au Sénat
les 9 et 10 décembre 2004**

**Textes réunis par Martine REID
et Michèle RIOT-SARCEY
Éditions Pleins Feux, Nantes, 2007
1 vol. 253 p., 25 Euros**

CE COLLOQUE, organisé sous la direction de Martine REID et de Michèle RIOT-SARCEY, clôturait les nombreuses manifestations tenues en France et à l'étranger dans le cadre de l'année George Sand décrétée par le Ministère de la Culture et de la Communication à l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'auteure. La publication de ses actes, divisée en cinq parties suivant l'introduction de Martine Reid : « Politiques, Modèle, Histoire, société, Politisation du romanesque, Peuple, édition, censure » et

enfin « Féminismes », a pour objectif l'analyse des attitudes et des idées politiques et sociales de l'auteur dans son œuvre littéraire.

Dans la première partie, *Politiques*, Michelle PERROT (« Sand, littérature et politique ») plante le décor en évoquant le parcours de cette « républicaine passionnée » qui tente de rendre compte des « tumultes du siècle » dans une œuvre enracinée dans l'Histoire. Le poids des événements, 1832, 1848, 1871, l'amènera peu à peu à préférer à la révolution une évolution au rythme du progrès. Sa condition de femme lui interdisant l'action directe, elle agira par l'écriture pour promouvoir son idéal d'Égalité, de Liberté et de Solidarité. Mais peut-on encore entendre ce « professeur d'espoir » ? Michèle RIOT-SARCEY (« George Sand face à l'événement ») poursuit cette réflexion en observant sa position d'« observatrice critique » qui, plutôt que de subir les événements préfère les affronter en les interprétant, marquée qu'elle est par ses origines, aristocratiques et plébéiennes, mais aussi par la Révolution qui vit l'irruption du Peuple dans l'Histoire. Le traumatisme de juin 1848 puis celui de la Commune (qu'elle ne comprendra pas) la conduiront à utiliser, une ultime fois, un roman, *Nanon*, pour dénoncer la violence et appeler à la fraternité.

La deuxième partie, *Modèle, Histoire, société* est inaugurée par Christine PLANTE, (« Sand et Rousseau, importance et difficulté d'une filiation »), qui évoque l'importance de Rousseau dans la pensée politique de George Sand : son enthousiasme initial se fera plus critique sous l'Empire : « trop de son temps, il ne pourra pressentir les évolutions de l'espèce humaine entraînées par le progrès ». Jean-Claude CARON (« Conforter et réconcilier : les usages politiques de l'autobiographie sandienne ») insiste sur le rôle de

« conciliatrice de mondes qui s'ignorent et se craignent », ouvriers des villes et des campagnes, riches et pauvres, qu'elle joua en 1848. Mais il constate aussi que, de plus en plus, elle prône la transformation du social par la réforme et non par la violence, position qui impliquera, sous le Second Empire, une certaine soumission au pouvoir établi. Maurizio GRIMAUDI (« George Sand et l'espace social ») s'intéresse aux points de vue d'avant 1848 : la culture du peuple des campagnes n'est ésotérique qu'en apparence, il faut libérer l'espèce humaine du poids de normes et de règles sociales qui contrarient son progrès, que seuls rendront possible par l'ouverture, le métissage social et la mésalliance.

La troisième partie, *Politisation du romanesque*, s'ouvre par le questionnement de Michèle HECQUET sur le traitement du crime dans son œuvre romanesque (« Crimes sans châtement »). Son analyse des crimes – plus évoqués que décrits –, des mobiles invoqués, des meurtriers et des victimes, la conduit à une double constatation : la romancière a bien souvent tendance à reporter la responsabilité du crime sur l'état de la société et, d'autre part, esquive le problème de sa sanction, à un moment où Victor Hugo et d'autres dénoncent fermement la peine de mort. Éric BORDAS (« Les Romans du Second Empire ») combat l'idée, prégnante jusqu'à peu, que le romanesque sandien a pris fin avec les romans champêtres, idée contribuant à la pétrification du mythe de la « bonne dame ». Certes, les romans écrits durant le Second Empire sous la menace de la censure, reflètent la déception, la résignation – sans acceptation du régime impérial toutefois –, voire la mélancolie post-romantique. Mais ils manifestent plutôt une modification de sa manière romanesque : le conteur devient narrateur réaliste, le

cadre fictionnel se met au service d'idées vigoureusement exposées, comme dans *Mademoiselle La Quintinie*. Cependant, conclut-il, à l'inverse de Flaubert, George Sand a raté ici « son entrée dans la modernité littéraire en s'absentant du réalisme ». Jacques NEEFS enfin (« *Nanon*, une fable de la mémoire historique ») rappelle le contexte de cet ouvrage : écrit aux lendemains de la guerre de 1870 et de la Commune, il constitue, à travers l'histoire d'un couple, une longue réflexion sur les événements dramatiques qui ont marqué la France depuis la Révolution de 1789. Sand y exprime l'espoir que s'uniront des mondes sociaux divisés et qu'une société équilibrée s'établira dans la justice, par le travail et la juste propriété. Pour empêcher l'effraction de la violence, le progrès devra se faire « par une construction humaine prise dans la réalité des choses et de la durée ».

Dans la quatrième partie (*Peuple, édition, censure*) Anne-Marie THIESSE rappelle que l'intérêt porté à la culture populaire participe d'un mouvement européen, lié à une définition politique de la nation, dans lequel la France peine à s'intégrer. C'est le regret de Sand, qui met en valeur le patrimoine et les cultures du monde rural en évoquant son Berry dans ses *Légendes rustiques* et ses romans champêtres. Elle perçut, toutefois, que cette représentation de « l'immuabilité rassurante du peuple dans sa représentation folklorique » occultait les dangers d'une guerre civile potentielle. Jean-Yves MOLLIER (« George Sand et les prémices de la culture de masse ») montre ensuite comment, George Sand, ralliée à la « révolution de l'imprimé » – que Flaubert et Baudelaire dédaigneront –, fut lue à la fois par les élites et par le peuple, en dépit d'une image contrastée due à son engagement de 1848. Elle misa en effet très vite sur la baisse du coût du livre – divisé par

15 entre 1838 et 1853 grâce à l'utilisation de machines à vapeur et à la standardisation de la production – : elle publie avec Hetzel des éditions « à quatre sous », puis se lie avec Michel Lévy, initiateur d'une collection à un franc le volume. Aussi, lus jusqu'alors par la seule bourgeoisie, ses romans « faits en grande partie pour le peuple » atteindront-il désormais leur cible de prédilection. Philippe BOUTRY (« George Sand et l'Index ») clôt cette quatrième partie par l'étude des rapports des congrégations du Saint-Office et de l'Index (dont les archives ont été ouvertes en 1998) sur la romancière ; elles condamnèrent pas moins de quatorze de ses livres puis mirent à l'Index toute son œuvre après la publication de *Mademoiselle La Quintinie* (1863). George Sand devint alors l'écrivain français ayant subi le plus de condamnations en cour de Rome. Les rapporteurs dénoncent l'apologie des vices, la haine manifestée contre la noblesse, les convictions républicaines, la négation de l'enfer et de la divinité de Jésus, « l'esprit infernal de cette femme légère » qui attaque « le très saint lien du mariage ». George Sand opposera la plus grande indifférence à ces condamnations.

Dans la dernière partie (*Féminismes*), Martine REID (« George Sand féministe ? ») expose les arguments qui permettent de répondre à cette question. Son soutien constant du mariage – ses héroïnes, dans leur grande majorité, ne se marient-elles pas ? – comme son refus d'envisager pour les femmes tout droit politique avant d'avoir conquis l'égalité civile, la montrent prisonnière des schémas traditionnels. Toutefois elle pose, tout aussi fermement, le problème de la condition féminine en des termes opposés au discours dominant. Les supports qu'elle utilise, romans mais aussi presse, soutiennent un discours qui porte bien au delà des frontières. Ainsi peut-on conclure

à l'aspect novateur de ses prises de position, engagées et contestataires, même si elles paraissent parfois contradictoires. Eleni VARIKAS, à son tour, nous fait mesurer l'influence de Sand sur les femmes bien au-delà du territoire national, elle qui osait « dépeindre le flot tumultueux et irrépressible des passions ». Cette puissance venait de ce qu'elle savait donner des images d'émancipation féminines, et de la notoriété de sa vie de femme libre. Elle devint une référence obligée des débats publics européens sur le rôle et les droits de la femme ; Elizabeth Barrett Browning, prêtant à la romancière les qualités des deux sexes, pouvait la saluer comme « une femme d'esprit large » et « un homme de grand cœur ».

Aux yeux de Nicole SAVY (« George Sand et féminisme : quelques remarques ») le « grand malentendu » reste le refus qu'elle oppose aux femmes, en 1848, d'accéder à la politique alors qu'elle-même en est totalement occupée. Cette contradiction ne doit toutefois pas occulter son souci de la question sociale féminine, qui lui fait réclamer avec constance l'égalité des droits civils entre hommes et femmes. Autre paradoxe : en dépit de sa réelle liberté amoureuse, elle condamne la licence sexuelle attribuée à Fourier et aux saint-simoniens, et prend la défense de l'institution du mariage, à la double condition qu'il soit expurgé des rapports de pouvoir et que le droit au divorce soit rétabli. Pour échapper à la domination masculine, il convient de donner aux filles une éducation appropriée, car la mère, pour élever ses filles, doit avoir appris autre chose que les travaux ménagers ou les arts d'agrément, comme c'est alors le cas. Enfin, et cette réflexion pourrait servir de conclusion à ce très riche colloque, Nicole Savy relève « la complexité de cette socialiste

propriétaire, de cette républicaine qui refuse de réclamer un suffrage réellement universel, de cette amante trop célèbre qui chante les joies du mariage et de la maternité – de cet écrivain qui réussit à être une femme ».

Bernard HAMON

ÉTUDES

Isabelle NAGINSKI

George Sand mythographe

**Cahiers romantiques n° 13,
Presses universitaires Blaise Pascal,
Clermont Ferrand, 2007,
13,5 x 22 cm, 276 p., 24 €.**

ISABELLE NAGINSKI poursuit avec ce nouveau livre l'histoire intellectuelle de Sand appelée par Henry James et commencée avec *George Sand. L'écriture ou la vie* (Champion, 1999). Elle procède ici par sondages, en isolant au sein d'œuvres conçues pendant la décennie remarquable 1835-1845 (« décennie mythographique », p.14), l'invention de plusieurs mythes, de sources et de régimes divers, mais tous animés par un dynamisme nouveau et riches d'une portée collective ; en outre, des regards vers le passé (*Histoire du rêveur*, 1830) ou des incursions vers l'avenir (*Évenor et Leucippe ou Les amours de l'âge d'or*, 1855) affirment la stabilité de certaines images-forces : le vertige du sublime sur la montagne ou de certaines préoccupations : interrogation, loin de la Bible, sur les premiers âges de l'humanité dans l'univers sandien.

Dans une introduction fournie, Isabelle Naginski rappelle les personnages et scénarios élaborés par la petite Aurore à partir d'images, et salue en Corambé « la première hérésie de Sand » (p.27) ; les études se répartissent ensuite en trois

pan, (qui ne vont pas sans quelques chevauchements et redites). Le premier, Prométhéa, examine *Lélia* et *Spiridion*, deux romans partiellement réécrits. Prométhéa rassemble, autour de la seconde *Lélia*, les traits (intellectualité, colère, station sur la montagne) par lesquels Sand assure la féminisation du mythe grec en 1836 ; Sand en effet a trouvé avec plusieurs de ses contemporains : Lamennais et Leroux, Michelet et Quinet, la « foi sociale » qui en 1833 manquait à *Lélia*, et commence la réécriture de ce livre où s'exprimait un mal du siècle au féminin : dans la seconde version, l'héroïne, fixée sur un promontoire montagneux comme le Titan des Grecs, apporte à des jeunes filles le feu de son enseignement philosophique de liberté.

Un second ensemble est formé par la recherche des origines : Isabelle Naginski dégage la puissante portée d'un texte jusqu'ici peu visité, où Sand, dès 1835, participait, avec *Le Poème de Myrza*, de l'intérêt (cf. Nerval) pour les religions orientales et les premiers temps du christianisme, époque d'un bouillonnement philosophique et religieux d'où les femmes n'étaient pas encore exclues, et esquissait une première figure de prophétesse ; dans ses immenses lectures, dont Isabelle Naginski retrace patiemment le cheminement, Sand recherche aussi le passé valeureux enfoui comme les origines gauloises du peuple, dans le cas de la bergère de *Jeanne* (1844) ou l'épopée médiévale perdue, dans le cas du *Compagnon du Tour de France* (1840) ; son idéalisation de ces personnages populaires leur confère la beauté, la noblesse et la générosité, voire (Pierre Huguenin) l'intellectualité que leur déniaient les contemporains. Sand cherche à mettre en lumière la valeur intellectuelle et morale du peuple vaincu et méconnu, lisible selon elle dans certaines traces (les autels druidiques de Toulx, la pensée my-

thologique de Tula, les légendes, rites, et mœurs compagnoniques), tous témoignages de l'origine. Enfin, le dernier massif s'attache à l'audacieuse création de Wanda, la sibylle romantique qui domine la fin de *La Comtesse de Rudolstadt*. On rend hommage aux savantes et précises recherches d'Isabelle Naginski, retraçant avec soin, par exemple, la généalogie philosophique, depuis Lessing, dont *l'Éducation du genre humain* fut traduite par le jeune saint-simonien Édouard Rodrigues, et Herder, traduit par Quinet, d'une histoire de l'humanité en trois temps, orientée vers le progrès ; ou montrant le sérieux de la curiosité de Sand pour la gnose et pour les hérésies.

Isabelle Naginski ne cherche pas à donner à la notion de mythe littéraire plus de précision qu'il n'en peut comporter, et limite son étude aux mythes positifs, de fonction nourricière (p.13) contemporains du Christ romantique, qui retouchent et corrigent la Bible et la tradition classique : dans son syncrétisme Sand peut aller de l'appropriation, assez commune en ces années, d'une figure mythologique bien connue (Prométhée), à la reprise d'une interprétation savante de vestiges archéologiques (par l'« antiquaire » celtisant Barailon, pp.131-138) ; toujours Sand s'appuie sur une tradition, sur des lectures, immenses, souvent austères et ardues, d'ordre philosophique, historique, toujours son appropriation est infidèle, par son dynamisme, son optimisme, son féminisme. Le livre d'Isabelle Naginski, dans sa fluidité, nous fait également voir Sand parcourant en tous sens les chemins qui vont de l'idée à l'image, ou de l'idée au mot : les mythes relevés ici vont de l'image (c'est ainsi qu'Isabelle Naginski analyse magistralement des tableaux de Friedrich, de Corrège, du Dominiquin pour éclairer Prométhéa ou Wanda) à des notions plus abstraites : Évangile éternel

ou hérésie, celle-ci pouvant se dépouiller jusqu'à se confondre avec une position d'énunciation, celle du ressentiment. *Jean Ziska*, en particulier, est riche de formules prenantes, hardies, mobilisatrices que relève l'auteur : identification de la position féminine avec l'hérésie, intimation d'un devoir d'histoire : « l'histoire n'est pas faite, l'histoire est à faire ». Et, à juste titre, Isabelle Naginski souligne l'intellectualité, voire la « cérébralité » des lectures de Sand mais aussi de Lélia, de Spiridion, Wanda, qui tous parlent, voire enseignent.

Elle sait tout particulièrement relier ces mythes prophétiques à leur terreau, à leurs contextes, mettant en relief, de 1838 à 1852, le dialogue de poétique romanesque avec Balzac, et leurs stylisations opposées ; signalant, plus discret, l'héritage de Mme de Staël (créatrice, en 1795 d'une première *Mirza*) et son dépassement (Wanda transcende l'exclusion réciproque de la mère et de la sibylle mise en œuvre dans *Corinne*), montrant la Prométhéa de Sand, contemporaine, dans *la Revue des Deux Mondes* en 1838, du Prométhée-Christ de Quinet. Sachant repérer en 1842, dans *la Revue indépendante*, les pages consacrées par l'abbé Pluquet à l'Évangile éternel de Joachim de Flore dans son *Dictionnaire des hérésies* (1762), reprises à la fois par un article de Leroux et dans *Spiridion*. Isabelle Naginski montre ainsi quels creusets intellectuels, voire quelles œuvres collectives furent ces grands périodiques.

Son livre, au terme duquel Sand apparaît plus mêlée à son siècle et plus audacieuse, doit être lu par tous les sandiens.

Michèle HECQUET



Bernard HAMON

*George Sand
et le prince Napoléon. Histoire
d'une amitié 1852-1876*

**Éditions Lancosme Multimedia, 36500
Vandœuvre, 2008, 416 p., 15 x 22 cm.,
19,50 €.**

En réalisant cette édition de la correspondance croisée de George Sand et du prince Napoléon Bonaparte, Bernard Hamon ajoute un nouveau fleuron à son œuvre sandienne et accroît singulièrement notre connaissance des protagonistes et de leur époque. Georges Lubin avait publié les lettres de Sand. Bernard Hamon a retrouvé celles du prince essentiellement à la BHVP (Bibliothèque historique de la ville de Paris). Le grand intérêt d'une telle publication, c'est de montrer les deux côtés, l'échange, la conversation entre deux personnes qui éprouvent de l'empathie l'une pour l'autre, et qui se trouvent confrontées aux événements et aux problèmes de leur temps. La correspondance croisée de Sand et de Flaubert est un monument littéraire.

Celle de Sand et du prince est nécessairement plus politique, étant donné la position et la stature du dernier, dont les convictions républicaines, alliées à une opposition respectueuse mais ferme à son impérial cousin, faisaient un personnage public et un possible challenger.

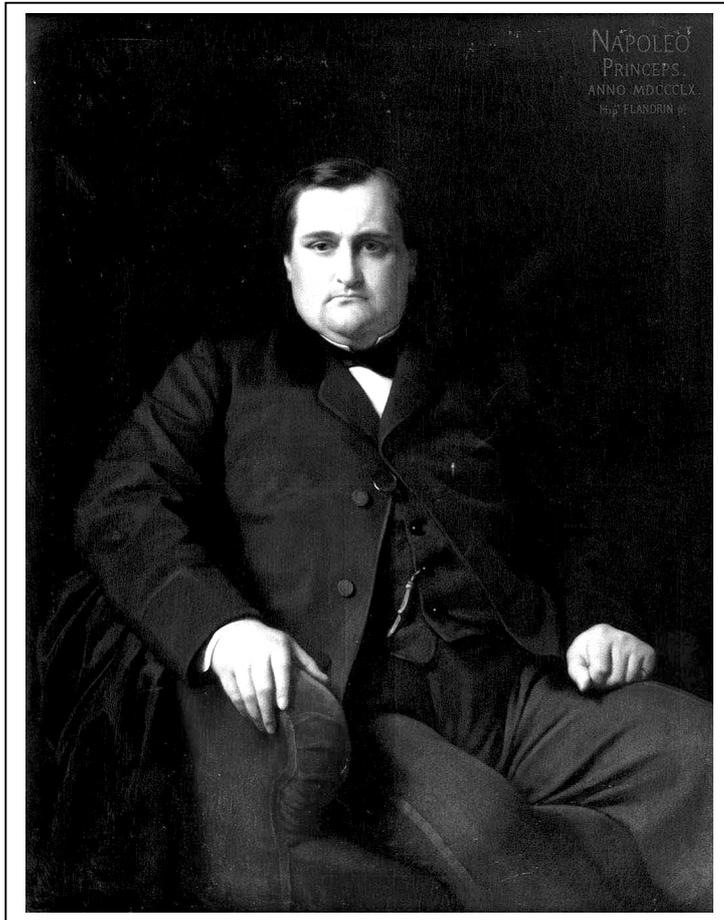
Napoléon Jérôme était le fils du roi de Westphalie et de Catherine de Wurtemberg. Né en 1822, il avait 18 ans de moins que George Sand. Il l'avait rencontrée en 1852, peu après le coup d'Etat qu'ils condamnaient l'un et l'autre, par l'intermédiaire du comte d'Orsay. Il l'avait visitée 3, rue Racine, où elle avait une « mansarde » au-dessus de l'appartement

de Manceau. George essayait sans relâche d'arracher à la répression ses amis républicains, notamment ses « pauvres amis du Berry », « *mes pauvres prisonniers de l'Indre* » : Patureau-Francœur, Fleury, Borie, Périgois et les autres. Le prince l'appuie autant qu'il peut. Il se heurte à l'hermétisme de l'Empereur qui répond : « Je verrai », et ne « voit » rien ; et à l'inertie de l'administration, rétive et sourcilieuse. Il obtient plus de commutations ou d'allègements de peine que de grâces, encore moins d'amnisties partielles ou totales, demandées, mais qui n'intervinrent que bien plus tard, quand l'Empereur le jugea bon, c'est-à-dire sans risque. Bilan mitigé : « *J'ai échoué bien plus souvent que je n'ai réussi* », écrit Sand¹. Il souscrit à ce jugement, dépité de son faible poids.

Ce fut le début d'un échange qui se poursuivit de manière assez régulière jusqu'à la mort de Sand en juin 1876. Prévenu par un télégramme de Maurice du décès de sa mère, le prince vint à Nohant pour son enterrement, aux côtés de Flaubert, Alexandre Dumas fils, Mérimée : les intimes, dont il était. Sand et le prince n'avaient en effet cessé de se rapprocher. Il avait fallu du temps pour qu'ils emploient le ton de l'amitié. Sand l'appelle « *Monseigneur* », « *cher Prince* », « *chère Altesse Royale* » ; lui, « *Chère (ou Ma chère) Madame Sand* ». Ils adopteront le « *cher/ère ami(e)* » tardivement, en 1865, lors de la maladie et la mort de Manceau, que le Prince estimait beaucoup, comme il appréciait le talent et l'humeur de Maurice, qu'il emmena à plusieurs reprises dans ses voyages lointains, notamment aux États-Unis. Maurice donna de cette expédition un récit, soigneusement revu par sa mère qui redoutait l'excès de familiarité d'un « *petit particulier* », et publié sous le titre de *Six mille lieues à toute vapeur*². Le Prince fut aussi le

parrain de la petite Aurore, dont Sand était la marraine, compère et commère en somme. C'est dire leur proximité.

Sand s'autorisait de sa position d'aînée pour user d'un ton maternel, voire le morigéner. Ainsi lorsque le prince, amateur de femmes, actrices (Rachel) et demi-mondaines (sa liaison à Londres avec Cora Pearl fera scandale), abandonna Sylvanie, interprète et amie de George, qui avait reçu le couple à Nohant. « *Elle s'est fait assez de tort en vous aimant* », écrit-elle au prince, qu'elle exhorte à revenir à Sylvanie qu'il a trahie et qui l'aime. Le prince, froissé, s'éloignera quelque temps. Plus tard, elle se réjouit de son mariage avec la princesse Clotilde de Savoie, un peu trop catholique et mondaine pour qu'elle la fréquente, mais qu'elle jugeait charmante. Elle le félicite de la naissance d'un fils qui assure la succession au trône du Piémont-Sardaigne, bientôt d'Italie. À d'autres occasions, Sand remonte le moral que ce « *génie comprimé* » avait souvent bas, ne voyant guère d'issue à ses ambitions publiques. Elle lui conseille de se livrer à « *des travaux* », des recherches sérieuses, notamment scientifiques (le prince avait comme elle le goût des sciences naturelles et celui de la mer). Il faut avoir dans sa vie « *quelque chose [...], la passion satisfaite d'un but intellectuel* »³. Sand éprouve pour le prince une croissante affection, une réelle estime. Elle le sollicite fréquemment non seulement pour des raisons politiques, mais aussi pour obtenir des avantages, pensions, décorations, obtention d'une place, pour tel ou telle de ses amis, gens modestes au demeurant, dépourvus de relations dans une société où la recommandation joue un rôle majeur. Le prince fait tout ce qu'il peut, et en l'occurrence souvent avec succès, pour satisfaire les désirs de sa « *chère Madame Sand* ».



Le prince Napoléon
par Hippolyte Flandrin (1860)
Musée d'Orsay, Paris.

Mais c'est surtout sous l'angle politique et intellectuel que cette correspondance est intéressante. Elle montre le caractère policier et répressif de l'Empire autoritaire, qui emprisonne, pourchasse, exile les républicains. La délation est partout, les tracasseries, constantes. « *Chaque localité a un dictateur : c'est le commissaire de police* », écrit Sand en 1858⁴ (p.99). Elle-même est surveillée, son courrier contrôlé (elle obtiendra le déplacement d'un buraliste indélicat de la Châtre), épiée jusque dans sa maison par un domestique mouchard (qu'elle renverra). Ses visiteurs sont espionnés, surtout lorsqu'il s'agit du prince. En 1857, un indicateur dénonce « un château qui ne compte pour hôtes habituels que des actrices de boulevard et les hommes les plus compromis du parti socialiste »⁵. « L'insolence des commissaires et de leurs bas agents et sous-agents est inouïe. Ils viennent jusque dans vos maisons, ils interrogent les domestiques, les fermiers, mettant les uns dans la situation d'être chassés le lendemain, les autres dans celle de se moquer d'eux, de recevoir de leurs petits cadeaux et de les bafouer », écrit Sand à Charles-Edmond (futur directeur du *Temps*) en 1857⁶. Foyer de résistance républicaine, Nohant est alors un lieu hautement suspect.

Après 1860, l'atmosphère se détend. Le prince retrouve un rôle public dont il profite pour soutenir les nationalités, la cause de la Pologne et celle de l'Italie dans laquelle, gendre du roi de Piémont-Sardaigne, il est directement impliqué. Sand l'encourage, applaudit ses interventions et ses discours, longs et argumentés, au Sénat sur la politique étrangère. Ils partageaient les mêmes convictions démocratiques et anticléricales, une profonde et ardente hostilité à l'intervention pontificale contraire à l'unité italienne. Le prince intervient directe-

ment à la Cour et à la Chambre, déployant une éloquence parlementaire efficace et sans concession, opposant résolu à la politique de Napoléon III. Sand agit par la littérature. *Mademoiselle La Quintinie* suscite des manifestations d'étudiants ; *La Daniella* lui vaut excommunication. « *Le prêtre s'est glissé partout et quelle hypocrisie s'est glissée aussi dans toutes les classes de cette société enveloppée dans le réseau de la propagande papiste* », dont la Société de Saint Vincent de Paul, « *reine des sociétés secrètes* », est un des maillons. Sand redoute de « *vivre dans les parfums de la sacristie* », et, pire, une restauration monarchique⁷. Elle exhorte le prince à la vigilance. Elle lui voit un « *rôle dans l'histoire* ».

Sur l'Église, sur la religion, ils avaient des perspectives identiques. Spiritualistes, ils étaient favorables à une approche moderne des sciences religieuses, telle que pouvaient la représenter l'exégèse contemporaine et surtout Ernest Renan. L'un et l'autre sont enthousiasmés par *La vie de Jésus*. « Je considère ce livre comme un événement dans l'ordre des idées [...]. Je ne suis pas croyant, j'aime peu la religion, mais j'aspire vers l'idéal, vers l'infini », écrit le prince⁸, qui se proclame plus idéaliste que matérialiste. Sand l'approuve, tout en prenant ses distances avec la science allemande. Renan fut ravi de ses commentaires et devint un de ses correspondants.

Les désastres de la guerre de 1870-71, toutefois, différencient Sand et le prince. Non dans leurs convictions et leur condamnation sans appel de l'Empire. Mais dans leurs espérances. Sand exulte de la proclamation de la République, désapprouve la Commune, fait confiance à Thiers, qu'elle n'aime pas, mais dont elle apprécie l'habileté politique susceptible d'asseoir enfin la République. Le prince y voit un complot, le retour des Orléans,

peut-être pire. Il ne croit pas aux chances de cette République. Il voudrait prendre les choses en mains, et elle l'en dissuade. Tout en lui reconnaissant les qualités d'un prétendant⁹, elle pense qu'il n'a aucune chance. Elle lui souhaite d'être un bon citoyen de la République. Ce sera son dernier vœu.

Expert reconnu de l'histoire politique et religieuse sandienne¹⁰, Bernard Hamon donne une édition impeccable d'une correspondance, dont ses commentaires font un récit continu, érudit et vivant. Elle éclaire de manière vive la personnalité du prince Napoléon Bonaparte et, une fois de plus, la pertinence et l'intelligence politique de George Sand. Ce dialogue de deux intellectuels aux prises avec leur temps est de premier ordre.

Michelle PERROT

1. *Corr.*, T. XII, à Agricol Perdiguier, 9 juin 1854, cité B. HAMON, p. 59.
2. Lettre 121, 19 décembre 1861, p. 162.
3. Lettre 60, 17 décembre 1857, p. 89.
4. Lettre 65, 12 mars 1858, p. 99.
5. Cité p. 79.
6. Cité p. 80.
7. L.139, 26 février 1862, p. 181.
8. L.164, 22 novembre 1863, p. 209.
9. Le dossier que publie ici Bernard Hamon (Annexe II, p.389) à ce sujet est fort intéressant. Sand voulait publier dans *Le Temps* un feuilleton sur « les prétendants », mais Charles-Edmond la dissuade de publier le portrait du prince, trop léger et versatile à ses yeux pour être un prétendant sérieux.
10. On rappellera ses deux ouvrages : *George Sand et la Politique*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; *George Sand face aux Églises*, Paris, L'Harmattan, 2005.



Catherine FAIVRE D'ARCIER

Lovenjoul (1836-1907)
une vie, une collection

Préface de M. Gabriel DE BROGLIE
de l'Académie française,
éd. KIME, Paris, 2007,

coll. « La chasse au Snark », 276 pages
(dont notes,annexe,sources,
bibliographie, illustrations).

L'OUVRAGE de Catherine FAIVRE D'ARCIER apparaît comme le point d'orgue de l'ensemble de ses travaux concernant le vicomte de Spœlberch de Lovenjoul, depuis sa thèse de l'École des chartes consacrée aux rapports du collectionneur avec ses libraires (1999) en passant par la biographie que constitue sa thèse de doctorat ès-lettres (Paris-IV, 2002) jusqu'à sa présentation de dix ans de correspondance entre l'aristocrate belge et l'éditeur Michel Lévy (éd. Champion, 2005).

Cette fois, comme le souligne l'académicien Gabriel de Broglie dans sa préface, c'est pour étudier le collectionneur que sont explorées sa collection et ses archives, notamment la vaste correspondance entretenue par celui qui sut se faire l'impeccable archiviste de ses découvertes.

Étrange destinée que celle de cet aristocrate qui, renonçant à l'oisiveté où se complaisaient ses pairs, consacra 40 ans de son existence à une collection littéraire hors normes. Pour l'auteur, la jeune Belgique d'alors ne pouvait que favoriser cette éclosion. N'ayant pas encore de littérature propre, ce pays dévorait la production française portée par la contrefaçon. Élevé hors scolarité classique, Lovenjoul se fit par d'intenses lectures une culture avant tout basée sur les œuvres de ses contemporains, les romantiques français, avec

une préférence pour Gautier, Sand, Balzac, sans négliger pour autant Baudelaire, Nerval, Stendhal, dédaignés par la plupart des Français.



Le vicomte de Spælberch de Lovenjoul
(cl. Ghémar frères, bibliothèque de l'Institut)

Mme Faivre d'Arcier étudie d'abord la mise en place (grâce à un vaste réseau de libraires, puis – ce qui était nouveau – aux liens établis avec les auteurs, plus tard avec leurs descendants) d'une vaste machine à « déterrer » des textes que Lovenjoul lisait tous (les collectionneurs de son temps ne lisaient pas, les libraires juste un peu) et qu'il archivait ensuite. Le double but poursuivi était la bonne conservation de ces découvertes et l'exploitation du travail de recherche au moyen de publications.

L'activité du vicomte s'étendit pour la première fois et à large échelle aux journaux, revues, brochures, tous documents foisonnants dans la 2^{ème} moitié du XIX^e siècle et cependant fort périssables, les institutions se souciaient peu de leur sort. Dans l'immense bibliothèque de son hôtel sis Bd. du Régent à Bruxelles s'entassèrent nombre d'éditions originales et aussi ce que son esprit novateur et sa soif d'exhaustivité l'incitaient à acquérir ou à obtenir sous forme de copies : il s'agissait d'états divers des textes, de variantes, de

brouillons, grâce auxquels il aboutit à une grande nouveauté pour l'époque : de monumentales genèses d'œuvres collectionnées. La rigueur de ses méthodes de travail fit de lui dès la fin du XIX^e siècle – l'auteur le souligne fortement – un précurseur des chercheurs du XX^e siècle.

Éditrice de la correspondance entre Lovenjoul et Michel Lévy, l'auteur est on ne peut mieux placée pour apprécier l'importance de leur collaboration entre 1865 et 1875 autour de l'édition des premières œuvres complètes de Balzac. La part prise par le collectionneur à la recherche des différents états d'une œuvre touffue, complexe, ayant subi des remaniements, valut au vicomte la réputation de « plus grand balzacien de son temps ». La publication en 1879 d'une précieuse *Histoire des œuvres de Honoré de Balzac* força l'admiration par sa précision, son apport en inédits, la qualité de ses notes.

Associé à la publication d'œuvres (non complètes) de Théophile Gautier, il participa au sauvetage de nombreux textes confiés par le poète à d'obscures gazettes puis oubliés. Le collectionneur eut le mérite, rencontrant Gautier au soir de sa vie, de lui démontrer la paternité de ces textes perdus de vue. À ces découvertes il faut ajouter les 1200 pages de l'*Histoire des œuvres de Théophile Gautier* mise en librairie en 1887 et que Mme Faivre d'Arcier tient pour un travail « encore sans équivalent en ce début du XXI^e siècle ».

Quand Lovenjoul rencontra George Sand pour la première (et unique) fois le 1^{er} juin 1875, ils étaient en relations épistolaires depuis le début de l'année. À ce propos, Mme Faivre d'Arcier puise largement dans l'édition Lubin des lettres de Sand, tome XXIV. Le vicomte qui rassemblait dès l'âge de 17 ans des textes de la romancière ne fut pas peu fier de lui offrir une *Étude bibliographique* rédigée

par ses soins et publiée en brochure à Bruxelles en 1868 sous la signature fantaisiste du bibliophile Isaac. C'est ce texte, complété mais non terminé que Georges Vicaire publia à Paris en 1914 sous le nom et d'après le manuscrit de Lovenjoul.

George Sand, dès l'abord impressionnée par l'exceptionnelle connaissance de son œuvre exprimée par son interlocuteur discuta quelque peu le classement fait par ce dernier et souhaita un temps rejeter de ses futures œuvres complètes quelques « bluettes » qu'elle reniait. Elle finit néanmoins par accepter l'ordre chronologique et les titres et sous-titres proposés par son correspondant. Cependant la disparition brutale de Michel Lévy le 5 mai les avait tous deux profondément affectés. Trois lettres écrites par Sand à l'automne exprimaient un scepticisme grandissant à l'égard de la possibilité des « Lévy actuels » de mener à bien l'édition complète. Dans une sorte de lettre-testament du 23 octobre 1875 (éd. G.Lubin, t. XXIV, p. 429) elle institua Lovenjoul face à ses héritiers consentants en garant intellectuel de l'édition « complète et sérieuse » de ses œuvres.

Quand il entra en relations en 1878 avec Maurice et Lina Sand le collectionneur était convaincu, depuis la découverte de lettres familiales de Gautier 3 ans plus tôt, de l'importance de la correspondance en tant qu'œuvre à part entière, destinée aussi à éclairer la genèse des ouvrages. C'était le début de la commercialisation des autographes et ceux-ci devinrent bientôt les fleurons de la collection Lovenjoul. Ce dernier songeait désormais à constituer pour chaque écrivain étudié un ensemble comprenant les Œuvres complètes, la Bibliographie, la Correspondance, l'Histoire des œuvres.

En ce qui concerne George Sand, les travaux, quoique bien avancés en vue de

l'édition des œuvres complètes, furent abandonnés par Calmann-Lévy qui préféra publier en 1878 des lettres choisies « souvent toilettées » par les héritiers. C'est le mérite de Lina Sand de s'être tournée vers le vicomte, vers la fin des années 80, en plein déchaînement du "Mussetisme", afin d'avoir son avis sur la manière de riposter. Bientôt convertie par son mentor au respect de l'intégralité des textes, Lina y vit à son tour la seule façon de restituer la « personne vraie ». Devenue une copiste rigoureuse, elle soumit au vicomte en 1891 un projet de complément de la Correspondance Calmann-Lévy. Dès lors s'instaura entre eux, note Mme Faivre d'Arcier, « un énorme trafic épistolaire » : Lina envoyait les textes, Lovenjoul copiait, datait, classait et renvoyait. En publiant, en réponse aux polémistes, *La Véritable Histoire d'Elle et Lui. Notes et documents*, Calmann-Lévy, 1897, le vicomte montra à sa correspondante comment l'usage ciblé de documents pouvait aider le lecteur à nuancer son jugement.

Loin de marcher sur les brisées de leur mère, Aurore et Gabrielle Sand déçurent l'érudit par leur répugnance à copier. Répugnance inversement proportionnelle à leur âpreté à vendre leurs manuscrits.

Le début du chapitre VII de l'ouvrage est consacré à la présentation de la bibliothèque aux 30.000 volumes, que l'on retrouve dans les pages finales illustrées. Au premier coup d'œil il n'y avait rien à voir dans ce haut lieu littéraire tant, par un miracle d'organisation, la collection se dérobaux regards, à la poussière, aux risques d'incendie.

Cet amoncellement de papier voué à l'éphémère mais jalousement conservé, le vicomte voulut le pérenniser en le léguant par testament à l'Institut de France et en le vouant aux seuls chercheurs.

Dans sa conclusion Mme Faivre d'Arcier revient sur la double admiration de Lovenjoul pour le style de Gautier et pour celui de Sand, sur son désir de sauver leur mémoire, de pallier les lacunes des institutions à leur égard. La correspondance de George Sand, écrivait le collectionneur à Lina, était digne de figurer tout près de celle d'une Sévigné ou d'un Voltaire. La

collaboration de Lina et du vicomte devait, souligne l'auteur, porter ses fruits près d'un siècle plus tard quand Georges Lubin s'attaqua avec une absolue rigueur à l'édition complète des lettres dont ces précurseurs avaient tant rêvé.

Aline ALQUIER



dessin de Maurice Sand (Valldemosa, 1839)

Adrien LE BIHAN

***George Sand, Chopin
et le crime de la chartreuse,*
essai satirique.**

Éditions Cherche-Bruit, 64250 Espelette,
2006, 214 p., 12,5 x 21 cm., 16 €.

EN PUBLIANT *Un hiver à Majorque*, George Sand jetait un pavé dans la mare : on n'a pas fini d'en recevoir les éclaboussures. Cet « écrit vengeur » appelait nécessairement des réponses à l'avenant. Après tant d'autres, voici venir Adrien Le Bihan, essayiste pamphlétaire, chroniqueur au *Magazine littéraire*, connu pour ses « enquêtes littéraires » qui convoquent aussi bien Gide¹ que Nicolas

Sarkozy² ou les signataires du Livre d'or d'Auschwitz³, dans le but avoué de leur faire jeter le masque. À partir d'une investigation, qu'il annonce « sourcilleuse », M. Le Bihan fait l'inventaire des « extravagances et des mensonges » (p. 11) que « Mme Sand » accumule dans *Un Hiver à Majorque*, qu'il qualifie de « petit bouquin mal fichu » (p. 128), pour arriver à démontrer l'essentiel : ils dissimulent une coupable, coupable d'un crime⁴.

Le livre est constitué de 15 chapitres, aux titres souvent savoureux, car l'auteur ne manque ni d'esprit ni de mordant. Les 9 premiers constituent en quelque sorte les pièces à conviction de l'instruction, ils invitent le lecteur à une reconstitution du séjour de Sand et de Chopin à Majorque. L'enquête est effectivement méthodique,

jusqu'à la saturation. On peut se demander quelle est l'utilité de refaire un catalogue systématique des « erreurs » de George Sand sur la géographie et l'histoire de Majorque, quand il est admis depuis longtemps que son information était lacunaire et dépendante des sources qu'elle avait compilées, faute d'avoir pu les vérifier par elle-même sur le terrain. On peut aussi regretter que l'« enquêteur » qui déplore le parti pris de dénigrement de l'écrivain à l'égard des Majorquins, ait lui-même recours à tous les poncifs d'usage, – et ils sont bien défraîchis –, sur « George et Frédéric » (sic), l'une vampirisant l'autre. Au cours de ce « briefing » laborieux, l'auteur en profite pour glisser des jugements sur « les prolixes écrits » de Sand (p. 13), sur son « méchant caractère » (p. 14), sur le « galimatias » de *Lélia* (p. 64), sur le « cocasse roman dialogué » *Gabriel* (p. 52) etc. Ayant édicté que Sand « médusait et muselait tous ceux qui s'accrochent à ses basques », il commence à éreinter au passage écrivains et universitaires (la bête noire !) dont il ne partage pas le point de vue. Le ton est condescendant (« le brave Jean Chalon », « le serviable Maurois », « les romanesques universitaires Abbadie et Chovelon »). Un peu de modestie conviendrait cependant à un auteur qui prétend, entre autres, que « Indiana a été écrit en collaboration avec Mallefille » (p. 14), que Grzymała était « un journaliste en exil » (p. 15), qui ignore l'existence des notes de références et « colle » des citations sans guillemets des ouvrages qu'il vilipende (p. 46 p. ex.). On ne peut s'empêcher de penser que ces 112 pages ne sont qu'une mise en bouche.

Effectivement le chapitre X formule enfin le chef d'accusation : *Un Hiver à Majorque* est un livre antisémite qui prend pour cible les descendants convertis de force des Juifs de Majorque, les « chue-

tas ». Le lecteur de Sand est un peu perplexe, qui a en mémoire, au chapitre V, la condamnation vigoureuse des exactions de l'Inquisition à l'égard des Juifs suppliciés à Palma au XVII^e siècle et le rappel de la haine qui poursuit leurs descendants « douze ou quinze générations » après. Mais M. Le Bihan, lui, a compris que « l'antisémitisme de George Sand se présent[ait] d'abord masqué » (p. 115) et qu'il s'agissait-là d'une feinte concession. Le « déferlement antisémite » (p.120), qu'il traque dans la III^e partie de l'ouvrage, il l'exhibe dans l'analyse que Sand fait de l'économie de l'île : les Juifs ont ruiné les nobles par les emprunts qu'ils leur ont concédés et les paysans, pris entre les deux, sont devenus pillards et rapaces. Les usuriers juifs sont donc les vrais responsables du sous-développement de Majorque dont ils se sont rendus maîtres. Sous la plume de M. Le Bihan, cela devient : « À Majorque, il y a pire que les paysans choyant leurs porcs, il y a plus ignoble que les cochons, il y a un coupable de toute la cochonnerie. Et ce coupable, c'est le juif. » (p. 121) La conclusion va de soi : la Révolution avait accordé droit de cité aux Juifs, l'antisémitisme n'est pas révolutionnaire, donc la pensée de George Sand n'est pas révolutionnaire. Et ce n'est pas la mafia des universitaires, à la tête desquels s'avance Béatrice Didier⁵, – (« paresseuse, falsificatrice, culottée, jargonnante ») – qui prouvera le contraire : ils sont tous, c'est bien connu, liés par « la loi du silence », sans compter Georges Lubin qui s'escrime à disculper son idole, en mettant l'antisémitisme de Sand sur le compte de Chopin ! On ne s'étonnera pas que seul José Maria Quadrado, l'auteur de la verte *Réfutation à George Sand* parue en mai 1841, trouve grâce dans ce livre ; cet « historien scrupuleux » inspire une longue, très longue, digression érudite sur les

dissensions civiles à Majorque au XV^e siècle (chapitre XII).

Restait à évoquer la présence de Chopin dans cette « galère » ; elle occupe les trois derniers chapitres. M. Le Bihan s'en sert comme d'un témoin à charge contre George Sand. Il s'efforce d'abord de démontrer qu'on ne saurait accuser le compositeur d'un antisémitisme qui, par contagion, aurait gagné George Sand. Certes l'intention est louable, mais les arguments d'une mauvaise foi renversante. Un exemple : Sand et Chopin traitent tous les deux leurs éditeurs de « juifs », mais Sand se brouille avec Buloz (que M. Le Bihan tient apparemment pour juif), alors que Chopin garde son amitié à Auguste Léo... Si « ses saillies antisémites relèvent du langage familier ; elles ne s'inscrivent pas dans un système ». (p. 163), les mêmes « saillies » chez George Sand sont taxées de « propos diffamatoires », de « prêche antisémite ». Le chapitre suivant, s'autorisant d'une analogie repérée dans *Lélia* entre « le Juif néfaste » et « le démoniaque vampire » (p. 169), analyse la métamorphose de Chopin par l'écrivain George Sand. Changé en « lémure » dans *Un Hiver à Majorque*, présence anonyme et prétendument hallucinée par les spectres de Valldemosa, le voici « accroch[é] [par George Sand] [...] dans la galerie de ses personnages de romans » (p. 186), personnages « spectraux » sans relation avec « le vrai Chopin » dont on apprend qu'elle détruisit les lettres, parce qu'elle les jugeait « trop enfantines, pas assez sérieuses ». (p. 191). Le malheureux Chopin doit subir enfin, dans le dernier chapitre, le plus faible de l'ouvrage, la pire des épreuves : que George Sand tripatouille sa musique. D'un montage de citations diverses, sans lien cohérent, on parvient à comprendre que la conception que Sand a de l'art musical, insufflation du souffle divin (à moins que ce ne soit du « vent qui

passé »), est un ramassis de niaiseries résultant de son incompétence en la matière. Face à l'œuvre de Chopin, finie, parfaite, les ouvrages de George Sand, pareils au « récit embrouillé » d'*Un Hiver à Majorque*, sont « des sortes d'ébauches [...], des livres inaccomplis ».

L'antipathie est rarement bonne conseillère, elle place l'auteur dans une posture fragile parce qu'elle suinte vilainement en trahissant quelque blessure. En l'occurrence s'agit-il des origines majorquines de M. Le Bihan, d'une vieille haine contre les chercheurs surtout s'ils sont enseignants, d'une trop longue immersion dans les horreurs d'Auschwitz, d'une rancune à l'égard de la femme qui s'est approprié Chopin qu'il aime et défend contre elle ? Peut-être de tout cela à la fois et d'autre chose encore. La question du prétendu antisémitisme de George Sand méritait mieux que ce pamphlet hargneux. Car elle est préoccupante en effet. Et on ne peut pas l'aborder honnêtement sans l'historiciser. Comme Hannah Arendt l'a montré, il existe au XIX^e siècle deux sortes d'antisémitisme ; l'un est un anti-judaïsme dogmatique, fondé sur la haine religieuse et raciale, une idéologie de combat dont le XX^e siècle a décliné toutes les atrocités. L'autre un antisémitisme laïque, économique et social. C'est celui des premiers socialistes, Fourier, Proudhon, Blanqui, qui ont influencé les positions de George Sand, déjà pénétrée de l'idée rousseauiste que l'argent corrompt l'homme. Ils ont vu dans le capitalisme la cause essentielle de la misère du prolétariat ; les grands banquiers européens, pas seulement les Rothschild, étaient Juifs, on sait pour quelle raison historique. L'amalgame entre judaïsme et capitalisme s'est imposé à des esprits pourtant progressistes. Si l'on ne peut que le déplorer, on ne peut pas pour autant faire de leur analyse socio-économique un manifeste

judéophobe, sous peine de stigmatiser la plupart des grands écrivains du XIX^e siècle, les Balzac, les Hugo, les Custine, les Flaubert, etc. qui tous, à une époque ou à une autre, ont tenu des propos mettant en cause des « Juifs ».

Un mot encore. *Le Crime de la chartreuse* dont le titre accrocheur annonce un roman policier, prétend hélas instruire très sérieusement le procès de George Sand, convaincue de haine raciale, et prouver en même temps la nullité de l'écrivain. La pertinence du propos n'aura pas échappé sans doute à quelques amis journalistes de M. Le Bihan. Il n'est donc pas interdit de tenir cet essai pour ce qu'il est : une pesante philippique dont la malveillance a la saveur éteinte des choses désuètes.

Marie-Paule RAMBEAU

1. *Rue André Gide*, Le Minotaure, 2003
2. *La Fourberie de Clithène*, Cherche-Bruit, 2008
3. *Auschwitz graffiti*, J'ai lu, 2000
4. A. Le Bihan avait préalablement publié dans la *Revue des Deux Mondes* (sept 2004) un article : « G. Sand, son pianiste et les singes ».
5. Son édition d'*Un Hiver à Majorque* est étrillée. Trois auteurs sont particulièrement visés dans le livre : Georges Lubin, Béatrice Didier et Marie-Paule Rambeau.



MANIFESTATIONS CULTURELLES

Comédie-Française

Fantasio
d'Alfred de Musset



Cécile BRUNE en *Fantasio* (Cl. Comédie Française)

Mise en scène Denis PODALYDÈS,
dramaturgie Emmanuel BOURDIEU,
costumes Christian LACROIX.

Avec : Cécile BRUNE (*Fantasio*), Florence VIALA (*Elsbeth*), Guillaume GALLIENNE (*le Prince de Mantoue/Hartman*), et Christian BLANC, Adrien GAMBA-GONTARD, Clément HERVIEU-LÉGER, Claude MATHIEU.

18 septembre 2008 – 15 mars 2009

PIÈCE EN DEUX ACTES parue en 1834, d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*, puis en volume dans *Un spectacle dans un fauteuil*, *Fantasio* n'a jamais suscité – notamment auprès des

metteurs en scène contemporains¹ – le même intérêt que *Les Caprices de Marianne* et *On ne badine pas avec l'amour*, ou encore *Lorenzaccio* écrite immédiatement après.

La pièce fut créée à la Comédie-Française, le 18 août 1866, neuf ans après la mort de Musset, dans un texte remanié par Paul de Musset. Le succès fut médiocre et cette version abandonnée. Repris à l'Odéon en 1892, avec Réjane dans le rôle-titre, *Fantasio*, bien que rétabli dans sa version originale, ne reçut qu'un accueil réservé. La pièce est alors renvoyée à une incompréhension durable. C'est en 1925 que Pierre Fresnay la fait redécouvrir et lui assure une réussite incontestable. Partiellement censurée sous l'Occupation (1941) – certains passages relatifs aux Anglais et aux Italiens ayant été supprimés – elle rencontre peu d'écho. Puis en 1954, Julien Bertheau la reprend, mais signe une mise en scène catastrophique. Enfin, celle de Maurice Escande, en 1965, annonce la fin de l'incertaine carrière de *Fantasio* à la Comédie-Française, où elle ne sera plus représentée... jusqu'en 2008².

« En fait, il ne se passe presque rien dans *Fantasio*. Mais le *presque* est important, » dit Denis Podalydès. Projection fantasmagorique de l'auteur et emprunt au conte hoffmannien, la fable est tenue. Jeune bourgeois, plutôt débauché, un peu bohème, cynique et révolté, mais profondément mélancolique, Fantasio est poursuivi, et menacé de prison pour dettes. Alors qu'il est ivre et désœuvré, il voit passer le cortège funèbre du bouffon de la cour et, sur un coup de tête, décide de se faire engager. Dans le même temps, la princesse Elsbeth, fille du roi, s'apprête à épouser le ridicule et vaniteux prince de Mantoue, un mariage arrangé par son père pour éviter la guerre entre les deux pays. Sous le déguisement du bouffon

contrefait, Fantasio est admis au Palais et échappe ainsi à ses créanciers. Malgré son impertinence, il gagne la confiance de la princesse dont il perçoit la tristesse et tente de la convaincre de ne pas obéir à la raison d'état. Mais celle-ci, par attachement à son père, est décidée à se sacrifier. Alors, Fantasio le fou commet un acte de bravoure insensé : il « pêche » avec un hameçon la perruque du prince de Mantoue. L'atteinte à la perruque, bien que portée par son aide de camp avec qui il avait échangé sa tenue, devient par métonymie une insulte à sa personne princière. Humilié et ridiculisé, le prince, hors de lui, quitte le royaume. La guerre est déclarée, le mariage rompu et Fantasio emprisonné. A la princesse Elsbeth, venue lui rendre visite, il révèle qu'il n'est qu'un « bourgeois de Munich » et explique la raison de cette mystification. Celle-ci lui propose alors le poste de bouffon et offre de payer ses dettes. Fantasio refuse la place mais accepte l'argent. La princesse lui rend sa liberté, lui remet la clé de son jardin et l'invite à revenir parfois, vêtu de ses habits de bouffon, se réfugier dans les bleuets où elle l'a rencontré. « La porte est ouverte » dit-elle. La fin de *Fantasio* aussi.

Emmanuel Bourdieu semble avoir choisi de privilégier la face sombre de la pièce. S'il donne au conte une fonction matricielle, qui rend possible l'éphémère accomplissement de Fantasio, il y voit surtout une parenthèse dangereuse. Car l'impulsion sacrilège qui le conduit à se glisser dans la dépouille d'un mort, renvoie à un comportement suicidaire. Apparence de bouffon le temps d'une incarnation, Fantasio renonce à *l'évasion* quand le costume devient statut. Il ne reprendra pas le travestissement. Et, précise le dramaturge, ses amis l'attendent sans doute à la grille du château : « Ils sont là, espérons-le, car Fantasio n'est jamais très

loin d'en finir avec une vie qu'il n'est pas fait pour vivre³. »

Cela devrait donner le ton de la mise en scène de Denis Podalydès, qui dit avoir été envoûté « par ce mélange de fantaisie, de légèreté et de détresse absolue, » un oxymore poétique dont il veut rendre compte. Cependant tout se passe comme si, emporté par le *charme* du conte hoffmannien, il peinait à faire émerger le versant désespéré de *Fantasio*. D'où, peut-être, cette idée d'introduire des fragments de poèmes de Musset, idée qu'on ne peut pas uniquement imputer au désir « d'étouffer » la pièce. Ainsi, *Rolla* ou *Dupont et Durand*, insérés dans un prologue dialogué, et surtout *Tristesse*, lu sous forme d'épilogue par la gouvernante d'Elsbeth : « J'ai perdu ma force et ma vie/et mes amis et ma gaieté⁴. » C'est la face sombre qui s'engouffre alors dans cette fin ouverte.

La scénographie traduit assez justement les deux profils de *Fantasio* et la dualité de son auteur. Un plateau tournant, qui occupe l'aire de jeu centrale, tient à la fois du manège et de la piste de cirque. Un décor évocateur de fête foraine, où rien n'est sérieux, mais où tout est grave. Ici on joue entre rires et larmes, à l'image de l'*Auguste*, le clown triste dont *Fantasio* porte le costume. En outre, ce décor permet l'accès aux multiples changements de lieux de la pièce et rend compte d'une certaine fluidité. Les personnages tiennent peu au sol, ne s'enracinent pas, glissent ou s'éclipsent. Mais quand ils disparaissent, c'est dans les profondeurs de l'avant-scène, où un escalier s'enfonce dans d'improbables sous-sols : lieux de perdition pour les poètes du prologue, lieu de transformation pour *Fantasio*.

L'interprétation est homogène et irrécusable. Quant au choix de confier à une comédienne le rôle de *Fantasio*, re-

marquable Cécile Brune, on a vu qu'il avait déjà été tenté avec Réjane en 1892. Les critiques s'étaient alors montrés sévères, car ce parti pris troublait l'épilogue qu'ils auraient souhaité écrire pour la pièce. Mais la lecture de Denis Podalydès écarte l'hypothèse d'un amour possible entre la princesse et son bouffon. Son choix s'inspire surtout de l'ambivalence des personnages de Musset, pour qui, « les vrais ridicules, comme les vrais sentiments, ont point ou peu de sexe⁵. » Et puisqu'on est dans le travestissement, le fou, on le sait, n'a pas de genre déterminé.

Nicole LUCE

1. Une tendance qui semble se renverser depuis deux ou trois ans. Aline Alquier a donné ici même (N°29/2007), un compte rendu de la mise en scène de Stéphanie Tesson au théâtre du Ranelagh à l'automne 2007.
2. Informations provenant de l'édition critique de *Fantasio*, réalisée par Frank Lestringant, *Folio théâtre*, 2003.
3. Emmanuel Bourdieu, programme de *Fantasio*, Comédie-Française, 2008.
4. Les précisions sur les poèmes, m'ont été données par Valentina Ponzetto, spécialiste de Musset.
5. Lettre à Mme Jaubert, février 1836, *Correspondance*, PUPS, 1985, lettre 36-7, p.175. (information transmise par Valentina Ponzetto).



**29^{es} fêtes musicales
du château de Pionsat (Puy de
Dôme)
(6-12 août 2008)**



TOUS LES ANS en août notre amie Jannine TAUVERON organise, depuis de longues années, les fêtes musicales de Pionsat ; ce village d'Auvergne, situé aux confins du Bourbonnais, de la Marche et du Limousin, et donc proche des plus méridionaux des pays sandiens, se groupe autour d'un château double : une partie Renaissance, une partie médiévale, qui abrite, outre divers services municipaux, ce festival annuel.

Jannine Tauveron avait cette année choisi de consacrer une journée, le dimanche 10 août, au grand compositeur mis en scène dans *Consuelo* ; intitulé « une soirée à l'Ospedale de Venise au temps du Porpora » un ensemble suggestif, savant sans pédantisme, séduisant et instructif à la fois, nous introduisait à la culture musicale vénitienne du XVIII^e siècle, plus précisément à l'art du chant, qui connaissait alors sa plus brillante époque. Tel était en tout cas l'avis de George Sand, restée fidèle à la manière pure et large dont sa grand-mère lui avait autrefois donné le goût, comme elle le conte dans *Histoire de ma vie*. L'après-midi, favorisé par un ciel chaud et lumineux, rassembla l'auditoire,

où les amis de Sand étaient nombreux, dans une salle de l'aile Renaissance, pour entendre la conférence de Marie-Paule Rambeau : « Porpora, de la réalité à la fiction dans l'œuvre de George Sand », dont vous pouvez lire pp. 5-25 la version écrite ; avec beaucoup de soin et de finesse, notre amie allait des données historiques au roman de Sand, et du plus connu : le livre VII des *Confessions*, point de départ de *Consuelo*, au moins connu : les conditions de l'apprentissage et de la production de la musique vocale à Venise, telles que les témoignages des voyageurs et les études d'historiens comme Fétis nous permettent de les connaître. Elle distinguait les différents hospices, nous faisait comprendre leurs dérives, stigmatisées par le Porpora fictif, et retraçait la carrière du compositeur (1686-1768), originaire de Naples où naquit le bel canto, et pour qui Venise, comme dans le roman, ne fut qu'une étape dans un parcours mouvementé qui le conduisit notamment à Vienne puis Londres. Elle formulait enfin quelques hypothèses sur le propos artistique et musical adressé par Sand à ses contemporains par son appropriation critique de ce maître ; en dépit de la rareté relative d'enregistrements du Porpora, elle accompagnait son étude d'illustrations sonores suggestives, dominées par les voix claires.

La soirée rassemblait l'assistance dans l'aile médiévale du château, où les propriétaires l'accueillaient pour un concert de chambre dans un cadre élégant et dépouillé, où le discret éclairage des bougies favorisait le recueillement. La jeune cantatrice, Dorothee Leclair, soprano, était accompagnée au piano par Martin Gester, fondateur du Parlement de musique de Strasbourg, et grand défenseur du répertoire de l'époque baroque. Ils interprétaient trois cantates profanes composées par le Porpora sur des paroles de

Métastase : trois poésies amoureuses, précieuses et mythologiques : *D'amor il primo dardo, Scrivo in te l'amato nome, Gia la notte s'avvicina* ; des sonates de Domenico Scarlatti (1685-1757, fils d'Alessandro) et de Baldassare Galuppi, jouées en alternance avec le chant, complétaient l'ensemble : cet heureux portrait musical d'une Venise mondaine et raffinée offrait, grâce à un plaisir artistique de grande qualité, un éclairage stimulant sur *Consuelo*, où Sand n'a pas voulu peindre cette culture sans la critiquer, ni la lester d'un contrepoids de musique sacrée.

Michèle HECQUET

❧

VIE DE L'ASSOCIATION

Rapport d'Activité de l'année 2008

présenté par
Danielle BAHIAOUI
à l'Assemblée Générale Ordinaire
du 9 février 2008

Chers amis,

Permettez-moi tout d'abord de rappeler quelques chiffres essentiels en ce qui concerne notre association :

422 adhérents à jour de leur cotisation ou exonérés

27 nouvelles adhésions dont 12 en Berry – 7 via internet et le reste par diverses sources

2 démissions

38 propositions de radiation pour non renouvellement d'adhésion depuis trois ans.

Récapitulons maintenant les événements qui ont marqué le premier trimestre 2008 :

Ceux qui étaient présents à l'assemblée générale de 2008 se souviennent de la passionnante intervention de Michelle PERROT concernant les rapports de George Sand avec le Temps.

Le 9 janvier il y eut la visite des ateliers de la Manufacture des Gobelins, visite qui ne manqua pas d'intérêt malgré la prestation assez médiocre de la conférencière.

Le 14 février Simone BALAZARD et Marc OLYMPIO avaient organisé un dîner littéraire à Montmartre pour parler de George Sand la Montmartroise.

Le 29 mars un groupe de 30 membres visita, dans la vallée de Chevreuse, la Fondation Coubertin : le domaine, les collections et la fonderie d'art sous la direction du conservateur, Pascale Grémont. Cette longue visite permit de suivre avec intérêt l'ensemble des opérations.

Voilà dix mois maintenant que le siège administratif de l'Association s'est installé en Berry et s'est ancré au château de Montgivray

Voici quelques photos pour présenter le cadre exceptionnel que nous avons la chance d'occuper grâce à la générosité de la municipalité de Montgivray :





Bref historique du domaine de Montgivray

Il devient par héritage, en 1812, propriété de Charles Devilleneuve, père de Marguerite-Émilie (née en 1797).

En 1823, Hippolyte Chatiron, demi-frère de George Sand, épouse Émilie en secret, car le père de la jeune fille s'oppose à cette union. Le couple s'installe au

château de Montgivray. Leur fille, Marie-Léontine, y naît le 7 août 1823.

M. Devilleneuve a des dettes, et en 1838 Hippolyte lui rachète le château et ses 28 hectares de prés pour 35000 francs.

En 1843 Marie-Léontine Chatiron épouse Théophile Simonnet, avoué à La Châtre ; ils auront la nue-propriété du château.

1844 : naissance de René Hippolyte Simonnet (petit-fils d'Hippolyte).

1848 : décès d'Hippolyte, enterré à Montgivray.

Solange Clésinger s'y installe en juillet 1873, elle y résidera peu. Bien que sa mère ne la voie pas d'un bon œil si près de Nohant, elle achètera finalement le château et ses dépendances à Léontine, veuve, en 1875. Elle le revendra en 1898 pour 100 000 francs à M. Meyer.

Ce château aura donc appartenu à des proches de George Sand pendant 75 ans.

George Sand aimait bien cette vallée et avait une affection toute particulière pour la famille d'Hippolyte. Dans une lettre du 6 juin 1843 elle écrit : « *Nous faisons, Chopin et moi de grandes promenades, lui monté sur un âne et moi sur mes jambes [...]. Nous avons été hier à Montgivray où nous avons trouvé toute la famille réunie, sauf le pauvre Polite* ».

Le 17 mai fut donc une date importante cette année puisque ce fut la date du transfert du siège administratif à Montgivray. Nous avons pu rendre compte de cette journée par un article détaillé paru dans le dernier numéro de notre revue. Je tiens à préciser que nous avons reçu beaucoup de courrier témoignant de la satisfaction des membres présents et nous félicitant aussi bien à propos du contenu de cette journée que de son organisation.

À la suite de cette inauguration, M. TOULOUSE, propriétaire d'un moulin à Montgivray et ex-président d'une association aujourd'hui dissoute (*Montgivray et son passé*) a légué aux Amis de George Sand, outre son solde de trésorerie, les archives de cette ancienne association.

Après des débuts un peu chaotiques, nous sommes maintenant à peu près opérationnels : nous avons pu assurer entièrement la préparation et l'envoi des deux dernières circulaires et depuis le début du mois de janvier nous trions l'abondant courrier qui arrive tous les jours : cotisations annuelles, inscriptions aux diverses manifestations prévues, procurations pour l'Assemblée Générale Le tout souvent accompagné de cartes de vœux et de petits mots d'encouragements auxquels nous nous faisons un devoir et un plaisir de répondre.

Voici maintenant les autres événements qui ont jalonné ce deuxième semestre :

Dimanche 10 août, au château médiéval de Pionsat (Puy-de-Dôme), le concert organisé par notre vice présidente, Jeanine TAUVERON et consacré à Porpora et les compositeurs de son temps (Scarlatti, Galuppi) fut une réussite. Marie-Paule RAMBEAU, nous avait agréablement préparés à ce concert par une conférence : "Porpora : de la fiction à la réalité".

Le 24 septembre dans le grenier littéraire de Nohant : Lecture de « George Sand, Michel de Bourges : correspondances ». Adaptation de Bernard HAMON, lecture par Mathilde KOTT et Jean-Jacques DUPONT.

Je tiens d'ailleurs à souligner que Georges BUISSON, administrateur du domaine de Nohant, se montre toujours très attentif à tout ce qui concerne notre Association et se met souvent à notre disposition pour la réalisation de nos projets.

Le lendemain, 25 septembre, Bernard HAMON a présenté ses deux ouvrages à Montgivray.

Samedi 4 octobre, notre réunion de rentrée a eu lieu à la Villa George Sand à Palaiseau. Michel et Mizou BAUMGARTNER nous ont accueillis, comme il y a deux ans, sous une tente aimablement prêtée par la municipalité de Palaiseau. Notre président, Bernard HAMON, dans son allocution d'accueil, nous présenta les deux derniers ouvrages qu'il venait de publier : *George Sand et le prince Napoléon, histoire d'une amitié*, et *George Sand et Michel de Bourges, une passion*. Puis nous avons entendu, lues par Édith GARRAUD sous le titre "Lettres en fleurs", des lettres de George Sand relatives à la botanique, choisies et présentées par Aline ALQUIER.

Un buffet - cocktail a été ensuite servi au jardin.

Lundi 18 octobre, à Auvers sur Oise, notre amie Chantal BROGLIN nous avait ménagé une journée de visite sur les pas des peintres qui illustrèrent cette jolie petite ville. Si George Sand n'a pas pu connaître l'œuvre de Van Gogh, les toiles issues de l'atelier-péniche de Daubigny et celles de Corot, familier de ces paysages, lui étaient connues par les salons.

Rappelons les différents ateliers-lecture animés par Simone BALAZARD :

11 Février 2008 : *Cosima ou la haine de l'amour*

26 mai : *Mademoiselle Merquem*

29 septembre : *Les Maîtres mosaïstes*.

Comme toujours ces lectures ont eu lieu le lundi après-midi au Musée de la Vie Romantique.

Si notre secrétariat est désormais installé à Montgivray, notre siège social reste parisien et inchangé (Musée de la Vie Romantique, 16 rue Chaptal, dans le 9^e arrondissement). Paris reste notre centre d'activité et nous continuerons à vous y proposer l'essentiel de nos manifestations.

Je compte sur l'équipe parisienne pour préparer des sorties autour de la capitale : nous avons déjà pensé à plusieurs destinations : la datcha de Tourgueniev, Croisset et Rouen pour Flaubert... Nous attendons vos suggestions et vos propositions.



Carnet

Krystyna Kobylańska.

Le 30 janvier 2009 est morte à Varsovie, à l'âge de 84 ans, la musicologue polonaise Krystyna Kobylańska. Spécialiste mondialement connue de Chopin, elle a consacré aussi à George Sand des travaux biographiques d'un grand intérêt. Après avoir étudié le piano au Conservatoire de Varsovie et la musicologie à l'Université de Varsovie, elle occupa plusieurs postes à la Société Frédéric Chopin de Varsovie et de 1951 à 1966 elle fut conservateur en chef du Musée Frédéric Chopin à Varsovie. En 1966 elle fut nommée au CNRS pour réunir tous les « Chopiniana » français.

Elle a publié entre autres deux ouvrages considérés comme des bibles : *Chopin au pays natal* (1955) et le *Catalogue des manuscrits de Chopin* en 2 volumes (1977). Elle a traduit en polonais la *Correspondance de Chopin avec George Sand et ses enfants* (1981), ouvrage précieux

par ses annexes et ses notes, et qui a considérablement aidé à la connaissance de George Sand en Pologne. Les « Amis de George Sand » se devaient de lui rendre un hommage reconnaissant.

Marie-Paule RAMBEAU

Jeanne Calviera Vican

Elle était l'une de nos toutes premières adhérentes. Elle est décédée en janvier 2009 (elle aurait eu 100 ans le 4 février). Très fidèle aux Amis de George Sand, elle a participé aussi longtemps que son âge le lui a permis à toutes les manifestations organisées par l'Association, portant un très vif intérêt à George Sand, notamment à son féminisme. Une grande amitié s'est tissée entre nous. La *Correspondance Sand-Flaubert*, dont elle m'a laissé son exemplaire personnel était son livre de chevet.

Martine BEAUFILS

Joseph Marc Bailbé

Joseph Marc Bailbé était né à Perpignan le 7 décembre 1924. Après des études secondaires et supérieures à Montpellier, il vint à Paris où il rencontra son épouse Micheline et obtint l'agrégation (1956). D'abord en poste à Marseille, puis à Aix, il fut nommé professeur de littérature française à Rouen (Université de Haute Normandie), et enseigna parallèlement la musicologie à la Sorbonne ; il dirigea le Centre d'art, esthétique et littérature (C.A.E.L.) de la faculté des lettres de Rouen durant de nombreuses années. J.M.Bailbé avait en effet une double compétence de littéraire et de musicologue et son rayonnement s'étendait sur les deux disciplines. Le livre issu de sa thèse *Le*

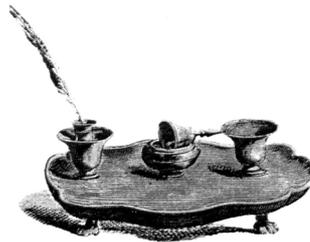
Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet (1969) demeure un ouvrage de référence. Parmi de très nombreuses études concernant des écrivains et artistes du dix-neuvième siècle, – de Sand et Nerval à Barbey d'Aurevilly, Maupassant...–, retenons *Berlioz artiste et écrivain dans ses Mémoires* (1972) ; *Jules Janin : une sensibilité littéraire et artistique* (1974).

Sandien éminent, auteur de nombreux articles concernant Sand et la musique, J.M. Bailbé a donné des éditions critiques de plusieurs de ses romans d'artistes : *Le Château des Désertes* (1985), *L'Homme de neige* (1993), *Les Maîtres sonneurs* (1995).

Enfin Joseph Marc Bailbé était également écrivain et avait publié : *Grégoire et Laura* (1995), *Stentarello* (1992).

Il nous a quittés le 22 avril 2009. Nous regretterons sa science enjouée, sa simplicité, son ouverture à autrui ; nous adressons à son épouse Micheline, ainsi qu'à ses enfants nos sincères condoléances.

Michèle HECQUET



LES AMIS DE GEORGE SAND

(euros)

RAPPORT FINANCIER, présenté par Jean-Paul PETIT-PERRIN

RÉSULTATS DE L'EXERCICE du 01/01/ au 31/12/08

RECETTES		DÉPENSES	
Subventions & dons		Secrétariat	1 084,81
<i>Centre Natl. des Lettres</i>	3 000,00	Installation Montgivray	3 195,84
<i>Autres</i>	0,00	Frais bancaires & postaux	2 272,87
Manifestations		Prime assurance RC	377,71
<i>Repas Assemblée générale</i>	1 125,00	Revue N°31 + Frais d'envoi	4 383,28
<i>Réunion de rentrée</i>	867,00	Manifestations	
<i>Autres</i>	2 326,00	<i>Repas Assemblée générale</i>	1 075,00
Ventes (revues et divers)	535,30	<i>Réunion de rentrée</i>	1 737,07
Cotisations	9 508,00	<i>Autres</i>	3 367,20
Intérêts cpte s/livret	783,50	Subventions accordées	0,00
Divers	205,24	Provisions pour charges	424,96
		Divers	0,00
	<hr/>		<hr/>
	18 350,04		17 918,74
	<hr/>	Résultat de l'exercice : bénéfice	431,30
	18 350,04		<hr/>
			18 350,04

TRÉSORERIE au 08/10/2008

Banques - comptes courants CM	1 224,12
Banques - comptes courants CL	2 991,89
Banques - comptes sur livrets	14 783,50
C.C.P.	76,59
	<hr/>
	19 076,10

CHIFFRES PRÉVISIONNELS 2009

RECETTES		DÉPENSES	
Ventes de revues	500,00	Secrétariat	1 500,00
Manifestations	5 000,00	Revue n°31 + frais d'envoi	4 500,00
Cotisations	9 000,00	Manifestations	7 000,00
Produits de trésorerie & divers	800,00	Participations et coéditions	1 000,00
		Frais bancaires et postaux	2 500,00
Subventions & dons	4 000,00	Primes assurances & divers	500,00
Reprises de provisions		Frais de transfert de la gestion	2 300,00
	<hr/>		<hr/>
	19 300,00		19 300,00

LES AMIS DE GEORGE SAND

Association déclarée (J.O. 16 - 17 Juin 1975)
SIREN : 485 367 015 – SIRET : 485 367 015 00016
Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal 75009 Paris
Siège administratif : Mairie de Montgivray, rue du Pont, 36400 Montgivray
Courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr
Site Internet : http://www.amisdegeorgesand.info

BULLETIN D'ADHÉSION

à retourner au secrétariat de l'Association,
Mairie de Montgivray, rue du Pont, 36400 Montgivray
Courriel : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

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* virement bancaire** ma cotisa-
tion 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 2009 :

- Membres actifs :23 € Couples :31 €
 Membres de soutien :36 € Membres bienfaiteurs :50 € et plus
 Étudiant(e)s (sur justificatif):15 €

* Chèques ou mandats en francs français, **compensables en France** et libellés à l'ordre de
l'Association "*Les Amis de George Sand*", à adresser **au siège administratif** (ci-dessus)

** ou virements bancaires (IBAN : FR42 – 3000 – 2057 – 3400 – 0011 – 7093 – L26

BIC : CRLYFRPP)