Le chantier de George Sand

*

George Sand et l'étranger

Actes du X^e Colloque International George Sand
Debrecen, 7 – 8 – 9 Juillet 1992

Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen
1993

KLTE Egyetemi Könyvtár
DEBRECEN
0058 8638

Studia Romanica
de
Debrecen
Bibliothèque Française N° 1.

Le chantier de George Sand

*

George Sand et l'étranger

Actes du X^e Colloque International George Sand
Debrecen, 7 – 8 – 9 Juillet 1992

Publiés sous la direction
de Tivadar GORILOVICS
et d'Anna SZABO

Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen
1993

A 579649

Nous remercions le Service Culturel de l'Ambassade de France à Budapest
du généreux appui qu'il a bien voulu apporter a l'impression de ce volume.

A K
KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
2.504-1994.
Egyetemi Könyvtár

ISBN 963 471 928 7

Felelős kiadó: Dr. Nagy Zoltán
Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 340 példányban
Terjedelme: 28,8 A/5 ív
93–533

X^e Colloque International George Sand
Debrecen, 7 – 8 – 9 Juillet 1992

Colloque organisé par le Département de Français de l'Université Lajos-Kossuth de Debrecen et The Friends of George Sand, association fondée en 1976 à Hofstra University (Hempstead, New York)

Comité d'organisation

Natalie Datlof
Tivadar Gorilovics
David A. Powell
Françoise van Rossum-Guyon
Franciska Skutta
Anna Szabó

A l'ouverture du Colloque, on a pu entendre les allocutions de MM. Zoltán Nagy, Doyen de la Faculté des Lettres et David A. Powell, au nom des *Friends of George Sand*, de Mme Anna Szabó, au nom du Comité d'organisation.

A l'occasion du Colloque, dans la soirée du 8 juillet, un concert a été donné au Conservatoire de musique de Debrecen par Madeleine Hsu (USA): "Hommage à Frédéric Chopin"

Nous tenons à rappeler que le *X^e Colloque International George Sand* a bénéficié du soutien de la Fondation "Universitas" de Kereskedelmi Bank Rt, de la Fondation pour le Développement de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche (Alapítvány a Magyar Felsőoktatásért és Kutatásért), de la Municipalité de Debrecen (Debrecen Város Önkormányzata Támogatási Alap).

Nous remercions *The Friends of George Sand* de HofstraUniversity ainsi que les *Amis de George Sand*, association placée sous le patronage de la Société des Gens de Lettres, de leur soutien, notamment pour le concours qu'ils ont bien voulu accepter de nous prêter pour assurer une meilleure diffusion de l'ouvrage.

Table des matières[1]

Avant-propos par Tivadar GORILOVICS . . . . . I–IV

LE CHANTIER DE GEORGE SAND

Anikó ADAM, Le mythe du barbare – analyse mytho-politique de *Francia* 9

Joseph-Marc BAILBÉ, George Sand à la recherche de son moi littéraire 15

Karlheinrich BIERMANN, Les romans sociaux de George Sand 23

Regina, BOCHENEK-FRANCZAKOWA, George Sand et le roman par lettres: le cas de *Jacques* 29

Raymonde BULGER, Libido et écriture 35

Antoine COURT, Fadette dans l'ombre de la République 41

Peter DAYAN, L'admirable inconséquence de George Sand 49

Jeanne GOLDIN, La naissance difficile d'un *Diable aux champs* 55

Tomás GONZALO SANTOS, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* ou la reconstruction "archéologique" de la réception 69

Tivadar GORILOVICS, Le pouvoir maléfique du langage 75

Michèle HADDAD, De Nohant à Ornans. Courbet et George Sand 81

Michèle HECQUET, Sand tyrannicide 89

1. Les titres d'une certaine longueur ont été abrégés ou simplifiés.

Danielle JOHNSON-COUSIN, George Sand et l'utopie: le cas d'*Indiana* (1832) 97

Irène JOHNSON, Les paravents du désir 107

Shira MALKIN BAKER, Du bon usage de la commedia: l'imaginaire théâtral sandien 111

Ileana MIHÂILA, George Sand: l'ordre ou la révolution? 119

Nicole MOZET, *Marianne* (1875) comme réécriture de *La Mare au Diable* (1846) 125

Isabelle NAGINSKI, Prométhea. George Sand et les Mythes 133

Eric PAQUIN, Sand et génération. L'autocritique rétrospective d'une ancienne "enfant du siècle".. 145

Annabelle M. REA, *Isidora*: an Enabling Exercise for *Histoire de ma vie*? 155

Françoise van ROSSUM-GUYON, Le fond e(s)t la forme. Réflexions à partir du *Meunier d'Angibault* et du *Péché de Monsieur Antoine* 163

Franciska SKUTTA, Aspects narratologiques des *Nouvelles* 173

Anna SZABO, Phrases de réveil – les incipit de George Sand 179

Simone VIERNE, Le rire de George Sand. De la gaîté robuste à l'ironie romantique 187

GEORGE SAND ET L'ÉTRANGER

Nathalie ABDELAZIZ, *Pierre qui roule* ou l'artiste bohême : 201

Simone BERNARD-GRIFFITHS, *Indiana*, roman de l'étrangère 211

Marielle CAORS, Les romans de Venise 225

Christine CHAMBAZ-BERTRAND, L'image du Bohémien dans l'oeuvre de George Sand 231

Béatrice DIDIER, Lettres à l'étranger 239

Suzanne van DIJK, George Sand et ses publics étrangers 251

Janis M. GLASGOW, George Sand, critic of american literati: Harriet Beecher Stowe and James Fenimore Cooper 257

Elisabeth HARLAN, Voyage en Espagne: From the Foreign to the Familiar 265

Éva MARTONYI, George Sand et les Hongrois 273

Michael PAULSON, Le rôle de l'étranger dans *Un Hiver à Majorque* 281

David A. POWELL, Nous et eux: Le Narrateur français dans un texte italien: "*La Prima donna*" 285

Angels SANTA, George Sand et l'Espagne 295

Piroska SEBE-MADÁCSY, La réception de George Sand en Hongrie au 19^{e} siècle 303

Gislinde SEYBERT, Le poète comme étranger 307

Sylvie Charron WITKIN, Les héroïnes des *Nouvelles* de George Sand: Pourquoi sont-elles donc étrangères? 315

Avant-propos

Tout a commencé au *VIII^e Congrès International George Sand*, à Tours, en juillet 1989. C'est là que la question a été posée à Anna Szabó qui y représentait (comme on dit) la Hongrie, si Debrecen, c'est-à-dire notre Université et son Département de Français seraient éventuellement prêts à accueillir l'un de ces congrès qui, à l'initiative des *«Friends of George Sand»*, se réunissent d'ordinaire une fois tous les deux ans pour rassembler, dans la mesure du possible, les sandistes du monde entier. Cependant, le lieu et la date du IX^e de la série étaient déjà prévus en Pennsylvanie, pour le mois d'octobre 1991, sur le thème du *Voyageur dans la vie et les oeuvres de George Sand*. Or, nos amis américains pensaient que le X^e Congrès (une fois n'est pas coutume) pourrait avoir lieu dès l'année suivante, tellement était *irrésistible*, disait non sans une pointe d'humour David Powell, qui était en l'occurrence notre correspondant principal, l'envie de ses compatriotes de se rendre le plus vite possible en Hongrie. Comment résister, je vous le demande, à de pareils arguments, même si on en entrevoit le côté conjoncturel? Notre pays, en effet, et on en était conscients, exerçait alors un certain attrait qui n'était pas simplement celui d'une contrée exotique. L'un des *«pays de l'Est»*, il faisait partie de ce conglomérat de peuples et de nations qui étaient justement en train de vivre, en l'espace à peine d'un demi-siècle, un second changement radical de leur système politique, économique et social, à l'ombre de l'écroulement de l'immense empire soviétique. Rien de plus légitime, en somme, que cette curiosité de se rendre compte sur place ou, plutôt, de se faire une idée *de visu* de ce que cela peut être, au contact de ces réalités quotidiennes dont la vie universitaire et, en particulier, les conditions d'existence d'une université hongroise de province font d'autant plus partie qu'elles permettent aux visiteurs, appartenant eux-mêmes le plus souvent au monde universitaire, de comparer ce qui est comparable.

C'était, évidemment, de part et d'autre un pari qui consistait à nous créditer d'une capacité d'organisation et d'accueil qu'il nous incombait ensuite de confirmer. D'où les questions que nous avons été forcément amenés à nous poser. Sans doute, n'était-on pas tout à fait des novices en matière d'organisation de colloque, même international, puisque, en 1989 précisément, nous en avons organisé un sur le thème des *"Couples de personnages"* dont le programme comprenait, sur un total de vingt-cinq communications, une bonne quinzaine de contributions dues à des collègues étrangers, venus de sept pays

européens différents. C'était là pour ainsi dire notre baptême de feu, les circonstances ne nous ayant pas permis auparavant de penser seulement à pareille manifestation. Serait-ce assez comme expérience pour tenter encore le coup? On se le demandait d'autant plus que, cette fois-ci, il fallait viser plus haut. Il est vrai que, signe des temps, on n'était plus réduits à ne compter que sur ses seules ressources budgétaires qui ne nous auraient permis en fait rigoureusement rien dans ce domaine. Il suffit de lire en début de volume les remerciements que nous avons eu l'heureuse obligation d'adresser à nos mécènes pour se rendre compte de l'importance des soutiens qui nous ont été généreusement accordés.

La besogne qui nous attendait n'en était pas moins grande. A la nécessité d'une part d'avoir à coopérer avec les *«Friends of George Sand»* pour être à même d'accueillir les spécialistes d'outre-Atlantique intéressés par cette manifestation, s'ajoutait, de l'autre, la tâche plutôt ardue de mobiliser de notre côté, non sans recourir là encore aux bons offices d'une association, à savoir les *Amis de George Sand*, le plus grand nombre possible d'Européens et, en particulier, d'«Européens de l'Est». . Ce à quoi Anna Szabó, chargée de l'organisation scientifique du colloque, n'a pu parvenir qu'à moitié, puisque, précisément, les «pays socialistes» d'hier, ceux-là mêmes qu'elle aurait souhaité de voir convenablement représentés, ou bien n'ont pas répondu à l'appel (comme la Tchécoslovaquie par exemple) ou n'y ont répondu que "faiblement" (comme la Pologne ou la Roumanie, représentée chacune par une seule personne). L'absence des spécialistes russes, particulièrement déplorée à cause de l'importance de la fortune littéraire de George Sand dans le pays de Dostoïevski, n'était d'ailleurs pas due à l'indifférence mais s'expliquait soit par des problèmes de santé, soit, tout bêtement si l'on ose dire, par d'insurmontables difficultés à faire un voyage à l'étranger, même invité aux frais des organisateurs. Qu'aucun participant ne soit finalement venu de Yougoslavie, cela ne surprendra personne, et on a même pu avoir l'impression que l'inquiétude causée par la situation dramatique de ce pays était peut-être à l'origine d'un certain nombre de défections, puisque le nombre des personnes ayant répondu positivement à l'appel était nettement supérieur (une bonne centaine) en novembre-décembre 1991 à ce qui allait être le bilan définitif (avec soixante-et-onze participants étrangers venus de onze pays différents). Cela dit, on n'avait aucune raison d'être mécontent de ce dernier chiffre ni de la proportion des participants actifs, c'est-à-dire des auteurs de communications (44).

Qu'il me soit permis d'ouvrir ici une parenthèse. Au moment de répondre favorablement à l'initiative américaine, j'ai pensé aussi, étant alors directeur du Département de Français, qu'en acceptant d'organiser ce colloque international, on ne ferait que renouveler une tradition locale, locale en ce sens qu'elle est attachée à la personne de celui qui, de 1923 à 1949, dirigeait ce qu'on appelait

alors l'Institut Français et qui, dans l'entre-deux-guerre et, notamment dans les années 1930, était l'un des animateurs des congrès internationaux d'histoire littéraire moderne dont le premier en date fut organisé précisément par ses soins, en 1931, à Budapest même, sous l'égide de la Commission Internationale d'Histoire Littéraire Moderne, présidée alors par le grand comparatiste Fernand Baldensperger. Il s'agit du professeur Jean Hankiss (1893-1959) dont le nom reste inséparable de l'histoire de la revue *Helicon*, elle-même à vocation internationale, qu'il avait fondée, dirigée et même fait imprimer à Debrecen, de 1938 à 1944. Sans avoir la prétention d'emboîter le pas à un prédécesseur aussi illustre, il nous était néanmoins loisible de s'inspirer de son exemple et de prendre au moins la mesure de nos capacités dans un domaine où, encore une fois, pour des raisons indépendantes de nos volontés, nous avions bien peu d'occasion jusque-là de nous exercer. Aussi était-il particulièrement réconfortant pour nous de recevoir de la part des participants, pendant et après le colloque, tant de confirmations amicales et bienveillantes de sa réussite, que l'on a bien voulu constater à la fois sur le plan scientifique et sur le plan humain, la convivialité ayant été pour ainsi dire la règle à Debrecen[1].

Quant au sujet du colloque, au lieu de le définir en termes trop précis et, par consquent, trop limitatifs, nous avons préféré proposer un programme à deux volets, plus ouvert, auquel on entendait donner en plus une certaine souplesse pour permettre aux intéressés d'aborder des sujets de réflexion variés. Ce qu'ils ont effectivement fait, parfois même au-delà de ce qu'on escomptait au départ. Sans doute, en proposant *Le chantier de George Sand*, on pensait en premier lieu à des problèmes de forme, de composition, d'écriture, mais puisque, comme l'a si bien démontré Françoise Van Rossum-Guyon, chez Sand comme chez tout écrivain authentique, *"le fond est la forme"*, on n'a pas été particulièrement surpris de recevoir des propositions de sujets qui pénétraient dans le laboratoire d'idées de l'écrivain plutôt que dans son atelier d'écrivant. On n'avait aucunement à s'en plaindre, bien au contraire: la moisson a été riche comme du reste dans la partie consacrée à *George Sand et l'étranger*. Le lecteur des *Actes*,

---

1. Les cinq communications présentées au colloque et non publiées ont été les suivantes: Tamara Alvarez-Detrell, *Gabriel: The Spanish Heritage of an Italian Prince*; Kathryn J. Crecelius, *George Sand's Reception and Influence in Germany*; Claude Esquirol, *Parallèles entre les Correspondances de Sand et Musset*; Cornelia Hogetoorn, *La réception de George Sand dans la presse périodique néerlandaise de 1840 à 1865*; Jon Eric Nelson: *History/Herstory. A Sexual Revolution (The Movie)*. Je note en passant que les communications annoncées mais non présentées au colloque ont été par principe écartées, malgré l'intérêt que par ailleurs elles auraient pu avoir. Déjà le volume que l'on tient entre les mains dépasse le nombre de pages prévu, en partie par suite de l'engagement pris de donner aux auteurs des tirés à part.

même s'il va percevoir çà et là quelques inégalités que seule une sélection préalable aurait pu aplanir, appréciera, j'espère, cette diversité des idées, des points de vue, des méthodes d'approche et des styles, en tenant compte du fait que nous avons laissé leur entière liberté aux intervenants du colloque en ce qui concerne la publication de leurs communications dans les Actes lesquels, en effet, n'en contiennent que trente-neuf.

Les textes publiés sont de longueur différente et ne correspondent pas toujours (c'est le moins qu'on puisse dire) à ce qui a pu être effectivement présenté pendant le demi-heure dont ont disposait au colloque ni à ce que nous avons initialement prévu sous ce rapport en vue de la publication. Nous en avons finalement pris notre parti, tout en nous réservant, chaque fois que la chose nous paraissait possible, la possibilité d'abréger ou, parfois, de demander à un auteur d'abréger ce qui pouvait l'être sans porter atteinte à la cohérence du propos. Quant à corriger ces mêmes textes, c'était une autre affaire, plus que délicate, et je ne suis pas absolument sûr que nous ayons toujours su marcher sur cette corde raide sans perdre l'équilibre. Ce qui était clair, c'est qu'il fallait corriger toutes les fautes de frappe comme toutes celles que l'on pouvait mettre sur le compte de l'inadvertance, puisqu'il arrivait même à Homère, paraît-il, de somnoler. Mais que faire des erreurs de faits ou de certaines inexactitudes dans la citation par exemple, lorsque, souvent le simple hasard aidant, on les débusquait en cours de (re)lecture? On s'est décidés à les corriger encore sans avoir voulu procéder pour autant à une révision systématique. On laissait donc intact dans les textes tout ce qui nous semblait relever du style ou du vocabulaire personnels, y compris des phrases ou des passages qui nous paraissaient problématiques. Il nous arrivait, certes, de demander sur tel ou tel point l'avis d'un auteur, mais uniquement dans des cas où le point à élucider était selon nous d'une importance particulière pour la bonne compréhension de l'ensemble.

Les *Actes du X^e Colloque International George Sand* dont la matière n'aurait pu tenir dans les limites d'un fascicule ordinaire de notre publication annuelle, inaugurent la *Bibliothèque Française des Studia Romanica de Debrecen*, non sans l'espoir un peu fou que le nom de George Sand sur la couverture de son premier volume puisse être de bon augure pour l'avenir de cette nouvelle collection. Quoi qu'il en soit, le colloque Sand nous a déjà valu de nouveaux contacts, de nouvelles relations et même des sympathies et des amitiés qui ne feront qu'augmenter notre attachement à la fois affectif et admiratif à la personne et à l'oeuvre de celle qui a si bien rempli entre nous son rôle d'intercesseur.

Tivadar GORILOVICS

Anikó ÁDÁM (Université de Debrecen)

Le mythe du barbare – analyse mytho-politique de **Francia**

Francia de George Sand a été publié dans la *Revue des Deux Mondes*, en trois numéros, du 1er mai au 1er juin 1871.[1] L'histoire du roman se déroule entre le 31 mars 1814 et le retour de Napoléon de l'île d'Elbe.

L'intérêt du roman vient, avant tout, des circonstances de sa genèse: il a été rédigé pendant les événements de la Commune. Fait significatif en ce sens aussi que cette activité créatrice a aidé la romancière à survivre à la situation créée par la conduite des communards, insupportable pour elle. En effet, Sand transpose les événements de 1871 en 1814 et, à la chute du Second Empire, elle substitue celle du premier.

Sous l'influence des événements sanglants de la guerre et de la Commune, le patriotisme sandien se transforme en une conscience pour ainsi dire universelle qui se veut être le sauveur de toute la civilisation humaine, dont le porteur est la nation française. Cette conscience de défendre la civilisation contre la nouvelle barbarie des hordes germaniques, répond par ailleurs au contexte dans lequel paraît *Francia*.

Le roman de Sand, au niveau textuel et conceptuel, reflète bien la terminologie de la rhétorique politique de l'époque, le langage des oppositions (barbarisme/civilisation) et des ambiguïtés qui sont indépendantes du parti pris par rapport à la Commune. L'ordre et le désordre, c'est-à-dire la révolution conçue comme le mythe du développement social qui est en même temps la forme du renouvellement périodique et de la nature et de la société, sont les indices de la conception du romantisme. Cette conception qui se veut la démarche légitimiste de l'idéologie socialiste, imite les récits mythiques des sociétés archaïques et accepte consciemment cet état inconscient. C'est ce paradoxe qui caractérise la Commune et toutes les révolutions politiques, parce que la prise de conscience d'une couche sociale (la séparation de l'objet et du sujet épistémologiques) ne peut se réaliser qu'à travers une confusion ontologique, un état d'inconscience synchrétique. Mais l'état archaïque inconscient, autrement dit l'anarchie, n'est plus qu'une possibilité momentanée de l'humanité. Dans la civilisation européenne, la volonté de conserver cet état "réarchaïsé" ne conduit qu'à une existence intuitive et instinctive, ne débouche

qu'au chaos. C'est pourquoi on tourne vers le mythe qui est la méthode initiative pour créer l'harmonie perdue.

La méthode quasi involontaire de la romancière pour effacer les frontières entre la description historique et le récit mythique se révèle bien à travers le réseau que constituent les différents niveaux du texte: niveaux historique, mythologique, sociologique et psycholigique, dont on peut bien saisir les transformations et les interférences grâce à la technique narrative. Le narrateur, incarnation à la fois de la conscience individuelle et collective, a le rôle d'un interprète qui est capable de transformer le présent en un passé. Par cette particularité de la narration, le texte devient transparent pour une analyse mythologique. La romancière, par le truchement des paroles de son narrateur, signale par ailleurs elle-même qu'il faut penser à "autre chose": "La majorité des Parisiens eût été dès lors aussi héroïque qu'elle l'est de nos jours" (p. 8).

Ce narrateur plus ou moins omniscient, apparemment hétérodiégétique, finit par se révéler, dans les dernières phrases du roman, un narrateur-témoin: "Un jour que l'on discutait la question du libre arbitre devant le docteur Faure: J'y ai cru, dit-il, je n'y crois plus. [...] la conscience de nos actions est intermittente [...] Et, sans nommer personne, il racontait à ses amis l'histoire de Francia" (p. 400). Le docteur Faure, personnage savant et stéréotypé des textes littéraires de l'époque, représente toujours la raison, le doute, la critique, il a donc une opposition qui lui permet l'omniscience. (Il est le seul qui sait, par exemple, que c'est Francia qui a tué le prince Mourzakine.) C'est ce narrateur qui, juste à la fin du roman, formule la "leçon" de l'histoire et donne par là au roman une perspective psychologiste et presque naturaliste.

Quant à l'histoire elle-même, il s'agit d'une histoire d'amour et de jalousie, d'une histoire où la fatalité a un rôle important à jouer et qui finit par la mort des deux amants.

Il ressort bien de l'analyse conceptuelle de *Francia* que le véritable conflit ne se trouve pas entre les personnages, mais entre le barbarisme exotique et les raffinements d'une civilisation, entre le naturel et l'artificiel. Cet aspect du conflit est par ailleurs mis en relief par la structure interpersonnelle du roman et par son symbolisme assez transparent, stéréotypé même.

Les oppositions ne sont pas cependant faciles à repérer, car elles ne se manifestent pas au même niveau. Les faits historiques et événementiels sont transformés au niveau symbolique, emblématique où les noms de personne et de lieu deviennent abstraits. Le titre du roman par exemple, *Francia*, tout en étant le nom d'une personne concrète, signifie la France, symbole de la civilisation et de l'humanité abstraite à défendre contre les violences du barbarisme.

Nous pouvons constater que la texture du roman est imprégée de ce récit mythique. Cet arrière-texte fonctionne selon les exigences des mythes[2]: il transforme la fiction en une vérité possible (on peut voir ici comment les ethnies se comportent entre elles et comment elles essaient de saisir leur propre identité nationale et individuelle à travers d'autres peuples et individus: "Ce Russe était à beaucoup d'égards sauvage lui-même, et il se crut en droit de mépriser profondément Paris et la France" (p. 8); il transforme la métaphore en symbole (l'usage, par exemple, des noms de peuple comme noms propres: monsieur le Russe pour Mourzakine); il transforme le temps historique en un temps réversible (rappelons la dernière phrase du roman, déjà citée); ce texte mythique transforme encore l'individualité et la rationalité de la fiction en collectivité et surnaturalité (la nature animale, inconsciente de l'homme devient une fatalité surnaturelle parce qu'inattendue, au niveau poétique ce sont les noms devenus symboles qui tracent la lignée d'une destinée, comme la nom de Francia).

Le second texte caché (mythique) a toujours une structure permanente. Cette structure est dans le cas de *Francia* une "quadrature",[9] quatre personnages amoureux et jaloux: la quadrature, par ses divers aspects, se prête bien à des interprétations mythologiques; on y observe une opposition binaire symbolisant le combat et la crainte, mais il s'agit aussi d'érotisme dans la mesure où la quadrature fait jouer l'intermittence (mot employer par le docteur Faure) par la mise en scène d'une série d'apparitions et de disparitions, l'intermittence qui est aussi le rythme du coeur humain, signe à la fois de la condition charnelle de l'homme et de son désir continuel vers un absolu inaccessible. Tout le roman fonctionne selon ce rythme intermittent. Les personnages, Francia, Mourzakine, Ogokskoï et la marquise apparaissent et disparaissent, se cherchent, se désirent et ne se présentent jamais en même temps.

Voici comment cette structure interpersonnelle du roman apparaît dans l'optique de Mourzakine: "Il se reprit de goût pour cette fière et aristocratique beauté qui lui présentait un contraste si tranché avec la craintive et tendre grisette. Il pensa à son oncle, qui avait compté par ses railleuse délations le brouiller avec l'une et avec l'autre, et qui ne devait réussir qu'à lui assurer la possession de l'une et de l'autre. Il jura à la marquise qu'il l'aimait avec son âme, qu'il la respectait trop pour l'aimer autrement; mais il feignit d'être fort jaloux d'Ogokskoï, et coupa court à ses récriminations en lui reprochant à son tour de vouloir trop plaire à son oncle"(p. 382).

L'emploi des symboles, selon l'interprétation mythologique[4], traduit l'angoisse d'une culture hantée par le principe destructeur de la Répétition, de l'enfermement narcissique d'une société, de l'enfermement de l'homme dans sa condition matérielle, finie et en même temps spirituelle, infinie quant à ses aspirations.

Cette exigence de mythes transforme la vérité relative de la fiction en une vérité absolue et éternelle. Sand, au lieu de donner une solution logique, dialectique, selon le système des relations interpersonnelles du roman, par la transposition du dénouement dans la transcendence, offre la possibilité d'une exégèse, la révélation d'un secret caché. Les conflits se résolvent dans la métamorphose des personnages (après l'activité patriotique, le comportement par exemple du frère de Francia est radicalement changé) et l'équilibre médiateur est établi entre deux affirmations incompatibles (l'amour impossible entre occupé et occupant devient possible après leur mort).

Jusqu'ici nous avons examiné comment le texte de *Francia* se propose comme une lecture mythologique, qui transforme la fiction en récit. Ce qui nous intéresse maintenant, c'est le niveau textuel où se concrétise ce récit mythique et où prend corps la figure du barbare. Le barbarisme comme concept renvoie à la situation politique de l'époque où l'opposition des Français et des Allemands fut tellement forte que Sand était amenée à transposer les événements dans un temps plus révolu. Grâce à cette transposition, nous pouvons nettement voir le caractère dualiste du mythe du barbare.

La figure du barbare en Europe avait toujours deux aspects, celui de l'inconnu qui est par définition ennemi, sauvage, animal, toujours prêt à la corruption et celui du bon sauvage qui est bon parce qu'il est naturel, il est l'homme du Paradis perdu une fois pour toutes de l'homme civilisé de l'Europe. Ainsi il est porteur d'une nostalgie des régions exotiques et du pessimisme culturel de l'Européen.

Autre caractéristique de ce bon barbare c'est qu'il peut fonctionner comme miroir devant l'homme européen, parce que le barbare est à l'opposé de tout ce qui est l'homme civilisé.

George Sand joue avec toutes les significations du mot "barbare". D'abord parce que son héros est un Russe et pas un Allemand. Par ce choix la romancière peut expliciter à fond l'exotisme, très à la mode à l'époque (p. 5): "L'homme était de haute taille, [...] comme celle des mystérieuses qu'on voit défiler sur les bas-reliefs perses de la décadence: [...] du type et du goût de l'Orient barbare".

La romancière fait appel aussi à cette fiction si chère aux écrivains du siècle des Lumières où il est question d'un étranger confronté à des conditions de vie pour lui inhabituelles, genre littéraire archétypal de la représentation d'identité.

A titre d'exemple, voici une scène qui montre le prince russe tout à fait désorienté dans l'hôtel luxueux du marquis: "A vrai dire, le Diomède barbare aurait eu grand besoin de quelque secours pour comprendre l'usage et l'importance des objets de luxe et de toilette mis à sa disposition. Il déboucha plusieurs flacons, reculant avec méfiance devant les parfums les plus suaves et cherchant celui qui devait, selon lui, représenter le suprême bon ton, la vulgaire eau de Cologne" (p. 10.).

Ton ironique sans doute de la part du narrateur, mais Mourzakine à son tour ne tarde pas à prendre sa revanche, même si c'est mentalement, quand la marquise se présente à lui. (D'ailleurs les noms propres ont une grande importance dans ce roman et aident établir le réseau esquissé plus haut.)

> – Eh bien! je m'appelle Flore! ce n'est pas ma faute. – Ne vous défendez pas, c'est un nom délicieux et qui vous va si bien! Il s'assit auprès d'elle en se disant: – Flore! c'était le nom de la petite chienne de ma grand'mère. C'est singulier qu'en France ce soit un nom distingué! Peut-être que le marquis s'appelle Fidèle, comme le chien de mon grand-oncle!" (p. 18.)

Bien que le texte soit un vrai trésor pour la démonstration d'une lecture mytho-politique, il est temps de finir notre analyse par les paroles du narrateur qui, en expliquant le problème difficile à voir de l'identité nationale et individuelle, formule aussi dans une certaine mesure le message idéologique du roman:

> Rien ne ressemblait moins à un Français qu'un Russe de cette époque. C'est à cause de leur facilité à parler notre langue, à se plier à nos usages, qu'on les appela chez nous les Français du nord; Ils ne pouvaient prendre de nous que ce qui nous faisait le moins d'honneur alors, l'amabilité (p. 13.).

NOTES

1. T. 93 (seconde période, XLI^{e} année). Toutes mes références entre parenthèses renvoient à cette édition.
2. On utilise ici les définitions données par le *Dictionnaire des mythes littéraires* (sous la direction de Pierre Brunel. Édition de Rocher, 1988).
3. Cf. *op. cit.*, *Quadrature*.
4. *Op. cit.*

Joseph-Marc BAILBÉ (Université de Rouen)

George Sand à la recherche de son moi littéraire

"J'ai senti le beau dans le simple."

George Sand se trouve à Nohant du 1er janvier au 16 mars 1862 durant un dur hiver. Le 10 janvier, c'est la dédicace de *Tamaris* au Dr Vergne; on n'oublie pas le séjour charmant que la romancière avait fait dans cette région, dont elle parle en ces termes à Ch. Duvernet le 24 février 1861: "C'est une colline couverte de pins parasols d'une beauté et d'une verdeur incomparables. [...] Tout cela est d'un pittoresque, d'un déchiré, d'un doux, d'un brusque, d'un suave, d'un vaste et d'un contrasté que ton imagination peut se représenter avec ses plus heureuses couleurs." C'est aussi, le 18 mars, la première représentation du *Pavé* au Gymnase, dont Janin fera un compte-rendu sympathique au *Journal des Débats* du 24 mars: "Est-ce assez vif, assez charmant, assez naturel, tout cela!"[1] G. Sand décrit à V. Hugo ses occupations à la campagne, le 22 février 1862:

> [Je suis] toujours à la campagne, faisant de l'histoire naturelle, et mille *riens* intimes avec mon fils, qui a fait l'été dernier un grand voyage. Je cultive pour mon compte mon *petit jardin littéraire*, comme dit Dumas, et l'expression me plaît beaucoup à moi qui suis éprise de botanique. Mes romans sont des pages d'herbier [...]

On sait que dans *Tamaris,* il n'y a pas moins de soixante noms de plantes. Le goût pour la sainte botanique et les sciences naturelles donnent à l'écrivain „des battements de coeur et des éblouissements de joie." On se trouve ainsi à Nohant dans une atmosphère de travail, car Maurice travaille à recopier ses notes de voyage sur l'Afrique et sur l'Amérique, et G. Sand n'est pas mécontente de son roman: "C'est fini, c'est lu, on me jure que c'est amusant."[2]

G. Sand a trouvé en Alexandre Dumas fils un ami et un conseiller très efficace notamment dans ses entreprises théâtrales, et elle lui a demandé de travailler à des scénarios pour le Théâtre de Nohant. De son côté celui-ci lui conseillera de faire paraître à la *Revue des Deux Mondes* des pièces tirées du répertoire de Nohant. En février 1861, durant un séjour en Italie, Dumas écrit à la romancière, en lui faisant part de ses réflexions sur le bon usage de la lecture: "La lecture qui n'est qu'une distraction me laisse indifférent, et je retombe alors, le livre à

la main, dans cette mélancolie qui creuse l'horizon, et fait danser des points noirs devant les yeux." En ne quittant pas ce genre de préoccupations, le 10 mars 1862, G. Sand adresse à Alexandre Dumas une importante lettre qui touche à des considérations esthétiques, et à une évaluation de sa production littéraire:

> Moi, j'ai essayé [...] de devenir aussi un lecteur de ce pauvre romancier [il s'agit d'elle-même]. Ça m'arrive tous les 10 ou 15 ans de m'y remettre, comme étude sincère et aussi désintéressée que s'il s'agissait d'un autre, puisque j'ai oublié jusqu'aux noms des personnages, et que je n'ai que la mémoire du sujet, sans rien retenir des moyens d'éxécution. Je n'ai pas été satisfaite de tout; il s'en faut. J'ai relu *l'Homme de neige* [1858] et le *Château des Désertes* [1851]. Ce que j'en pense n'a pas grand intérêt à rapporter, mais le phénomène que j'y cherchais, et que j'y ai trouvé est assez curieux, et peut vous servir. Depuis un mois environ, je ne m'étais occupée que d'histoire naturelle avec Maurice, et je n'avais plus dans la cervelle que des noms plus ou moins barbares; [...] Maurice parti, [...] G. Sand était aussi absent de lui-même que s'il fût passé à l'état de fossile. Pas une idée d'abord, et puis les idées revenues, pas moyen d'écrire un mot. [...] Alors j'ai pris un ou deux romans de moi, pour me rappeler que jadis [...] j'écrivais des romans. D'abord je ne comprenais rien du tout. Peu à peu ça s'est éclairci. Je me suis reconnue dans mes qualités et mes défauts, et j'ai repris possession de mon *moi* littéraire. [...] Car nous passons notre vie à nous noyer dans le prisme changeant de la vie, et le petit rayon que nous pouvons avoir en propre disparaît bien facilement. Mais ceci n'est pas mauvais, croyez-le. Se relire souvent, s'examiner sans cesse, se connaître toujours serait un supplice et une cause de stérilité.

Quelle est donc l'utilité de cette relecture? Pour déterminer les limites et la nature du genre romanesque, on peut d'abord s'intéresser aux petits récits, contes ou nouvelles, qui sont incorporés au roman, et peuvent disperser l'attention du lecteur. Ainsi dans le *Château des Désertes,* la nouvelle qui se trouve au début de l'ouvrage, *Célio* ou *Célio Floriani* doit nous arrêter. Il semble que ce soit une habitude chez la romancière de partir d'un problème technique dans l'art du chant par exemple, pour en venir, dans le déroulement de l'intrigue, à poser plus largement le problème de la personnalité de l'artiste. Le chanteur Célio, devant le public de l'Opéra de Vienne, ne peut résister à la tentation des effets et du paraître, au détriment de ses partenaires; il perd la partie et, après ce désaveu, reçoit les conseils salutaires de Boccaferri et de Cécilia. A la fin de la nouvelle, le texte a pris un nouveau départ. G. Sand a besoin de se mettre dans une certaine atmosphère, de saisir le sujet par révélations successives, avant de lui donner toute son ampleur. Il en va de même dans *Conseulo* (1842) d'abord intitulé "conte", et passant progressivement aux plus fantastiques aventures, ayant pour toile de fond la vocation de l'artiste et son statut dans le monde. L'histoire vénitienne continue dans les châteaux de Bohême, avec un

programme sublime: "tenez-vous prêt au voyage sans repos, à l'action sans défaillance: nous allons au triomphe ou au martyre."

Dans les *Maîtres Sonneurs* (1853) le premier titre était "La Mère et l'enfant", c'est-à-dire l'histoire d'une jeune fille élevant par devoir un enfant qui n'était pas le sien, et que l'on croit être le sien, et s'exposant ainsi aux injustices de l'opinion malveillante. Mais, dès le 31 janvier 1853 on s'aperçoit, grâce aux notes de Manceau, que l'on va dans une direction nouvelle. Le 3 février c'est le nouveau titre: Les *Maîtres Sonneurs.* Dès lors l'épisode du petit Charlot et de Brûlette devient secondaire, et le centre d'intérêt se déplace sur le Grand Bûcheux, Huriel et Joset, c'est-à-dire les fonctions du musicien, l'inspiration musicale et la notion même d'artiste. Car c'est une triste destinée que celle de l'artiste; sa vocation s'empare de lui, et l'entraîne à sa perte. Enfin dans *l'Homme de Neige* (1858), la formation de Waldo, montreur de marionnettes et les spectacles qu'il donne, prennent vite le pas sur les épisodes rocambolesques ou très conventionnels de l'enfant à la recherche de sa mère, que le roman populaire avait si longtemps exploités. En fait c'est le destin de Waldo, l'artiste et l'homme, qui passionne le lecteur, avec la métaphore sautillante et lumineuse de Stentarello, le compagnon de bois fidèle, "le fils de mon ciseau et de ma verve, la colonne de mon théâtre". Le second titre envisagé *Stelleborg,* ou *Château des étoiles* montre la continuité de ce thème du château dans l'imagination de G. Sand[3], et l'attirance de cette fête étrange qui s'y déroule, et qui est l'un des rouages de l'initiation. Dès 1849, dans l'*Avant-Propos* de *François le Champi,* la romancière met l'accent sur ce point de départ, ce thème initial et révélateur, qui lui est absolument nécessaire dans sa création romanesque. Elle écrit:

> Avant de commencer un travail d'art, je crois qu'il faut se remettre en mémoire un thème quelconque qui puisse vous servir de type et faire entrer votre esprit dans la disposition voulue. Ainsi, pour me préparer à ce que tu demandes, j'ai besoin de réciter *l'histoire du Chien de Brisquet,* [c'est moi qui souligne, J.-M.B.] qui est courte et que je sais par coeur. [Et elle ajoute:] C'est un trait pour ma voix, écrit par Charles Nodier, qui essayait la sienne sur tous les tons possibles; c'est un pur diamant taillé par le premier lapidaire du monde: car Nodier était essentiellement lapidaire en littérature. Moi, je n'ai pas de science, et il faut que j'invoque le sentiment.

On peut dire que, de 1842 à 1858, le même besoin s'est fait sentir, ce qui aide à mieux comprendre la présence de ces petits épisodes qui n'ont rien de superflu.

Un deuxième aspect des impressions de lecture touche l'utilisation des documents et la longueur des descriptions qui en résultent. La romancière cède souvent à son goût personnel, et perd de vue la fonction dramatique du roman. Sortir de soi, c'est souvent l'essentiel. Certes G. Sand a une curiosité réelle pour tout ce qui l'entoure; elle aime observer, et surtout retenir ce qu'elle a appris.

En 1852 elle s'était mise à faire une collection de papillons avec une grande application. On connaît le *Monde des papillons,* de Maurice Sand, qui est le dernier mot de la science d'observation d'un amoureux de la nature, avec sa gaîté et son esprit séduisant. Dans la préface qu'elle écrit pour ce livre, la romancière consdière que même les noms barbares tirés du latin ont un charme poétique indéniable. D'autre part on sait qu'elle adorait les jardins: nous lisons dans les *Maîtres sonneurs (16^{e} veillée):* "Il y avait de grandes fleurs, dont je ne sais point le nom, qui sont comme gueules blanches picotées de jaune, et dont l'odeur est si vive et si bonne, que, par moments, je me serais cru en un jardin." En 1855 les sciences de la nature sont une vraie passion pour elle, et ses lectures se multiplient: entomologie, botanique, minéralogie, climatologie. A la manière de Rousseau, elle se met à herboriser. En 1859 elle écrit à sa fille: "Je suis dans les cailloux quand j'ai une heure de récréation." Le roman de *Valvèdre* (1861), qui se déroule dans le massif du Mont Rose "au milieu des neiges éternelles se dessinant encore en carmin orangé dans le ciel, quand la vallée nageait dans le bleu du soir", la captive. C'est une véritable apologie de l'homme de science, comme chez Jules Verne. En effet, M. de Valvèdre est chimiste, physicien, géologue, astronome, pour ne citer que ses principales activités.

Dans le *Château des Désertes,* reflet exact de la vie à Nohant, on voit que le théâtre d'amateur, la confection des costumes, l'aménagement des décors sont un vrai plaisir pour la romancière et ses enfants. C'est un travail soutenu, exigeant, qui demande une rare attention, et en même temps un beau divertissement. En 1851, elle avait fait construire pour son fils Maurice une vraie scène de théâtre dans une salle de billard du Château de Nohant. G. Sand a le goût du document vrai; elle interroge les habitants du village sur leur famille, leur mode de vie, les ouvriers sur leur travail. On le voit dans *l'Homme de neige,* où la vie des mineurs est présentée avec beucoup de précision, et de nombreux détails techniques, dignes de *Germinal* d'E. Zola. La gastronomie elle-même n'est pas oubliée. Depuis les *Maîtres sonneurs,* elle fait preuve d'une tendresse infinie pour les êtres et les choses. Pour elle l'artiste est d'abord un artisan, soucieux et fier de créer et de perfectionner ses outils de travail; il doit pouvoir pratiquer plusieurs métiers, et profiter de l'expérience des autres. Waldo devient ainsi "l'ami des pauvres et le héros de la mine". La romancière n'est jamais allée en Dalécarlie, on le sait; sur les bords de la Creuse, à Gargilèse, elle a rêvé de neiges et de glaciers nordiques, en voyant "la lune se coucher dans un bois tout noir en haut de la colline." Et pourtant les lieux sont décrits avec beaucoup de bonheur et un style admirable, même s'il y a une bonne part de construction personnelle dans les descriptions qu'elle nous donne. Son ami Charles Edmond vient de faire une croisière dans les mers du Nord, et le livre où il raconte son voyage enchante la romancière, qui imagine sans cesse des nuits polaires, des tempêtes de neige et des banquises.Ainsi elle transforme le décor familier en paysage nordique, le temps d'un récit. Ne disait-elle pas: "Dans le vrai, quelque

beau qu'il soit, j'aime à bâtir encore." On trouve une même improvisation pour les paysages du Briançonnais, dans le *Château des Désertes*. G. Sand rêve avec Adorno d'une région qu'elle n'a pas connue, dans son mystère, mais qu'elle restitue avec une rare précision, dans un site à la fois naïf et grandiose, qui pourrait servir pour un conte de Noël avec ses fines arabesques. Tout cela conduit à des longueurs, notamment dans *l'Homme de neige,* avec l'interminable chasse à l'ours, et les diverses péripéties juridiques. G. Sand reconnaissait cet inconvénient, et elle écrivait à Buloz le 20 février 1851: "Je propose à vous la suppression d'un paragraphe, car cette causerie sur l'art est encore énormément longue." N'était-il pas possible d'aller plus vite à l'essentiel, sans complaisance excessive pour soi-même? Comment concilier le texte romanesque avec les attraits de l'autobiographie, du récit de voyage et de la recherche esthétique?

D'autre part G. Sand risque d'éprouver des regrets pour n'avoir pas assez fignolé l'art des portraits, la technique des paysages (même si *l'Homme de neige* en compte de merveilleux exemples), la structure des épisodes, si souvent contrariée par les nécessités du feuilleton. Que l'on pense aux différentes veillées des *Maîtres sonneurs,* disposition attirante et fragile à la fois, ou bien aux chapitre confus des deux tomes de *l'Homme de neige,* que le titre ne suffit pas toujours à clarifier. D'un ouvrage à un autre que de leçons à tirer! Mais est-il judicieux de s'y arrêter? Il est clair que l'esthétique de la romancière voudrait évoluer vers la simplicité des lignes, la cohérence des personnages et leur adaptation à l'action dramatique, ce qui n'est pas toujours facile. La mise en scène, l'art du dialogue[4], les contrastes, l'équilibre des situations, autant de questions que G. Sand, qui a toujours rêvé d'un succès solide au théâtre, aurait souhaité creuser. Elle est attentive à la place et à l'importance du dialogue dans ses romans, aux changements d'expression de sa pensée, selon qu'elle passe du mode familier à la déclaration lyrique ou aux maximes de vie. Elle a aimé le *Château des Désertes,* roman familial, fondé sur la pratique du théâtre, le travail théâtral, et l'esquisse d'une théorie du spectacle populaire. De même la présentation de Joset et de Thérence dans les *Maîtres sonneurs,* roman-clef pour la sagesse et la réflexion, met sur la voie d'une image dépouillée, rigoureuse, destinée à plaire en peu de mots, sans concessions à ce qui est de pure apparence. La concision, un objectif majeur à conquérir! Balzac, de passage à Nohant, avait donné lecture de son roman Le *Lys dans la vallée.* G. Sand a voulu lutter contre la conception d'une héroïne parfaite, en mettant en scène deux personnages distincts et complémentaires: Brûlette, la fille des champs, et Thérence, la fille des bois. Mais elles ont toutes deux la même fierté, le même dynamisme, le même sens de l'honneur, dans l'amour et l'amitié; elles se sentent investies d'une mission romantique, qui vise à l'absolu don de soi. Leur petite querelle est même digne de l'art lyrique; et l'on verrait aisément un livret d'opéra naître des *Maîtres sonneurs,* avec la soprano Brûlette, et la contralto Thérence rivalisant d'audace et de force pour défendre leur région respective, soit le Berry,

soit le Bourbonnais.[5] G. Sand avait pensé à cette possibilité, mais les compositeurs du moment se sont recusés. Seul Charles Gounod, le futur auteur de *Mireille,* aurait pu donner tout son éclat à un pareil sujet. Faire le bilan de sa création littéraire, en s'en tenant à quelques textes choisis, c'est prendre la mesure de l'évolution d'une carrière, dans ses principaux courants; et il est peu aisé de se situer dans les dispositions d'esprit de telle ou telle époque. G. Sand aime le renouvellement de l'inspiration par la pratique d'activités secondaires, qui éloignent de la vie mondaine ou des horizons intellectuels trop captivants. Elle écrit dans *Impressions et souvenirs:*

> Il y a des heures où je m'échappe de moi, où je vis dans une plante, où je me sens herbe, oiseau, cime d'arbre, nuage, eau courante, horizon, forme, couleur et sensations changeantes, mobiles, indéfinies... Je suis devenue un miroir d'où mon propre reflet s'est effacé, tant il s'est rempli du reflet des figures et des objets qui s'y confondent.

L'écrivain, comme un philosophe, doit pouvoir s'adapter momentanément à d'autres professions et de nouvelles habitudes. D'où un regard sur la vraie vie, en fonction d'une expérience récente qui n'est jamais inutile, de nouveaux moyens d'investigation qui influeront sur la création littéraire. Après les romans de l'engagement, voici que montent à l'horizon de la romancière, après l'échec de la Révolution de 1848, douloureusement éprouvé, les romans de l'expérience et du bon sens. C'est tout un passage du réel vécu au réel senti, en marche vers un certain idéal de sagesse populaire, en quête du bonheur: "Etre heureux par le travail et le dévouement!" G. Sand accepte les principes de la morale courante, un certain code des convenances, mais elle reste toujours dans la ligne de sa pensée: offrir du rêve à ses lecteurs, le rêve, compensation à toutes les misères, source d'énergie qui appelle à un dépassement. Elle écrit en juillet 1849 à Ernest Périgois: "La littérature veut idéaliser la vie [...] elle doit mentir, puisque l'art est une fiction, ou tout au moins une interprétation." A cet égard un retour au romanesque traditionnel, malgré ses faiblesses, n'est pas sans grandeur. Le Romantisme finissant trouve ainsi un nouvel élan, même si une bonne part de l'enthousiasme est retombée.

Néanmoins cette mutation ne peut faire oublier les attitudes d'autrefois face aux réalités saisissantes, qui passaient sous les yeux en signes ineffaçables. A cet égard un roman en dehors des questions politiques, sociales, marchant vers une oeuvre d'art pure et simple, peut laisser des regrets, même si G. Sand déclare: "Le roman est une oeuvre de poésie autant que d'analyse." En effet, si le symbolisme des thèmes paysans, un certain art de vivre dans la nature, la célébration mythique des arbres, de la forêt et des cours d'eau, l'idéalisation des images féminines peuvent donner l'impression d'une complaisance pour la théorie, et les faiblesses de l'imaginaire, l'écrivain veut que rien ne soit oublié, et inscrit ses textes dans le registre de la fidélité et de la vigilance.

Finalement faut-il se relire? Les avantages sont-ils supérieurs aux inconvénients? Chaque écrivain peut avoir des idées personnelles sur cette question, en fonction de son propre tempérament. Par exemple N. Gogol a toujours manifesté le plus grand dédain pour ses oeuvres antérieures: "J'ai honte, rien qu'en songeant à mes gribouillages passés. Ils m'apparaissent comme autant d'accusations implacables. L'oubli! Je ne souhaite que l'oubli!" G. Sand, on l'imagine, ne souscrivait pas à cette déclaration. Néanmoins il est clair que l'on court un risque d'affaiblissement de l'inspiration, lorsque l'on se reporte au passé, à des périodes bien déterminées, en se fixant sur des défauts inévitables, des maladresses, qui pour l'avenir pourraient entraîner un certain découragement. Chaque roman est incorporé dans un temps, un moment de l'évolution du genre romanesque, et il est en rapport avec l'inspiration de l'écrivain. G. Sand écrit à Flaubert le 21 décembre 1867: "Je crois que l'artiste doit vivre dans sa nature le plus possible [...] il est un instrument dont tout doit jouer avant qu'il joue des autres." Mais il est bon cependant de connaître ses limites, ses faiblesses, de ne pas s'engager dans des défauts trop connus, d'évaluer exactement les possibilités de transformation, qui donneront satisfaction au lecteur, même si, au fond de soi, on n'est pas mécontent de ce que l'on a fait. En tout état de cause, il convient de faire confiance en l'avenir, et de repartir d'un bon pied sans aucune contrainte. C'est l'essentiel de ce qu'il faut retenir de cette lettre qui, sous couleur d'un aveu de faiblesse, contient les promesses effectives de nouveaux progrès. On pense aux vers délicieux d'H. Lucas, qui vont tout à fait dans le sens de cette réflexion:

> Chacun ici bas suit sa route.
> Cesse tes appels superflus.
> Cours au bois, et ne trouble plus
> Le doux rossignol que j'écoute.[6]

NOTES

1. La quasi totalité de l'oeuvre dramatique de G. Sand se situe dans la deuxième moitié du siècle, ce qui permet de mieux saisir la nature de ce théâtre. De 1851 à 1870 elle fait jouer vingt-trois pièces et bénéficie de surcroît de l'expérience quotidienne de Nohant. Pour elle ce "rêve de la vie " est un modèle qu'elle offre aux hommes pour les rendre meilleurs. G. Sand imagine un théâtre pour demain, un théâtre libre et spontané. C'est pourquoi les romans de cette époque seront fortement marqués par l'influence du théâtre.

2. G. Sand à Alexandre Dumas fils, le 7 novembre 1861: "l'idéal, c'est-à-dire la vue et le sens du vrai élevés par-dessus la vision du réel rampant. Je suis optimiste en dépit de tout ce qui m'a déchirée; c'est ma seule qualité peut-être."

3. Ross Chambers, dans son ouvrage, *La Comédie au château,* Paris, Corti, 1971, passe sous silence *l'Homme de neige,* de G. Sand, qui offre sur ce thème les variations les plus intéressantes, que le mélange des genres ne fait qu'accentuer.

4. Le roman de G. Sand fait une place de plus en plus grande au dialogue, comme s'il cherchait à assimiler les techniques théâtrales. Que l'on pense au roman dialogué de *Cadio* (1868). La romancière écrit: "Le roman dialogué est justement la forme qui permet de dire tout ce qu'il faudrait supprimer au théâtre." *Corr.* XXIII, p. 591.

5. Ayant oublié l'échec de *Cosima,* en 1850, G. Sand se proposait de rajeunir sa manière en essayant le théâtre et le roman dialogué. A cet égard on peut dire que si les pièces présentées au Gymnase par les soins de Monsigny, se rattachaient au drame bourgeois ou idyllique (*François le Champi, Claudie, le Démon du foyer, le Pressoir*), les *Maîtres sonneurs* comportent une orientation très affirmée vers le livret d'opéra, pour la structure, la mise en scène et le registre des voix.

6. Hippolyte Lucas, *Poésies,* Paris, Lemerre, 1898, pièce XXVII "Le Chien de chasse." On peut dire que jusqu'à *Pierre qui roule,* et *Le Beau Laurence* (1869) G. Sand place dans ses romans, qui sont le reflet intense de son moi littéraire, ce à quoi elle tient le plus: 1) Une idée globale sur l'artiste, toujours rattaché à l'artisan de talent; 2) Ses préoccupations matérielles et quotidiennes en rapport avec sa vie familiale; 3) L'expression de son lyrisme qui va de plus en plus vers l'effusion intime dans tous ses degrés, avec un souci constant de vérité et de charme.

Karlheinrich BIERMANN (Université de Münster)

Les romans sociaux de George Sand dans le contexte de l'évolution politique et sociale de la France sous la monarchie de Juillet

Sous la monarchie de Juillet, à partir du début des années 40 notamment, se produisent des changements importants dans la vie intellectuelle et sociale de la France. J. Droz a qualifié l'année 1840 d'«année de crise, année d'agitation sociale», et en même temps d'«année de floraison de textes socialistes et d'enquêtes sur la condition ouvrière». Après les derniers échecs des conspirations blanquistes (1839), l'opposition républicaine choisit une voie de tranformation plutôt non-violente, ce qui ne diminue en rien sa portée et sa vigueur. En même temps la vie littéraire change de manière sensible. On pourrait peut-être parler d'une révolution qui se produit dans les lettres avant de se transformer en révolution politique en février 1848. Au moment de la parution des recueils *Les Rayons et les Ombres* (V. Hugo) et *Recueillements poétiques* (Lamartine), publiés tous les deux en 1840, se termine toute une période de l'école romantique. A partir de cette date, le romantisme prend un virage à gauche, devient romantisme social, et la poésie, qui a été jusque-là l'expression la plus avancée de la littérature romantique, cède la place au roman.

Ce sont surtout les conceptions de littérature populaire qui se multiplient. Les revues artistiques et littéraires se font l'écho des idées nouvelles, parmi elles il faut citer *La Phalange*, *La Démocratie pacifique* (organes fouriéristes) et bien sûr *La Revue indépendente*, publiée par G. Sand, P. Leroux et L. Viardot à partir de 1841. C'est là qu'on peut trouver cette théorie nouvelle sur la naissance des idées que fera sienne G. Sand:

> Le grand fait de notre temps, l'avènement de la démocratie, change les conditions de la révélation des idées. [....] Ce n'est plus dans une tête prédestinée qu'on peut trouver l'idée nouvelle, elle naît des masses elles-mêmes.

Dans ce contexte, d'ailleurs, la querelle suscitée par la naissance de la poésie ouvrière peut être considérée comme un paradigme socio-culturel. Tandis que les auteurs du *Journal des Débats* et de *La Revue des Deux Mondes* réfutent toute idée d'une poésie prolétaire indépendante, celle-ci représente, aux yeux

de G. Sand, un véritable tournant historique: le peuple sera l'initiateur non pas seulement d'une poésie nouvelle, mais d'une civilisation nouvelle, tandis que la mission des classes aisées touche à sa fin.

Mais G. Sand s'était proposée de créer elle-même une nouvelle «littérature populaire sérieuse» qui devait, tout en présentant les «moeurs populaires» renouveler la «muse romantique». Les romans qu'elle allait publier au cours des années 40 marquent la position la plus avancée à l'intérieur du romantisme de gauche. Ceci vaut surtout pour les romans qui feront l'objet de notre analyse, les romans "sociaux", parmi lesquels figurent notamment *Le Compagnon du Tour de France* (1840), *Le Meunier d'Angibault* (1845) et *Le Péché de Monsieur Antoine* (1846).

G. Sand se trouve alors dans un dilemme à la fois idéologique et artistique. Ces masses souffrantes qui sont en butte à toutes les misères, à toutes les dégradations, font-elles preuve de cette capacité politique et culturelle qu'on leur attribue et qu'on se propose d'illustrer? La solution que choisit E. Sue consiste à les présenter comme "classes dangereuses", comme les "barbares" qui menacent notre civilisation, dans l'intention, sans doute, de faire peur aux riches pour qu'ils accordent des réformes. Ce choix implique, d'ailleurs, une conception "paternaliste" du héros: il faut qu'il soit d'origine noble – en tout cas non-populaire – car le peuple a besoin de guides éclairés. G. Sand se refuse à ce genre de solution, elle veut peindre des héros exemplaires issus du peuple même et elle croit trouver ses modèles dans l'artisanat. Les ouvriers des vieux métiers, solidement enracinés dans une tradition de culture populaire, souvent autodidactes, jouent, grâce à leur conscience politique avancée, le rôle d'une avant-garde de la classe ouvrière. C'est ainsi que Pierre Huguenin, héros du *Compagnon du Tour de France*, fut calqué sur le personnage d'Agricol Perdiguier, leader syndicaliste avant la lettre et futur représentant du peuple. En même temps, G. Sand situe les histoires racontées dans ces romans, non pas dans la capitale ou sa banlieue, ni dans les nouveaux centres industriels de certaines régions de la France, mais bien à la campagne que n'ont pas encore atteinte les bouleversements économiques. "C'est que, dit-elle, Paris me présente [...] la réalisation de cette fiction, dont la seule pensée épouvante mon esprit: tout d'un côté, rien de l'autre". C'est à la campagne qu'elle croit trouver des rapports sociaux fondés sur l'égalité.

Dans le personnage de Pierre Huguenin elle a su réunir tous les traits de caractère d'un héros populaire exemplaire. Il est le représentant d'une génération d'artisans et d'ouvriers qui a "tout à apprendre" parce qu'elle "a tout à conquérir". Mais, il faut bien le constater, la romancière a eu recours, en créant ce personnage, à des procédés narratifs qui semblent contredire, dans une certaine mesure, sa conception fondamentale. Trop souvent, peut-être, elle insiste sur le fait qu'il s'agit d'un personnage qui se distingue nettement de son milieu. Il est qualifié de «prophète», d'«apôtre prolétaire» et de «prolétaire

philosophe». Or, s'il est ainsi rangé parmi «les natures élevées», on se demande dans quelle mesure il peut exprimer la situation du peuple souffrant et misérable. Toutefois faut-il constater qu'il incarne une humanité qui n'est pas imposée d'en haut, mais qui est révélée en bas, au sein du peuple même. Au cours de l'intrigue, deux issues se présentent comme solutions aux problèmes et aux conflits de Pierre Huguenin. Il y a, d'une part, la proposition faite par les «carbonari» de se rallier à l'opposition républicaine et, d'autre part, sa liaison avec la noble Yseult de Villepreux. En ce qui concerne les sociétés secrètes, Pierre insiste sur l'indépendance des associations ouvrières. Il ne veut pas accepter le rôle d'ouvrier aristocrate, il se propose, au contraire, de conserver le compagnonnage "qui tend à rétablir l'égalité, tandis que la charbonnerie tend à maintenir l'inégalité sur la terre". Dans le contexte politique et social des années 40, cette conclusion implique une prise de position contre l'alliance entre le peuple et cette partie de la bourgeoisie qui est en opposition par rapport au régime de Juillet.

Quant à son amour, Pierre se refuse à le considérer comme un moyen d'ascension sociale. Il semble être tout à fait conscient des mécanismes et des conséquences de cette idéologie qui n'est autre que la concurrence acharnée entre les individus. "J'aime trop le peuple pour accepter cette heureuse destinée qu'on offre à un d'entre nous sur mille en laissant souffrir les autres." C'est pourquoi il éprouve des difficultés d'accepter le mariage avec Yseult. Il demande, pour ainsi dire, un temps d'apprentissage social et d'éducation sentimentale, car "il eut horreur de devenir riche, parce qu'il craignait d'aimer la richesse pour elle-même". Il faut ajouter que dans l'esprit d'Yseult se produit un phénomène analogue: "J'ai résolu d'épouser un homme du peuple afin d'être peuple, comme les esprits disposés au christianisme se faisaient baptiser jadis afin de pouvoir se dire chrétiens". L'idée de la descente sociale est un des mobiles prédominants dans ces romans sandiens, mobile qui implique une sorte de renversement de l'échelle des valeurs morales de l'époque.

Le Meunier d'Angibault déplace les problèmes abordés dans *Le Compagnon*. Il s'agit maintenant de proposer des alternatives par rapport à l'ordre social existant. Il y a d'abord ces personnages qui sont atteints du mal du siècle et qui souffrent «moralement» de l'état actuel des choses. Marcelle de Blanchemont et Henri Lémor, liés d'amour bien que d'origine sociale différente, quittent la capitale afin de rechercher une vie nouvelle à la campagne. Tous les deux ont essayé de se libérer de leur «détermination» sociale. "J'ai regretté bien souvent, dit Marcelle, de n'être pas fille et mère d'ouvrier." Henri, fils d'un ouvrier parvenu, a rendu aux ouvriers l'usine de son père afin de rétablir la justice et il a embrassé le métier de mécanicien. L'amour entre Marcelle et Henri est exemplaire dans ce sens qu'il préfigure des rapports sociaux marqués par l'égalité et surtout par la «réconciliation». C'est à la campagne qu'ils trouvent ces personnages dont le travail ne porte pas encore les «stigmates» de

l'aliénation moderne, tel, par exemple, Louis, le meunier d'Angibault. Mais il y a aussi ceux qui sont déjà corrompus par l'esprit du profit et de l'accumulation des richesses, comme Bricolin, l'administrateur du domaine des Blanchemont. Sceptiques *à* l'égard des systèmes tout faits, saint-simoniens, fouriéristes et autres, les héroïnes et les héros de bonne volonté prennent pour modèles les premiers chrétiens tout en attendant "cette communauté sainte et providentielle dont les lois ne sont pas encore trouvées". Ils mettent en commun leurs richesses et leurs propriétés enfin de créer une sorte de commune: "Nous travaillerons tous ensemble et nous nous associerons pour les profits". C'est seulement la génération future qui saura réaliser, peut-être, l'idéal d'une personnalité humaine complète qui réunira en un seul être l'ouvrier laborieux et l'homme instruit.

Le Péché de Monsieur Antoine déplace, une fois de plus, les problèmes soulevés par les deux romans précédents. Les conflits auxquels ont voulu échapper les personnages principaux du *Compagnon* comme du *Meunier* se retrouvent, cette fois-ci, à la campagne, c'est-à-dire devant les problèmes qui résultent de l'industrialisation capitaliste telle qu'elle est en train de se produire dans certaines régions de la France. C'est dans cette perspective que l'auteur nous présente la confrontation entre l'industriel Cardonnet et le charpentier Jean Jappeloup. Celui-ci, espèce de «bon sauvage» de l'époque industrielle, s'oppose à toutes les tentatives du patron qui cherche à faire de lui un ouvrier soumis. "Je serai votre propriété et votre esclave." En même temps, il démystifie et démasque la logique interne des manipulations auxquelles a recours Cardonnet. On peut retrouver, d'ailleurs, dans ces passages, tous les arguments avancés contre le libéralisme économique et politique de l'époque, c'est-à-dire, en dernière analyse, tous les arguments de l'opposition de gauche contre la monarchie de Juillet.

Cependant, l'adversaire le plus acharné de Cardonnet c'est son propre fils qui met en doute toutes les justifications, toute cette idéologie de la «production pour la production» qui présuppose la division du travail et la réduction des ouvriers à l'état de machines. "Mais travailler pour acquérir, et acquérir pour conserver, et pour acquérir encore, jusqu'à ce que la mort mette un terme à cette soif aveugle, voilà ce qui n'a ni sens ni attrait pour moi." Ce qu'il demande ce sont les fins humaines qui semblent être absentes de ces formes de production, l'épanouissement des individus dans la perspective d'hommes complets, tandis que son père insiste sur la nécessité de «civiliser le peuple» en l'intégrant dans le travail industriel.

Comme dans *Le Meunier*, la solution des conflits réside dans la création d'une commune sur la base d'un capital mis à la disposition des personnages bien-intentionnés par ceux qui se proposent d'y renoncer. Ce sera la

communauté «des hommes libres, heureux, égaux, unis, c'est-à-dire justes et sages».

Mais ce qui ressort de l'intrigue elle-même, c'est le fait que ce sont uniquement les individus issus des classes aisées, des couches supérieures de la société qui s'avèrent capables de trouver et de «formuler» les idées neuves, les idées de régénération sociale et culturelle. La romancière se voit-elle acculée à un échec, du moins relatif, de sa conception d'une nouvelle littérature populaire? Cependant, George Sand comment aurait-elle pu réussir à créer la «grande épopée du peuple» à une époque où les classes inférieures n'avaient encore fait que des progrès bien modestes dans la voie de l'émancipation future? Et l'auteur n'avait-il pas avoué, au moment de la parution du *Compagnon* que "la tâche d'écrire l'histoire moderne du prolétaire est trop forte pour lui"?

Par la suite, G. Sand n'a trouvé d'autre solution que de se détourner de ce genre de roman social. A partir de la publication de *La Mare au Diable,* elle préfère ce qu'elle a appelé le roman champêtre, un genre de roman populaire, certes, mais qui n'a plus pour but de s'attaquer aux problèmes sociaux créés par l'industrialisation, qui se propose, au contraire, de faire revivre les traditions populaires et paysannes. C'est ainsi que Sainte-Beuve a pu écrire, lors de la réédition de *La Mare au Diable* en 1850:

> Nous ferons ici comme elle, nous laisserons de côté la politique avec tous ses méchants propos et ses sots contes: ce sont légendes qui ne sont pas à notre usage [...]. Nous voilà tout de bon revenus aux champs; George Sand, homme politique, c'est une fable qui n'a jamais existé, nous possédons plus que jamais dans Madame Sand le peintre du coeur, le romancier et la bergère.

Les historiens de la littérature, de Lanson à Lagarde et Michard, ont poursuivi dans la même voie. Les romans sociaux, s'ils n'étaient pas tout simplement inexistants, furent classés – ou plutôt déclassés – parmi les idylles charmantes, les rêves utopiques et les élucubrations naïves.

Il faudrait, tout de même, se rappeler l'accueil réservé aux romans sociaux par la critique de *La Revue des Deux Mondes* au cours des années 1840. Les auteurs de ce périodique ont bien saisi la portée historique de ces ouvrages et de la conception esthétique qui s'y manifestait. Lerminier, par exemple, s'exprimait dans ces termes:

> On vit l'auteur [...], par un des plus funestes caprices qui ait jamais pu égarer un écrivain, tourner le dos à la société d'élite, à ce monde dont il avait brigué et souvent mérité [...] les suffrages. Mme Sand s'imagina qu'elle ne devait plus écrire que pour le peuple, pour les prolétaires [...].

La *RDM* ne voulait pas, ne pouvait pas accepter l'idée d'une «littérature spéciale à créer pour les moeurs populaires», un art qui se proposait de dépasser les bornes de la littérature créée par et pour une élite sociale.

Autour de 1850, G. Sand semble concéder que ses tentatives se sont soldées par un échec: "J'ai blessé la bourgeoisie, qui me lisait, je n'ai pas instruit le peuple qui ne pouvait pas me lire". Au printemps de 1851, elle déclarait, pourtant, en publiant une édition bon marché de ses oeuvres: "Ce qui m'a le plus préoccupé, c'est le désir de faire lire à la classe pauvre des ouvrages dont une grande partie a été composée pour elle". En fin de compte, le conflit qu'elle n'a pu dépasser ou résoudre, c'est l'antithèse de plus en plus prononcée entre une littérature d'avant-garde réservée à une élite, et une littérature accessible à tous sans dégénérer en littérature de «consommation de masses», antithèse, d'ailleurs, qui marque toute notre civilisation moderne, à l'époque actuelle encore davantage qu'à l'époque de George Sand.

Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA (Université de Cracovie)

George Sand et le roman par lettres: le cas de Jacques

Au printemps de l'an 1834, en pleine période de Venise, George Sand écrit un roman par lettres à voix multiples comme on n'en écrivait plus depuis longtemps. L'expliquer par l'activité et le génie épistolaires de la romancière elle-même ne semble pas suffisant. S'il est vrai que *Jacques* fut écrit à une période, pour ainsi dire, d'"effervescence épistolaire" – Sand échangeait des lettres exaltées avec Musset et rédigeait les premières *Lettres d'un voyageur* –, il paraît aussi que le choix de cette forme romanesque désuète fut dicté et par l'attachement de la romancière à la littérature du XVIII[e] siècle, et par la recherche des moyens d'expression appropriés à ses intentions. Notre but sera d'examiner quelles virtualités du roman par lettres furent choisies et mises en oeuvre dans *Jacques,* et à quelles fins.

Jacques semble, au premier abord, réaliser la forme classique du roman par lettres sentimental et psychologique où l'histoire se joue entre un nombre restreint de correspondants, tous liés par des liens d'amour, d'amitié et/ou de sang. Sept correspondants (dont quatre protagonistes) et quatre échanges principaux constituent ce qu'on pourrait nommer la "charpente épistolaire" de ce roman sandien[1]. L'économie des moyens ne nuit en rien à la diversité des points de vue propre à cette sorte de roman. La plupart des lettres de *Jacques* offrent l'image d'une conscience plongée dans son intériorité et, à la fois, immergée dans l'instant. Les événements représentés, réfractés par le prisme du regard subjectif, se trouvent interprétés en fonction de l'expérience, du degré de lucidité, de la personnalité de chacun des personnages-narrateurs. Dans *Jacques* la polyscopie n'a pourtant pas qu'à insister sur la relativité des expériences humaines. Elle est soumise à une diversification d'importance capitale pour la structure et le sens du roman.

Il est frappant que la plus grande partie des événements de l'histoire est représentée à travers deux blocs de correspondance: d'un côté, la correspondance de Jacques et de Sylvia, de l'autre, celles de Fernande, d'Octave et de Clémence. Tout sépare ces deux ordres de lettres: le caractère de la confidence, la tonalité stylistique, le savoir des narrateurs. Cette différence semble particulièrement flagrante dans les deux premières parties du roman. Dans la première, les lettres de Fernande, essentiellement narratives, montrent une jeune

fille sans expérience ni discernement qui, cherchant à connaître le caractère de son futur mari, ne réussit qu'à en faire un "portrait en miettes", repérant ce que Jacques laisse paraître dans la société, c'est-à-dire son masque. Les lettres de Jacques, par contre, posent d'emblée le vrai visage du protagoniste que celui-ci découvre seulement devant Sylvia – et le lecteur. Ainsi, dès les premières lettres du roman une dichotomie s'institue dans les regards portés sur les personnes et les faits, qui va s'approfondir dans la II[e] Partie du roman, grâce au procédé de la "vision stéréoscopique" embrassant dix lettres (lettres 19 à 24 et 28 à 31). Le récit du bonheur, puis de la crise conjugale se déroule à travers une série de versions parallèles qui forment un diptyque des plus intéressants. Mais il ne s'agit pas ici de simple confrontation d'expériences. La "vision stéréoscopique", de par la succession des lettres-versions, vise toujours un effet déterminé. Dans notre roman on trouve la combinaison de l'effet de parallélisme et d'éclaircissement. D'un côté, les deux versions parallèles font prêter attention moins à l'événement même qu'à la manière dont les narrateurs le relatent. Les versions se complètent les unes les autres, apportant à la fois des renseignements sur la vie intérieure des personnages. Ainsi on observe l'inquiétude grandissante de Fernande laquelle enregistre les menus détails afin d'aider sa confidente à lui donner des conseils, opposée à l'attitude stoïque de Jacques qui se concentre, dans ses lettres, sur l'analyse psychologique de lui-même et de sa femme.

D'autre côté, l'alternance des lettres des deux époux crée des effets de suspens: la version de Fernande qui, faute de pénétrer le pourquoi véritable de l'événement, en donne une interprétation erronée, précède toujours celle de Jacques lequel s'explique sur les raisons profondes de son comportement[2]. Ce mouvement systématique qui va de l'ignorance à la lucidité, de l'opacité à la transparence, met en jeu deux savoirs de narrateurs dont l'un est plus crédible que l'autre. Sand s'est servie ici d'un procédé des plus efficaces pour la constitution du héros dans le roman épistolaire, en ajoutant aux traits exceptionnels de Jacques une crédibilité narrative incontestable.

La vision plurioculaire des faits crée une autre sorte de "ronde de points de vue" qui se passe de la succession immédiate des lettres. La liaison de Jacques et de Fernande se trouve éclairée, dès leurs fiançailles, par les regards critiques, avis et conseils de Sylvia et de Clémence[3]. Les débuts romanesques de la liaison de Fernande et d'Octave, quoiqu'encore innocents, sont jugés – symétriquement, et d'une manière qui s'avérera prophétique – par Clémence (lettre 45) et par Jacques (lettre 46). Le lecteur, bien que placé en observateur privilégié, se trouve devant une réalité aux contours fuyants. Cela devient particulièrement manifeste pour les portraits des personnages.

La constitution des personnages dans le roman par lettres se fait en un double mouvement qui va de la lettre particulière dont se dégage une image partielle et entachée de subjectivisme, à la totalité des lettres, où le portrait du personnage se construit à partir de la jonction de toutes ses images éparses dans le roman.

Dans *Jacques* ce mouvement allie d'une manière spécifique deux éléments vitruellement présents dans la forme épistolaire: le lyrique et le dramatique.

Au niveau des échanges, les protagonistes s'épanchent librement dans un climat de confiance et d'intimité. Il semble frappant que seule la correspondance de Fernande et d'Octave se compose de "lettres-drames", lettres *au* partenaire, qui visent à provoquer les réactions du destinataire, alors que la majorité des échanges est composée de "lettres-confidences", lettres *du* partenaire, qui allient l'élément narratif à la confession lyrique, à des proportions variées selon les épistoliers[4]. Ce choix du modèle statique du roman par lettres propre aussi bien au roman richardsonien qu'au roman de type "werthérien" détermine la constitution des rapports conflictuels entre les protagonistes, ces rapports se trouvant placés au niveau de l'histoire elle-même et non pas au niveau de la communication épistolaire. Autrement dit: les conflits sont vécus, puis racontés et analysés par les protagonistes à des tiers et non pas représentés à travers la marche de la correspondance.

Ainsi, dans *Jacques,* la confrontation de divers micro-portraits du personnage ne s'effectue pas entre les correspondants concernés, de lettre en lettre qu'ils échangeraient. On relève, par exemple, la minceur et le peu d'importance de la correspondance entre Jacques et Fernande. En cela George Sand ne suit ni l'exemple de *La Nouvelle Héloïse,* ni celui des *Liaisons dangereuses.* Cette confrontation se trouve ici reportée au niveau de l'ensemble du "recueil", plus précisément: de l'ordre des lettres. Dans *Jacques* la succession des lettres est basée en premier lieu sur l'alternance des lettres appartenant tantôt à la correspondance Jacques-Sylvia, tantôt à celles de Fernande, Octave et Clémence, par quoi sont créés des effets de contraste et de rupture de ton. Le jeu de contraste n'est jamais gratuit dans le roman épistolaire. Dans *Jacques* il a pour but de mettre en relief la disparité entre deux modes de penser et de vivre, disparité qui rend irrémédiable la solitude de Jacques qui se heurte contre l'incompréhension de son entourage. L'ordre des lettres vient donc renforcer et amplifier le conflit vécu par les protagonistes. L'élément dramatique, absent de la narration elle-même, réapparaît ainsi au niveau du récit.

Enfin, il est significatif que c'est le personnage de Jacques qui est le foyer central de cette confrontation. Ce n'est pas tant son activité épistolaire qui le désigne à cette position – il écrit autant de lettres que Fernande –, mais la complexité et l'importance de son portrait psychologique.

Jacques est tantôt sujet, tantôt objet du regard, tout comme les autres protagonistes, mais il l'est d'une manière particulière. Comme il a été dit, son portrait global, que le lecteur est appelé à reconstituer, est fait d'opposition systématique de l'opacité et de la transparence intérieure. D'un côté il y a des observations du comportement de Jacques sur lequel chacun, faute de pénétrer ses motivations, porte des jugements incomplets ou erronés. D'autre côté – l'autoportrait du héros vient éclairer les énigmes, permettant au lecteur de saisir

la vérité intérieure de sa personnalité. Cette opposition concerne aussi bien la psychologie du personnage que le problème du savoir des narrateurs. On remarque aisément que les lettres de Jacques et de Sylvia occupent une position privilégiée dans le roman. Enlever cette correspondance signifierait priver le lecteur de la vraie interprétation du héros et de ses actes. Ainsi le suicide de Jacques, à la lumière de ce qu'en savent Fernande et Octave ne serait qu'une mort arrivée par accident, ce qui fausserait la signification de l'histoire. Si la vision plurioculaire finit par être ramenée au diptyque, elle n'entraîne pas pour autant une division simpliste des personnages en "bons" et "méchants". La romancière s'est gardée de créer un effet de distanciation à l'égard de Fernande: il suffirait, pour cela, de donner la version de Jacques *avant* celle de son épouse[5]. L'ombre d'une telle distance est projetée, il est vrai, à l'égard d'Octave, mais l'auteur n'y insiste pas[6].

D'autre part, Jacques et Sylvia, malgré leur position privilégiée dans le roman, apparaissent aussi dans leurs faiblesses et contradictions: ils s'abusent sur eux-mêmes[7], ignorent parfois ce qui se passe[8], ils sont enclins à idéaliser la réalité[9]. La discontinuité narrative permet aussi de mettre en relief les mouvements contradictoires des sentiments et de la pensée, ce dont aucun des protagonistes du roman n'est exempt. La polyphonie épistolaire a donc servi à George Sand à créer l'image d'une réalité sentimentale compliquée qui n'accuse aucun personnage. Les torts sont du côté de la société qui enferme les couples dans des situations impossibles à résoudre.

La variété des points de vue n'épuise pas le répertoire des procédés et motifs que George Sand a puisés dans la tradition du roman par lettres. On retrouve dans *Jacques* la formule richardsonienne du „writing to the moment"[10], le motif de la correspondance clandestine[11] et du papier mouillé par les larmes[12], les lectures indiscrètes[13], enfin, un système de lettres occultées[14]. Ce dernier est lié à la présence de l'«éditeur» qui sort de l'ombre deux fois dans le roman: dans une note explicative sur le choix nécessaire des lettres du "recueil" et à la fin du roman, où il "authentifie", en la confirmant, la nouvelle de la mort de Jacques annoncée dans sa dernière lettre. Cette "fiction du non-fictif" a ici un caractère des plus conventionnels. On ignore, par exemple, comment ces lettres sont parvenues à l'«éditeur», qui les a collectées et à quelle fin, quel était le motif de leur publication.

Selon les conventions du genre, la présence de l'«éditeur» se manifeste„ implicitement, à travers l'ordre des lettres. Comme aucun indice ne personnalise l'ordonnateur du courrier dans *Jacques,* le lecteur l'identifie à l'auteur, celui-ci ayant de la sorte renoncé au jeu de masques cher aux romanciers du XVIII^{e} siècle.

En somme, il est intéressant de constater que George Sand cherchait à concilier dans son roman deux traditions différentes qui s'étaient formées dans le roman épistolaire: celle du roman sentimental et psychologique, comme on

en écrivait tant au XVIII^{e}, et celle de la "monodie masculine" mise en vogue par *Werther*. Le premier était centré sur l'éclairage polyscopique d'un conflit sentimental conditionné par des facteurs psycho-sociaux, le second reposait sur la confession lyrique d'un être supérieur et souffrant que la recherche des valeurs transcendantes menait à la révolte, à la solitude, enfin à l'échec, voire au suicide.

La soudure de ces deux traditions prend sans doute origine dans la conception même du personnage de Jacques, à la fois martyre de sa propre supériorité et apôtre du "couple nouveau". L'alliance de ces traits se répercute sur ce qu'on pourrait nommer les "dérapages épistolaires" de ce roman qui semblent excéder l'exigence d'individualiser le langage des correspondants. En effet, les ruptures de ton que nous avons signalées ne concernent pas que les divers portraits de Jacques; elles opèrent aussi une division profonde entre la tonalité stylistique et le caractère des lettres appartenant aux blocs de correspondance opposés.

Et pourtant ce roman hétérogène est bel et bien un roman par lettres polyphonique, car il met en scène des personnages qui vivent sous les yeux du lecteur le drame de la non-communication. Qu'il le fasse dans deux registres différents, cela rend peut-être ce drame encore plus spectaculaire.

NOTES

1. Parmi les sept correspondants, deux sont des personnages épisodiques (M. Borel, le capitaine Jean) et un n'a qu'une influence indirecte sur l'histoire (Clémence, 5 lettres). La distribution des lettres des protagonistes se présente comme suit: Jacques – 28 lettres, Fernande – 28, Octave – 19, Sylvia – 14. Les quatre correspondances principales sont: Jacques – Sylvia (35 lettres), Fernande – Clémence (24), Fernande – Octave (16), Octave – Herbert (8). On trouve aussi quelques autres échanges: Jacques – Fernande (5), Jacques – Octave (3), Octave – Sylvia (3), Jacques – M. Borel (2), M. Borel – le capitaine Jean (2).

2. Voir surtout les lettres 21–22, 23–24, 28–29, 30–31.

3. Voir les lettres: 2 et 8, 4 et 9, 25 et 26, etc.

4. La distinction est de F. Jost. Voir François *Jost, L'évolution d'un genre: le roman épistolaire dans les lettres occidentales*, Essais de littérature comparée, Fribourg 1968, t. II, p. 124 et passim.

5. On se souvient du parti que Laclos tire de ce procédé pour le personnage de Cécile de Volanges.

6. A part les jugements défavorables portés sur Octave par Jacques et Sylvia, il faut noter un emploi intéressant de la "vision stéréoscopique" qui le concerne: dans la lettre 71 Octave persuade Fernande, dans un langage "sublime", de céder à l'amour; dans la lettre qui suit, il révèle à Herbert ses véritables intentions: "Je divague donc avec Fernande, et je m'élève dans les régions du platonisme tant qu'elle veut. Je suis sûr de redescendre sur la terre et de l'y entraîner avec moi quand je voudrai" (p. 263). La juxtaposition des lettres décèle un brin d'hypocrisie d'un personnage de séducteur. Nous nous basons sur l'édition de *Jacques*, Paris, 1878.

7. Voir par exemple la lettre 6: Jacques se croit assez fort pour tout surmonter: "je le sens, je le sais" (p. 37) et la lettre 20: "Peut-être qu'étudiant le mal dans sa cause, j'en préviendrai le développement" (p. 98).

8. Jacques ignore que les lettres qu'il croit nuisibles à sa femme viennent de Clémence: il pense qu'elle les reçoit de sa mère (lettre 31); plus tard il se trompe quant à Fernande, la croyant infidèle (lettre 46) alors que le lecteur sait qu'il n'en est rien. V. aussi la lettre 60: Jacques est sûr qu'Octave est parti à l'heure où il écrit cette lettre et le lecteur est déjà renseigné du contraire.

9. Cela concerne surtout Sylvia qui idéalise Jacques, si bien que celui-ci proteste à plusieurs reprises: "je suis plus homme que tu ne penses" (lettre 10, p. 50), "je suis un homme et non pas un héros" (lettre 81, p. 299), etc.

10. Voir surtout la lettre 21 de Fernande.

11. Voir les débuts de la liaison de Fernande et d'Octave, entre lesquels il y a un échange de billets cachés "sous l'ormeau".

12. Voir les lettres 93 (Fernande à Octave) et 94 (Jacques à Sylvia): Fernande a eu "une frayeur" en croyant voir sur la lettre d'Octave laissée ouverte des traces de larmes (ou d'eau, elle est indécise). La version de Jacques ne parle pas de larmes, mais apprend qu'il a effectivement lu cette lettre.

13. Il y a six lectures indiscrètes mentionnées dans le texte: Fernande montre à Sylvia l'"avant-dernier" billet d'Octave pour intercéder en sa faveur (lettres 48 et 49); plus tard, elle donne à lire à Octave les lettres de Clémence ce qui va amener la rupture de cette correspondance (lettre 59). Octave envoie à Herbert les copies des lettres qu'il a échangées avec Jacques (lettre 80); Sylvia lit à Octave "quelques fragments des lettres de Jacques" mais l'effet est contraire à son intention (lettre 88); Octave trouve une lettre de Clémence à Fernande qu'il lit, puis déchire (ibid.), enfin, Jacques lit la lettre d'Octave à Fernande, qui l'affermit dans sa décision de s'effacer.

14. Dans *Jacques* les lettres occultées sont celles que l'«éditeur» dit d'avoir supprimé de la "collection" (v. la note à la lettre 48). Nous apprenons que ce sont "celles qui ne servaient qu'à confirmer [les] faits, ou les développaient avec la prolixité des relations familières" (p. 202). On trouve plusieurs allusions aux lettres écrites ou reçues par les protagonsites, qui ne figurent pas dans le "recueil" (lettres 1, 19, 20, 22, 32, 54, 67, 80, 82, 87, 97).

Raymonde A. BULGER (Graceland College)

Libido et écriture

La libido est définie comme la volupté ou l'énergie de la pulsion sexuelle, c'est donc le plaisir des sens mais qui peut être aussi une satisfaction intense d'ordre moral ou intellectuel. Différentes formes d'art sont l'expression d'une pulsion sexuelle. L'écriture est un art. Elle fait partie de l'expérience la plus intime nous dit Jean-Pierre Richard. «...la vie n'est que l'image ou la figure de ce que met en jeu, dans l'acte même d'écrire, la littérature» souligne Maurice Blanchot. Selon lui, le langage est négation qui peut être considérée comme une affirmation puisque, sans elle, tout s'effondrerait dans l'absurde, le néant. Et ici se greffe la question du "qui parle".

Notons que si un texte écrit par un homme est fécondé par lui, un texte écrit par une femme est aussi engendré et reçu à la fois et doit être considéré avec les deux lignées, celle d'une culture générale patriarcale et celle d'une culture féminine toujours subordonnée, muette très souvent. Nous nous proposons de travailler sur les nouvelles de jeunesse de George Sand rééditées en 1861, trente ans après, et d'y déceler les deux discours: celui de la muette et celui du dominant, en tenant compte du fait que, d'après Julia Kristeva, le style des femmes écrivains dérive d'une source sociale plutôt que libidinale. Notre thème de l'armoire va nous servir de catalyseur.

A Nohant, il y a ambiguïté puisque l'armoire y est composée de tablettes étroites ouvertes à un seul battant. On l'ouvre de haut en bas et six tiroirs de dimensions différentes apparaissent. Ils sont en bois d'acajou, bois exotique. Notons la présence d'une clé soulignant le meuble personnel, intime, secret même. Va-t-on pouvoir en étudiant l'imagination sandienne des années trente faire la liaison entre libido et écriture? Entre roman et récit?

C'est Guy Nevers qui, dans *Les Français vus par les Français*, souligne leur androgynité; ils ont, dit-il, le masculin français: supérieur, guerrier, casanier et rationnel doublé du féminin français, c'est-à-dire qu'ils sont doués de fantaisie, portés sur la galanterie, sensibles à l'esthétique des choses, voire à leur superficialité. Serait-ce là les points saillants de toute imagination créatrice?

Dans sa préface à la première édition de ses *Nouvelles*, George Sand appelle l'attention du lecteur sur une circonstance dont il faut tenir compte. C'est la difficulté pour une femme écrivain de bien définir un homme d'un mérite complet. Bien plus facile, souligne-t-elle, est la «tâche de ce même écrivain quand il réserve toutes les couleurs de son pinceau pour le type femme. Celui-ci, il le connaît en lui et hors de lui, parce que l'ordre des sentiments et des idées

du sexe dont il fait partie rentre dans le point de vue que son oeil peut mesurer et embrasser». George Sand souligne aussi que si l'homme peut plus facilement peindre la femme que la femme ne peut peindre l'homme, c'est à cause de son éducation plus complète et de son raisonnement plus exercé. Et d'ajouter qu'elle même n'a jamais eu de système à propos de la priorité d'un sexe sur l'autre. Retenons ici que les nouvelles décrivent la vie de quelques femmes parce que l'auteur se connaît en tant que femme, mais qu'elle cherche sa voix ou ses voix[1].

Il est pourtant intéressant de noter, avec Isabelle Naginski, le déguisement de la Marquise: «la polysémie de surface cache un élément de base de la psychologie sandienne», dit-elle. «Se déguiser en homme, c'est moins la tentation du lesbianisme, ou le désir de changer de sexe, que la manifestation d'un sentiment fulgurant de libération». Et elle continue: «C'est élargir l'espace vital et mental dans lequel la femme, l'écrivaine, peut dorénavant vivre». Notons aussi que la Marquise raconte l'histoire de sa passion pour un comédien, Lélio, à un jeune homme dont l'humour pique agréablement la vieille dame qui accuse les hommes de ne rien comprendre à l'histoire du coeur. Isabelle Naginski a également bien souligné qu'à l'aliénation sociale de la Marquise, correspond l'aliénation artistique de Lélio. La découverte de l'amour signifie une réelle métamorphose chez la femme blasée et fatiguée du monde et chez l'histrion aux moeurs relâchées. La Marquise n'a pas dérogé et cette histoire de fiasco est digne d'un héros de Corneille. Que devons-nous tirer de ce contrôle des sens? L'auteur de la nouvelle n'est pas connu pour en avoir sur les siens et elle adoucit pourrait-on dire le sacrifice. Comment? par la seule lettre d'amour parmi tant d'autres, gardée depuis de longues années par la vieille Marquise. Les mots relus d'une lettre d'amour comblent le vide laissé par l'absence de l'aimé dont l'image revient à la mémoire avec le texte.

Dans *Lavinia*, Sand semble indiquer que le refus de la passion permet à la femme d'entrer en pleine possession d'elle-même. T. Green souligne que le vécu est à la base de la réalité du texte, de son rythme saccadé et rapide. En effet, il est écrit en 1833 au moment où le mariage d'Aurore s'avère peu heureux, où des déceptions, le souvenir beau et amer des extases pyrénéennes prennent place. Y voit-on le langage sexué dont parle Luce Irigaray?[2] Regardons cela.

Sir Lionel, ancien amant, son ami Henry et le comte de Morangy, prétendant à la main de Lavinia, veuve de Lord Blake, sont des hommes du monde qui en ont toute l'assurance et les prétentions. Lionel ressent un affront lorsqu'il apprend que son ancienne maîtresse jadis abandonnée, est courtisée par l'homme le plus redoutable, un adversaire digne de lui, jeune, riche, noble envié, aimé des femmes. Il est aussi surpris par le discours philosophique de Lavinia qui prend sur elle les torts de leur rupture. Dans son refus de mariage avec Lionel ou avec Morangy, Lavinia repousse avec dédain tout le système social, ses contrats, ses marchés: «Je hais le mariage, je hais tous les hommes, je hais les engagements éternels». Elle veut la liberté, celle de voyager, de rêver, celle de se moquer du monde, celle d'être seule. N'est-ce pas parce qu'elle se sent forte? L'indépendance lui est plus chère que tout. Après avoir souffert de trop aimer,

lucide et fière, elle devient virile et ne compte que sur sa propre estime. Nous observons comment le froid calcul des conséquences qu'une conduite d'homme trop passionné aurait coûtées à Lionel, est ironiquement souligné par son ami Henry: un siège au Parlement. La femme pense à la paix de son âme, l'homme se console par un succès politique, signe national d'autorité. Il pense aussi à la dot de Margaret Ellis. Il n'a que des principes d'économie en tête, une femme est remplacée par une autre. Sa dignité froissée au début de la nouvelle est certainement risible à la fin. Voilà bien, selon L. Irigaray, le langage sexué, qui permet «de créer librement des formes [...] différentes selon les sexes et fécondes en leur différence».

Nous ne trouvons pas de décalage entre l'être et le paraître dans *Lavinia* alors qu'il était flagrant dans *La Marquise*, mais il y a eu transformation: la femme-enfant soumise, passionnée souvent muette, sait tout à coup s'expliquer, elle vole à Lionel son discours (p. 128 et 130) et prend le premier rôle; c'est elle qui décide, qui gagne, malgré sa grande amertume envers la légèreté des hommes. L'espace de l'homme est celui de la domination et de la hiérarchie, un espace de conquête et d'expansion, souligne Claudine Herrmann dans *Les voleuses de langue*. Celui de la femme semblerait être celui du vide car non seulement la femme sait respecter l'espace physique et mental des autres, mais aussi l'espace lui-même. Lavinia doit garder ses distances pour sa propre sauvegarde, entre elle-même et les hommes qu'elle n'a pas choisis[3]. Elle va voyager. Il est intéressant de noter que les femmes de notre époque, en cette fin du XX^{e} siècle, voyagent beaucoup. Ce n'est pas parce qu'elles aiment la conquête, remarque Claudine Herrmann, mais parce qu'elles ont «le désir de connaître d'autres peuples, d'autres coutumes, d'autres climats, de combattre aussi contre la fuite du temps, de multiplier les perspectives et les comparaisons, et de capturer la vie dans soi-même, cette composition, cette architecture du monde que généralement les hommes communiquent à leurs oeuvres plutôt qu'à eux-mêmes»[4]. Nous pouvons ici rappeller combien George aurait aimé voyager, particulièrement à Constantinople.

Nous avons choisi comme thème celui de l'armoire et c'est encore dans *Les voleuses de langue* que nous trouvons la phrase: «L'univers de l'homme semble être une série de tiroirs, chacun contient un rôle différent, un immense système qui ne rapporte aucune vérité» et les illustrations d'une pipe sans tabac et d'une tasse sans café sont là pour expliquer que le système virile est semblable à celui de simples formalités qui n'existent que par égard l'un pour l'autre et finissent par détruire la vie. Ces réflexions sont amenées par la lecture d'une page d'*Orlando* de Virginia Woolf. Remarquons que Lavinia a été déflorée à seize ans par Sir Lionel et que leur ancienne liaison avait mis une tache à la réputation de la jeune et riche Portugaise. Ne pouvons-nous donc pas parler d'une destruction de la vie par la rupture entre les deux jeunes gens?

Metella va-t-elle confirmer les idées critiques de Sand sur la condition des femmes?

«On a pu voir dans le titre *Metella*, un élan vers le père, héros mort dans toute sa jeunesse et sa gloire», écrit Eve Sourian dans sa préface aux *Nouvelles* en rappelant le tombeau de Cécilia Metella dans *Corinne* de Madame de Staël, et Janis Glasgow remarque à son tour que la nouvelle est une réponse à *La femme abandonnée* de Balzac. Elle y trouve un sens du comique et un réalisme psychologique car il s'agit de la fin de deux amours. Notons aussi deux conclusions dont la dernière est plus moralisante et moins romanesque (p. 158 et 162). Lady Mowbray, ou Metella, est la maîtresse du comte de Buondelmonte depuis dix ans. Elle a été la reine de Florence mais le comte finit par s'ennuyer près d'elle. Il va tout essayer pour se faire remplacer par un jeune Suisse, Olivier, qui est tombé amoureux de Metella sans l'avoir vue. Olivier n'a rien du Français, nous dit l'auteur, car il est franc, a du bon sens, de la sensibilité et de la confiance. Pendant cinq ans, auprès du lac Léman, Metella et Olivier vivent heureux. Metella retire sa nièce Sarah du couvent. Sarah a quinze ans. La beauté de la jeune fille fait amèrement sentir à la femme de trente-cinq ans, la perte de la puissance et de l'orgueil que la femme éprouve en perdant sa jeunesse. Presque jalouse, elle rêve d'être la mère aimante des deux jeunes gens devenus frère et soeur. Chose irréalisable. Olivier, amoureux de Sarah, partira sans s'expliquer à aucune de ces deux femmes. Ne voulant être infidèle envers sa maîtresse ni dévoiler leurs liens à Sarah, il sacrifie les deux femmes. Olivier agit en héros même s'il brise trois coeurs, le sien et celui des deux femmes. Chez Sand, la condition des femmes est d'être aimées et abandonnées, soit qu'un amant se fatigue d'elles, soit qu'il ne puisse trouver une solution honorable à son problème quand il n'aime plus et qu'il tombe amoureux d'une autre. Les sentiments ne sont pas éternels et le devoir oblige parfois à la cruauté.

Si J. Glasgow a souligné une verve comique dans certains épisodes de *Metella* qui finit tristement comme beaucoup de belles amours, Marie-Jacques Hoog trouve un ton gamin dans *Mattea*. George Sand sait rire, dit-elle. On trouve ici le rêve turc de l'auteur qui aimerait connaître Istamboul; on y trouve son passé, son adolescence entravée et orageuse sous les traits de Mattea et le jeune présent et le nouvel avenir sous ceux de Timothée. Sand réussit son intégration mentale: masculin/féminin au moment où celle de Musset se désintègre, se dédouble dans la schizophrénie, remarque M. J. Hoog (p. 245). En définitif, Mattea est l'artisane de son salut. Notons qu'elle s'habille en garçon, a un métier, qu'elle voyage et va avoir deux beaux enfants. Nous avons là le portrait de la femme moderne. A nouveau nous soulignons ce désir de voyage, de liberté, de mouvement donné par le port de pantalons, celui d'avoir une profession pour obtenir une indépendance économique. Mattea est polyglotte et la maternité couronne le bonheur de la commerçante en soierie et du fin Grec joueur de guitare.

Ainsi, la femme muette, colonisée, sous l'empire de parents ou d'un mari autoritaires, parle maintenant plusieurs langues de l'Orient; elle a obtenu la mobilité des voyages au lieu de l'emprisonnement du harem où elle faillit tomber par sa propre naïveté. L'astuce de Thimothée joue un grand rôle dans cette liberté

perdue et retrouvée. Nous pouvons croire que les langues apprises sont celles de la Chine et du Japon en plus de la grecque et de la turque. Nous retrouvons dans cette nouvelle exotique le travail, au lieu de l'oisiveté insultante des personnages des autres récits. Conte amusant, les péripéties de la fillette de quatorze ans se terminent le mieux du monde trois ans après. Nous la laissons mariée, maman, femme d'affaires, héritière, admirée, respectée et... heureuse.

Ici, pas de critiques sur le sort des femmes, excepté en riant par Timothée, sur les femmes de harem ou la favorite aimée aussi bien que la pipe d'Abul mais moins que son cheval. L'on peut ajouter le rôle violent de la mère qui frappe sa fille et l'oblige ainsi à fuir le toit paternel. Aucune critique d'hommes non plus: le bel Abul est impassible et muet, le père est aimant, l'amoureux discret, suave, adroit. L'impassivité d'Abul n'est aucunement troublante à cause de son manque de communication: il ne sait pas l'italien mais c'est pourtant un sujet important car il est le jouet de Timothée, son commis et interprète. L'on rit des mensonges de Timothée racontés au père de la jeune fille, la ruse est sans doute oubliée puisqu'il s'agit de gagner le coeur de Mattea et de l'aider. Sommes-nous ici loin de la relation libido et écriture? Roman et récit?

Comme signalé plus haut, *Mattea* a quelques notes biographiques et porte inscrits les désirs et les espoirs d'une femme émancipée dans un cadre italien romantique. *La Marquise* est l'histoire d'une illusion, puis d'une transformation intérieure, un amour fou entre une noble et un plébéien, amour vécu entre les parents de George Sand, mais dans la nouvelle, amour resté platonique par force d'âme, raison et sagesse, mais qui coûte; son récit prépare celui de *Lavinia* au cadre pyrénéen; Lavinia «fait l'oraison funèbre de sa vie», elle se sépare de la société déjà haïe par la marquise, et va se faire une vie bien à elle, sans les conventions traditionelles promulguées par les hommes phallocrates. Elle va partir, voyager et apprendre. Quel courage que cette déclaration d'autonomie! *Metella* semble un retour en arrière, une réflexion amère sur l'amour attaché à la jeunesse et à la beauté. Le portrait du jeune Suisse, Olivier, est impeccable. Il n'est pas français et n'en a pas les défauts. Notons ici que, à part la marquise d'une époque assez lointaine puisqu'elle a vécu à la fin du règne de Louis XV, les héroïnes des nouvelles sont presque toutes étrangères. *Mattea*, avec son ton primesautier nous ramène le sourire mais fait allusion au bigotisme et aux violences d'une mère. *Pauline*, la dernière nouvelle, met en scène une jeune provinciale, victime d'une mère acariâtre et possessive qui, après son décès, renoue avec une actrice, Laurence, et tombe amoureuse du «premier bellâtre» venu, «pour vivre sa vie», souligne Alex Szogyi (p. 326). Laurence reste noble dit-il, mais Pauline devient mégère. Pauline épouse le dandy dépourvu de valeur pour triompher de Laurence, mais elle fut la femme la plus délaissée, la plus humiliée, la plus effacée alors qu'elle avait rêvé de gloire. Pauline s'avilit par ignorance, car elle était pure à l'origine a-t-on souligné. Mais nous avons aussi dans *Pauline*, un exemple du monde sandien masculin où l'amour et la vanité se confondent: Montgenays épouse Pauline afin de blesser Laurence et «afin d'avoir l'occasion de produire un grand effet en donnant son nom et sa fortune

à l'enfant de son amour». Humiliée par deux êtres qui disent l'aimer, Laurence ne fait pas figure de martyre: elle connaît l'âme noire de Montgenays et pardonne à Pauline qui «fut jalouse d'elle toute sa vie». Laurence, l'actrice, sort victorieuse et forte de l'incompréhension d'autrui, de la trahison et de l'ingratitude. Sa générosité et sa grandeur d'âme sont de grands exemples sages et moralisateurs. Y voit-on en filigrane un hommage à Marie Dorval?

Monde désolé des *Nouvelles* où ni l'amour ni l'amitié ne peuvent s'épanouir, où les relations entre femmes sont le jouet de la jalousie, l'envie, la compétition acharnée. Monde sans amour où pourtant survit la femme abandonnée. Lavinia et Pauline, désenchantées, deviennent des «mortes-vivantes» souligne Eve Sourian qui ajoute, qu'au désespoir et à la révolte des oeuvres de la jeunesse, succèderont la paix et la sérénité du «jardin de la vieillesse».

George Sand dans ses nouvelles a élargi l'espace vital et mental dans lequel l'auteur peut vivre. Ses récits du XVIII[e] siècle avec *La Marquise*, du temps présent dans les Pyrénées, avec *Lavinia*, à Florence, avec *Metella*, à Venise et à Scio avec *Mattea*, dans une petite ville de province et à Paris avec *Pauline*, lui permettent de voyager indirectement dans le présent et dans le temps. Ses personnages féminins souffrent de l'étau paralysant du système virile, des conventions sociales, la plupart du temps injustes et pour flatter la supériorité et l'égoïsme masculin qui confond amour et vanité. L'univers de l'homme qui semble un immense système de tiroirs ne rapporte aucune vérité. Il met toujours en marge la femme intelligente et indépendante. Le système de tiroirs que l'armoire ouverte nous découvre souvent, est bien la métaphore pour l'arme qui détruit la vie: il nous montre l'injustice, la vanité, la possession, l'étroitesse d'esprit du bâtisseur. George Sand est devant cette armoire et elle en brise les tiroirs pour en faire communiquer les contenus, pour y apporter l'air frais d'une liberté égalitaire avec sa plume, y travaillant, masqué d'un pseudonyme, dérangeant tout pendant ses nuits blanches, non comme un voleur, ou même une voleuse de langue, mais en apôtre[5].

NOTES

1. G. Sand, *Nouvelles*, Paris, Des femmes, 1986. Préface d'I. Naginski pour *La Marquise*, p. 35.

2. Cf. Tatiana Greene, *ibid.*, préface à *Lavinia*, p. 101.

3. Si elle avait voulu éviter toute colonisation avec les hommes qu'elle aurait pu choisir, elle aurait eu à sauvegarder une sorte d'espace personnel incompréhensible pour eux.

4. Claudine Herrmann, *Les voleuses de langue*, Paris, Des femmes, 1976.

5. George Sand écrit sous un pseudonyme masculin mais à l'anglaise. I. Naginski (préface à *George Sand. Writing for her life*, Rudgers University Press, 1991) mentionne que c'est là un nom de plume androgyne qui permet le jeu avec l'identité textuelle et l'identité sexuelle.

Antoine COURT (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)

Fadette dans l'ombre de la République

Dans un article consacré aux romans champêtres de G. Sand Sainte-Beuve écrit: "Nous ferons comme elle, nous laisserons la politique de côté, avec tous ses méchants propos et ses sots contes. [...] Nous voilà tout de bon revenus aux champs; George Sand, homme politique, est une fable qui n'a jamais existé." (*Le Constitutionnel,* 18–02–1850) L'étude n'est pas innocente, qui met trois romans sur le même plan et traite *La Petite Fadette* comme une "bergerie"! Oeuvre alimentaire rédigée à la hâte pour faire face à des besoins d'argent, divertissement a-politique, d'autres l'ont cru, et répété[1]. L'auteur lui-même, peut-être en toute bonne foi, suggère cette interprétation dans ses lettres à Hetzel: "Ce ne sera d'aucune couleur politique." (27–7–48)[2]

Interprétation bien difficile à suivre si l'on songe à la situation politique de juillet 1848! Comment ce mois a-t-il été vécu par des écrivains engagés dans la révolution et ballotés depuis quatre mois entre un immense espoir et une catastrophe traumatisante? On songe à Lamartine, à Sand, à Lamennais, et à la question que tous se posent: Que faire maintenant? – Répondent[3] la tentation de Cincinnatus – retour aux champs – et aussi le sursaut: ne pas renoncer, mais à défaut d'action, prolonger le rêve; "la République que nous rêvons"... Pensons-y toujours! ... N'en parlons jamais? – Si, parlons-en, à mi- voix, entre amis.

Dans la genèse de *La Petite Fadette* bien des indices permettent de deviner un va-et-vient entre la vitrine littéraire et l'arrière-boutique politique. Littérature, la belle histoire champêtre, évasion loin des laideurs et des tristesses parisiennes; "tâchons d'adoucir la fièvre de l'action [...] par quelque innocente distraction" (*Préface*). Soit. Et le récit s'en va à l'aventure, avec ce manque de rigueur qu'on a plus d'une fois reproché à l'auteur. Le début du récit, comme le premier titre envisagé, "Les Bessons", annonce une histoire de jumeaux[4], histoire bientôt perdue de vue quand Fadette, apparue au chapitre 8, devient protagoniste; le lecteur peut alors observer une série de glissements, de l'héroïne à sa créatrice: par le physique et le caractère Fadette ressemble à la jeune Aurore: de beaux yeux, une mauvaise tenue, des allures garçonnières, un vrai diable, une amie des bêtes, etc. mais elle est aussi la George Sand de 1848. Dans *Les idées politiques et sociales de G. Sand* (p. 357), P. Vermeylen assure: "Ces oeuvres, malgré l'écart de leurs dates, sont toutes de la même veine, poétique et

révolutionnaire, en ce compris *La Petite Fadette,* que l'on ne peut juger sans sa préface censurée."

Que nous apprend cette préface?[5]

> Et nous dédierons ce recueil à nos amis prisonniers; puisqu'il nous est défendu de leur parler politique, nous ne pouvons que leur faire des contes pour les distraire ou les endormir. Je dédie celui-ci en particulier à Armand...

Le nom de Barbès, transparent, est intéressant en soi; la suite l'est plus encore:

> Inutile de le nommer; on verrait un sens caché, dans ton apologue, et on découvrirait là-dessous quelque abominable conspiration. Je sais bien qui tu veux dire, et il le saura bien aussi, *lui*.

C'est plus qu'il n'en faut pour nous inviter à chercher le sens caché – et subversif! – de l'apologue champêtre.

Ce roman présente le conflit et la réconciliation de personnages représentatifs de deux classes. Les Barbeau, les Caillaud, paysans riches, sont bien proches du bourgeois parisien par la fortune et la mentalité, et leur égoïsme de classe est bien représenté par deux enfants gâtés: – Madelon, fille de gros cultivateurs, reine de village, coquette n'attendant que des hommages, méchante pour Fadette qu'elle dédaigne, rudoie et calomnie; – Sylvinet, qui éprouve pour son frère jumeau un attachement excessif et malsain; en fait il s'agit d'un repli sur soi, ou sur un "moi-en-deux-personnes"[6]. La fierté du bourgeois et sa bonne conscience sont confortées par l'idée qu'il se fait du peuple, préjugé entretenu par médiocrité d'esprit, paresse et couardise: méfiance, pas d'amitié possible, encore moins d'alliance:

> une mauvaise parenté est une vilaine tache, et [...] jamais une famille estimée et honorée comme la mienne ne voudrait faire alliance avec la famille Fadet. (Ch. 28)

Face à ces "honnêtes gens", Fadette incarne le peuple, les besogneux, les démunis; telle elle apparaît, d'abord, aux nantis du village: un être misérable et méprisable, inquiétant aussi, donc à exclure. Pourtant, avec le temps, les traits se modifient, la caricature devient image séduisante, l'épouvantail, statue respectable; avec le temps, la vérité méconnue de cet être se révèle à travers différentes appellations. Son nom évoque farfadet, follet, dont le vrai sens, "un lutin fort gentil mais un peu malicieux", se perd dans un surnom péjoratif, – "la petite Fadette" – "pour ce qu'on voulait qu'elle fût un peu sorcière aussi." (Ch.

8) Autre surnom, affectueux, "Fanchon", qui dérive de son prénom signalé une seule fois, "Françoise"; on n'est pas loin de... France![7] Un indice, en clin d'oeil, la couleur rouge, drapeau et spectre de 1848, apparaît deux fois sur Fadette: – dans un cauchemar où Landry la voit "à califourchon sur le fadet, qui était fait comme un grand coq rouge" (Ch. 14); – au bal où elle met une note de carnaval avec "un tablier d'incarnat dont elle était bien fière, et qui lui venait de sa mère." (Ch. 14)... de sa mère, autre indice! G. Sand aurait pu faire de son héroïne une orpheline; elle lui a donné une mère, évoquée plus d'une fois comme honte de la famille; on apprend qu'elle a mené une mauvaise vie et qu'elle est partie avec les soldats; ces deux indications suffisent pour faire penser à la mère d'Aurore Dupin, mais aussi à la première République. A cette mère que tout le monde accable Fadette garde respect et affection. (Ch. 18)

Entre les lignes du récit champêtre on peut lire une histoire de la République de 1848 refaite "pour le mieux". L'auteur s'y efforce d'exorciser tous les maux et malheurs de l'histoire réelle, égoïsmes, lâchetés, impatiences, terreurs, pour rêver une République réussie et, s'adressant à ceux qui peuvent comprendre son message, pour les rassurer, les éclairer, les amener à la réconciliation.

G. Sand a bien senti que la République fait peur, que c'est la peur qui a rendu la bourgeoisie désenchantée en mai et féroce en juin. Les grandes terreurs de 1848 sont représentées dans le roman par plusieurs épouvantails, le plus banal étant l'image de la sorcière. Les chapitres 12 et 13 sont trop étranges dans le fil du récit pour n'avoir qu'un intérêt de pittoresque; la situation de Landry égaré dans la nuit, ayant à passer un gué et terrifié par un feu follet ("il avait ouï dire qu'il n'y a rien de plus abusif et de plus méchant") est celle de la bourgeoisie parisienne en mars 1848, tremblante sur un gué nommé Gouvernement provisoire et appelant le bon peuple à la rescousse. Enfin, le fantasme de la gémellité donne lieu à des élucubrations diverses, celles qui passent en rumeurs et racontars ("On m'a dit..." "J'ai ouï dire...") et, aussi bien, celles de la science patentée (Ch. 27). La solution viendra de Fadette, bonne nature, bon sens et bon conseil; et la nature propre à la gémellité est corrigée et transfigurée puisque Sylvinet passe de l'égoïsme au dévouement et s'engage dans l'armée par un soudain "goût militaire que personne ne lui avait jamais connu." Prodige de l'amour venant en renfort de la raison! Mais pour s'aimer encore faut-il se connaître...

La bourgeoisie se méfie du peuple, elle le craint, le calomnie et le maltraite parce qu'elle ne le connaît pas. Mot de Landy à Fadette: "Pourquoi ne te fais-tu pas connaître pour ce que tu es? On ne parlerait pas mal de toi, et il y en a qui te rendraient justice." (Ch. 20) Fréquentes dans le récit sont les scènes d'explication ou de mise au point où la fille du peuple est amenée à révéler ce qu'est la vérité du peuple; elle le fait, d'elle-même ou par sommation, face à

Landry (Ch. 18, 19, 20), à Madelon (Ch. 21), au père Barbeau (Ch. 33)[8]. En elle le peuple se montre et se réhabilite au cours d'une évolution – une métamorphose! – dont on pourrait discuter la cohérence et la crédibilité; assistant au passage à l'âge adulte du peuple-enfant, on est prié de croire que Fadette, désagréable et méchante à dix ans, acquiert à seize tous les charmes et toutes les qualités (Ch. 24, 33). Il est vrai qu'elle y met du sien, fait des concessions, renonce à ses comportements garçonniers; elle "se range"! Progressivement on découvre qu'elle a toutes les vertus du peuple: modestie, désintéressement, dévouement, sagesse et charité en acte. Une de ces vertus est à souligner, d'autant plus qu'elle apparaît sur le tard; on apprend au chapitre 18, sans que rien l'ait annoncé, qu'elle était ou est devenue très pieuse; désormais elle professe et pratique un christianisme très quarante-huitard, une religion sans peur, sans diable (Ch. 25), une religion du coeur, d'amour de Dieu et de fraternité, "une dévotion plus jolie que celle des autres"! La plus belle application de la fraternité est la cure miraculeuse opérée sur Sylvinet. Fadette se répand en bienfaits auprès de son petit frère, auprès de la dame qu'elle sert, auprès de tous les malheureux qui lui demandent secours; au dénouement, par l'emploi qu'elle fait de la richesse et du savoir acquis, elle devient la "bonne dame" d'un autre Nohant; si ce n'est pas du "socialisme", c'est du moins une charité exemplaire et un net progrès sur l'égoïsme bourgeois.

Tout au long du récit, l'auteur prend soin de donner à son héroïne l'avantage du beau rôle pour rappeler qu'en 1848, quand la bourgeoisie en perdition s'en est remise au bon vouloir du peuple, c'est ce dernier qui a fait le premier beau geste, récidivé dans le bien et rendu à combien d'ingrats le bien pour le mal[9]. Ces deux classes pourront-elles se rapprocher dans l'avenir? G. Sand le croit, veut y croire[10]. Que demande le peuple, si l'on veut bien l'écouter? Un peu de considération et d'affection. Si Fadette est mal élevée et se tient mal, c'est qu'elle a été "abandonnée sans amour ni merci de personne". Landry découvre que Jeanet, le "sauteriot", "si maltraité par tout le monde, n'était ni sot ni méchant avec qui le traitait bien."

Le bourgeois va-t-il renoncer à sa fierté et à son égoïsme? Ce qu'on n'a pas vu dans la réalité de 1848, on va le voir dans le roman: la réconciliation des classes par ralliement de la bourgeoisie à la République. Landry représente le nanti de bonne volonté qui va au peuple; capable de mettre en question ses préjugés de classe, parce qu'il a l'âme juste, il reconnaît l'injustice sociale et les mérites du peuple, protège la fille pauvre quand elle est humiliée au bal, et met sa fierté à danser avec elle; finalement, après un vague projet de mariage avec la riche Madelon, il l'aime d'amour; à sa suite se rendent et se rallient le père, homme borné mais juste pourvu qu'on l'éclaire, et Sylvinet, l'ennemi le plus coriace, gagné à son tour par la contagion de la saine fraternité. Et le roman s'achève sur le triomphe de la fille du peule ou de la meilleure des Républiques[11], comme un conte de fées (fée, fadet, Fadette) qui n'est pourtant pas si éloigné

des réalités de 1848; ces réalités, l'auteur les appréhende pour les recomposer d'après ses regrets, ses nostalgies, ses espoirs quand même, ses rêves malgré tout; témoin à Paris (et un peu actrice) de la République à son printemps, elle écrit *La Petite Fadette* à Nohant au cours d'un été sans joie, transposant la sombre histoire parisienne dans une lumineuse utopie campagnarde.

Que penser de ce retour aux champs? Grande est la tentation de se détourner vers Balzac et de chercher la vérité dans ses *Paysans,* écrits avant et après 1848, et de dire: le roman de G. Sand est "irréaliste", le langage de ses paysans est artificiel, leurs sentiments sont faux, le dénouement est bâclé, le tout est invraisemblable jusqu'à la provocation; dès 1848 tout ce qu'il y a de réactionnaire en France célèbre le paysan et sollicite son suffrage, voix du "bon sens", rempart de la trinité "Propriété – Famille – Religion" contre la République, sorcière ou spectre rouge! Mais, pour n'en pas rester à ces évidences, quelques remarques s'imposent.

D'abord, la romancière est bien loin de s'aveugler sur les tares et les fautes du peuple de 1848, incapable de comprendre la République et de l'aimer assez pour la faire vivre; ces insuffisances qui la désolent elle ne les cache pas dans son récit, elle les dénonce dans ses lettres[12].

Ensuite, si elle est partiale pour le bon peuple, Balzac l'est tout autant contre les paysans qu'il dépeint comme des "espèces d'animaux" plus vils que ceux observés par La Bruyère. Question à poser aux "représentants du peuple" de 1849: Si Balzac dit vrai, êtes-vous vraiment fiers d'avoir été élus par des bêtes?

Enfin, à quoi bon comparer deux écrivains que séparent, autant que l'appartenance politique, le projet littéraire et le choix des genres? L'un veut faire un tableau bien proche du document, l'autre un "apologue", une parabole politique. A un document on demande des dates; Balzac situe l'action de ses *Paysans* au temps de la Restauration. La belle histoire, l'utopie ne sont pas datées, mais déploient leurs attraits et leur sens dans un temps indéfini: Il était une fois... Dans quelles années situer l'utopique "révolution" opérée par Fadette? – Deux repères seulement, et peu précis: évocation d'un fait divers survenu "dans les anciens temps, lorsqu'on voulait forcer le pauvre monde à payer la taille et à faire la corvée" (Ch. 22); et on lit, au chapitre 40: "c'était le temps des grandes belles guerres de l'empereur Napoléon". Mais comment un récit se développant entre l'Ancien Régime et l'Empire peut-il occulter totalement la Révolution? Ou bien la chronologie doit renvoyer non pas à une réalité historique, mais à des symboles, laissant le choix, pour la date du dénouement, entre 1800 (Fadette aurait l'âge de Sophie-Victoire, future mère de G. Sand, quand elle rencontre Maurice Dupin parmi les soldats qu'elle a suivis) et 1809, date limite des "grandes belles guerres" (Fadette aurait alors vingt ans, l'"âge"de la Révolution!). Ou bien le temps ne fait rien à l'affaire;

jusqu'au dernier chapitre le lecteur peut croire qu'il s'agit d'une histoire récente. Ce qui compte pour l'auteur, c'est l'actualité de juillet-août 1848; et l'important en fin de compte est que dans ce présent récent – si démoralisant! – G. Sand croit encore à la République. Si le roman le laisse entendre à mi-voix, la préface le proclame hautement; foi réelle, et réaliste; l'oeuvre entière souligne l'importance du temps, le devoir de patience, le refus de désespérer. Et même une profession de foi personnelle se glisse, au milieu de la narration, dans des phrases à double sens; Fadette parle, écoutons l'auteur:

> Il faut qu'on m'oublie un peu, car il y a, à cette heure, une grande colère et une grande jalousie contre moi dans le pays. (Ch. 29)[13]

Et Fadette dit aussi, cette fois en porte-parole de la République:

> Il faut donc que le temps passe encore là-dessus, et, peu à peu, les préventions qu'on avait contre moi s'en iront, les vilains mensonges qu'on fait à présent tomberont d'eux- mêmes. (Ch. 29)

La Petite Fadette est beaucoup moins simple, naïve, bucolique que ce que Sainte-Beuve se plaisait à y voir. C'est une oeuvre créée dans l'ombre de la République, ou dans son éclipse que G. Sand veut croire temporaire; non pas, ce qui aurait été facile mais inefficace, une déclamation ou une démonstration, mais, sous un revêtement de "bergerie", un message de foi et d'espoir dans la République réservé aux amis, bons entendeurs.

Et ce qui pouvait rester clair-obscur en 1848 est porté en pleine lumière trois ans plus tard dans la deuxième préface, d'une actualité aussi glorieuse que douloureuse au lendemain du Coup d'Etat qui met fin à la République:

> L'auteur (...) a laissé railler ses bergeries, comme il avait laissé railler tout le reste, sans s'inquiéter des arrêts de certaine critique. Il sait qu'il a fait plaisir à ceux qui aiment cette note-là, et que faire plaisir à ceux qui souffrent du même mal que lui, à savoir l'horreur de la haine et des vengeances, c'est leur faire tout le bien qu'ils peuvent accepter: bien fugitif, soulagement passager, il est vrai, mais plus réel qu'une déclamation passionnée, et plus saisissant qu'une démonstration classique. (Nohant, 21 décembre 1851)

NOTES

1. G. Sand aurait été alors "aigrie par le dépit, bouleversée d'inquiétude et tendue vers une idée de gain." (Présentation de *La Petite Fadette,* Garnier, 1958).

2. Les lettres de George Sand sont citées d'après la *Correspondance* éditée par G. Lubin, (Tome VIII).

3. Répond d'abord chez plus d'un le vertige suicidaire! Lamartine l'a éprouvé quand il cherchait à se faire tuer sur les barricades de juin. Et Sand écrit à Hetzel le 4 juillet: "Quoi dire? Il n'y a qu'à pleurer, et je vois l'avenir si noir que j'ai grande envie et grand besoin de me brûler la cervelle."

4. La source est une ballade de Jasmin dont G. Sand a pu lire des extraits dans la *Revue des Deux Mondes* (1–12–1846): histoire de rivalité amoureuse de frères jumeaux; celui qui est aimé se sacrifie et part pour l'armée en 1804; l'autre découvre la vérité, s'engage à son tour et se fait tuer. La même source a pu inspirer le roman populaire de Lamartine *Le Tailleur de pierres de Saint-Point.* Étrange rencontre de deux esprits fort éloignés! Chez les deux rescapés désespérés de 1848, même rêve de fraternité, même attirance vers des histoires de frères (ou de soeurs; voir aussi *Geneviève,* de Lamartine) meurtris dans leurs affections, émules dans le sacrifice.

5. Supprimée lors de la publication du roman dans *Le Crédit,* journal dévoué à Cavaignac, elle sera publiée dans l'édition originale M. Levy (Août 1849).

6. Une femme sage a déjà prophétisé: la nature normalisera ses anomalies, et l'amour d'une femme guérira Sylvinet de son amour maladif pour son jumeau. C'est ce qui adviendra effectivement, mais le sens symbolique de la guérison qui est aussi une conversion, est explicité dans les propos de Fadette; elle s'opère par l'arrachement à l'égoïsme de nature, et de... classe.

7. Qui sait si, quelques années plus tard, l'auteur ne l'aurait pas prénommée "Marianne"?

8. S'y ajoute ce que révèlent les conversations surprises par Landry et les enquêtes très intéressées du père Barbeau. (Ch. 34)

9. En mars 1848 les ouvriers mettent "trois mois de misère au service de la République"; et G. Sand écrit: "Le peuple est disposé à accorder toute sa confiance à la bourgeoisie. [...] Le peuple sera juste, calme, sage et bon, tant que la classe moyenne lui en donnera l'exemple." (*Un mot à la classe moyenne, Journal du Loire,* 8 mars 1848)

10. Y croire ou... se brûler la cervelle! Elle écrit à Mazzini, le 15 juin 1848: "Ce n'est donc qu'avec le concours de tous, avec la bourgeoisie réactionnaire comme avec la bourgeoisie démocratique, comme avec les socialistes, que le peuple doit se gouverner".

11. Est-ce la petite villageoise, n'est-ce pas la République, celle dont Landry a le "courage" de dire qu'elle "n'était pas ce qu'on croyait, qu'elle en valait bien d'autres et..." (dérapage politique de la phrase en direction du bourgeois de bonne volonté) ... „et qu'elle était capable de rendre de grands services." (Ch.20)

12. Lettres à Mazzini: "Le peuple méconnaît sa propre cause." (15–6–1848) "La majorité du peuple français est aveugle, crédule, ignorante, ingrate, méchante et bête; elle est bourgeoise enfin." (30–9–1848)

13. La romancière écrit cette phrase en pensant à la "bande considérable d'imbéciles de La Châtre" venue – peut-être la veille – crier dans son dos: "*A bas les communisques*!" ... "petits orages, éclaboussures inévitables du malheur général". (Lettre à Ch. Marliani, mi-juillet 1848)

Peter DAYAN (Université d'Edimbourg)

L'admirable inconséquence de George Sand

Dans *Three Guineas*, Virginia Woolf appelle George Sand "a half-forgotten novelist". Il me semble que dans nos universités, Sand l'est encore. Oubliée à moitié seulement, bien sûr. Grâce avant tout à Georges Lubin, on ne peut plus dire que George Sand soit ignorée par la critique d'érudition, l'histoire littéraire. Et du côté de la critique féministe, on se souvient d'elle sans doute plus souvent aujourd'hui qu'il y a quinze ou vingt ans. Mais cela ne fait pas de Sand un auteur accepté, canonisé; car ces deux traditions critiques – féministe et érudite – sont elles-mêmes marginalisées, et doivent le rester, dans le domaine universitaire. J'oserai dire que le féminisme se doit de rester marginal; il ne pourrait devenir central dans le cadre de l'institution universitaire qu'en se constituant selon le modèle conceptuel qu'il doit combattre. Et quant aux érudits, ils sentent eux-mêmes, me semble-t-il, qu'ils continuent une tâche importante, certes, respectée, essentielle même, mais dont les assises théoriques, droites et positives, ne sont plus, en un sens très important, en accord avec l'esprit du temps. Ce qu'il faut à la jeunesse d'aujourd'hui pour qu'elle se passionne de littérature, ce ne sont pas des faits, ce n'est pas de l'histoire, c'est une certaine interaction avec le texte dont les résultats dépassent le contrôle de la logique et font sentir quelque chose à la fois de neuf, de déroutant, et de profondément humain. La critique de pointe correspondant à ce besoin, c'est celle que l'on a pris l'habitude d'appeler post-structuraliste; et celle qui satisfait le plus immédiatement aux exigences de l'étudiant moyen avide de ces sensations textuelles, c'est sans doute la critique thématique, telle que l'ont modelée Georges Poulet, Jean Richard, et leurs successeurs. Pour couper court, je donnerai à ces traditions textualistes le bon vieux nom de *nouvelle critique*. Or, cette nouvelle critique, centrale aujourd'hui, continue à voir en Sand un auteur de second rang, moins propre à donner le frisson recherché que Flaubert, Balzac, Stendhal, Zola. Il y a bien une raison à cela. C'est qu'il manque aux romans de George Sand une qualité sans laquelle il n'y a pas, aux yeux de la nouvelle critique, de grand oeuvre: la conséquence. La nouvelle critique ne sait se passer d'adjectifs formés à partir des noms d'auteur. Poulet parle du temps balzacien; Barthes, de l'homme racinien; Derrida, du texte mallarméen, pour s'opposer à Richard, qui préfère parler du rêve mallarméen; et ainsi de suite. Cela signifie que pour eux, il y a dans l'écriture de chaque grand écrivain, sous la variété des textes, des constantes qu'il s'agit de dégager; une certaine unité, une répétition

des mêmes gestes, qui constitue la signature du génie. Or, dans les romans de Sand, ce qui signe n'est pas le génie. Tout ce qui est typique, répété, attaché à une logique textuelle profonde, ne sert qu'à étouffer. Ce qu'il y a de beau est marqué par le silence, par l'absence de logique apparente: par l'inconséquence.

Cette inconséquence est bien ce qu'il faut voir dans la nature, selon *Histoire de ma vie*.

> La nature humaine n'est qu'un tissu d'inconséquences, et je ne crois point du tout (mais du tout) à ceux qui prétendent s'être toujours trouvés d'accord avec leur moi de la veille.[1]
> La nature ne dessine pas comme l'art, quelque réaliste qu'il se fasse. Elle a des caprices, des inconséquences, non pas réelles probablement, mais très mystérieuses. L'art ne rectifie ces inconséquences que parce qu'il est trop borné pour les rendre. [2]

Notons que l'art n'imite pas, selon Sand, l'inconséquence de la vie. Elle emploie même cette distinction entre l'art conséquent et la vie inconséquente pour prouver que ses romans ne collent pas au réel. On avait prétendu que le Prince Karol, dans *Lucrezia Floriani*, n'était autre que Chopin. Mais selon Sand, cela aurait été en principe impossible, parce que Chopin était trop inconséquent pour devenir un héros de roman.

> J'ai tracé, dans le Prince Karol, le caractère d'un homme déterminé dans sa nature, exclusif dans ses sentiments, exclusif dans ses exigences. Tel n'était pas Chopin [...] Chopin était un résumé de ces inconséquences magnifiques que Dieu seul peut se permettre de créer et qui ont leur logique particulière.[3]

Dieu seul, donc, peut se permettre de créer des personnages inconséquents; les artistes humains doivent mentir, et nous présenter une réalité qui n'en est pas une, un monde corrigé, doté d'une logique à notre portée. Mais cette recette est le contraire même de celle que l'on donne d'habitude pour la confection d'un grand roman. On a coutume de dire que les grands romanciers diffèrent des petits romanciers précisément parce qu'au lieu de nous donner un monde corrigé et assaini, ils nous obligent à voir à quel point la réalité est complexe, paradoxale, profonde. Il me semble que de ce point de vue, Sand peut très bien paraître comme un petit romancier. Bon nombre de mes étudiants commencent par apprécier ce qu'ils appellent la simplicité de Sand, mais finissent par se rendre compte qu'elle est moins apte que Flaubert ou Stendhal à fournir des idées subtiles pour leurs dissertations. Ils ont l'impression qu'elle dit tout, que ses idées sont si présentes, si claires, qu'elle laisse trop peu de place pour l'exercice de leur talent critique. Cette logique sandienne est bien une sorte de conséquence; mais ce n'est pas ce qu'il y a, chez elle, d'admirable. C'est une conséquence superficielle, et qui finit par lasser l'étudiant qui cherche à penser comme les nouveaux critiques.

Or, je suis d'accord avec mes étudiants jusqu'à un certain point. Il me semble bien que la conséquence de Sand est superficielle. Mais ce qu'il faut chercher dans ses romans et entre ses romans n'est pas cette conséquence; c'est l'inconséquence.

Prenons d'abord un exemple de l'inconséquence telle qu'elle se manifeste *entre* les romans.

Dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, deux femmes adultères sont évoquées: Mme de Boisguibault, et la femme de Jean Jappeloup. Or, devant l'adultère, Jappeloup et Monsieur de Boisguilbault ont des réactions opposées. Jappeloup reste avec sa femme; il élève avec amour l'enfant né de l'adultère; et l'amoureux de sa femme devient son meilleur ami. Mais Boisguilbault refuse pendant vingt ans de voir l'amoureux de sa femme, et la fille née de l'adultère. La logique du roman donne raison à Jappeloup contre Boisguilbault. Lorsque Boisguilbault s'obstine à ne pas pardonner, le malheur menace tout le monde. Mais, à la suite d'un discours pathétique et éloquent de Jappeloup, Boisguilbault change de système, et adopte celui de Jappeloup, celui du pardon; résultat, bonheur universel. Moralité, donc: il faut pardonner. Mais la moralité du *Dernier amour* semble être tout à fait le contraire. Monsieur Sylvestre, le narrateur de l'histoire, fait savoir à Félicie, sa femme adultère, qu'il ne pourra plus jamais l'aimer; qu'il ne voudra plus jamais de ses caresses; qu'il ne l'absoudra pas. Et bien qu'il dise qu'il ne lui appartient pas de la punir, il dit également qu'elle mérite d'être punie – et en fait, le sort qu'il lui réserve ressemble étrangement au pire des châtiments.

> – Ainsi, me dit-elle exaspérée, il vous est indifférent que je parte ou que je reste?
> – Je vous défends de partir, répondis-je froidement.
> – Vous m'en empêcherez par la force, vous? Allons donc!
> – Je ne porterai jamais la main sur vous! J'appellerai vos gens les plus dévoués, je leur montrerai que vous êtes folle, et ils vous empêcheront de courir à votre déshonneur.
> – Et vous me ferez enfermer?
> – Je vous enfermerai, s'il le faut.
> – Dans une maison de fous?
> – Dans votre propre maison. Vous êtes assez riche pour être bien soignée et bien gardée.
> – Et vous resterez là comme geôlier en chef?
> – Je resterai à mon poste.
> – Dix ans, vingt ans?
> – Toute ma vie, s'il le faut.
> – Et si je deviens folle furieuse?
> – N'étant ni fou ni furieux, moi, je vous traiterai avec une inaltérable douceur. Elle éclata de rire.[4]

Qui pourrait supporter la pensée d'être enfermé pour la vie par quelqu'un qui vous méprise? Félicie ne veut pas croire à ce que son mari vient de lui dire. Mais au bout d'un an de luttes, elle finit par se rendre compte qu'il avait dit la vérité. Il ne lui pardonnera jamais, il ne l'aimera plus jamais, et il ne la laissera jamais partir. La seule issue qu'il reste à Félicie, c'est le suicide. Le système de Monsieur Sylvestre est donc tout à fait le contraire de celui de Jean Jappeloup.[5] Cependant, la position morale de Sylvestre n'est jamais mise en question, du moins explicitement. On a bien l'impression que, comme le dit Simone Vierne dans sa préface au roman, le narrateur – Sylvestre – est le porte-parole de l'auteur. Nous avons donc deux romans avec des moralités contradictoires. On pourrait y ajouter un troisième, *Jacques*, auquel Sylvestre fait lui-même référence. Jacques a lui aussi une femme adultère. Comme Sylvestre, après avoir découvert l'adultère, il n'arrive plus à accepter l'amour de sa femme. Mais au lieu de la pousser au suicide, il se suicide lui-même, pour lui rendre sa liberté. Et Jacques, comme Sylvestre, comme Jean Jappeloup, est présenté, apparemment sans ironie, comme le meilleur des hommes; un homme dont la moralité semble bien devoir être celle de l'auteur. Chacun de ces trois maris trompés explique longuement sa prise de position; elle paraît raisonnable, inéluctable, conséquente. Mais la comparaison entre les romans interdit de prêter cette conséquence à George Sand. Autant que la vie, et aussi tranquillement, elle se contredit. J'aime ces contradictions. Elles me permettent de jouer à un petit jeu: chaque fois que je trouve une généralisation sur les romans de George Sand, je cherche un contre-exemple. Parfois je le trouve vite, parfois je suis obligé de le chercher longtemps. Mais jusqu'à présent, j'ai presque toujours fini par trouver.

Ces inconséquences entre les romans sont toutefois, pour moi, moins intéressantes que les inconséquences à l'intérieur de chaque roman. C'est le moment de constater que mes trois personnages raisonneurs et conséquents – Jappeloup, Sylvestre et Jacques – sont tous des hommes. Et c'est toujours ainsi. C'est toujours une voix masculine qui pose les principes cohérents, absolus, raisonnés et moraux. D'un point de vue, on pourrait dire que c'est la vie qui met cette voix en question – la vie qui, on l'a vu, se définit, par opposition à l'art, par son inconséquence, et qui se voit à l'oeuvre non pas dans un roman donné, mais autour de lui. Mais d'un autre point de vue, on pourrait dire que ce sont les personnages féminins qui se chargent, dans les romans de Sand, de montrer les limites du discours de la cohérence. Pour ne prendre qu'un exemple, il est assez facile de lire *Le dernier amour* à rebours, et de donner raison à Félicie contre Sylvestre. Si elle est infidèle de corps, c'est son mari qui est infidèle d'âme: il cesse d'aimer, elle aime jusqu'à la mort. Et son adultère s'explique par un passé orageux qui lui donne une profondeur de compréhension des choses humaines et esthétiques à laquelle Sylvestre, le philosophe à la bonne conscience, ne saurait prétendre. Si le comportement de Félicie est inconstant, c'est qu'elle est multiple, et ne se montre jamais tout entière à la fois; c'est précisément ce qui fait d'elle un personnage que la nouvelle critique pourrait trouver profond, au même titre que Frédéric Moreau ou Julien Sorel. Et en fait, pour autant qu'il est

normal ou au moins intéressant de chercher à quel point tel personnage ressemble à l'auteur, il me semble que Félicie ressemble bien plus à George Sand que Monsieur Sylvestre. Comme Félicie, Sand est à la fois constante et inconstante; comme Félicie, elle sait aimer et pardonner; comme Félicie enfin, elle sait que la vie est plus subtile que nous. Il est vrai que la voix ostensible de Sand romancière est semblable à celle de Sylvestre. Mais cette voix, que l'on pourrait qualifier d'officielle, est masculine; Sand la donne toujours pour masculine. Il y a également chez Sand, non pas une *voix* féminine - les femmes qui parlent ainsi sont sujettes à une espèce de mue, leur voix, comme celle de Sand elle-même lorsqu'elle joue le rôle de narrateur, devient masculine[6] – mais une *richesse* féminine, qui se montre, justement, dans ce qui contredit les théories exprimées; dans l'inconséquence. Cette inconséquence n'est pas le hasard. On peut y chercher cette "logique particulière" que Sand sentait dans les "inconséquences magnifiques" de Chopin. Mais elle résiste à toute analyse visant le typique ou le réaliste. J'y verrais volontiers la confirmation de la thèse de Naomi Schor, selon qui le roman réaliste ne vit que de l'asservissement du désir féminin. "Unchain the gazelle and let her roam free, and the nineteenth-century French novel collapses."[7] Or, chez Sand, la voix narrative, d'obédience masculine, continue à enchaîner la gazelle. Mais on peut lui opposer une inconséquence qui secoue les chaînes et menace le réalisme. Elle se manifeste en deux lieux surtout: chez les personnages féminins qui savent se taire; et dans les interstices entre les romans, où la voix narrative ne fonctionne pas. Il me semble que la critique moderne, à condition de laisser de côté son obsession du typique, de la signature, pourrait très bien retrouver son frisson dans la poursuite de cette inconséquence irréaliste, de cette secousse et de cette menace. Quant à moi, je me suis lancé à cette poursuite; c'est ce qui explique mon ambition bizarre: d'écrire un livre sur Lautréamont et Sand.

NOTES

1. *Oeuvres autobiograpiques* (Pléiade, 1970-71), tome 1, p. 13.
2. *Ibid.*, tome 2, p. 444.
3. *Ibid.*, tome 2, p. 444
4. *Le Dernier amour* (Slatkine, Genève, 1980), p. 309-310.
5. "Oubli et pardon, oui, dans le sens de la charité; mais dans celui de l'hyménée, non ... cela est impossible à la nature humaine, à moins d'une grossièreté d'appétit dont l'homme civilisé rougit, s'il y succombe" (*ibid*, p. 288). Si cela était une vérité universelle, comme le veut Sylvestre, Jappeloup serait une brute.
6. Ainsi Nanon, l'une des très rares narratrices sandiennes, est d'un sexisme effroyable; pour elle, le devoir d'une femme est "d'obéir à son mari et de penser comme lui" (*Nanon*, éditions de l'Aurore, p. 154.)
7. Naomi Schor, *Breaking the Chain, Women, Theory, and French Realist Fiction* (Columbia University Press, New York, 1985), p. 142.

Jeanne GOLDIN (Université de Montréal)

La naissance difficile d'un Diable aux champs

Le manuscrit du *Diable aux champs* (Bibliothèque de l'Institut, à Paris, E788), présente sur sa page-titre, d'une fine écriture, la date du 12 novembre 1851; la préface qui suit, d'une grosse écriture ronde, est datée de mars 1855. Le décalage entre la composition du roman, de la fin septembre au 12 novembre 1851 et sa publication d'abord dans *La Revue de Paris*, du 1er octobre 1855 au 1er janvier 1856, puis en volume, chez Jaccottet-Bourdilliat en août 1857[1], les raisons et les conséquences de ce décalage peu fréquent dans l'oeuvre sandienne, tout autant que cette forme dialoguée que George Sand appréciait tant, justifient l'intérêt d'une analyse génétique, à la fois autour[2] et à partir du manuscrit.

Manceau signale parfois dans les agendas: «Madame rêve», «Madame travaille dans sa tête» ou «Madame rumine»: phase essentielle de la genèse, énigme de l'imagination pure, monde parallèle caressé, alors que la vie continue avec ses tensions et ses deuils, alors que nuit après nuit, d'autres oeuvres s'écrivent. La première idée du *Diable aux champs* date de la fin 1851, dès que George Sand peut prendre un peu de distance vis-à-vis de l'échec de 48[3]. Comme elle l'écrit à Hetzel le 27 octobre 1851, elle veut faire un roman d'actualité à la veille du coup d'État, peindre:

> [La] situation bonne et mauvaise d'un peuple [résumé par quelques types convenus] à la veille d'un choc social auquel tous se préparent sans y rien comprendre de bien clair, chacun y mettant sa passion, son intérêt, sa philosophie, son insouciance et ses sentiments généreux. Pas de théorie socialiste. [...] Peinture très impartiale, assez ironique, pas amère, et je crois, très bien observée de la plus récente actualité. [...] Couronnée par le principe que tout le mal vient de ce que nous ne suivons plus l'évangile et que tout serait guéri et sauvé par l'évangile.

Dans une préface inédite, écrite peut-être en 1853, en vue d'une édition belge, elle précise:

> C'est l'aspect d'un village avec les principaux éléments de sa vie morale. Le curé [...], les paysans, le château, la chaumière et la maisonnette du philosophe ignoré [...], l'intelligence à côté de l'ignorance, l'aristocratie

> oisive [...] traînant après elle, le <aveugle> prolétariat rustique avec sa sournoiserie, ses préjugés, <ses>/sa candeur<s>, ses défauts et ses qualités. [...] A ces types classiques du hameau français, j'ai cru pouvoir mêler l'artiste, c'est-à-dire [...] l'imagination, le sentiment instinctif du vrai, marié à l'insouciance de la jeunesse [...] sans parti pris à travers les idées et les faits, [...] [Ils] m'ont paru [...] résumer un peu mieux que bien d'autres le caractère [...] à la fois très impressionnable et très indifférent, très enthousiaste et très persiffleur, très généreux et très égoïste de notre nation [...].[4]

De fait, *Le Diable aux champs* se passe à *Noirac*/Nohant en septembre 1851, à l'époque de la grande vogue des marionnettes.[5] Il mêle avec gaieté personnes, personnages et animaux. L'on reconnaît, par leurs prénoms, les artistes: *Maurice* Sand, *Emile* Aucante, *Eugène* Lambert et Alexandre-*Damien* Manceau; des employés de Nohant comme *Jean* Vérêt ou la soubrette *Jenny*[6]; les chiens de Nohant: *Pyrame*, *Léda* et *Marquis*. Sous des noms d'emprunt: le jeune républicain Fulbert Martin en *Florence Marigny*, l'artiste jardinier; les curés de *Noirac*/Nohant ou de Saint-Chartier devenu *Saint-Abdon*; des bourgeois caricaturés de La Châtre. Ce sont non seulement des personnages de fiction autour d'une fantaisie amoureuse, (*Diane de Noirac* qui a quelque chose de Solange; son amoureux transi, le marquis *Gérard de Mireville*; et la lorette *Myrto*) mais aussi d'autres personnages ressuscités d'anciens romans comme *Ralph*, *Indiana* et leurs deux filles, nées depuis 1832, *Sarah* et *Noémi*, *Jacques* qu'on avait cru mort en 1834, *Germain* de *La Mare au Diable* et son petit *Pierre* devenu grand; et des marionnettes et des animaux qui parlent... George Sand va tisser avec brio les intrigues amoureuses des maîtres et des domestiques, les propos philosophiques de Ralph et de Jacques, la gaieté des artistes préparant un spectacle de marionnettes, les dialogues paysans ou bourgeois, dans l'intention de confronter sans violence des opinions contraires, mais aussi d'exprimer ses idées sur le mariage, la société et la religion. Selon la préface de 1855, le roman, en souvenir peut-être du spirituel *Diable à Paris* de Stahl, où George Sand avait publié plusieurs textes, «devait être le premier épisode d'une série d'autres compositions du même genre, prises également dans la fantaisie, au beau milieu de l'actualité [...] le *Diable à la ville*, le *Diable en voyage*, etc...»

Mais le contexte politique n'était plus celui de 1844; pragmatique maintenant sur le plan politique comme sur le plan littéraire, elle a choisi dès le 12 novembre 1851 de voiler le côté «très sérieux» du propos politique et philosophique. «En somme, morceau impossible – reconnaît-elle – à faire avaler à un feuilleton conservateur et difficile peut-être encore à un journal plus avancé», par une forme assez neuve, «très gaie», «espèce de comédie monstre – avait-elle écrit le 27 octobre – ou roman dialogué où il y a de tout, des hommes et des femmes et des bêtes qui parlent».

On ne sait pas quand débute la phase d'écriture, le premier agenda étant postérieur. Mais, à la fin d'octobre 1851, George Sand a déjà écrit un volume

in-8°, soit deux des sept parties. Le 12 novembre, la rédaction achevée, elle a «trois volumes de 166000 lettres». A chaque stade, comme pour les autres oeuvres, elle a dû tester son travail en le lisant soit à Manceau soit dans les veillées familiales. Encore a-t-elle «coupé» et «corrigé avec soin»; premier *lessivage*, comme elle dit ailleurs. En effet, pour *Le Diable aux champs*, brouillon, censure et mise au net vont de pair, dès le début: «J'ai fait disparaître – dit-elle – tout ce qui aurait trop étranglé les lecteurs réactionnaires[7].

Mais le coup d'État de décembre remet en question le projet. Pendant quatre ans, George Sand ne va ni renoncer au *Diable aux champs*, ni se décider à le publier tel quel. Selon l'agenda, elle lit le roman aux Rochery, puis à Solange de passage à Nohant[8]; mais elle le met aussitôt en veilleuse au profit de la pièce *Camille/Le Démon du foyer* jouée à Nohant en juillet et au Gymnase en septembre, au profit de *Mont-Revêche* qui paraîtra en octobre, de la version théâtrale de *Mauprat* qu'elle remaniera jusqu'en novembre, du *Pressoir* de décembre 52, bientôt des *Maîtres sonneurs* et surtout au profit d' *Histoire de ma vie*. Fin décembre, elle reprend les corrections[9]. De janvier à août, elle entame avec réticence des négociations d'édition. Sollicitée, elle hésite à placer en Belgique[10], ce roman qu'elle juge encore dangereux. Mieux vaut, écrit-elle à Hetzel, le 4 février 1853, «de l'eau tiède et parfumée comme mes romans berrichons». Malgré tout, elle vend, *Le Diable aux champs* à Hetzel et accepte en théorie une double publication, si Hetzel veut «vaincre leurs hauts cris»[11]. Mais elle fait traîner les choses; en juillet et août, «le moment n'est pas aux vérités crues et il y en a beaucoup dans cette fantaisie», dans «cette oéuvre trop impartiale dans le temps que nous vivons»; «ce n'est pas le moment de nous dire nos vérités en public». Si elle appréhende la réception gouvernementale de la satire religieuse et sociale de son roman, elle souligne que, cette satire visant aussi les républicains, serait déplacée dans le contexte du second Empire: «j'aurais l'air de jeter des pierres aux vaincus». Néanmoins, elle répugne à édulcorer, à «ratisser» – comme elle dit dans une métaphore jardinière –, trouvant «qu'il faut dire tout cela ou rien du tout». Que resterait-il de ce sujet «dont tout le mérite a été l'à-propos et la spontanéité»? «Un petit volume de sentiment, sans cadre, sans actualité, sans repoussoir». Les choeurs d'animaux, en particulier, qui, après chaque discussion sérieuse, allégeaient l'atmosphère, n'auraient aucun intérêt «à la suite de scènes d'amour ou d'intérieur».[12]

Et pourtant, elle ne renonce pas à ce roman, d'autant que le théâtre des marionnettes ne dérougit pas à cette période. Les 1er et 2 septembre 53, le Diable surgit à nouveau de sa boîte : «Madame pense et commence un scénario, avec *Le Diable aux champs*» note Manceau: «la nouvelle comédie»; mise assez vite en sourdine au profit d' *Adriani* appelé à l'époque *Le Valet*; puis reprise du 29 octobre au 6 novembre et finalement abandonnée. Entre temps, c'est *Teverino, Nello/Flaminio* et toujours *Histoire de ma vie*! Quel diable pique George Sand? Car il hante Nohant: le 16 mai 54, Manceau signale à la blague l'arrivée d'une relation de Lambert à qui il donne le nom de Myrto, et qui est peut-être le modèle

de la lorette gentiment diabolique du roman. En août, Sand commence un mélodrame, *L'Homme de l'étang*, qui deviendra *Villemort le Diable*, et qui, lui aussi abandonné, se retrouvera en annexe de notre manuscrit.

Bref, après le premier jet écrit et corrigé à la fin de 1851, les mises de côté et les reprises sporadiques pendant quatre ans, entre mille travaux divers, l'idée resurgit en février 1855 de publier ce manuscrit «très raturé». L'agenda atteste que, du 6 au 12 février, George Sand lit et corrige au moins pour la quatrième fois son texte. En mars 1855, elle écrit et date sa préface expliquant succinctement cette genèse laborieuse. Elle «[a] revu attentivement l'ouvrage et [a] supprimé [...] tout ce qui était dangereux». Elle se propose même le 12 février 55, si *La Revue de Paris*, qu'elle souhaiterait, le lui demande, de supprimer les endroits jugés encore «trop scabreux sur la politique et la dévotion». Enfin, elle lève le rideau. Après le voyage en Italie, *Le Diable aux champs* sera copié par Emile Aucante; Sand, les 25 et 26 mai, y fera encore quelques épluchures de mots comme elle dit[13] et, par l'entremise de Lambert puis de Borie, confiera la copie à Laurent-Pichat. Dès lors, à part les corrections des différentes tombées d'épreuves, il s'agira dans les lettres et les agendas, de tractations commerciales.

Pendant dix ans, j'ai travaillé sur les manuscrits flaubertiens, en particulier sur un chapitre de *Madame Bovary* dans le Manuscrit 223 des «brouillons»: il est certain que l'on ne peut comparer la complexité de l'avant-texte flaubertien aux manuscrits sandiens. Avec un masochisme certain, l'on se prend à regretter que Sand n'ait pas gardé, comme Flaubert ou Proust, la moindre «paperolle», qu'elle ait mis au net certaines feuilles trop raturées; qu'elle ait jeté ou biffé parfois avec des petites boucles si serrées les développements supprimés; qu'elle ait utilisé une si bonne colle pour ses collages! Néanmoins le manuscrit du *Diable aux champs* est beaucoup plus intéressant qu'il ne paraît.

L'encre nous indique la *période bleue* de George Sand. Si la mutation de sa graphie date d'avril 1856, la genèse du *Diable aux Champs* s'étalant de 1851 à 1855 est exemplaire de la période de mutation: l'écriture fine et penchée, à l'encre bleue pâlie, sur la ligne principale du texte de la plupart des pages et certaines ratures, biffures ou additions sont anciennes. Récente est l'écriture grosse et ronde, pas aussi redressée qu'elle le sera l'année suivante[14]. L'encre des derniers remaniements est d'un bleu noir et se détache nettement sur l'écriture de base. Entre les deux, bien des variations au gré de la fatigue, de l'état de la plume, que sais-je: de l'écriture plus ou moins fine ou plus ou moins penchée à l'encre plus ou moins foncée. A part une écriture intermédiaire, plus fine, plus pointue et plus sombre qui semble correspondre à la période du calibrage et de la pagination, rien qui permette de préciser avec rigueur la demi-douzaine de campagnes correctrices.

La pagination est double: en rouge, continue et sur le coin supérieur droit, la pagination d'archives. Seule "anomalie": en annexe au manuscrit, les archives ont classé comme *variantes* (f^{os} 69/511 à 78/521) dix feuillets qui en fait manquent dans la troisième partie[15]. En bleu, sur le coin supérieur gauche, la pagination autographe. Elle est reprise dans chacun des trois volumes, c'est-à-dire qu'elle repart à zéro à la 3^{e} et à la 5^{e} partie. Au verso du dernier f^{o} des parties, un calibrage autographe, ne correspondant pas à la pagination, lui est logiquement antérieur. L'absence de pagination autographe autant que la graphie ronde et sombre, classent la préface, l'envoi à Manceau, la liste des personnages et un certain nombre de feuillets dans la dernière campagne d'écriture. Les f^{os} non paginés sont soit des ajouts, soit des réécritures ou des substitutions de pages supprimées. Le saut de pagination autant que l'encre et la graphie permettent d'en décider.

Les renseignements que donne l'examen minutieux de ces critères joints aux biffures, ratures, ajouts et collages, sont multiples; nous nous limiterons au travail sandien sur les articulations du texte et à quelques remaniements idéologiques.

Le roman dialogué est un genre intermédiaire où les marques du narrateur se réfugient dans la régie du dialogue, dans la division des parties, scènes et tableaux et dans les indications scéniques abondantes et souvent précisées en cours de genèse. Le travail structurel de George Sand dans la ventilation des parties, des scènes et des tableaux, armature simple qui sert de cadre à l'imaginaire, a été considérable.

Les parties du *Diable aux champs* correspondent à des changements de temps: du jeudi soir au dimanche soir; le rôle symbolique du jour et de la nuit dans cette comédie sur le mal, le progrès et les mondes parallèles, se voit non seulement dans la répartition des parties nocturnes et diurnes mais dans la tentation biffée d'appeler certaines parties des «journées»[16].

Dans ce manuscrit, l'énigme posée par la non-coïncidence entre calibrage et pagination est tout à fait exemplaire de l'intérêt de l'analyse génétique. Sand estime ainsi la 1ère partie à 82 f^{os}, alors qu'elle n'en compte que 75; et la seconde à 93, alors qu'elle n'en a que 90. Il est bien possible que ce mouvement d'exposition où l'on donne le ton et la problématique du récit, ait perdu un certain nombre de pages. Les choses deviennent plus intéressantes dès la 3^{e} partie, parce que les différences trop importantes entre calibrage et pagination ne peuvent s'expliquer par des suppressions. Sand estime la 3^{e} partie à 65 pages alors qu'elle en a 95; la 4^{e} partie à 70 alors qu'elle en a 75; la 5^{e} partie à 78 alors qu'elle en a 43; la sixième à 72 alors qu'elle en a 82. Donc rien correspond.

Or, «mon cher Watson!», si l'on regarde bien par transparence certaines biffures épaisses, l'on s'aperçoit que le calibrage correspondait à un découpage périmé et très différent des parties: la 3^{e} partie n'avait que 8 scènes et 65 f^{os}, centrées sur l'intrigue amoureuse et ponctuées par le dialogue frétillant des chiens de Nohant; la 4^{e} partie commençant bien plus tôt et finissant au f^{o} 136,

avait effectivement 70 pages; la 5e partie, de 78 fos, faisait partie du 2e volume, dès le fo 172 et comprenait ce qui, dans le texte final, correspond aux 42 premières pages du 3e volume. Il n'est pas impossible que le calibrage ait correspondu au projet en deux gros volumes que Sand signale le 12 novembre 51. Dans un remaniement complexe que nous ne pouvons suivre ici mais qui est postérieur au calibrage et *antérieur* à la pagination, George Sand, dans l'objectif général de tresser plus intimement les divers fils de son histoire et, en montrant l'analogie des strates, de renforcer la leçon, va procèder à une nouvelle ventilation des parties et des scènes.[17]

La scène, quant à elle, correspond à des changements de lieux. Ce n'est pas un hasard si Sand commence toujours par indiquer la partie en la numérotant, puis au fur et à mesure les scènes mais sans les numéroter. Le numéro de la scène (parfois à l'exception de la première de chaque partie) est d'une graphie différente et postérieure au mot "scène". Sand dédouble parfois des scènes, souvent pour distinguer une scène de transition d'une scène importante.[18]

Le tableau, division interne à la scène, non numérotée, mais introduite en général par la liste révisée des personnages, correspond à des sorties ou des arrivées de personnages. Mais l'on sent la tendance romanesque à regrouper les développements: non seulement beaucoup de scènes prévues sont transformées en tableaux, mais beaucoup de tableaux sont intégrés à la scène en biffant la nouvelle liste de personnages.[19]

Cela n'exclut pas les mouvances, en particulier les scènes non biffées mais non numérotées qui créent un décalage récupéré soit peu après dans le manuscrit, soit sans doute sur les épreuves[20]. Ainsi, la 7e et dernière partie du roman appelée «conclusion» ne comportait pas de divisions internes. Celles-ci ont été rajoutées en cours de rédaction et sont d'ailleurs distinctes de celles de l'édition[21]. Les remaniements sur épreuves semblent distinguer les scènes selon le temps: avant et après la représentation; selon les points de vue et la voix: artistes (VII.1), public (VII.2 et VII.5); marionnettes (VII.3); selon le dénouement des différents fils de l'intrigue et la moralité de l'histoire: l'amour vrai récompensé (VII.4) et l'hymne au travail (VII.7).

Le travail sur la ventilation des parties entraîne nécessairement un travail sur les scènes. Certaines ont été ainsi ajoutées, obligeant George Sand à renuméroter les scènes suivantes: par exemple, la scène 9 de la VIe partie, où les enfants du village parlent naïvement du mariage et du «démariage», donne la variation paysanne et naïve des discussions galantes ou philosophiques sur le même thème. Le petit Sylvanet, renversant la moralité de toute l'oeuvre, y concluait: «il faut pas se marier, c'est des batailles!». Mais chacun sait que la vérité ne se trouve pas dans la bouches des enfants. Toujours est-il que les fos de la nouvelle scène ne sont pas numérotés (fo */435 à fo */437); qu'entre le nouveau développement et le saut des fos paginés (fo 100/434 à fo 101/439), un autre fo non paginé (fo */438) assure le raccord.

Car, en effet, Sand est très soucieuse de ses enchaînements, tant sur le plan narratif que sur le plan symbolique. Beaucoup de collages ont cette fonction. Sans doute, y a-t-il des collages de substitution, recouvrant des textes trop raturés (IV.12 en fait 13: f° 168/332 ou VI.1 f° 46/382); mais ceux-ci s'accompagnent presque toujours de collages d'addition et de raccord. Sand par exemple a déplacé à quelques reprises ses dialogues et choeurs d'animaux pour souligner le thème et la sagesse du monde renversé: le chant du grillon du foyer qui se trouvait sans doute antérieurement sur une fin de f° et le début d'un autre se voit rassemblé et collé à la fin de la 4e partie (fos 170/334 et 171/335). Ce collage en entraîne un autre car au début de la 5e partie, elle enchaînera par collage, au thème du grillon, la discussion des philosophes sur le pessimisme ou l'optimisme (V.1 f° 1/337). Le critère de la pagination dans les ajouts et les collages permet d'apprécier le travail textuel: ainsi à la fin de la 7e partie, l'on passe du f° paginé *162*/500 au f° *165*/508 du choeur des araignées; Sand ajoute entre les deux sept fos non paginés, nouvelle scène où les marionnettes discutent des hommes. L'on constate qu'au début, un collage au f° 162/500 introduit la nouvelle scène: l'un des paysans remarquant que les marionnettes semblent vivantes; qu'à la fin, l'un des fos ajoutés est un recopiage et un raccord du choeur; qu'entre les deux la nouvelle scène a remplacé par six fos deux pages dont l'on ne saura rien.

Cet intense effort de structuration marque sans doute la place privilégiée du *Diable aux champs* entre les premiers essais dialogués, *Gabriel* de 1839 ou *Les Mississipiens* de 1848, et le *Cadio* de 1867 où ce travail semble moindre. Fusionnant dans *Le Diable aux champs* son expérience des écritures romanesques et dramatiques, George Sand pense avec soin, dans la variation des tons, l'identité des messages aux différentes strates, soulignée justement par cette structure. Il est vraisemblable que l'autocensure idéologique, en allongeant le temps de composition, a favorisé ce travail d'écriture.

Le contexte politique et religieux, on l'a vu, explique l'hésitation de George Sand à publier le roman. Lorsqu'elle supprime un passage, elle biffe d'un large trait de batonnet toute la ligne écrite complètement ou partiellement, sans doute pour faciliter le calibrage. Dans le manuscrit du *Diable aux champs*, les biffures sont nombreuses. George Sand dit dans sa préface inédite:

> Je voulais écrire pour ainsi dire sous la dictée de mon siècle, tout ce qui se disait, se pensait s'éprouvait dans toutes les classes de la société à un moment donné [...] Les préoccupations de toutes les classes se résumant dans ces trois sujets: Leurs intérêts, leurs < > /passions, leurs idées: c'est-à-dire PROPRIÉTÉ, FAMILLE, <OPINION POLITIQUE>/RELIGION[22]

En effet, le thème de la famille et du mariage est important; l'on connaît les idées sandiennes. Dans la préface inédite, elle écrit:

> Nous croyons, nous croirons toujours que l'affection conjugale doit être basée sur un sentiment épuré et raisonné en nous-mêmes < >< > et que la domination < > de l'un ou de l'autre époux est le plus grand ennemi que puisse rencontrer la sécurité et la sainteté du mariage. Voilà pourquoi nous publions ce livre sur l'amour.

Mais à première vue, ce sont les autres thèmes: «propriété <opinion politique> religion» qui inquiétèrent le plus l'auteur. La satire religieuse, en particulier. Tel ce dialogue biffé au f° 49/56, entre Ralph et Jacques sur la croyance religieuse en France, dont on peut lire certaines bribes:

> *Ralph:* J'avoue pourtant que je vois en France, après un séjour de vingt ans aux colonies, beaucoup de prêtres qui <me paraissent> athées ou idiots; ceux qui ne sont ni l'un ni l'autre, doutent <et souffrent> [...] ceux qui ne sont plus superstitieux sont complètement incrédules [...]
> *Jacques:* Et en dehors des prêtres, des paysans, qui est catholique en France?
> *Ralph:* Fort peu de gens, quelques vieux nobles peut-être.
> *Jacques:* Mais leurs enfants? Ce marquis dont nous parlions tout à l'heure? Cette jeune dame?
> *Ralph:* Le marquis se prétend catholique [...] Aucun de ces gens ne pratiquent donc ils ne croient pas [...]

Ce n'est pas un hasard si dans un f° non paginé qui *remplacera* le précédent, la continuité de la pagination le montre, George Sand remplacera ce jugement pessimiste par l'hymne au progrès de Jacques qui sera imprimé (I.5 f° */57). Au f° suivant, Florence se joignait à la conversation et à la question de Jacques: Etes-vous de mon avis? lui répondant par une comparaison jardinière qui a été biffée: "Qu'il faut vite détruire? Hé! hé! il y a des plantes parasites qu'on arrache en vain; elles repoussent toujours. Il faut les laisser tuer par des plantes plus vivaces." Jacques explicitait: «Bien dit, mais ces plantes vivaces, c'est nous? Voyons, répondez et ne craignez pas». Florence répondait: «Il me semble que oui!» . La métaphore a été biffée et Sand accrochera la réponse de Florence à une question plus anodine: «Etes-vous de mon avis qu'on peut être à la fois raisonnable et bon chrétien». Le f° suivant non paginé (f° */59) développera le thème. Dans la 4e partie et la discussion entre les artistes et le curé, seront gommés quelques développements sulfureux, que l'on devine sous les biffures, sur le rapport entre la loi civile et la loi religieuse (IV.6, f° 127).

A propos des deux curés du *Diable aux champs*, qui, quoique traités avec bienveillance, sont «discutés et enfoncés par les autres personnages», George Sand craint en 1853 qu'ils puissent encore «choquer des préjugés religieux ou sociaux»[23]. Elle avait appelé le curé de Saint-Chartier, Curé de Saint-Bedon[24]; sur tout le manuscrit, elle va corriger le nom en Saint-Abdon. Le procédé comique était-il si risqué? Après tout Bathilde, la servante, s'appelait bien Clotilde et Cottin, le jardinier, Collin! D'autant qu'il est sympathique, ce curé de St Abdon. Si le curé de Noirac est craintif; s'il a peur du Diable, de l'enfer,

(I.2 f° 26) et des lettres pastorales de Monseigneur; le curé de Saint-Abdon est un ancien grognard, il a une passion «innocente»: la bonne chair et «une figure de bois ne [lui] fait pas peur» (I.2 f° 26). Invité à la représentation des marionnetes et devant les scrupules de son collègue, il lui répondra: «Pourvu qu'on ne cherche pas trop l'esprit du christianisme sous la lettre, on vous flanque la paix. Vous savez ça aussi bien que moi!» (VII f° 134/472). Sand biffera la remarque. Les artistes chahutent leur curé; quand celui-ci somnole le soir sur son cheval, ils s'amusent à l'égarer; et George Sand biffera, dès 1851 sans doute, la plaisanterie irrévérencieuse (I.8 f° 67). Les curés font semblant de se fâcher; on les a vus traiter les artistes de socialistes, de républicains, d'esprits forts. Le curé de Saint-Abdon apostrophe son cheval «cette sacrée bête! Allons donc Vésuvienne!». Sand remplacera «sacrée» par «satanée», mais supprimera la Vésuvienne, tête de turc du *Charivari*! Tout cela n'est pas très méchant!

Certaines variantes semblent aller même à l'encontre de l'édulcoration recherchée. Le curé de Saint-Abdon décroche le petit diable que les artistes ont suspendu dans l'arbre, avec l'intention de le transformer en un saint très convenable pour guérir les maux d'oreille. Sand avait écrit: «Voilà un diable qui n'est pas plus diable que tant d'autres dont la sculpture gothique a décoré nos églises». Elle corrigera: «Voilà un Diable qui n'est pas plus vilain que bien des anges» (I.8 f° 72). Autre exemple: l'un des artistes, à divers moments de la comédie, prétend chanter la Marseillaise en l'honneur de certains personnages. Pour le curé de Saint-Abdon, Sand substitue cette variante:, «C'est un excellent homme, que ce grognard, si nous lui chantions, La Colonne?» Je ne sais si, sur ce ton de gouaille, Napoléon III a apprécié (I.8 f° 74).

Les philosophes, Ralph et Jacques, sont beaucoup plus clairs; et un long développement fortement biffé explicitait les idées sandiennes sur le dogme chrétien du mal et de l'enfer:

> D'ailleurs, ce n'est point là la base du dogme chrétien, c'est une interprétation postérieure et renouvelée d'antiques croyances que le Christ n'a/n'avait pas confirmées [...] Ainsi nous voilà débarrassés du merveilleux et mystérieux dans le dogme et nous avons une tradition qui se retrouve à peu près la même dans toutes les religions et qui est pour nous l'histoire métaphysique [..] cette métaphysique, c'est une religion erronée [...] Il y aurait barbarie [..] à laisser retomber dans la nuit des temps, ces premières lueurs d'une clarté divine répandues dans l'âme humaine.

Ailleurs, dans une discussion avec le curé, elle aussi biffée, Emile se mettait sous la caution de Jacques pour avancer l'idée que «chaque homme sera son empereur et son prêtre à lui-même »; mais il ajoutait: « je n'en conclus pas qu'il faille persécuter ou insulter les prêtres de la religion [...] de la majorité des français!» (III.6, f° 121).

De la politique, allusion elle-même biffée dans la préface, il est difficile de juger: Dans la première scène des artistes réparant les marionnettes, Sand biffera

la plaisanterie irrévérencieuse de Maurice: «Passez-moi le roi. Du moins celui-ci ne nous sert pas davantage. Faisons en au moins un président!» (I.1 f° 5). Un peu plus loin, Ralph voyant la marionnette du diable pendue dans un arbre et la prenant aussi pour un roi, avec sa couronne de paillons, dira: «un roi pendu en effigie, ce serait hardi en France surtout sous la république» (I.1 f° 7). Cette remarque sera biffée dans le manuscrit de 1851 mais retenue par l'édition de 1855, justement peut-être parce qu'elle était périmée. La scène des marionettes où le capitaine Fracasse avec sa faconde creuse et sa grande broche pouvait laisser penser à une allusion politique (VII.3 f°s 140/478 à 143/481), sera remplacée par une scènette entre Pierrot et Cassandre sur le thème moins risqué de la vaccination qui intéressera particulièrement le père Germain, gagné tout à coup aux idées nouvelles.

Dans les discussions entre les artistes et les curés, les premiers étaient qualifiés péjorativement de «socialistes». Damien d'ailleurs répliquait: «Vous rêvez curé, vous ne savez pas si nous sommes socialistes. Nous ne vous en avons jamais rien dit». Sand dans une variante tardive remplacera le terme devenu compromettant par «philosophe» (I.8 f° 69). De la même façon, Diane ayant classé le jardinier Florence dans le clan des «socialistes», Sand remplace le terme par «républicains» (IV.12 f° 170/334); elle substituera aux «républicains», le terme d'«esprits forts» (I.8 f° 71). Dans la scène 6 de la 2e partie, les mêmes artistes évoquent la «débâcle sociale», les bruits de guerre et la nécessité d'un art engagé: «Si nous avons la liberté de la pensée et de la parole, et nous ne la tenons pas encore, la république des lettres!» – lit-on encore dans le texte imprimé (p. 68). Le manuscrit, dans une dizaine de lignes biffées et difficilement lisibles, visant la presse qui «barbouille <du papier> sans avoir une idée», semble plus agressif: «Entre la monarchie et la dictature, nous pouvons bien attendre la république des lettres». Les artistes envisageront, sur le mode plaisant, de partir sur les routes avec leurs marionnettes comme dans le futur *Homme des neiges*; la rature faisait des marionnettes «des prédicateurs, des orateurs, des propagateurs de la vérité» (f°s 113 et 114).

L'une des contestations les plus explicites touche le politico-social; et les paysans sandiens, dans leurs rapports au maître et à la propriété, parlent «politiquement à leur manière» – écrira Sand à Hetzel[25]. Le vieux Germain garde ses distances avec les maîtres; dans l'édition, il dira «un maître c'est toujours un maître»; mais dans le manuscrit, il ajoutait: «c'est notre ennemi à tous» (I.2 f° 16). Il dira que le Marquis est bête et qu'il faut être plus fin que lui; mais le manuscrit généralisait : «Tous les maîtres sont bêtes!» (II.2 f° 88). Quant à petit Pierre, il est trop émancipé au gré du Marquis. Il attaquait plus violemment dans le manuscrit la soumission apparente de son père; il lui démontrait avec plus de détails, que si le paysan est maître chez lui, passée la porte, il n'est qu'un valet (I.2 f° 16). Il se rebiffera quand le Marquis, se servant du renouvellement du bail, prétendra diriger son vote.

La réaction des paysans aux idées socialistes a tourmenté George Sand. La préface inédite expliquait:

> Ce ne sont pourtant pas les livres qui ont excité les paysans, [...] <Ils> <la plupart> ne savent pas lire ou lisent si mal qu'une croisade entreprise contre le socialisme a semé parmi eux des idées de partage dont on les croit à tort bien revenus [...] Nous croyons, nous croirons toujours que l'intérêt sordide, l'absence de liberté morale, l'égoïsme et la peur produisent l'hébétude et la haine couarde des classes pauvres et que le plus grand ennemi de la grande propriété féodale c'est la petite propriété servile.

Dans la scène 6 de la 2e partie, Maurice montrera l'ambiguïté matoise des paysans: «Voilà l'effet de la croisade et des brochures de la rue de Poitiers. On les a réconciliés avec les communistes en disant qu'ils voulaient morceler [les terres] et partager avec les paysans» (II.6 f° 118). Plus tôt, le Marquis avait accusé petit Pierre d'être communiste, ce que celui-ci avait nié avec énergie:

> Moi! je les renie comme le Diable! Mettre ce que j'ai en communauté? Ma bonne terre avec la chétive des autres? Mon froment avec du seigle; ma maison couverte en briques avec les toits de chaume? Non ma foi, je ne veux pas de ces affaires-là! (II.2 f° 83).

Dans la variante, le Marquis reprochera seulement à Pierre d'avoir trop d'idées. Et Pierre rétorquera: «Des idées, bonnes gens, on n'en a pourtant pas plus qu'il ne faut! et je m'imaginais qu'un chacun était libre de penser à sa guise!».

Cette satire de la mentalité paysanne, malgré les suppressions, reste très explicite dans le texte final. Sand montre bien que le paysan pense selon ses intérêts: le père Germain se soumet en apparence à l'arbitraire du Marquis; mais fait ce qui lui plaît «quand il s'agira de fourrer le billet dans la bouinotte!» (VI.3). Il prend de la Révolution ce qui lui convient; sur le problème du partage des terres, il est un «partageux-royaliste [...] nouvelle combinaison politique à son usage», partisan de la Révolution quand le partage est à son avantage et de la monarchie, quand il ne l'est pas (VII.1). Néanmoins, George Sand montre le changement d'une génération à l'autre et ne renonce pas à libérer le paysan de ses préjugés.

Les études génétiques d'*Ecritures du romantisme II* nous avaient déjà persuadé de l'intérêt des manuscrits sandiens. L'analyse du *Diable aux champs* confirme leurs conclusions de façon exemplaire, étant donné le temps que George Sand a mis à peaufiner son texte. C'est ce qui explique sans doute qu'entre le manuscrit et le texte édité, les différences soient mineures. Le travail minutieux dans l'organisation des macro-unités, pour accentuer l'équilibre

quantitatif des masses, assouplir les transitions, renforcer, avec les analogies symboliques, l'unité narrative et la leçon, va de pair avec un travail stylistique de détail qui resterait à suivre.

Si l'autocensure du manuscrit rappelle les anxiétés de George Sand et l'arbitraire du régime,il montre aussi son attention professionnelle et idéologique à ne pas perdre ses lecteurs sans pour cela renoncer à les convaincre. Malgré les biffures et les édulcorations, il n'est pas sûr qu'elle ait perdu de vue son premier objectif, qui dans une fantaisie concertée, visait à faire réfléchir, à concilier des points de vue contraires. Malgré ce qu'elle dit dans les préfaces, et malgré la bonhomie du ton, elle regarde avec lucidité le conservatisme ou la superficialité de la France de 51. Par ses porte-paroles, Jacques en particulier, ses personnages fétiches: les prolétaires aux grands coeurs comme Florence et Jenny, par le jeu de l'illusion théâtrale et des différents reflets, par les mondes parallèles des marionnettes et des animaux, elle arrive à dire ce qu'elle veut: la variété des opinions, la nécessité de comprendre; la possibilité de s'améliorer, le besoin d'espoir et de gaieté, l'importance du travail. Le choeur final des araignées qui clôt ce petit roman étrange, pourrait, sur ce point, passer pour la métaphore de sa genèse:

> Une! deux! une, deux, d'un bout à l'autre! filons, filons, travaillons, il fait sombre.
> Travaillons pour qu'au jour naissant nos toiles nouvelles soient tendues. On a détruit aujourd'hui notre ouvrage, on a ruiné nos magasins et traîné nos filets précieux dans la boue. N'importe, n'importe! une, deux, filons!
> [...] le travail console et répare. [...] Tissons, filons, prenons nos angles [...] Dans les vieux coins, dans l'abandon et la poussière, nuit et jour, la pauvre araignée tisse la trame de son existence [...] Mais cherchez donc nos petits oeufs, cachés là-haut dans le plafond, dans l'ombre et la poussière. Le soleil reviendra toujours pour les faire éclore, et l'araignée, sitôt sortie de l'oeuf, reprendra la tâche sans commencement et sans fin la tâche patiente que Dieu protège. Une, deux, joignons les angles! tissons, filons jusqu'à l'aurore.

NOTES

1. Le texte sera cité dans l'édition Michel Lévy, 1865, in-18, 320 p.

2. George Sand, *Correspondance* (Georges Lubin), Paris, Garnier. George Sand, *Agenda I: 1852–1856* (Anne Chevereau, Jean Touzot, 1990). Les citations renvoient, aux dates mentionnées, à ces éditions.

3. Voir l'agenda, le 6 octobre 1852, le 8 novembre 1852, le 26 juin, le 14 juillet, le 28 août 1855.

4. Dans la transcription simplifiée de ce texte, à première vue inédit, les crochets pointus signalent les biffures.

5. *«Nous menons une vie de cabotins, Nohant n'est plus Nohant, c'est un théâtre, mes enfants ne sont plus mes enfants, ce sont des artistes dramatiques; mon encrier n'est plus une fontaine de romans, c'est une citerne de pièces de théâtre, je ne suis plus Mad. Sand, je suis un premier rôle marqué. Tout cela se passe bien gaiment, comme vous pouvez croire; nous avons tout l'amusement et rien des déboires de l'art»* A Pauline Viardot, 16 octobre 1851, *Correspondance*, t. X, p. 496.

6. Jenny pourrait être soit Jenny le Guillou, servante de Delacroix; soit la gentille Marie Caillaud qui jouait les pièces de Nohant.

7. *Correspondance*, t. X, N° 5115, 12 novembre 1851. Elle va donc «revoir» certains passages (N° 5158, à Sophie Fischer, 21 décembre 1851), «supprimer ce qui est maintenant *trop vieux* sans trop le décolorer» (N° 5160, à Hetzel, 24 décembre 1851).

8. *Agenda*, I, 1990, 31 mai, 3, 5, 6 et 7 juin 1852.

9. Est-ce le contre-coup des discussions politiques des 30 novembre et 1er décembre 1852 que déplore comiquement Manceau dans l'*Agenda*: «Diable, deux jours, c'est beaucoup»? *Agenda I*, du 21 au 26 décembre 1852.

10. *Correspondance*, t. XI, N° 5722.

11. *Correspondance*, t. XI, N° 5906 à Hetzel, 21 mai 1853, N° 5926 à Emile Aucante, 10 juin 1853.

12. *Correspondance*, t. XII, N° 5956, à Hetzel, 2 juillet 1853 et N° 5996 à Hetzel, 15 août 1853.

13. A propos de *Villemort le diable* (29 août 54): "travail d'épluchage" (22 janv. 1856).

14. G. Lubin, *La correspondance* dans *Ecritures du Romantisme II*, PUV, 1989, p. 25–35. Références aux lettres du 21 mai 1859 à P. Viardot; du 28 novembre et du 13 décembre 1871 à J.H. Michon; et à l'article du *Temps*, *Les idées du Maître d'école* du 7 février 1872.

15. Dans III. 9 (sc. des bourgeois); III. 10 (sc. où Diane fait son examen de conscience); III. 11 (raccord avec la scène des artistes).

16. Ex. II, f° 77: «1ère journée»; III, f° 1/172: «2e journée».

17. *Remaniement*: La 3e partie ajoutera à ses 8 scènes les 5 premières scènes de l'ex-4e partie, complétant l'analyse psychologique de son marivaudage amoureux, renforçant aussi la satire villageoise des exercices de pompiers (III. 5) par la satire des bourgeois sans vergogne (III. 9), concluant par le style métaphorique des artistes en bâteau (III. 13) le thème de la femme et, sur le motif de l'eau, introduisant le choeur final de la poule affolée devant les vilains petits canards; image humoristique, peut-être, de George devant les conflits sentimentaux de ses familiers. La 4e partie constituée des 8 scènes restantes, plus des 6 premières scènes de la 5e, sera davantage centrée sur l'amour vrai et s'achèvera sur l'hymne au feu des grillons du foyer. Dans le 3e volume, la 5e partie, centrée sur la conversion de Myrto, sera réduite de moitié et jouera en symétrie avec la 7e, conclusive, de part et d'autre d'une 6e partie plus largement développée.

18. *Exemples*: I. 5, Ms f° 43; II. 3 f° 88; III. 12 devait être un tableau: f° 80/241. Souvent cette insertion d'une nouvelle scène est signalée par le peu de place dont Sand dispose qui l'oblige à la mettre en évidence par un trait (V. 2, f° 3/339) ou un crochet (VI. 11, f° 106/444).

19. Dans VI. 6: Ralph et Jacques discutent; Florence arrive: scène prévue, biffée et développement intégré (Ms f° 84/418). Les premiers personnages s'éloignent, arrivent Gérard et Diane: scène prévue et même numérotée (scène 7) puis biffée et intégrée à la scène 6 sous forme de tableau avec liste des personnages nouveaux.

Exemple de scène prévue, partiellement intégrée: II. 2: la scène prévue au f° 86, lorsque Gérard s'éloigne, sera biffée, intégrée sans nouvelle liste des personnages, mais avec un changement de lieu et une indication scénique sur le comportement des paysans qui créent une démarcation. Les exemples de scènes prévues, biffées et totalement intégrées sont multiples: II. 3, ms fo 93 (sortie du curé/arrivée de Gérard). II. 9 Ms f° 143 (arrivée de Florence) etc... Procédure notable dans III. 1 où trois scènes prévues (f° 10/181: Arrivée de Marotte; f° 11/182: arrivée de Myrto; f° 18/189: sortie de Myrto) seront intégrées à la scène 1. Sand avait d'abord découpé sa *scène* 2 à l'arrivée de Myrto. Comme dans notre 1^er^ exemple, la numérotation de la scène biffée date ce type de remaniement au moment de la collation des scènes, donc postérieurement à l'écriture. Sand numérotant ses scènes fort tardivement, l'effacement de certaines scènes est lui-même tardif.

20. Ex. de scènes non biffées et non numérotées: celle qui deviendra IV. 12 (Jenny fait sortir Gérard du pavillon et le console, elle s'explique avec Myrto); le décalage fera boule de neige jusqu'à la fin de la partie (IV. 15 de l'édition est numérotée IV. 14 dans le Ms). Il ne s'agit pas nécessairement d'une erreur, puisqu'il y a des personnages communs à la scène 11 et 12 de l'édition et que le manuscrit penchait donc pour un tableau. Correction sans doute sur épreuves.

21. La partie VII dans le manuscrit comprend la mention de scènes non biffées mais non numérotées à l'endroit où sera dans l'édition: VII. 2 (f^os^ 132 à 140) et VII. 3 (f^os^ 140 et ss.). Par contre une scène N° 2 (f^os^ 143 à 159) couvre ce qui sera VII. 4; une scène 3 (f° 159 à f° */506), ce qui deviendra VII. 5; une scène 4 (f° */506) deviendra VII. 6; une scène 5 (f^os^ */507 et 165/508 à 165/509) ce qui deviendra VII. 7.

22. Manuscrit E 788, f^os^ 524 V, 525 R, 525 V.

23. *Correspondance*, t. XI, N° 5781, à Hetzel, 16 janvier 1853.

24. Bedon est très lisible dans I. 8, f° 67.

25. *Correspondance*, t. XI, N° 5781, à Hetzel, 16 janvier 1853.

Tomás GONZALO SANTOS (Universidad de Salamanca)

Les Beaux messieurs de Bois-Doré *ou la reconstruction "archéologique" de la réception (de* L'Astrée*)*

Dans les années vingt, Maurice Magendie[1], spécialiste en littérature et histoire des mentalités du XVII[e] siècle, venait à s'occuper de la fortune de *L'Astrée* au XIX[e] siècle. Pour lui, si l'on accorde une certaine place au roman d'Honoré d'Urfé dans des romans tels que *Cinq-Mars, La Vie amoureuse de François Barbazanges* ou *Les Beaux messieurs de Bois-Doré*, c'est parce qu'ils se déroulent au XVII[e] siècle. Or, cette affirmation est inexacte à un double titre. La présence de *L'Astrée* reste quand même très limitée dans les deux premiers, ceux de Vigny et de Marcelle Tinayre respectivement.

Quant au troisième, *Les Beaux messieurs de Bois-Doré* de George Sand, un roman d'aventures d'allure historique, qui fourmille de références de tout genre au roman de d'Urfé, la présences de *L'Astrée* y est trop grande pour l'expliquer par le seul voeu d'encadrer son roman. A plus forte raison, s'il s'agit d'un roman, soi-disant pastoral, jugé très éloigné de l'esprit de la femme écrivain et de son époque. Il doit y avoir d'autres raisons.

Nous avons montré ailleurs[2] l'importance de la pastorale – et, dans une moindre mesure, de *L'Astrée* – dans *Jeanne*, sa première tentative de roman rustique. On pourrait en déceler d'autres traces, quoique très diluées, dans ses romans champêtres, dont il suffit de lire les préfaces, pour se rendre compte jusqu'à quel point elle tenait à cette idée. Mais *Les Beaux messieurs* constitue un roman privilégié à cet égard, d'autant plus qu'il n'appartient pas au cycle de romans champêtres.

Il s'impose ici un bref résumé des *Beaux messieurs*, parce que c'est un de ses romans moins connus[3]. Le vieux marquis de Bois-Doré, ancien ligueur resté célibataire, a perdu son frère, plus jeune que lui, dans des conditions assez mystérieuses. Il apprend que celui-ci s'était marié en Espagne, et qu'il a été tué avec sa femme par des inconnus. Bois-Doré retrouve en même temps le neveu sorti de ce mariage et l'assassin de son frère, un méchant Espagnol. Il finira par marier son neveu Mario à la fille de son voisin, Laurianne. Mais avant que cela n'arrive, il y aura maintes péripéties et surtout le siège de son château de Briantes par une troupe de Bohémiens et de reîtres, qui seront finalement vaincus.

A vrai dire, *Les Beaux messieurs de Bois-Doré* offrait à ceux qui s'intéressent à l'étude de l'intertextualité un véritable filon, inexploité à notre connaissance. En fait, il contient presque toutes ses "beautés", de l'allusion à la citation, du

pastiche à la parodie. Mais cette notion d'intertextualité est largement dépassée par l'usage qu'en fait George Sand, et qui tient compte de la réception réelle de *L'Astrée* à l'époque, ainsi que nous allons le prouver. A commencer par les manifestations verbales que la lecture est susceptible de provoquer.

En effet, le marquis qui *fait sa nourriture favorite du roman de M. d'Urfé, et qui le sait quasi par coeur* (ch. VI, p. 35), a la manie d'assiéger le premier venu en débitant sans cesse – un paragraphe après l'autre – des tirades de *L'Astrée*, accompagnées d'introductions et de commentaires personnels(ch. VIII, p. 44–45):

> ...lorsque Bois-Doré, enchanté d'avoir à qui parler, se mit à lui réciter des pages de *L'Astrée*.
> – Quoi de plus beau, s'écriait-il, que cette lettre de la bergère à son amant: "Je suis soupçonneuse, je suis jalouse, je suis difficile à gagner et facile à perdre, et plus aysée à offenser, et très malaysée à rapaiser! Il faut que mes volontés soient des destinées, mes opinions des raisons et mes commandements des lois inviolables".
> – Voilà du style! et quelle belle peinture d'un caractère!... Et la suite, monsieur, n'est-ce point toute la sagesse, toute la philosophie et la moralité dont un homme ait besoin? Ecoutez ceci, que répond Sylvie à Galatée [...]

Il va sans dire que George Sand a forcé un peu la note à l'heure de dessiner ce vieux marquis que, nouveau don Quichotte, elle a habillé de toutes les extravagances imaginables, originées par ses lectures romanesques, astréennes. Mais nous savons aussi que tous ces effets ont existé vraiment, sinon ensemble, isolés chez des lecteurs réels.

Marqué par cette ambiance astréenne, le neveu du marquis semble suivre aussi le sentier des bergers qu'avait pris son oncle et protecteur. C'est ainsi qu'il apprend, pour le réciter à la dame de ses pensers, lectrice aussi de *L'Astrée*, un compliment extrait de celle-ci (ch. XXXV, p. 175):

> – Madame, dit-il avec un gentil sourire, "il est bien impossible de vous voir sans vous aimer, mais plus encore de vous aimer sans être extrême en cette affection. Permettez que je baise mille et mille fois vos belles mains, sans pouvoir, par tel nombre, égaler celui des morts que le refus de cette supplication me donnera [...]"

Quoique son style caractéristique puisse provoquer plus d'un sourire – à l'époque de George Sand comme aujourd'hui – il doit être accepté, néanmoins, comme une illustration excellente de ce qui a été l'un des usages les plus étendus de la mémorisation, et récitation postérieure, des textes littéraires: leur transposition dans des situations pareilles de la vie réelle, surtout à des fins amoureuses.

Ce dernier exemple nous permet de le relier à une autre manifestation verbale qui lui est assez proche: celle qui, sans faire attention au contenu ni reproduire

aucun fragment de *L'Astrée*, essaie d'imiter le ton et le style avec lesquels s'expriment les bergers de d'Urfé quand ils "parlent amour" (c'est-à-dire toujours).

Bois-Doré, le marquis créé par George Sand, ne pouvait non plus se soustraire à cette tentation, étant donné sa forte imprégnation par les lectures astréennes:

> Il offrit son coeur, son nom et ses écus en style de *L'Astrée* avec cette passion échevelée qui ne parle de rien moins que de tourments effroyables, de soupirs qui pourfendent le coeur, de frayeurs qui causent *mille morts*, d'espérances qui ôtent la raison, etc.; tout cela d'une convention si chaste et si froide que la plus farouche vertu ne pouvait s'en effaroucher (ch. XX, p. 104–105).

L'auteur, sans cacher sa sympathie envers le personnage, est conscient aussi du ridicule d'une déclaration exprimée dans ces termes; mais il n'ignore pas que, si les manifestations de ce genre ont un sens, c'est parce qu'elles trouvent un écho dans l'interlocuteur. C'est ainsi que la jeune Laurianne – ne fût-ce que pour être gentille – lui répond sur le même ton, toujours calqué de l'oeuvre urféenne: *Mon cher marquis, lui dit-elle, en s'efforçant de parler dans son style...*

Il est évident que tous ces effets trouvent leurs équivalents dans la production écrite. Les mots attribués au marquis constituent un exemple d'imitation verbale dans la bouche de ces personnages fictifs, mais ils représentent aussi un modèle de pastiche sous la plume de Sand (ch. XI, p. 56); de même que les mentions verbales et les déclamations par coeur deviennent, respectivement, des allusions et des citations, à ne les considérer que du point de vue de la "réécriture".

Cependant, ce serait une erreur de croire que les romans des temps jadis – et *L'Astrée* parmi eux – donnaient lieu à une simple poignée de conversations et de manifestations écrites. Les artistiques, par exemple, n'ont pas une moindre importance. Et George Sand n'en était que trop consciente; ainsi, nous dit-elle dans le fameux *Avant-propos* de *François le Champi*: "la musique, la peinture, l'architecture, la littérature, dans toutes ces formes: théâtre, poëme, roman, églogue, chanson; les modes, les jardins, les costumes mêmes, tout a subi l'engouement du rêve pastoral".

Ce sont peut-être les arts dits décoratifs, parce que dépourvus souvent de prétentions artistiques, qui permettent de mieux évaluer l'incidence du roman sur la vie et les goûts de toute une époque. Sand ne manque pas d'orner le logis du marquis d'une de ses manifestations les plus remarquables: les tapisserie, tirées de *L'Astrée* et décrites avec une extrême minutie (IX, p. 46–47):

> Les tentures représentaient des dames fluettes et charmantes et de jolis petits messieurs, qu'à leurs panetières et houlettes il fallait bien reconnaître pour des pastourelles et des bergers.

> Les noms des principaux personnages de *L'Astrée* étaient, d'ailleurs, brodés dans l'herbe sous leurs pieds, et leurs belles paroles leur sortaient de la bouche, se croisant avec les réponses non moins belles de leurs vis-à-vis...

Ces panneaux historiés que George Sand a certainement contemplés[4] et qu'elle se permet de juger en critique d'art, lui servent aussi de prétexte pour insérer, à nouveau, des fragments de *L'Astrée*. Personne n'a mieux capté, d'ailleurs, la valeur de ces tapisseries, en tant qu'expression magnifique de la pénétration de l'oeuvre d'art dans l'imaginaire collectif: "Mais qui ne connaît les merveilles de ce *beau pays de tapisserie*, comme l'appelle un de nos poètes, contrée folle et riante où nos imaginations enfantines ont vu et rêvé tant de prodiges?" (ch. IX, p. 47)

Il en va de même des sculptures de *L'Astrée*, largement décrites (ch. XXXIX, p. 197–198), mais dans ce cas nous n'avons pas de preuves de leur existence réelle: elles constituent probablement une invention de George Sand. En tout cas, elles faisaient partie de l'art des jardins, pour lequel la pastorale (et *L'Astrée* en particulier) a joué un rôle de premier ordre. Ces jardins astréens, dont *Les Beaux messieurs* fait état, ont existé vraiment, et les aristocrates s'y promenaient avec plaisir:

> D'Alvimar parcourut les jardins, création comique de son hôte, et dont il était certainement plus vain que de ses plus beaux faits d'armes.
> Il avait, sur une médiocre étendue de terrain, prétendu réaliser les jardins d'*Isaure*, tels qu'ils sont décrits dans l'*Astrée*: «Ce lieu enchanté *fut* (soit) en fontaines et en parterres, *fut* en allées et en ombrages». Le grand bois qui faisait un si gracieux dédale était représenté par un bosquet en labyrinthe où n'étaient oubliés ni le carré des coudriers, ni la *fontaine de la vérité d'amour*, ni la *caverne de Dumon et de Fortune*, ni l'*antre de la vieille Mandrague*.
> Toutes ces choses parurent fort puériles à M. d'Alvimar, mais non pas cependant aussi absurdes qu'elles nous le sembleraient aujourd'hui.
> La monomanie de M. de Bois-Doré était assez répandue de son temps pour n'être pas une excentricité (ch. XIII, p. 64, cf. XXXVII, 185).

Au nombre des références astréennes se comptent les noms et les surnoms, tirés pour la plupart de l'oeuvre de d'Urfé, des histoires secondaires dont ce roman se trouvait farci: Bellinde, pour la gouvernante; Clindor, pour le page; Aristandre, pour le valet chargé de la "carrosse" du marquis; Climante, pour son conseiller Lucilio. Tandis que son valet de chambre porte le nom d'un des personnages les plus importants, celui du druide Adamas.

Il ne s'agit apparemment que d'un cas pur et simple de réécriture, d'intertexte si l'on veut. Mais la mode des surnoms pastoraux, et plus nettement astréens, a été bien réelle. En fait la romancière, elle-même, rend compte d'un tel usage – malgré son extravagance foncière – parmi les lecteurs de d'Urfé, ce qui autorise sa licence "onomastique": "Henri IV et sa cour avaient dévoré l'*Astrée*, et, dans

les petites cours d'Allemagne, les princes et princesses prenaient encore ces noms rendondants que le marquis imposait à ses gens et à ses bêtes".

En effet – et cela ne va pas sans ironie de la part de l'auteur – les noms mêmes des animaux proviennent des personnages secondaires de *L'Astrée*: Fleurial, pour le chien du marquis; Rosidor pour son cheval; Squilindre et Pimante pour les chevaux de la carrosse. Seuls le marquis et son frère n'ont pas osé prendre des surnoms astréens, mais ils s'appellent de leurs vrais noms Sylvain et Florimond, qui appartiennent bel et bien au registre pastoral.

Tout cela reste quand même assez évident, et il suffit de connaître un peu *L'Astrée* pour y déceler des traces. Mais il existe dans *Les Beaux messieurs* des parallélismes plus subtils avec l'oeuvre urféenne, qui touchent parfois au coeur même du roman sandien.

C'est ainsi que le Berry de 1621 est présenté comme un autre Forez, la région où se déroulait *L'Astrée*, contrée paisible et riante. Et l'Indre devient à son tour un nouveau Lignon, la petite rivière qui était un personnage de plus dans le roman de d'Urfé. Bois-Doré y règne un peu comme la reine Amasis dans *L'Astrée*, assisté de deux "druides", Adamas et Climante.

Mais la violence entre dans cette contrée idyllique. C'est la faute de l'espagnol d'Alvimar qui joue, à un moment donné – et très subtilement d'ailleurs –, le rôle de l'étranger brutal (ancien satyre des pastorales) qui essaie de séduire Laurianne, sauvée par Lucilio.

C'est la faute aussi de Bellinde, la gouvernante du marquis, qui le trahit – tel le Polémas de *L'Astrée* – et combat son maître. C'est elle qui amène une sorte d'invasion germanique comme dans le roman de d'Urfé: une troupe de reîtres qui, aidée par des Bohémiens, porte ses armes contre Bois-Doré.

Il y aura donc le siège de Briantes – comme celui de Marcilly dans son modèle – qui ne réussira pas non plus et qui finira avec la mort de l'ombre d'Alvimar, son valet Sanche. On y trouve, enfin, la reconnaissance du jeune Mario comme le neveu du marquis, qui l'adoptera; de même que le véritable Adamas découvrait son fils perdu dans le berger Sylvandre.

A part ces éléments concernant l'intrigue, il y en a d'autres qui atteignent directement la structure même du roman. C'est ainsi qu'on peut trouver, à l'intérieur de celui-ci, une représentation pastorale qui constitue une illustration excellente de mise en abîme. En effet, c'est un miroir où se reflète le roman entier, puisqu'elle raconte la recherche d'un enfant perdu, enfin retrouvé; comme Mario lui-même qui joue, d'ailleurs, son propre rôle. Et mise en abîme d'autant plus qu'elle se trouve juste au milieu du roman, chapitre XXXVII, alors qu'il en contient soixante-quatorze; ce qui n'est sans doute pas un hasard.

Ce n'est pas non plus l'effet du hasard si l'on a choisi le registre pastoral, parce que d'un côté Mario a été élevé chez de véritables bergers, et miroir encore parce que *L'Astrée* encadre en quelque sorte tout le roman.

La notion de "réécriture" – on l'avouera – et, à plus forte raison, celle d'"intertextualité" restent désormais insuffisantes pour rendre compte des

rapports que *Les Beaux messieurs* établit avec son modèle. Ceux qui étudient l'intertextualité – parfaitement légitime d'ailleurs dans sa conception – semblent ignorer qu'il y des ouvrages, comme les "guides de conduite" (et les romans l'étaient en quelque sorte), destinés à s'installer non plus dans un autre texte, mais dans la vie même des individus ou des groupes. Et le texte en tant que tel s'y dilue, mais son effet n'est que plus profond.

"La reconstruction archéologique de la réception", ce n'est peut-être pas le meilleur des titres possibles. On sait, cependant, que George Sand se piquait d'archéologie. Il va sans dire que ses sources ne sont pas toujours "textuelles". Sa connaissance des beaux-arts, de l'art des jardins, de la mode, des moeurs; bref, sa manière de reconstruire cette culture – pour ainsi dire – "astréenne" tient en quelque sorte de la méthode des archéologues de l'époque.

Nul doute qu'elle s'est largement documentée pour ce faire. C'est ainsi qu'elle fait appel à des historiens, et ceci à plusieurs reprises: à l'intertexte astréen se joint l'intertexte historique. Mais si elle a recours à l'érudition, elle réussit à l'intégrer parfaitement dans le corps du roman. Comme on disait au XVII^{e} siècle, elle sait parfaitement "coudre avec le fil de roman" et agencer les différents matériaux qui deviennent, sous sa plume, des matériaux narratifs.

Certes, *Les Beaux messieurs de Bois-Doré* a été probablement envisagé comme un ouvrage mineur, qui tient du feuilleton et du roman d'aventures, composé peut-être hâtivement. Mais ce roman constitue un hommage exhaustif et magnifique, mille fois renouvelé, non seulement à *L'Astrée* et à son auteur, mais aux lecteurs. Plus exactement aux dévots que ce roman a connus pendant un siècle et demi, de Madame de La Fayette à La Fontaine, de Fontenelle à Rousseau; au rang desquels George Sand se compte, en flagrant anachronisme.

C'est en fin de compte pour se faire plaisir à elle-même qu'elle s'est mise à réécrire à sa façon *L'Astrée*. Et, en même temps, l'époque et la société qui en avaient fait leur livre de chevet, et qui essayaient de le mettre en pratique. Une tentation que George Sand n'a jamais tout à fait vaincue.

NOTES

1. M. Magendie, L'Astrée *d'Honoré d'Urfé*, Paris, Société Fr. D'Ed. et Techniques, 1929.

2. Jeanne *de George Sand ou la tentation irrépressible de la pastorale,* in *Estudios Franceses* 3, Universidad de Salamanca, 1987, p. 103–113.

3. C'est parce qu'il a été diffusé, en feuilleton, à la télévision qu'on l'a publié récemment: Paris, Albin Michel, 1976. Nos citations renvoient àcette édition.

4. La Bastie d'Urfé en conserve quelques-uns. C'est à G. Sand que l'on doit, sinon la découverte, du moins la révélation à un large public, de la tapisserie *La Dame à la Licorne.*

Tivadar GORILOVICS (Université de Debrecen)

Le pouvoir maléfique du langage

L'homme étant capable de s'exprimer par la parole ou, dans une moindre mesure, par l'écriture, toute oeuvre de fiction qui le prend pour objet de représentation, doit forcément le montrer dans l'exercice de ces facultés, l'auteur et le narrateur se trouvant eux-mêmes, et pour cause, dans une situation de discours qui exige d'eux, précisément, le plus grand déploiement possible de ces mêmes facultés. Considéré de ce point de vue particulier, qui n'est pas pour autant secondaire, l'univers romanesque de George Sand témoigne d'une constante préoccupation de la romancière d'y intégrer une description aussi adéquate que possible du parler des personnages et, en plus, au-delà de ce souci de vraisemblance, une instance de réflexion sur les pouvoirs mêmes du langage. Lorsque le père Alexis, tout au début de *Spiridion*, en donnant une de ses premières leçons à son futur élève Angel, parle de la nécessité de ne jamais perdre contact avec ce qu'il appelle l'Esprit (avec majuscule) et qui est synonyme d'Absolu, c'est à travers une observation sur la nature du langage et sur sa fonction perlocutoire qu'il lui fait comprendre le dilemme où se trouve enfermée la pensée pure dès qu'elle cherche à se communiquer:

> Si tu écoutes, lui dit-il, le sens des paroles humaines, tu oublieras l'Esprit, et tu ne pourras plus le comprendre. Mais si tu ne laisses venir à toi les sons de la voix humaine, tu oublieras les hommes, et tu ne pourras plus les enseigner.[1]

A partir de réflexions de ce genre, à partir aussi de bon nombre d'observations sur les comportements communicationnels, on pourrait reconstituer chez Sand toute une philosophie du langage et de la communication qui gagnerait du reste à être rapprochée de certaines idées et conceptions contemporaines.

L'abondance de la matière étant ce qu'elle est, il valait mieux la réduire d'abord à un corpus limité, celui des romans d'avant 1841, et l'aborder en plus, à partir d'un certain nombre d'éléments caractéristiques et récurrents, sous l'angle d'une problématique restreinte, indiquée par le titre même de cette communication[2]. Et pour commencer, nous avons admis à titre d'hypothèse la possibilité de décrire l'humanité sandienne de ces romans comme une humanité divisée en deux classes, distinctes et opposées, qui ne cesseraient de se défier et de se combattre, l'enjeu de leur combat étant l'asservissement ou la domination

ou, plutôt, l'investissement d'une position de force face aux plus faibles pour les uns, face aux plus forts, pour les autres.

Dans ce monde, on voit d'un côté les maîtres du Verbe, avec leurs performances discursives parfois extraordinaires, détenteurs d'un pouvoir à la fois symbolique et réel, car détenteurs d'un certain savoir; de l'autre, les mal lotis du royaume du Logos qui, pour des raisons diverses, liées tantôt à leur condition sociale – manque d'éducation, ignorance des «usages du monde», persistance de moeurs simples – tantôt (ce qui peut être non moins déterminant) à quelque incompatibilité de caractère ou une insuffisance d'aptitude intellectuelle, ne possèdent pas le même savoir et les mêmes compétences discursives, d'où leur position d'infériorité ou, tout au moins, d'autodéfense forcée face à des adversaires qui ne cherchent pas moins qu'à les dominer tout à la fois par leur savoir (ou leur *savoir-vivre* qui, dans certains milieux, en tient lieu) et leur supériorité dans l'art de manier la parole et, éventuellement, la plume[3]. C'est du moins ainsi que la concurrence de ces deux catégories peut être perçue et interprétée par ceux-là mêmes qui se mettent résolument du côté de la force, comme le Galeotto du *Secrétaire intime*, qui est le type même du carriériste sans scrupules, capable de changer, autant de fois qu'il le faut, "de manière et de langage", en fonction toujours de la conjoncture (p. 695):

> Savez-vous, explique-t-il au naïf Julien, quelle est la première des facultés? celle d'imposer aux autres. La véritable grandeur, c'est la puissance qu'on exerce sur les esprits; c'est ainsi qu'on arrive à l'exercer sur les choses.

C'est là une ambition et une logique de comportement parfaitement adaptées au monde sandien, qui apparaît devant nous, à l'image du monde réel lui-même, comme le théâtre de luttes acharnées pour l'argent et le pouvoir, en même temps que comme autant de champs de bataille de la guerre qui se poursuit à la fois à l'intérieur des familles et entre les sexes. Un monde que l'on peut appeler bourgeois, dans le sens défini par Alain[4]: "Est bourgeois ce qui vit de persuader. Le commerçant en sa boutique, le professeur, le prêtre, l'avocat, le ministre, ne font pas autre chose." Un monde où, par conséquent, il faut tenir compte de toutes les formes de domination exercées sur les autres, qu'elles soient économiques, sociales, culturelles, intellectuelles, psychologiques ou langagières. Or, l'un des instruments les plus puissants de la volonté de domination est précisément le langage dont les pouvoirs et, en particulier, le pouvoir de persuasion lequel, si souvent, exerce des effets proprement pernicieux, dangereux et donc maléfiques, se déploient différemment selon les circonstances, mais aussi en raison des objectifs poursuivis. Il va de soi que, dans ces conditions, la répartition des compétences discursives entre les différents acteurs de cette guerre, aura forcément une fonction distinctive et de caractérisation dont les différents éléments signifiants constituent un ensemble dynamique participant, au niveau actanciel même, à la production du sens. Dès *Indiana*, cette distribution significative du désir de domination et du pouvoir de

persuasion d'une part, de position d'infériorité ou de défense forcée d'autre part, est mise en place pour ne cesser de polariser, dans les oeuvres qui viennent,le personnel romanesque, y compris dans les deux *Lélia* dont le statut particulier est bien connu.

Ce schéma, évidemment, demanderait à être développé et, du même coup, complété et nuancé, dans la mesure où il risque, sous cette forme réduite, de ne pas rendre compte d'un phénomène dont la description chez Sand fait ressortir non seulement la complexité, mais aussi les ambiguïtés qui tiennent, en dernier ressort, à celles du langage lui-même. C'est que la maîtrise du Verbe et, avec elle, le pouvoir maléfique du langage, ne sont pas réservés, dans l'univers sandien, aux seuls personnages «négatifs», loin de là. Témoin le pouvoir de persuasion d'un personnage aussi attachant que Bénédict, dans *Valentine*, la passion qui alimente son potentiel d'éloquence entraînant des conséquences non moins terribles que celle du très peu honnête Raymon que l'on voit, dans *Indiana*, tisser les filets de son discours pour séduire la «naïve créole». C'est que Raymon et le si bien nommé Bénédict, malgré leurs profondes différences de caractère et de mentalité, différences que le récit met bien en évidence, sont les produits de la même civilisation ou, pour mieux dire, de la même crise de civilisation. Si Raymon connaît "toutes les subtilités de langage, toutes les petitesses perfides de la civilisation", s'il apprend à ses nouveaux amis: le colonel Delmare, sa femme et Ralph, "qu'on peut tout se dire, tout se reprocher, et se retrancher toujours derrière le prétexte de la discussion" (p.84), c'est qu'il est l'enfant de son siècle; s'il est capable de pratiquer l'«éloquence passionnée» et l'«improvisation dramatique» (p. 105), c'est que, à la fois comédien et sophiste consommé (le père Nisard n'a pas dénoncé pour rien ces dons de rhéteurs hérités du Bas-Empire décadent), il s'identifie sans peine au rôle qu'il est en train de jouer, servi et en même temps enivré par ses propres performances:

> Pendant un quart d'heure, il aima passionnément Mme Delmare; il lui prodigua les séductions d'une éloquence brûlante. Il fut vraiment puissant dans son langage et vrai dans son jeu, cet homme dont la tête ardente traitait l'amour comme un art d'agrément. Il joua la passion à s'y tromper lui-même.

C'est l'appréciation du narrateur qui est ici vraiment significative. De même qu'à propos de cette lettre de Raymon, adressée à Indiana, et dont il dit: "Sa lettre fut ce qu'elle devait être entre les mains d'un homme si adroit et si exercé. Elle respirait l'amour, la douleur, la vérité surtout." Et cette lettre, nous le savons, atteint son objectif! Sans doute regrettera-t-on que Sand ait cru nécessaire de coiffer cette profonde observation d'un commentaire qu'on a le droit de ne pas tenir pour indispensable: "Hélas! – ajoutait-elle – quel roseau mobile est-ce donc que la vérité pour se plier ainsi à tous les souffles?" (p. 142–3) Il n'en fallait pas tant pour comprendre que la "vérité" était en

l'occurrence une affaire de cohérence textuelle qu'avec les compétences discursives requises et un certain don de mimétisme, on peut parfaitement produire.

Ce qui fait de Raymon un personnage remarquablement élaboré, c'est donc ce rapport ambigu à ses propres actes, la persistance chez lui d'une «bonne foi» qui, pour parler avec Sartre, le convertit en un parfait «salaud». Toute la puissance malfaisante de son discours se nourrit de cette ambiguïté fondamentale dont les manifestations verbales ne sont d'ailleurs jamais la traduction servile. Sand, à ce propos, prête à son narrateur une comparaison qui lui permet justement de montrer, avec une rare pénétration, que le langage est à la fois dissimulation et objet de manipulation, là encore anticipant sur ce que Sartre dira du fonctionnement du discours de la mauvaise foi (p. 156):

> Le vice ne se mire pas dans sa propre laideur, car il se ferait peur à lui-même, et le Iago de Shakespeare, personnage si vrai dans ses actions, est faux dans ses paroles, forcé qu'il est par nos conventions dramatiques de venir dévoiler lui-même les replis secrets de son coeur tortueux et profond. L'homme met rarement ainsi de sang-froid sa conscience sous ses pieds. Il la retourne, il la presse, il la tiraille, il la déforme; et, quand il l'a faussée, avachie et usée, il la porte avec lui comme un gouverneur indulgent et facile qui se plie à ses passions et à ses intérêts, mais qu'il feint toujours de consulter et de craindre.

La facilité de l'expression, le sentiment de sa propre puissance verbale peuvent créer autour du locuteur une sorte de vide qui lui fait oublier jusqu'à la présence de l'Autre. Indiana s'en rend compte en écoutant Raymon le comédien:

> Dans ces moments-là, il semblait à Indiana que Raymon était tout à fait distrait d'elle; elle avait des mouvements d'inquiétude et d'effroi en songeant que, peut-être, tous ces nobles et grands sentiments si bien dits n'étaient que le pompeux étalage des mots, l'ironique faconde de l'avocat, s'écoutant lui-même et s'exerçant à la comédie sentimentale qui doit surprendre la bonhomie de l'auditoire. Elle tremblait surtout lorsqu'en rencontrant son regard, elle croyait y voir briller, non le plaisir d'avoir été compris par elle, mais l'amour-propre triomphant d'avoir fait un beau plaidoyer (p.87).

Chez Bénédict, à propos de qui il ne faut pas oublier qu'il est, quant à ses origines, un paysan "métamorphosé en bourgeois, en étudiant, en bel esprit", bref un personnage dont l'histoire pose le problème de l'ascension sociale par l'instruction, mais qui est aussi un tempérament violent, un amoureux dangereux pour les autres comme pour lui-même, puisqu'il menace de se suicider; chez Bénédict, la performance discursive répond à un besoin d'affirmation de soi-même et, corrélativement, à un désir de domination, une sorte de vertige s'emparant du personnage lorsqu'il se rend compte, face à deux femmes à la fois (Valentine et sa soeur Louise) de sa propre adresse de savoir jouer en virtuose sur tous les registres qui sont susceptibles de le servir auprès d'elles:

> Bénédict parla encore longtemps, tantôt avec force et passion, tantôt avec une froide ironie, tantôt avec douceur et tendresse. Après avoir épouvanté ces deux femmes et les avoir subjuguées par la crainte, il vint à bout de les dominer par l'attendrissement. Il sut si bien s'emparer d'elles, qu'en les quittant il avait obtenu toutes les promesses qu'elles se seraient crues incapables d'accorder une heure auparavant (p.329).

Que le langage soit une arme dangereuse, une arme à double tranchant et, en plus, pour aller jusqu'au bout de ce développement de métaphore, une arme empoisonnée, l'histoire de *Lélia* le prouve suffisamment. Intelligence supérieure, femme aimant aussi à sa manière, Lélia est entraînée par une espèce de fureur pédagogique pour gagner Sténio à ses idées, Sténio fournissant pour les besoins de cette entreprise, sous les espèces du Poète, l'objet idéal. Objet idéal mais aussi fragile, ce qui explique cette mise en garde de Trenmor: "O femme! prenez garde à ce que vous allez faire! N'écrasez pas ce frêle enfant sous le poids de votre affreuse raison!" (p. 50) Ce qui arrive pourtant, puisque Sténio lui-même reconnaît de se sentir écrasé par sa supériorité:

> Ne m'écrivez pas, Lélia; pourquoi m'écrivez-vous? [...] je sais combien je suis au-dessous de vous. Cruelle femme! pourquoi me rappeler sans cesse à cette humilité tremblante qui me fait tant souffrir? (p.57)

Pour Lélia, à vrai dire, le seul moyen de ne pas faire souffrir Sténio serait de ne rien dire et Sténio, lui, ne peut prendre sa revanche qu'à partir du moment où il s'est décidé à se suicider:

> Le poison est préparé; maintenant je puis vous parler librement, vous ne me verrez plus, vous ne pouvez plus me désespérer (p. 59).

Parler librement, c'est-à-dire sans s'exposer à la contradiction, le dernier message permettant à Sténio de monopoliser enfin la parole en ôtant à sa redoutable adversaire le moyen d'intervenir, en lui imposant le silence. Aussi la domination de Lélia, si entière soit-elle, ne dure que jusqu'au suicide où ce sera son tour de s'humilier devant l'autre: "O Sténio, laisse-moi maintenant t'implorer comme tu m'as implorée jadis! Laisse-moi te craindre et te vénérer comme une puisssance au-dessus de moi [...]" (p. 320-321)

Face à la volonté dominatrice laquelle, chez Sand, n'est pas le privilège des seuls hommes (on n'a qu'à penser, à côté de Lélia, à la Quintilia du *Secrétaire intime* ou à Edmée dans *Mauprat*), les réactions de l'individu seront différentes, allant de l'acceptation au refus, le refus pouvant revêtir la forme de la révolte, comme chez Sténio ou le couple Fernande/Octave dans *Jacques,* ou encore se manifester sous sa forme la plus radicale, qui est le refus de parler. C'est l'arme dont se sert Indiana face à son colonel de mari. Quant à l'acceptation, elle peut répondre à son tour à des motivations diverses, imposée par exemple par une

sorte de fatalité, comme dans *Leone Leoni* où, cependant, Juliette est tout d'abord la victime d'un véritable ensorceleur dont elle évoque en ces termes la première visite (p. 733):

> Durant cette visite, Leoni eut tant d'esprit et parla sur toutes choses d'une manière si supérieure, que je restais fascinée en l'écoutant. Jamais je n'avais conçu l'idée d'un homme semblable [...]. J'étais trop ignorante pour apprécier tout ce que Leoni possédait de savoir et d'éloquence, mais je le comprenais instinctivement. J'étais dominée par son regard, enchaînée à ses récits, surprise et charmée à chaque nouvelle ressource qu'il déployait.

Enfin la parole, si difficile à contrôler, si imprévisible parfois, peut libérer des forces de destruction – *Lélia* et *Jacques* en font suffisamment foi – dont l'existence met en cause la communication elle-même. Il y a aussi la parole qui blesse et qui éclaire à la fois. Rien ne renseigne mieux Indiana sur sa position réelle dans ses relations avec Raymon que la phrase cruelle qu'il lui assène quand il se voit "pris dans ses propres pièges": "Où avez-vous rêvé l'amour? dans quel roman à l'usage des femmes de chambre avez-vous étudié la société, je vous prie?" (p.112)

Mais on pourrait citer aussi l'exemple du *Compagnon du Tour de France* qui est, en un sens, l'histoire de la réparation d'une parole blessante: la marquise Joséphine étant entrée dans le cabinet d'Yseult au moment où celle-ci s'y entretenait avec Pierre Huguenin et s'excusant auprès d'elle ("Je m'attendais à vous trouver seule..."), s'attire cette réponse que le maître menuisier entendra "plein de haine pour son idole": "Eh bien! ne suis-je pas seule?" (p.205)

Le langage a évidemment d'autres pouvoirs aussi, parfois bénéfiques, comme par exemple son pouvoir thérapeutique auquel on voit Jacques, qui est justement l'homme des refoulements, s'abandonner à un moment donné avec délices, tout comme Sand, s'y est abandonnée, elle, avec une sorte d'acharnement, dans *Lélia*. Il y aurait, certes, bien des choses à dire encore à propos de son pouvoir maléfique dont les champs d'application sont beaucoup trop vastes pour tenir dans les limites d'une simple communication.

NOTES

1. *Spiridion*, éd. G. Lubin, Ed. d'Aujourd'hui, Les Introuvables, 1976, p. 24.

2. Éditions de textes utilisées: George Sand, *Romans 1830*, éd. de M.-M. Fragonard, Presses de la Cité, Coll. Omnibus. Pour la première version de *Lélia*, éd. de Pierre Reboul, Classiques Garnier, 1960. *Les Compagnon du Tour de France*, éd. de René Bourgeois, P.U.G.1988.

3. Signalons ici l'étude de Camille Mortagne, Indiana *ou La langue cette Reine Prostituée. Rapports sociaux et maîtrise des significations*, in *George Sand, Recherches nouvelles*, sous la dir. de Françoise Van Rossum-Guyon, Groningue, C.R.I.N. 6–7, 1983, p. 36–62.

4. *Les Arts et les dieux, "Bourgeoisie"*, Pléiade, 1958, p. 1234.

Michèle HADDAD (Paris)

De Nohant à Ornans
George Sand et Courbet

Est-il possible de repérer des rapports précis entre l'oeuvre de Courbet et celle de Sand, indépendamment de l'influence que l'écrivain a eue en général sur l'art de son temps? Les deux artistes ne se sont jamais rencontrés, quoique Courbet ait bien connu le gendre de Sand, le sculpteur Clésinger, qui était franc-comtois comme lui. Sand trouvait Courbet vulgaire et inintéressant, et le peintre lui rendait bien ses mauvais sentiments, ce qui ne l'empêcha pas, à deux reprises, d'illustrer une page célèbre de *Lélia.*

Courbet illustrateur de George Sand

Cette découverte a fait l'objet d'une communication à Paris en 1989, que je voudrais d'abord résumer en partie ici[1], avant de la développer et de l'élargir.

Dès 1856, le premier biographe de Courbet, Théophile Silvestre[2], rapportait, sur les indications du peintre lui-même, qu'il avait peint une *Lélia* dans sa jeunesse. Déjà alors le tableau avait disparu. Lorsque j'ai lu ce roman en 1987, dans l'édition de madame Béatrice Didier qui, par chance, montrait quelques dessins de Maurice Sand pour l'édition Hetzel de 1854, j'ai été frappée par la ressemblance entre l'illustration de la scène entre Lélia et sa soeur Pulchérie par Maurice, et le tableau que Courbet peignit en 1856–57, *Les Demoiselles des bords de la Seine (été)* du Petit Palais à Paris[3]. Nous verrons d'ailleurs que Courbet ne s'est pas contenté de regarder cette image, mais qu'il a lu le texte de très près.

Ce très beau passage, un magnifique duo, a sans aucon doute beaucoup impressionné Courbet, lui donnant le prétexte d'un superbe tableau, certes, mais surtout le point de départ d'une veine qui court à travers son oeuvre à partir de là. Plusieurs tableaux de Courbet, en effet, semblent liés à ce texte. Dès que Lélia commence son récit[4] la comparaison s'impose et l'on songe au dessin de Lyon, *Femmes dans les blés,* que Courbet exécuta en 1855[5]:

> "Vous souvient-il de ce jour d'été, si lourd et si chaud, où nous nous arrêtâmes au bord du ruisseau sous les cèdres de la vallée, dans cette retraite mystérieuse

> et sombre, où le bruissement de l'eau tombant de roche en roche se mêlait au triste chant des cigales? Nous nous étendîmes sur le gazon, et, tout en regardant le ciel ardent sur nos têtes au travers des arbres, il nous vint un lourd sommeil, une profonde insouciance. Nous nous éveillâmes dans les bras l'une de l'autre sans nous être senties dormir.
> –Oh oui! dit Pulchérie, nous dormions paisiblement sur l'herbe moite et chaude."

Puis Pulchérie évoque son adolescence: "Si je me regardais au miroir, je me trouvais dans ces instants-là plus vermeille et plus belle. Alors j'avais envie de m'embrasser dans cette glace qui me reflétait et qui m'inspirait un amour insensé"; et l'on ne peut éviter de penser à *Jo, la belle irlandaise*[6].

Le récit se poursuit et Pulchérie retrouve peu à peu une émotion ancienne liée à l'éveil de sa sensualité:

> "Ce jour-là, heureuse et calme que j'étais, un rêve étrange, délirant, inouï, me révéla le mystère jusque-là impénétrable et jusque-là tranquillement respecté... Je rêvai tout simplement d'un homme aux cheveux noirs qui se penchait vers moi pour effleurer mes lèvres de ses lèvres chaudes et vermeilles; et je m'éveillai oppressée, palpitante, heureuse plus que je ne m'étais imaginé devoir l'être jamais. Je regardai autour de moi: le soleil semait ses reflets sur les profondeurs du bois, l'air était bon et suave, et les cèdres élevaient avec splendeur leurs grands rameaux digités, semblables à des bras immenses et à de longues mains tendues vers le ciel. Je vous regardai alors. O ma soeur, que vous étiez belle!... Je me soulevai doucement, et je vous contemplai avec une singulière curiosité, avec un étrange plaisir."

Comment ne pas évoquer *Le Réveil,* que l'on intitule aussi *Vénus et Psyché*[7]?

Il n'est évidemment pas question d'affirmer que ces quelques tableaux ou dessin ont été exécutés consciemment en liaison avec le texte de Sand. En revanche, Courbet suit le texte à la lettre lorsqu'il peint *Les Demoiselles des bords de la Seine.* Voici ce texte:

> "Vos épais cheveux noirs se collaient à votre front, et leurs boucles serrées se roulaient sur elles-mêmes comme si un sentiment de vie les eût crispées auprès de votre cou velouté d'ombre et de sueur. J'y passai mes doigts: il me sembla que vos cheveux me les serraient et m'attiraient vers vous. Votre chemise blanche et fine, serrée sur votre sein, faisait paraître votre peau hâlée par le soleil plus brune encore qu'à l'ordinaire; et vos longues paupières, appesanties par le sommeil, se dessinaient sur vos joues alors animées d'un ton plus solide qu'aujourd'hui. Oh! vous étiez belle, Lélia! mais belle autrement que moi, et cela me troublait étrangement... dans l'expression fière et froide de votre visage endormi, il y avait je ne sais quoi de masculin et de fort qui m'empêchait presque de vous reconnaître. Je trouvais que vous

> ressembliez à ce bel enfant aux cheveux noirs dont je venais de rêver, et je baisai votre bras en tremblant."

Dans le tableau de Courbet, la figure du premier plan présente les mêmes cheveux noirs, la même peau brune, les mêmes longues paupières appesanties par le sommeil, que la Lélia du roman, telle que la vit ce jour-là Pulchérie à son réveil.

Proudhon, déjà, dans son ouvrage posthume écrit en collaboration avec Courbet, *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale,* avait suggéré ce rapprochement. Voici ce qu'il écrivait sur ce tableau[8]:

> "La première est une belle brune, aux traits accentués, légèrement virils, de ces traits qui donnent à une femme de dix-huit à vingt-deux ans des séductions sataniques. Elle est étendue sur l'herbe, pressant la terre de sa poitrine brûlante; ses yeux, à demi ouverts, nagent dans une érotique rêverie. C'est Phèdre qui rêve d'Hippolyte... C'est Lélia qui accuse les hommes des infortunes de son coeur".

Il faut d'ailleurs noter que, dans un ouvrage précédent, *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise,* en 1858, Proudhon avait cité in extenso et commenté le fameux passage de *Lélia.*

Ce texte apportait à Courbet un support précis et poétique à la fois pour deux thèmes que l'on retrouve avec constance dans son oeuvre: la belle endormie et l'homosexualité féminine. A propos de ce dernier thème, on m'a opposé qu'il y a un chapeau d'homme dans la barque et qu'il ne pouvait donc pas s'agir d'homosexualité. Il me semble que Courbet lui-même ne prend pas parti, mais qu'il joue sur l'ambiguïté, et qu'il se contente de suggérer, comme le fait aussi George Sand. Béatrice Didier a souligné dans l'introduction de son édition de *Lélia* que le lesbianisme n'était pas absent de ce texte, et que Sand avait corrigé dans sa version de 1839 tout ce qui risquait d'être interprété dans ce sens, notamment ces quelques lignes de la version de 1833[9]:

> "A ce mot Pulchérie tressaillit, et pressant la main de sa soeur: Oui, je me souviens de cela mieux que vous, Lélia. C'est un souvenir brûlant dans ma vie, et j'y ai pensé souvent avec une émotion pleine de charme et peut-être de honte.
> – De honte? dit Lélia en retirant sa main.
> – Vous n'avez pas su, vous n'avez pas deviné cela, dit Pulchérie. Je n'aurais jamais osé alors vous le confier. Mais à l'heure où nous sommes, je puis tout dire et vous pouvez tout apprendre. Ecoutez, ma soeur...C'est dans vos bras innocents, c'est sur votre sein virginal que pour la première fois Dieu m'a révélé la puissance de la vie. Ne vous éloignez pas ainsi. Ecoutez-moi sans préjugé.

– Sans préjugé! dit Lélia en se rapprochant. Que n'ai-je en effet des préjugés! Ce serait une croyance quelconque. Parle: dis-moi tout, ma soeur."

Peut-être le chapeau dans la barque n'est-il là que pour évoquer la présence masculine qui manque à la scène, tout comme dans le texte de 1839, le rêve du jeune homme sert à déclencher une émotion qui finalement s'exprime entre les deux femmes.

Romans et tableaux rustiques

Les autres rapprochements que je ferai entre l'oeuvre de Sand et celle de Courbet n'auront pas un ancrage visuel aussi fort. Pour l'instant je n'ai pas trouvé d'autre cas où l'on puisse dire que Courbet a illustré G. Sand, mais il est possible de signaler des rapports très étroits entre leurs démarches et leurs réactions à leur époque. Par exemple ils firent tous deux des oeuvres anticléricales la même année 1863: *Mademoiselle La Quintinie* pour Sand, et *Le Retour de la Conférence* pour Courbet. Je ne m'occuperai cependant ici que de certains des tableaux rustiques de Courbet que j'ai regardés en lisant *Le Meunier d'Angibault* et *La Mare au Diable.*

Les contemporains, pas plus que les deux artistes, n'ont été conscients de ce parallélisme, qui recouvre aussi bien des thèmes que des personnages identiques. Les critiques s'indignèrent lorsque Champfleury, en septembre 1855, adressa à G. Sand une lettre publique sur le Réalisme, cherchant à obtenir sa caution pour lui-même et pour son ami Courbet. Selon Charles Perrier, par exemple, le rapprochement entre les paysans de Sand, vrais et beaux comme la nature même, et *Les Demoiselles de village* de Courbet[10] ne pouvaient provoquer que le rire ou l'agacement. "Quel singulier homme êtes-vous donc, s'écrie-t-il dans une apostrophe à Courbet, pour que toutes les splendeurs de la nature passent inaperçues sous vos yeux, que le laid attire invinciblement vos regards, et qu'il n'y ait que le hideux qui ait le privilège de vous captiver? George Sand aussi peint la réalité, mais jamais le monstueux réalisme des *Baigneuses*[11] n'a sali ses pinceaux. Aussi, entre elle et vous, soyez-en bien persuadé, monsieur Courbet, il n'y aura jamais rien de commun, grâce à Dieu." Voici pourtant quelques textes de Sand, et quelques images de Courbet, qui révèlent soit une identité de vision, soit une influence de Sand sur Courbet.

1. Les deux auteurs portent le même regard sans concession sur la bourgeoisie de campagne. On peut comparer le bourgeois envahi par la graisse et crétinisé par l'alcool que deviendra M. Bricolin dans *Le Meunier d'Angibault* (1845), avec les deux bedeaux de l'*Enterrement à Ornans,* dont les trognes avinées ont symbolisé au Salon de 1851 tous les excès du Réalisme[12].

> "Tandis que le paysan est toujours maigre, écrit Sand, bien proportionné et d'un teint basané qui a sa beauté, le bourgeois de campagne est toujours, dès l'âge de quarante ans, affligé d'un gros ventre, d'une démarche pesante et d'un coloris vineux qui vulgarisent et enlaidissent les plus belles organisations", et plus loin: "M. Bricolin n'en était pas encore là... mais il suffisait de voir ses yeux un peu bridés, son vaste abdomen, son nez luisant, et le tremblement nerveux que l'habitude du coup du matin (c'est-à-dire les deux bouteilles de vin blanc à jeun en guise de café) donnait à sa main robuste, pour présager l'époque prochaine où cet homme dispos [...], si impitoyable en affaires, perdrait sa santé, la mémoire, le jugement", etc.[13]

Quant aux bedeaux de Courbet, leurs nez rouges ont suscité un vrai débat, pictural bien sûr, mais aussi politique et social, et c'est en vain que Champfleury, Buchon, Sabatier-Ungher ou Proudhon, tous défenseurs admiratifs du tableau de Courbet, se sont efforcés de redonner à ces pauvres bougres "décorés" par le vin leur dignité perdue.

2. Le mendiant généreux

On retrouve chez les deux artistes ce thème du mendiant au grand coeur. Voici d'abord la description de Cadoche par G. Sand, toujours dans *Le Meunier*[14]:

> "C'était un vieillard osseux, couvert de haillons immondes, et dont la barbe dure, mêlée de noir et de blanc, ressemblait à l'armure d'un hérisson. Son chapeau, à forme haute, tombant en lambeaux, était surmonté, comme d'un trophée dérisoire, d'un noeud de rubans blancs et d'un bouquet de fleurs artificielles hideusement fanées."

La ressamblance entre Cadoche et le mendiant que Courbet a représenté dans son tableau *L'Aumône du mendiant*[15] n'est pas qu'apparente. Dans les deux cas il s'agit d'un mendiant au grand coeur: chez Sand, Cadoche, à sa mort, laisse son argent au meunier pour lui permettre de prétendre à la main de mademoiseile Bricolin; dans le tableau de Courbet, c'est paradoxalement le mendiant qui fait l'aumône à plus pauvre que lui.

3. La référence à Holbein

Pour deux oeuvres importantes des deux artistes, Holbein est pris comme référence.

Commençons par G. Sand. Elle a placé *La Mare au Diable* sous le signe de Holbein: "Je venais de regarder longtemps, écrit-elle en commençant, et avec une profonde mélancolie le laboureur d'Holbein, et je me promenais dans la campagne, rêvant à la vie des champs et à la destinée du cultivateur." Auparavant, dans une adresse au lecteur, elle a décrit avec précision une gravure du peintre de Bâle, tirée des *Simulachres de la Mort* qui montre un pauvre laboureur dans son champ. Un squelette l'accompagne, la Mort elle-même, qui fouette les chevaux, en avant de la charrue.

La Danse Macabre est un vieux thème, très vivace du XIV^{e} au XVI^{e} siècles. On y voit la mort, sous la forme d'un cadavre, puis à partir d'Holbein, d'un squelette, entraîner successivement avec elle tous les représentants de la société humaine, du plus puissant au plus humble. La disposition est toujours en frise, comme dans une B.D. d'aujourd'hui.

N'est-ce pas la même idée qui a présidé à l'élaboration du grand tableau de Courbet, *L'Enterrement à Ornans*? Tous les représentants de la petite cité d'Ornans sont alignés, en frise, face au spectateur. Au centre du tableau, sur le sol, au bord du trou, un crâne et une pelle nous rappellent l'égalité de tous devant la mort.

Courbet, d'aprés Théophile Silvestre, vénérait Holbein, et, s'il ne s'est pas référé lui-même à ce peintre à propos de *L'Enterrement,* deux critiques proches de lui,son ami d'enfance Max Buchon et le fouriériste Sabatier-Ungher, l'ont fait à sa place, évoquant tous deux la Danse des Morts d'Holbein pour expliquer *L'Enterrement.* Ceci a été repris sous un angle politique en 1969 par T.J. Clark, dans un article intitulé *A Bourgeois Dance of Death: Max Buchon on Courbet*[16].

Dans les années 1840–1850, on s'est beaucoup intéressé au thème de la danse macabre et à Holbein. En 1842, Hippolyte Fortoul avait publié deux ouvrages sur ce sujet: *Essai sur les Poëmes et sur les images de la danse des morts* et *La Danse des Morts dessinée par Hans Holbein.* Courbet et ses amis Réalistes se situent très exactement dans la perspective de ces recherches, où se manifestent à la fois le goût et l'intérêt pour un art d'essence populaire, et la redécouverte de l'art allemand, en peinture et en littérature.

4. L'attitude ethnographique

Pour terminer je voudrais rapprocher l'"Appendice" de *La Mare au Diable* d'un tableau non terminé de Courbet, *La Toilette de la morte,* que l'on intitulait naguère *Toilette de la mariée*[17].

De même que Sand a décrit par le menu le rituel d'une noce berrichonne, Courbet a repris un usage franc-comtois, relaté en 1866 dans la *Revue Littéraire de Franche-Comté*[18]: "Autrefois, écrit l'auteur, dans les cantons de Levier ou d'Amancey, quand une jeune fille était morte, ses compagnes la revêtaient

d'habits blancs et la couronnaient de fleurs, comme une fiancée; puis elles se partageaient en sa présence le goûter qui leur était servi à cette occasion: c'est le *repas de la morte,* dont Courbet a fait, m'a-t-on dit, l'ébauche d'un tableau."

Il faut souligner d'autre part l'importance du *Fossoyeur* aussi bien chez Sand que chez Courbet. Dans la noce en Berry il intervient comme "barde et orateur du fiancé". G. Sand raconte d'ailleurs rapidement l'histoire du père Bontemps dans son dernier chapitre. "En sortant d'un mariage, écrit-elle, il allait creuser une fosse et clouer une bière"[19]. Or c'est précisément ce mélange de la vie et de la mort que Courbet a cherché à exprimer dans *L'Enterrement à Ornans.* Son fossoyeur à lui, le père Cassard, s'est vu reprocher son indifférence à la douleur autour de lui, et même sa "face de brute". En fait, sûr de lui, majestueux, il attend son tour pour intervenir. C'est une forte présence, autour de laquelle se déploie le groupe des hommes. Ses accessoires, pelle et crâne, nous ramènent pour finir à la danse macabre. Autrefois, en effet, la Mort ne portait pas une faux mais une pelle ou une pioche, et elle était représentée par un cadavre à tête de mort.

On pourrait continuer ce dialogue littérature-peinture. Retenons-en surtout que ces rapprochements, assez frappants pour nous, furent invisibles à la fois pour les deux artistes, pour les critiques et pour le public. La différence de génération et de style empêcha Sand de voir à quel point Courbet s'était nourri d'elle. De la même façon, lorsque Courbet vit les premières oeuvres de Manet, il ne s'aperçut à aucun moment qu'elles étaient la suite logique de sa propre révolution picturale.

Soulignons enfin que le fameux Réalisme de Courbet, auquel on a tant reproché de n'être que la vulgaire reproduction du réel, est bien plus complexe qu'on ne l'a dit, prenant sa source, contre toute attente, au moins en partie, dans l'oeuvre littéraire la plus répandue à l'époque, celle de George Sand.

NOTES

1. Michèle Haddad, *Des origines littéraires pour des "Demoiselles" bien réalistes; Courbet et George Sand, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français,* Année 1989, Paris, 1990, p. 159–167.

2. Théophile Silvestre, *Histoire des Artistes Vivants français et étrangers,* Paris, 1856.

3. Courbet, *Les Demoiselles des Bords de la Seine, été,* 1856–57, h/t, 1,74 x 2,00, sbg "G. Courbet", Paris, Musée du Petit Palais.

4. G. Sand, *Lélia,* éd. Béatrice Didier, Paris, 1987, t. 1, p 160.

5. Courbet, *Femmes dans les blés,* dessin au crayon Conté sur papier, 46 x 56cm, sbd "G. Coubet 1855", Lyon, Musée des Beaux-Arts.

6. Courbet, *Portrait de Jo, la belle irlandaise,* 1865 (?), h/t, 55,9cm x 66cm, sdbg "66 Gustave Courbet", New York, The Metropolitan Museum of Art.

7. Courbet, *Le Réveil ou Vénus et Psyché,* 1866, h/t, 0,77 x 1,00, sbg "..66, G. Courbet", Berne, Kunstmuseum.

8. Proudhon, *Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale,* Paris, 1865, p. 245–262.

9. G. Sand, *Lélia,* éd. 1833, citée en note par B. Didier, n. 148, p. 226.

10. Courbet, *Les Demoiselles de Village,* 1851, h/t, 1,95 x 2,61m, sbg "G. Courbet", New York, The Metropolitan Museum of Art.

11. Courbet, *Les Baigneuses,* 1853, h/t, 2,27 x 1,93m, sdbd "G. Courbet 1853", Montpellier, Musée Fabre.

12. Courbet, *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans,* 1850, h/t, 3,15 x 6,68m, sbg "G. Courbet", Paris, Musée d'Orsay.

13. G. Sand, *Le Meunier d'Angibault,* Paris, Nelson, 1962, p. 102–103.

14. *Le Meunier,* p 292.

15. Courbet, *L'Aumône du mendiant,* 1868, h/t, 210,9 x 175,3cm, Glasgow, The Burrell Collection.

16. Timothy J. Clark, "A Bourgeois Dance of Death: Max Buchon on Courbet", *Burlington Magazine,* 111 (1969), p. 208–212 et 286–290.

17. Courbet, *La Toilette de la morte,* années 1850, h/t, 188 x 252cm, Northampton, Massachusetts, Smith College Museum of Art, Dayton Hillyer Fund.

18. A. Perron, "A Max Buchon", *Revue Littéraire de Franche- Comté,* III, p. 267.

19. G. Sand, *La Mare au Diable,* Paris, Folio, 1989, p. 184.

Michèle HECQUET (Lille)

Sand tyrannicide

Si on a commenté la valeur métaphorique du pseudonyme de Sand, comme mot anglais[1], aucune attention n'a été accordée à l'homonymie, pourtant reconnue par l'écrivain, avec le jeune assassin de Kotzebue, Karl Sand: on a cru sur parole les dénégations de l'écrivain, comme ses condamnations de la violence politique[2]. Aussi est-ce ailleurs que dans l'autobiographie, sous une forme morcelée, disséminés dans l'oeuvre que nous avons décelé chez elle les lambeaux enfouis, mais insistants, d'une rêverie tyrannicide.

Le choix du tyran

Sans doute, les textes de Sand n'offrent aucun aveu, aucune revendication comparable au passage fameux de la *Vie de Henry Brulard* où Stendhal rapporte sa réaction d'enfant de dix ans à l'annonce de la mort de Louis XVI; rappelons toutefois que ce texte ne fut pas édité de son vivant. En outre, si nous avons pu observer, dans *Simon* notamment[3], que Sand partage avec Stendhal des réseaux fantasmatiques concernant la politique: l'Italie républicaine et maternelle, la violence politique suicidaire conçue comme qualifiante, Sand s'écarte de lui, comme d'autres contemporains[4], en ce que la guillotine n'est pas au centre de cette rêverie. En outre, jamais ses fantasmes de meurtre politique ne s'attachent aux Bourbons, jamais elle n'est retenue ou embarrassée par la question de légitimité de l'exécution de Louis XVI, ce point de clivage essentiel dans la carte idéologique de la monarchie de Juillet, ou de régimes plus tardifs. Dans son examen de la Révolution, ce grand procès que le XIX^{e} siècle intente au XVIII^{e}, au cours de la longue lettre à Luc Desages datée par G. Lubin du printemps 1837[5], elle approuve formellement la condamnation à mort de Louis XVI, coupable de trahison, sans s'attarder à la justifier et surtout, sans convoquer l'image de la guillotine ou céder à sa fascination. Les luttes sociales l'intéressent bien davantage que le meurtre d'un symbole. Ou plutôt, d'autres moments, d'autres héros de la lutte contre le tyran la retiennent: elle mentionne dans cette même lettre Brutus, s'attachant à son martyre sans évoquer son geste meurtrier.

Il semble que Sand réserve ses fantasmes de tyrannicide à Louis-Philippe et, surtout, à Napoléon.

On sait que Louis-Philippe avait voulu réveiller, pour en bénéficier, la gloire napoléonienne, et qu'il s'est entouré de maréchaux d'Empire. Dans une lettre à Boucoiran du 17 juillet 1831, Sand prend acte de cette politique: "Il semble que Philippe veuille trancher du Napoléon".[6]

Le choix du pseudonyme

Revenons à *Histoire de ma vie:* "Un premier ouvrage fut ébauché par moi, refait en entier ensuite par Jules Sandeau, à qui Delatouche fit le nom de Jules Sand"; elle écrit ensuite *Indiana,* que Sandeau, qui n'y a pas collaboré ne souhaite pas signer: "cela ne faisait pas le compte de l'éditeur. Le nom est tout pour la vente, et le petit pseudonyme s'étant bien écoulé, on tenait essentiellement à le conserver; Delatouche, consulté, trancha la question par un compromis: Sand resterait intact et je prendrais un autre prénom qui ne servirait qu'à moi." Jules Sandeau "s'est fait un nom de son véritable nom. J'ai gardé, moi, celui de l'assassin de Kotzebue qui avait passé par la tête de Delatouche et qui commença ma réputation en Allemagne. [...] Malgré la vénération de la jeunesse allemande pour le jeune fanatique dont la mort fut si belle, j'avoue que je n'eusse pas songé à chosir pour pseudonyme ce symbole du poignard de l'illuminisme. Les sociétés secrètes vont à mon imagination dans le passé, mais elles n'y vont que jusqu'au poignard exclusivement, et les personnes qui ont cru voir dans ma persistance à signer Sand [...] une sorte de protestation en faveur de l'assassinat politique se sont absolument trompées".[7]

Passé par la tête de Latouche? C'est possible, car sa vie, ses combats, ses oeuvres sont demeurés fidèles à son idéal de protestation républicaine. Et c'est au cours de la période où il patronnait les débuts littéraires de la jeune femme au *Figaro*, la prenait sous son aile en lui procurant commandes de libraires et billets de faveur pour le théêtre qu'Aurore Dudevant prit l'habitude du costume masculin, élabora son personnage de "petit jeune homme".[8] Rappelons aussi que Latouche tenait, par des fils ténus qui se firent alors signifiants, à la jeunesse de Maurice Dupin. Le père d'Aurore, le père de Latouche, Duvernet père qui avait mis en relations l'homme de lettres et la jeune femme, avaient joué ensemble la comédie, autrefois, à la Châtre. Or, est également lié à la jeunesse de son père, et au théâre, le déguisement masculin. La jeune femme en effet se sent autorisée à le porter par cette confidence de sa mère: "quand j'étais jeune et que ton père manquait d'argent, il avait imaginé de m'habiller en garçon. Ma soeur en fit autant, et nous allions partout à pied avec nos maris, au théâtre, à toutes les places".[9] La spectatrice, protégée par la connivence d'un groupe, se fait acteur, ou plutôt, au cours de cette brève et merveilleuse époque où le drame romantique

confère son aura imaginaire à la scène historique, légitime les trois Glorieuses, et réécrit l'Histoire, éveille chez ses spectateurs un tumulte de possibles, Aurore rejoue la jeunesse de son père, contemporaine elle aussi d'une époque d'effervescence théâtrale et d'agitation politique...

Première apparation de Sand

Si le nom fut peut-être suggéré par Latouche, il requit l'attention d'Aurore et de Jules avant d'être utilisé comme signature. Le premier livre qu'ils signèrent ensemble, et dont la commande avait été procurée par Latouche, comporte un très long chapitre intitulé "Un assassin", tout entier consacré au meurtrier de Kotzebue. On connaît grâce à Reboul[10] l'histoire de ce travail de librairie – on n'ose dire cette oeuvre – : un certain Alphonse Signol, auteur à succès de l'éditeur Renault venait d'être tué en duel; à la fin de juillet 1831, Latouche fournit au jeune couple la commande d'un de ses ouvrages posthumes, qui paraîtra, en 4 volumes, le 24 septembre, sous le titre *le Commissionnaire:* le personnage Sand précède donc le pseudonyme.

Curieusement, le jeune héros n'est jamais prénommé autrement que Frédéric, au lieu de Karl, son véritable prénom. Cette formation de la distraction, c'est bien évidemment une synapse de Karl Sand et de Frédéric Staps, que notre jeune héros évoque de manière insistante, comme son modèle. "Un million d'hommes pour renverser Napoléon, dit-il en 1814, pour conduire à fin l'oeuvre qu'un bras d'étudiant avait tentée et failli accomplir à Schönbrunn!" (p. 154)

Or, parmi les drames romantiques qu'Aurore Dudevant avait pu voir représenter, et qu'assurément elle vit, figure une pièce historique: *Napoléon ou Schoenbrunn et Sainte-Hélène,* jouée pour la première fois à la Porte Saint-Martin le 20 octobre 1830, et plusieurs fois au cours de l'année 1831. Napoléon dominait alors l'actualité dramatique; la pièce, écrite par Dupeuty et Régnier, ne fut égalée par aucune autre, et connut un véritable triomphe[11]. La pièce, en deux parties et neuf tableaux, était construite sur une antithèse entre la gloire de Wagram et la misère de Sainte-Hélène, accompagnée de jeux de lumière et de musique de Piccini. Bocage jouait un vieux grognard, et Gobert, un acteur dont les traits ressemblaient à ceux de Napoléon, était chargé d'incarner l'empereur. Le scénario peut s'en résumer ainsi:

De jeunes étudiants, conspirant au sein du Tugendbund décident l'assassinat de l'empereur, et Frédéric Staps, désigné par le sort le jour même de son mariage, est chargé de l'exécution, qui doit avoir lieu au cours d'une revue. Mais il est arrêté, le poignard dans la poche. Napoléon se montre magnanime: il laisse la vie sauve au jeune terroriste, puis, après l'avoir remis à la justice autrichienne, demande sa grâce à l'empereur François. Le mélodrame est inspiré par les *Mémoires* du général Rapp, parus en 1823, mais lui est infidèle sur deux points

essentiels: le jeune homme n'est pas étudiant, mais apprenti, et il agit seul, sans affiliation à une société secrète; d'autre part, il a été fusillé quatre jours après son arrestation, le 16 octobre 1809.

Or, les traits qui, dans le roman des jeunes gens, faussent l'identité historique de Staps appartiennent à Karl Sand. De celui-ci, né en 1795, le grand dictionnaire universel de Larousse nous explique la précoce vocation de tyrannicide, et que son choix primitif se portait sur Napoléon. En 1809 il se trouve élève au gymnase de Hof, où l'empereur doit passer une revue: il fuit la ville et renre chez lui: "Je n'aurais pu me trouver dans la même ville que Napoléon sans essayer de le tuer, et je ne me sens pas encore la main assez ferme pour cela." En 1814, il se fait recevoir au sein d'une association d'étudiants, puis s'enrôle dans l'armée prussienne, participe à la bataille de Waterloo, fait partie du corps prussien d'occupation. Rentré chez lui en 1815, il reprend ses études, mais la situation politique de l'Allemagne détermine en lui des accès de mélancolie suicidaire; l'oppression des princes de la Diète germanique ayant succédé à celle de Napoléon, c'est désormais contre elle que luttent les sociétés secrètes illuministes; aussi, quand on apprend que Kotzebue, autrefois publiciste libéral, s'est mis au service du tsar et de la Sainte-Alliance, quand un rapport sur les sociétés secrètes est publié dont il a fourni l'information, l'indignation de la jeunesse libérale est-elle immense. Karl Sand le poignarde chez lui en mars 1819, puis tente de se suicider. Il est exécuté en 1820.

Comment Aurore Dudevant eut-elle accès à ces données? Elle ne connaissait alors ni Heine, ni Liszt, tous deux capables de l'éclairer sur les sociétés secrètes allemandes. Quoiqu'il en soit, nous devons constater que la contamination de Frédéric Staps et Karl Sand est d'abord le fait de Dupeuty et Régnier, en cela très probablement inspirés par le rôle immense joué par les sociétés secrètes dans l'insurrection de Juillet. Et le fictif Frédéric Sand rend plus d'un hommage à son prédécesseur, Frédéric Staps. Si désinvolte soit-il, cette partie du *Commissionnaire* s'inscrit dans une intertextualité romantique intéressante; nous y attarder un moment ne nous détournera guère d'ailleurs, du tyrannicide.

Une longue scène du roman montre un groupe de jeunes gens, de types très contrastés se dirigeant vers Manheim, un jour de fête: le comte Wilhelm de B., sorte de dandy germanique, un étudiant en médecine rude et taciturne, sont rejoints par Frédéric Sand. Le sérieux de leur admiration pour le génie politique de Sand, pour sa passion s'enchevêtre à la fantaisie, orchestrée autour du motif de la pipe et de la fumée comme chez Hoffmann, et chargée de désillusion. La scène, on le voit, ressemble assez au début de *Faust,* ou de *Lorenzaccio.* Le jeune homme poignarde Kotzebue: "le traître Kotzebue est mort, la patrie est sauvée...Mon Dieu, je te rends grâces! mon oeuvre est accomplie." "Et il se frappe du poignard". Là s'arrête le roman, non sans que le narrateur ait condamné le meurtre d'un vieillard.

Le texte insiste sur la fragilité, et la féminité du jeune meurtrier: "sa taille était élégante quoique fort petite; ses traits saillaient fins et réguliers; sa chevelure d'un blond clair descendait en boucles sur ses épaules; son teint pâle eût par sa délicatesse fait honneur à une femme." (p. 176). D'autre part, le geste de Sand est suicidaire, et se connaît tel; le jeune homme inscrit sa tentative dans une série de meurtres héroïques: "Entrée chez Marat, Charlotte n'en pouvait sortir que par l'échafaud. Staps attaquant Napoléon livrait aussi sa vie, qu'il réussît ou non, il tombait sous les baïonnettes françaises. Usurper, aux mêmes conditions que Charlotte Corday, le droit de juger et de punir les tyrans est une fantaisie rare en ce siècle d'égoïsme." (p. 149) Il lui arrive aussi de comparer la destinée de Sand à d'autres morts sacrificielles, mais non meurtrières: celle de Socrate et de Jésus, accentuant ainsi la dimension altruiste, ou politique, du tyrannicide. Enfin, (p. 157) "Frédéric n'a plus la foi il ne sera pas ministre". Or, toutes ces caractéristiques se retrouvent, avec la fidélité de la haine portée au tyran, chez Lorenzo de Médicis, héros de la scène historique écrite en juin 1831: *Une conspiration en 1537*. Voici la haine qui attache le meurtrier à sa victime: „Non ma soeur, non. Je n'ai pas tué cet homme pour mettre la couronne ducale sur ma tête. Je l'ai tué parce que je le haïssais mortellement, et qu'il avait voulu m'avilir, parce que c'était la pensée unique de tous mes jours, le rêve de toutes mes nuits, le besoin qui dévorait mon âme, le but de ma destinée."[12] Et quand la soeur du jeune meurtrier le rappelle à ses idéaux: "mais la patrie, Lorenzo!" sa réponse est désenchantée: "la patrie, hélas! c'est une des chimères que le sceptique Lorenzo ne caresse plus!"

Oeuvres inabouties ou non signées, mais toutes deux imaginées dans un contexte de complicité littéraire et idéologique avec d'autres jeunes gens, Sandeau ou Musset, et par-delà, avec la jeunesse de 1830, c'est là que figurent les tyrannicides imaginés par Sand, petits jeunes hommes sceptiques ou désespérés. Leur acte, lorsqu'ils parviennent à l'accomplir est un suicide autant qu'un meurtre. Au reste, l'image du poignard, dans le registre non assumé de la fantaisie, apparaît insistante, au cours de cette année de libération personnelle, et parcourt tous les registres. Elle figure, par exemple, dans une lettre à Duvernet, comme moyen de se débarasser des créanciers: "je suis pour le coup de poignard, c'est une manière si généralement goûtée qu'on ne peut plus en vouloir aux gens qui s'en servent."[13] Elle figure aussi parfois, faut-il le rappeler, dans le costume de Sand, et comme élément de séduction.

1835: Engelwald

On sait, grâce à l'article consacré par Reboul à *Engelwald*[14], que cette rêverie se réveille en 1835. La romancière a rencontré Michel de Bourges "Robespierre en personne" en avril 1835, s'est passionnée pour le procès des républicains à

la Chambre des Pairs, et si elle désavoue la violence politique (la guillotine) dans la lettre à Everard, elle commence le 8 novembre, soit quelques mois après l'attentat de Fieschi (commis le 28 juillet), et aussitôt après la sortie de prison de Michel un roman acheté depuis longtemps par Buloz, intitulé *Engelwald,* qu'elle ne lui livrera jamais, et qu'elle brûla en 1864 à Palaiseau. Ce roman sacrifié n'est guère connu que par le dossier du procès de 1841 contre Buloz; Sand y expose le sujet de son roman et se reporte au drame de la porte Saint-Martin comme à la source première de son inspiration; elle en corrigeait toutefois la portée, en renonçant à la fiction de la clémence de l'empereur: „Comme ce dénouement était tout à fait contraire à l'histoire, je ne crus pas devoir me le permettre dans un roman et la mort de Frédéric Staabs, fusillé à 17 ans, marchant au supplice avec un grand courage et périssant par fanatisme patriotique était un événement assez étrange, assez romanesque pour qu'il me fût permis de jeter quelqu'intérêt sur mon héros. Pour motiver son acte de démence enthousiaste, il me fallut bien entrer dans les idées que ce jeune homme avait pu avoir sous l'oppression et l'avilissement de son pays, sur le despotisme du conquérant sur le droit qu'un individu croit pouvoir s'arroger de supprimer d'un coup de poignard, l'homme qu'il regarde comme l'unique cause des malheurs publics. Toutes ces théories ne concluaient certainement pas à l'apologie du régicide; mais j'avoue que, ne faisant point un ouvrage politique et philosophique, mais un roman pour amuser mes lecteurs, je leur laissais le soin d'absoudre ou de condamner les erreurs de Frédéric Staabs."[15] Elle affirme avoir été détournée de ce roman par l'attentat de Fieschi: "du moment que des actes de ce genre passaient dans le présent, il devenait de mauvais goût de s'en occuper."[16] Reboul a montré cependant que le roman fut commencé *après* l'attentat, et poursuivi, au printemps et à l'été 1836, alors que se produisaient d'autres attentats, dont il lui arriva d'approuver l'auteur; c'est ainsi qu'elle écrit le 3 juillet à Buloz: "Alibeau est un héros, son nom sera mis dans l'histoire à côté de celui de Frédéric Staps. Vous professez la haine de l'assassinat politique. Vous déclarez que Brutus et Cassius n'y voyaient pas plus loin que leur nez, vous les traitez comme fanatique"[17]. Très peu de jours après ces mots, à la veille de l'exécution (11 juillet 1836) du jeune terroriste, Sand lui dédiait le très beau texte d'hommage qu'a publié Reboul:

> A Alibaud
> Monte tranquillement les marches de l'autel où ton sang va couler. A chacun de tes pas qui te conduisent au supplice, mon coeur se brise de douleur et de joie. [...]
> Va mon amant, va, mon fils, monte en souriant les marches de l'autel où ton sang va couler.[18]

Ainsi l'on rencontre bien chez Sand la description, la célébration, d'attentats réels. Sand assurément, requise par la force symbolique de leur geste, a aimé,

s'est identifiée à ces fragiles meurtriers. Ces remarques font porter un autre éclairage sur l'image de l'inoffensif "petit jeune homme" qui surgit en 1831: c'est un bousingot. Mais, plus qu'à la mort du tyran, ces textes s'attachent au geste insurrectionnel de l'adolescent, à sa fierté héroïque, à sa conscience de juge, à sa fragilité physique. Enfin, elles n'infirment pas la condamnation de la violence politique à laquelle Sand s'est presque constamment tenue: car le geste offensif du jeune terroriste est suicidaire, et les fantasmes de tyrannicide ne sont, geste condamné, hommage secret, drame abandonné ou roman refusé, que des tentations de l'imaginaire. Mais le maintien du pseudonyme et plus encore sa valeur de nom, témoignent à jamais d'une fidélité secrète à l'heure de la complicité, à l'instant de l'insurrection.

NOTES

1. J. C. Vareille, *Fantasmes de la fiction. Fantasmes de l'écriture*, in *George Sand,* colloque de Cerisy, Sedes, 1983.

2. Notamment dans *Histoire de ma vie,* IV° partie, ch. XIV. *Oeuvres autobiographiques*, éd. G. Lubin, Pléiade t. II, p. 139.

3. *Simon*, présenté et annoté par M. Hecquet, Éd de l'Aurore, 1991.

4. Hugo, par exemple, cf. texte non daté, vers 1840, publié au t. VI de l'édition chronologique dirigée par J. Massin, p. 1293–1296, et bien sûr, *Quatrevingt-treize.* Balzac, dans *l'Envers de l'histoire contemporaine.*

5. Lettre à Luc Desages, *Corr.* éd. G. Lubin, t. V, p. 9–16.

6. *Corr.*, t. I, p. 917.

7. *Histoire de ma vie*, loc. cit.

8. Pour l'analyse de ce rôle, cf. M. Beillon, *George Sand et le métier de jeune homme,* Thèse Paris VII, sous la direction de N. Mozet, 1983.

9. *Histoire de ma vie,* IV[e] partie, ch. XIII, éd. cit. t. II, p. 117.

10. P. Reboul, *Du manteau du sous-lieutenant à Valentine*, *Revue des Sciences humaines,* n° 96, 1959.

11. F. Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval,* Seuil, 1992, p. 199 et Reboul, loc. cit.

12. P. Dimoff, *La genèse de Lorenzaccio,* Droz, 1936, p. 144.

13. Lettre du 19 janvier 1831, *Corr.* t. I, p. 782.

14. *Un roman détruit de George Sand: A la recherche d'Engelwald, Revue d'histoire littéraire de la France,* j-m 1955, p. 23–35.

15. Lov. E. 861, f° 189.

16. Ibid.

17. *Corr.*, t. III, p. 457.

18. Art. cit. p. 35.

Danielle JOHNSON-COUSIN
(Florida International University, Miami)

*George Sand et l'utopie: le cas d'*Indiana *(1832)*
Unité et cohésion du réalisme et de l'imaginaire.[1]

L'être voué à l'eau
est un être en vertige.
Bachelard

Spatio serenitatis
Marguerite Yourcenar

> C'est un roman écrit avec toute la force d'une main d'homme, et toute la grâce d'une plume de femme. (Edouard d'Anglemont, *La France littéraire*, novembre 1832).

La présente étude a pour but d'examiner brièvement la *structure* d'*Indiana* et d'en démontrer l'*unité* de construction et la *cohésion* interne, par l'intermédiaire de deux éléments qui semblent fondamentaux à l'oeuvre; à savoir, 1) le thème de l'utopie en symbiose avec l'archétype du discours, et 2) dans l'immédiat du langage de l'auteur, la métaphore antithétique *fer/pierre*.

Dans les quelques pages qui suivent, nous nous proposons de démontrer la progression, allant de "l'utopie politique" à "l'utopie mystique" et enfin au "mythe". Le sujet en soi méritant d'être étudié séparément et de manière approfondie (*cf.* plusieurs des textes de communications réunis dans le présent volume), nous ne ferons que souligner le passage du discours amoureux (déclamatoire parodique, voire "délirant"), au discours politique (ironique et parodique), pour enfin atteindre le discours mystique (improvisé et inspiré), tous trois se trouvant reliés à la notion d'utopie: *dys*topie, *ou*topie, et enfin, *eu*topie.

Partant du concret, nous montrerons l'emploi que fait George Sand de la métaphore duelle *fer/pierre*, dans sa construction de la réalité sociale et dans celle du rêve socio-politique et poétique; construction qui définit l'appartenance du roman au réalisme et au romantisme et dont se sert l'auteur pour communiquer à la fois sa critique de la société de la Restauration et l'évocation de son rêve de République, inspiré des préceptes de Jean-Jacques Rousseau.

La perception de l'oeuvre par son auteur, en train de lui donner forme – le vrai et le fictif de ses affirmations – de même que l'intelligence du texte de la part de la critique, au moment de la sortie du livre, nous semblent particulièrement éclairantes dans le cas d'*Indiana*, premier roman autonome de George Sand, comme chacun sait, composé d'un seul jet, en février-mars 1832.

Trois témoignages, l'un émanant de Sand elle-même, en plein travail d'écriture – et l'on peut lui accorder crédibilité – les deux autres issus de la critique masculine, Sainte-Beuve et Gustave Planche en particulier, peu après la parution du roman (18 mai 1832), nous paraissent liés en ce qu'ils révèlent clairement – de façon directe chez Sand et indirecte chez Sainte- Beuve et Planche – la dynamique de *matérialisation/dématérialisation* d'*Indiana*,[2] sa nature contrastée, opposant le réel au rêve ou à l'imaginaire.[3]

Loin d'être un texte disloqué, où se manifeste une prétendue rupture de ton, *Indiana* module deux voix antithétiques: la voix *masculine* de Raymon, Delmare et Ralph, par laquelle s'entend (dans les deux sens du terme) la réalité historique et sociale de la France de 1829–1832 (Restauration et début de la monarchie de Juillet), et la voix *féminine* d'*Indiana*, que n'ont pas pu – ou voulu – entendre les deux critiques, communiquant le rêve d'Idéalité de Sand dans sa vision de la société souhaitable et souhaitée, et celui de "transparence" totale dans les rapports homme-femme: authenticité et réciprocité absolues.

Nous montrerons plus loin comment la complémentarité de ces deux voix assure l'unité du roman, la *structure* d'*Indiana* nous paraissant en effet directement liée à l'*androgynie* du point de vue de l'artiste écrivain et à la spécificité bisexuelle de son écriture. Les deux conjoints de la méditation affective, Ralph et Indiana, vont servir à l'intégration de l'oeuvre.

Dans sa lettre du [2 mars 1832] à Emile Regnault, en pleine composition, George Sand parle d'*Indiana* en termes métaphoriques: "Je travaille un sujet dur comme le fer et malléable comme du moellon."[4] Sainte-Beuve, pour sa part, dispense des éloges atténués de réserves, dans son article du *National*, paru le 5 octobre de la même année. Ses réticences, à propos de la seconde partie d'*Indiana* (III[e] partie de l'édition Folio; à partir du ch. XVII), s'avèrent particulièrement intéressantes pour le sujet qui nous occupe ici:

> *Indiana* n'est pas un chef-d'oeuvre; il y a dans le livre un endroit, après la mort de Noun, après la découverte fatale qui traverse l'âme d'Indiana, après cette matinée de délire où elle arrive jusque dans la chambre de Raymon qui la repousse [Folio, ch. XX], – il y a là un point, une ligne de démarcation où la partie vraie, sentie, observée du roman se termine; le reste, qui semble d'invention presque pure, renferme encore de beaux développemens, de grandes et poétiques scènes; mais la fantaisie s'efforce de continuer la réalité, l'imagination s'est chargée de couronner l'aventure.[5]

La réaction de Gustave Planche enfin, mérite de même notre attention. A propos du dénouement du roman, celui-ci écrit (*Revue des Deux Mondes*, article du 30 novembre 1832):

> Le livre devait finir au mariage de Raymon. C'était un dénouement sombre, impitoyable, à la manière d'Eschyle; l'expiation pour le crime voulu,

> le châtiment pour une faute à laquelle le temps seul avait manqué: le bonheur est de trop dans les dernières pages.[6]

Un sujet "dur comme fer", en effet, que la mise en accusation par Sand des institutions, celle du mariage en particulier, qui devient emblématique de l'insuffisance de toutes les autres: la femme, sous la tutelle de l'homme, se retrouve devant la loi une éternelle mineure. Les plus grands bouleversements politiques, coups d'Etat, révolutions – celle de 1830 dans l'immédiat – ont, en fin de compte, peu d'impact sur la condition socio-juridique de la femme. Sand sait de quoi elle parle, sur le plan de son observation (même à distance) des événements politiques d'actualité, autant que sur celui de sa vie privée: le "terrorisme" conjugal de Delmare, enduré par l'héroïne, épouse-enfant frêle et maladive, mais ô combien déterminée et intrépide, fait certainement penser aux abus matrimoniaux vécus par George Sand – cela est bien connu. Dans le roman, Sand multiplie les instances de la vulnérabilité de la femme, sa dépendance de l'homme, son état permanent de vertige social: le suicide de Noun, la belle Créole, véritable force de la nature exotique (symbole, précisément, de l'état de nature ou de l'état "sauvage" dans la perspective romantique d'*Indiana*),[7] est entraîné par Raymon, selon une autre forme de rapports de force Maître-esclave, se traduisant par l'exploitation amoureuse, physique et mentale (*cf.* séduction par la parole), de la femme naïve et inexpérimentée, "enfant" socialement et culturellement déracinée ("trouvé(e)"): "hors *classe*, hors *caste*, hors *race*."[8] Citons encore la destruction d'Indiana, par deux fois évitée *in-extremis*, grâce à son Ange gardien républicain (Ralph); Indiana, "prisonnière" d'un mari tyran, histrion en manque d'héroïsme napoléonien (*cf.* p. 160: "mise en abîme" du despotisme patriarcal); Indiana prise au jeu, elle aussi, du séducteur beau parleur, véritable prestidigitateur de la parole amoureuse (Raymon toujours).[9]

Toutefois, et paradoxalement, le sujet d'*Indiana* est, au dire de Sand, "malléable comme du moellon". Les modulations sémantiques "dureté"/"fer" sont si nombreuses dans le roman (on peut véritablement parler d'un réseau d'images et de symboles),[10] qu'il nous est aussi permis de prendre Sand au mot pour la seconde partie de son analogie. "MOELLON: (orig. inc.), *s.m.* Pierre blanche, assez tendre, qui se tire des carrières en moindres morceaux que la pierre de taille. Mur construit en moellon" (*Petit Littré*, éd. de 1959, p. 1372). La métaphore ne manque pas en soi de malléabilité et nous suggère au moins trois interprétations: dans un premier temps, Sand n'éprouve aucune difficulté à manier la matière de son livre et la développe avec aisance, avec passion; citons pour preuve le fait qu'*Indiana* est achevé en quelques semaines, sans heurts ni résistance (le contraire d'une "pierre de taille"). La métaphore du "moellon" pourrait par ailleurs suggérer le côté imaginé et imaginaire de l'oeuvre: pierre lisse et polie, sans aspérités réelles ni résistance; "souplesse", lignes fuyantes de l'arrondi de la pierre.

Certes, des murs en moellons, Sand en aura vu et touché à Nohant, où elle s'est réfugiée pour écrire son roman. L'évocation champêtre, inhérente à la pierre, suggère une première idée de fuite, loin de la civilisation mal vécue (*cf.* Paris, p. 299; une page digne de Baudelaire), vers la liberté de la nature, la rusticité,[11] première manifestation de l'*Arcadie* champêtre dans le roman – vers la liberté d'écrire surtout. Sand conseille à ses lecteurs "de se retrancher au fond de leurs terres comme dans une oasis, et de tracer une ligne infranchissable entre [eux] et le reste de la société" (p. 171).[12]

La pierre "molle", dans sa forme arrondie et homogène, nous semble enfin se prêter particulièrement à l'évocation de l'île Bourbon, "moellon" de terre situé dans l'immensité de l'Océan Indien, symbole du paradis de l'enfance perdu et retrouvé; lieu mythique du bonheur possible à deux, et pour Sand elle-même, "terrain" de l'imaginaire propice à l'éclosion de l'écriture: "*An island of one's own.*"[13]

Prêtons-nous, un instant encore, au jeu sérieux des connotations de langage: au-delà de la dureté, de la froideur et de la résistance du fer, se profile la nouvelle société industrielle du XIX^{e} siècle, sacrifiant, dans ses pires excès utilitaristes, l'aspect humain et humanitaire ("malléable") du contrat social, tel que le défend George Sand. Noun, la fille des îles, ne se noie-t-elle pas de désespoir près de la fabrique du colonel Delmare? – Lieu symbolique/mythique du malheur de la femme et de son anéantissement qui s'oppose, dans la construction antinomique du livre, à l'île Bourbon qui, elle, symbolise, par son idéalisation du bonheur d'enfance et de l'innocence retrouvés, la réunion et la réconciliation d'Indiana dans le souvenir de la soeur de lait (Noun). – Pour les deux rescapés de l'ordre social occidental "civilisé", Ralph et Indiana, le "retour du futur". L'épisode de l'île Bourbon, imaginé en "Conclusion" du roman, peut certainement se concevoir comme la parabole utopienne d'une survie sociale et affective, au même titre de signification que *La Chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre, texte qui fut assurément l'une des sources d'influence primordiales pour Sand.

S'il est essentiel de parler d'*utopie socio-politique* dans le cas de la voix *masculine*, exclusivement représentée par des personnages hommes (*cf.* II^{e} partie, ch. XIV, 167–169; pages d'où Indiana est, de façon significative, totalement exclue), le concept *d'Arcadisation* (p. 311, par ex.), s'inspirant de Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et de Senancour, correspond à la voix *féminine* et à la fascination de Sand, dans le roman, pour les grands espaces et les terres lointaines.[14] A partir du ch. XXIX (IV^{e} partie, p. 307 et suivantes), Sand exalte la retraite et la solitude en pleine nature par des descriptions d'un grand lyrisme lamartinien. "[L']univers est le temple où nous adorons Dieu" (p. 307). Inspirée par son sujet, elle prend son élan vers l'*utopie mystique* et y entraîne Ralph et Indiana, dans leur désir de mariage avec l'au-delà.

Tout le passage consacré par Sand au discours politique (p. 166–172, ch. XIV, II[e] partie) – développement "polyphonique" qui *fixe* la notion d'*utopie* dans le roman – est empreint d'ironie et de dérision. Loin d'aboutir à un modèle de la société de l'avenir où "l'on est bien", à la réalisation d'une société *pluraliste* où l'on puisse respirer librement, solidaire, équitable; où hommes *et* femmes, quelle que soit leur race, fussent considérés à égalité devant la loi, jouissant des mêmes droits, la discussion "privilégiée" masculine se transforme en disputes quotidiennes dans la petit château du Lagny, symbole de l'édifice social français. Les trois voix discordantes de Raymon, Delmare et Ralph, symbolisent la "discorde civile" (*cf.* p. 171–172; et p. 211) du climat ambiant de la France de 1832, entre les affairistes de la Monarchie légitimiste, les nostalgiques de l'Empire et les rêveurs de la République. Ce microcosme socio-politique n'est pas sans évoquer Beaumarchais et sa représentation de la société de la seconde moitié du XVIII[e] siècle sous la forme du château d'Aguas-Frescas, domaine du comte Almaviva. Sand s'en tient toutefois à une figuration symbolique et stylisée des partis politiques de son époque, alors que l'auteur du *Mariage de Figaro* y représente la hiérarchie sociale de l'Ancien Régime et les abus de la classe privilégiée.

Chacun des trois représentants de l'"ordre" social défend son "utopie" avec âpreté et véhémence, le plus brillant des trois se révélant séducteur en ce domaine aussi. La politique sert de masque à l'hypocrisie de société; "[o]n n'eût pas osé se traiter de fourbe, d'imbécile, d'ambitieux et de poltron. On enferme les mêmes idées sous le nom de *jésuite*, de *royaliste*, de *révolutionnaire* et de *juste-milieu*. Ce sont d'autres mots, mais ce sont les mêmes injures..." (p. 171). L'utopie se retourne contre elle-même et prend la connotation d'*Ou*topie ou de *non-discours*, imprégné "d'aigreur et de fiel" (p. 171). Pages excellentes, fougueuses, acérées, où la jeune femme prouve déjà ses forces d'écrivain: impitoyablement, Sand dénonce le discours politique rationaliste "civilisé" en le tournant en dérision. De la mise en accusation des institutions sociales, Sand dirige le lecteur vers la mise en scène parodique et un peu absurde... de la Tradition éternelle.

Enfin, note l'auteur, témoin caché, avec Indiana, des Etats-Généraux de l'opinion "arrêtée":

> C'était vraiment chose curieuse que d'entendre les niaiseries sentimentales de Delmare et de M. de Ramière, tous les deux philanthropes rêveurs, l'un sous l'épée de Napoléon, l'autre sous le sceptre de Saint Louis; M. Delmare, planté au pied des Pyramides; Raymon, assis sous le monarchique ombrage du chêne de Vincennes. Leurs utopies, qui se heurtaient d'abord, finissaient par se comprendre: Raymon engluait le colonnel avec ses phrases chevaleresques... Ralph marchait lourdement sur les fleurs de son éloquence [*cf.* Raymon], et le colonnel revenait avec acharnement à ses trois couleurs. (p. 169)

L'atmosphère étouffante du petit castel de la Brie, les propos incendiaires des "trois [publicistes en pantoufles de cachemire] qui s'enfermaient chaque jour pour se quereller du matin au soir" (p. 172; paragraphe de conclusion), ne seraient-ils pas, du point de vue de George Sand, l'évocation de la société "bloquée" de la Restauration?[15]

– Jugement sans recours porté par Sand sur sa société, puisque celle-ci n'est même pas digne d'être le lieu du suicide raisonné et concerté des deux protagonistes malades de civilisation (*cf.* p. 305), et aspirant à leur réunion avec Dieu:

> Je voudrais mourir joyeux, le front serein, les yeux levés au ciel. Mais où le trouver ici? Je vais donc vous dire le lieu où le suicide m'est apparu sous son aspect le plus noble et le plus solennel. C'est au bord d'un précipice, à l'île Bourbon, c'est au haut de cette cascade qui s'élance diaphane et surmontée d'un prisme éclatant dans le ravin solitaire de Bernica. (p. 307; Ralph, à Indiana).

Une des trois voix masculines pourtant s'élèvera de cette confusion ambiante, celle de Ralph, représentant l'*utopie républicaine*, "modèle" rousseauiste d'égalité et de fraternité. Dans son cas, la notion d'utopie n'a pas la connotation péjorative que donne Sand à Raymon et à Delmare, en les traitant, ironiquement, de "philanthropes rêveurs" (p. 169; passage ci-contre). Bon soldat, fidèle et sincère, s'empêtrant dans les mots –

> Ralph allait donc toujours soutenant son rêve de république d'où il voulait exclure tous les abus, tous les préjugés, toutes les injustices; projet fondé tout entier sur l'espoir d'une nouvelle race d'hommes. (p. 167).

Oui, conclut avec force le narrateur/observateur/auteur, "... l'opinion politique d'un homme, c'est l'homme tout entier" (p. 166). Le dévouement illimité, l'inlassable présence tutélaire de Ralph, le transforment en un personnage *christique*, amoureux paisible, qui prendra son envol utopique mystique au retour définitif à l'île Bourbon.[16]

Deux voix s'uniront alors, simples et vertueuses, celles des deux naufragés de la vie occidentale, pour constituer la *complémentarité* de la voix masculine et féminine dans le roman, l'*harmonisation* des tempéraments de l'homme et de la femme découvrant le miracle de la religiosité et de la plénitude intérieure. En soulignant le caractère *individuel androgyne* de Ralph et d'Indiana, puis l'*androgynie conjointe* des deux héros, George Sand ne semble-t-elle pas nous dire que l'homme *et* la femme, dans leur aspiration à une vie meilleure, à une société plus humaine, plus équitable; que l'homme *et* la femme, dans leur rêve de liberté et d'amour, enfin, ne sont pas antagonistes ("antithétiques") mais solidaires et semblables ("complémentaires")?[17]

Les affinités électives du couple réussi Ralph /Indiana – à opposer au couple "de fer" Laure de Nangy/Raymon (on trouve toujours son Minotaure) – concrétisent le rêve féministe de Sand, de libération et de libre communication dans les rapports homme-femme; *utopie* réalisée pour ce qui est de l'*affectivité*: "ils avaient l'esprit du coeur" (voir citation complète, p. 337).

Leur action philanthropique, en faveur de l'émancipation des Noirs, contribue à l'amélioration de la vie de l'île (on ne peut parler de société; *cf.* note 7, p. 391), et les *rapproche* de l'utopie sociale républicaine d'égalité et de fraternité pluri-ethniques, puisque, grâce à eux, les Noirs recouvrent leur liberté, leur dignité et leur identité, et deviennent leurs amis.[18] "Indeed there is something new in this valley, some spirit and some life, and much to talk about in the huts. Although nothing has come yet, something is here already."[19]

Pour paraphraser Loménie, tout en le modifiant en conséquence (*cf. Galerie des contemporains illustres*, 1840, p. 62, B),[20] George Sand exprime, à la fin de son premier roman radical, non point "une sorte de moralité de malheur", mais bien l'inverse: une éthique du bonheur, traduite par une volonté de libération, sans lesquelles ni l'être humain – Noirs, femmes-esclaves devant la loi – ni George Sand, dont la vocation d'écrivain vient de naître, ne pourraient continuer leur chemin de vie et d'Ecriture.

– *Dé*-nouement des chaînes sociales, *dés*-aliénation –

> Yes, it is the dawn that has come. The titihoya wakes from sleep, and goes about its work of forlorn crying. The sun tips with light the mountains of Ingeli and East Griqualand. The great valley of the Umzimkulu is still in darkness, but the light will come there. Ndotsheni
> is still in darkness, but the light will come there also. For it is the dawn that has come, as it has come for a thousand centuries, never failing. But when that dawn will come, of our emancipation, from the fear of bondage and the bondage of fear, why, that is a secret.[21]

Spatio serenitatis

NOTES

1. Une première version du présent travail a été présentée, sous forme de communication, lors du IX[e] Congrès International George Sand, à Allentown College, Center Valley, Pennsylvanie, les 10–12 octobre 1991, sur le thème du "Voyageur dans la vie et l'oeuvre de George Sand: Voyages interculturels et interdisciplinaires."

Dans l'immédiat des Etudes sandiennes, nous signalons le dernier ouvrage en date de Marielle Caors, *George Sand, de voyages en romans* (Paris: Eds Royer; sortie prévue, fin mai 1993), *II. Voyages utopiques: Indiana, le masque de l'exotisme*. Sur le plan théorique de l'*utopie*, les ouvrages abondent et ceux que nous avons consultés en cours de recherches sont trop nombreux pour être cités ici. Nous nous bornerons à renvoyer le lecteur à notre étude sur "La Suisse en tant qu'utopie dans l'*Encyclopédie de Paris* et dans l'*Encyclopédie d'Yverdon*: esquisse d'analyse interprétative", *in Beiträge und Berichte, 166/1991*, Institut de Sciences politiques de l'Ecole des Hautes Etudes de Saint-Gall, 41 p. (monographie séparée). Une seconde version de cet article vient de paraître en *réimpression*, dans la *Revue Historique Vaudoise*, (n[o] 101), Lausanne, septembre 1993, avec des développements sur l'esthétique de la gravure et de la peinture du XIX[e] siècle, de même que sur celle des récits de voyages en Suisse au XVIII[e] siècle; on y trouvera de nombreuses références en notes, dont toutes les sources théoriques consultées.

Tous les renvois au texte d'*Indiana* se rapportent à l'édition Folio, remarquablement présentée par Béatrice Didier (Paris, Gallimard, 1984, n° 1604).

L'épigraphe de Gaston Bachelard est empruntée à *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* Paris: José Corti, [1942], 11[e] réimpression, 1973, p. 9, et celle de Marguerite Yourcenar, qui s'inscrit dans la dialectique du voyage à travers le temps et l'espace, de même que dans la perspective du voyage imaginaire, symbolise la quête d'un art du *mieux vivre* et est extraite d'un des *Essais* réunis dans *Le Temps, ce grand sculpteur* (Paris, Gallimard, 1983), I., *Sur quelques lignes de Bède le Vénérable*. Nous saluons au passage cette grande Voyageuse du concret, de l'esthétique et du spirituel, de l'Orient et de l'Occident.

2. Nous empruntons les termes de Bachelard, dans son article *Le ciel bleu et l'imagination aérienne*, *Confluences. Revue de la Renaissance française*, 3[e] année, n° 25, sept.-oct. 1943, p. 447–460; p. 449 en particulier. Sand, dans *Indiana*, va de la *matérialisation* de la société industrielle capitaliste du XIX[e] siècle à la *dématérialisation* inhérente au mythe du bonheur conjugué, à la jonction du bleu lointain des mers et du ciel: "Nous comprendrons alors ce qu'est l'*Einfühlung* aérienne, la fusion de l'être rêvant dans un univers aussi peu différencié que possible, dans un univers bleu et doux, infini et sans forme, *au minimum de la substance*" (p. 449). – Passage qui éclaire parfaitement la spiritualité, la réflexion morale et sensible, de même que la méditation intérieure contenues dans la IV[e] partie du roman, p. 305 et suivantes (retour aux sources). Se trouvent alors enfin réalisées l'unité et l'intégralité de l'individu et de son *locus vivendi*. (Voir plus loin, note 17 et texte correspondant.)

3. Pour les influences les plus importantes sur George Sand, lors de la composition d'*Indiana*, voir B. Didier (éd. Folio) et, du même auteur, *George Sand et Senancour*, *Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1959, p. 423–440; p. 431 et 433 en particulier.

4. *George Sand, Correspondance,* éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1966, t. II (1832–juin 1835), p. 50; cité par B. Didier, p. 357.

5. Cité par B. Didier, p. 361. Texte revu sur l'original, p. 3, col. C.).

6. *Ibid.*, p. 362. Voir aussi "C___r" (Victor Charlier), article sur *Indiana, Journal des Débats*, 21 juillet 1832, p. [2–] 3; p. 3, C), en particulier: "D'ailleurs, ne blâmons pas cruellement l'auteur, après nous avoir peint le monde tel qu'elle l'a vu, d'avoir voulu se consoler de ces pénibles souvenirs en l'imaginant tel qu'il devrait être."

7. Concept rousseauiste, comme chacun sait, à opposer à l'état de civilisation, qui ponctue le roman (*cf.* l'ex. emblématique antithétique: "les palmistes sauvages de l'île Bourbon"/"les charmilles taillées" du Lagny; p. 89). Sand n'hésite toutefois pas à critiquer cette idéalisation extrême du primitivisme en jugeant sévèrement la fascination romanesque, le *Bovarysme* exotique de l'héroïne (*cf.* p. 273–274). L'on relèvera le même souci d'objectivité de la part de la

romancière, à propos de sa critique de la "Nouvelle" société industrielle, en opposant à Delmare un personnage digne de notre admiration, M. Hubert, père adoptif de Laure de Nangy (p. 285).

8. Nous reprenons les termes de Françoise van Rossum-Guyon, dans sa communication de Debrecen; voir son texte imprimé dans le présent volume.

9. Nous avons lu avec grand profit l'article de Regina Bochenek-Franczakowa, "Le Portrait ironique de Raymon dans *Indiana* de George Sand et le jeu des complicités narratives" (*Ms. dactylographié, à paraître; s.l.n.d.*), et nous tenons à remercier l'auteur de nous l'avoir aimablement communiqué. Signalons de même la très importante analyse faite par Tivadar Gorilovics, dont on trouvera le texte imprimé dans le présent volume. Il y a en effet tout un travail à faire dans le domaine de la *manipulation* du discours dans *Indiana*.

10. Au même titre d'importance que le thème de l'eau, associé à celui de la noyade volontaire, déjà discutés par B. Didier. L'eau n'est toutefois pas uniquement symbolique de la fascination en partie masochiste d'Indiana, mais représente aussi le voyage vers la liberté, vers un "possible de vie latéral", une survie sociale et affective – ce que nous appelons le "retour du futur" (*cf. infra*, p. 4). Cette dialectique du voyage en mer – et *non* de l'errance; de la navigation – et *non* de la divagation, évoque pour nous, dans un tout autre contexte historique et politique, s'entend, l'expérience de vie de femme de Joséphine de Beauharnais; du moins, avant qu'elle ne se trouve plongée dans la politique napoléonienne; voir Bernard Chevallier et Christophe Pincemaille, *L'impératrice Joséphine*, Paris, Presses de la Renaissance, et Montréal, Edipresse, 1988. Nous renvoyons de même à l'étude analytique de Bachelard, *L'eau et les rêves* (*cf.* n. 1), pour l'état théorique de la question; p. 16–17, tout particulièrement ("*manichéisme*" de la rêverie de l'eau).

11. Le terme est de George Sand; voir ses *Promenades autour d'un village; suivies du Journal de Gargilesse*, éd. par Christiane Sand; Christian Pirot, 1984, p. 142. Voir aussi, parmi de nombreux passages pleins de saveur poétique, se rapportant au thème de l'Arcadie champêtre, p. 104 (antithèse "nature/civilisation"); p. 105 (utopie du passé); p. 47 (utopie du village champêtre); p. 55, qui résume l'essence de la problématique de la vie d'Artiste, selon Sand, et dont on trouve déjà des échos rousseauistes dans *Indiana*.

Sand consacre enfin plusieurs passages à la description des pierres, galets, et rocs (*cf.* p. 70–71, le long de la Creuse; passage trop long pour être cité ici; p. 162, 163, deux autres pages qui montrent bien l'intérêt de Sand pour les pierres, son appréciation esthétique et sensuelle de celles-ci).

12. L'on aura relevé la trace d'exotisme contenue dans le mot "oasis". Voir encore p. 171–172 et p. 211.

13. Adaptation du titre de Virginia Woolf, *A Room of One's Own. Scripta manent:* le bonheur d'écrire se substitue à tous les autres; signalons le n° spécial 77 (1992) de *Romantisme*, intitulé *Les femmes et le bonheur d'écrire*, collectif placé sous la direction de Nicole Mozet (*cf.* Simone Balayé, éd., *Bulletin staëlien n° 37,* février 1993, p. 3). En composant son premier roman autonome, George Sand réalise son "utopie" de l'écriture masculine/féminine.

A l'"immobilisme" du présent socio-historique ("Plus ça change, ..."), s'oppose, chez Sand, la "mouvance" du rêve de liberté, l'exotisme libérateur et intégrant. Sur le plan de l'écriture enfin, la "Conclusion" d'*Indiana* constitue, par delà le mirage de la poétique "indienne" de l'île Bourbon, la mise en question des structures narratives traditionnelles (*i.e.*, masculines), défi que pose Sand au *genre* de la fiction romanesque, qui se double de l'affirmation de sa liberté d'expression en tant qu'écrivain *femme*.

Pour la forme arrondie, en "moellon", de l'île Bourbon, nous faisons référence à la carte imprimée dans l'*Atlas de toutes les parties connues du Globe terrestre, dressé pour l'Histoire philosophique et politique des établissemens et du commerce des Européens dans les Deux Indes* [par (l'abbé) Guillaume Thomas Raynal], *n° 20, "Cartes particulières des Isles de France, de Bourbon et de Rodrigue"*, Amsterdam, 1770; éd. en six volumes. ... Suppléments ... A La Haye, 1781.

14. Nous renvoyons à Bachelard, *L'eau et les rêves*, dont il y aurait plusieurs passages à citer pour montrer *à quel point* le tempérament de George Sand se rattache à l'eau (*Introduction* et ch. I^er^ tout particulièrement).

15. Expression empruntée à Michel Crozier, dans son étude sur la France contemporaine, *La société bloquée* (Paris Seuil, 1970), et qui, depuis là, est passée dans la langue courante. Voir,

entre autres, l'excellent passage p. 215 (thème de l'hypocrisie de la Restauration); p. 167 (1er par.), et pp. 168–169.

16. *Cf.* p. 167: "Ralph avait si peu le talent de la persuasion, il était si candide, si maladroit, le pauvre baronet! sa franchise était si raboteuse, sa logique si aride, ses principes si absolus! Il ne ménageait personne, il n'adoucissait aucune vérité." Soulignons en passant l'importance de la *sexualisation* du langage chez l'auteur d'*Indiana*, à propos de Ralph toujours: "...il déplorait *l'impuissance de sa parole*, et se reprochait amèrement *l'inhabileté de sa tendresse*" (p. 304; nous soulignons). L'on peut alors pleinement apprécier la nature *antinomique* du personnage face à Raymon. Le miracle de la parole *dé-liée*, de la "*souplesse*" de l'expression verbale, aura lieu au retour à l'île Bourbon; le passage mérite d'être cité: "Ainsi qu'une flamme ardente brille au milieu des tourbillons de la fumée et les dissipe, le feu sacré qui dormait ignoré au fond de ses entrailles fit jaillir sa vive lumière. La première fois que cette conscience rigide se trouva délivrée de ses craintes et de ses liens [*cf.* de ses inhibitions], la parole vint d'elle-même au secours de la pensée, et l'homme médiocre, qui n'avait dit dans toute sa vie que des choses communes, devint, à sa dernière heure, éloquent et persuasif *comme jamais ne l'avait été Raymon* (pp. 312–313; nous soulignons). Ralph incarne alors la synthèse de la parole masculine *et* féminine (p. 313); pour Indiana, la réalisation de l'utopie affective (p. 313).

17. Pour George Sand, en 1832 déjà, cette *complémentarité* des deux sexes se retrouve sur le plan de *l'individu*, chez qui l'on découvre des traits de caractère et de tempérament *à la fois* masculins et féminins (*cf.* Ralph et Indiana). L'on peut apprécier combien George Sand était d'avant-garde puisque, aujourd'hui encore, cette idée d'*androgynité* est combattue avec véhémence. Nous renvoyons le lecteur à la très enrichissante étude par Anna Szabó, *Le Personnage sandien, Constantes et variations, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, Fasc. XVI*, 1991, ch. III, "*La Dynamique de l'univers romanesque. Le personnage en action. La quête du bonheur*," 3., "*La quête de l'amour*", p. 81–110.

18. Grâce aux efforts conjugués de Ralph et d'Indiana, un pas important est franchi dans la longue marche du progrès social, sans toutefois réaliser l'Idéal de Société: le mal existe, au coeur du "paradis" exotique, sous forme de calomnies à leur égard; l'opinion "publique" s'oppose à leur action humaine et humanitaire (*cf.* utopie "libérale") en faveur des Noirs (passage de la "Conclusion" à comparer avec celui qui condamne l'esprit de médisance des "petites villes", *cf.* pp. 210–211). L'*imperfection* de *l'état social* de l'île Bourbon est illustrée par le danger que représentent les "moellons" ou pierres rondes entassés sous l'eau, dans la baie de Saint-Paul (p. 281; nous soulignons): "Le terrain sur lequel Saint-Paul est bâti doit son origine aux sables de la mer et à ceux des montagnes que la rivière des Galets a charriés à des grandes distances de son embouchure, au moyen des remous de son courant. Ces amas de *cailloux arrondis* forment autour du rivage des montagnes sous-marines que la houle entraîne, renverse et reconstruit à son gré. Leur mobilité en rend le choc inévitable, et l'habileté du pilote devient inutile pour se diriger parmi ces écueils sans cesse renaissants." Nous renvoyons le lecteur à la note 1, p. 283 de l'édition d'*Indiana* par Pierre Salomon (Paris: Garnier, 1962). L'action sociale et l'engagement de George Sand dans le mouvement abolitionniste ont déjà été discutés par B. Didier.

En écrivant son *roman de la liberté*, l'auteur affirme *de même* sa dignité d'écrivain à part entière; le nom qu'elle se choisit pour elle-même résout le problème de l'identité "immédiate" de l'écrivain qui signe son oeuvre, seule, pour la première fois: *Indiana est* le '*Cry Freedom*' de l'artiste femme, à la fois romantique et féministe.

19. Alan Paton, *Cry, the Beloved Country. A Story of Comfort in Desolation*, New York, Charles Scribner's Sons, 1950, p. 261. *La Chaumière indienne, Indiana*, sont précisément des oeuvres – parabole philosophique, roman à dénouement utopique – s'inscrivant dans la lignée de textes de "réconfort au sein du désespoir".

20. Cité par B. Didier, p. 362; nous avons revu le texte sur l'original.

21. Alan Paton, *op.cit.* p. 273.

Irène JOHNSON (Montréal)

Les paravents du désir

Certains souvenirs anodins de la prime enfance s'imposent avec une étrange netteté sous la plume de l'autobiographe d'*Histoire de ma vie*:[1] "Tout cela m'est encore présent, quoiqu'il ne me soit rien arrivé de remarquable [...]" (538) Une lecture attentive de ces courts récits permet de constater qu'ils fonctionnent souvent comme des masques textuels. Plusieurs d'entre eux mettent en scène des objets, de simples éléments de décor, qui servent de transition entre le récit du souvenir d'un événement vécu par la jeune Aurore et celui du souvenir d'une de ses rêveries enfantines. Sur la surface lisse de ces objets médiateurs, se projettent les fantasmagories révélatrices de la petite fille. Et ces éléments de décor, qui ont tous quelque chose à voir avec un voilement, un recouvrement, jouent aussi un rôle de paravent; ce sont des "paravents du désir". Des paravents qui cachent et révèlent. Examinons plus particulièrement l'épisode du papier peint de la chambre de Nohant dont "le fond était vert foncé uni, très épais, verni, et tendu sur toile" (618); celui "des portes à grillage de laiton sur un fond de toile verte" (538) qui séparaient l'alcôve où dormaient les parents dans l'unique pièce du modeste appartement de la rue Grange-Batelière à Paris; celui du "vieux écran à pieds garni de taffetas vert" (630) dans le salon de Nohant et celui du milieu de table composé d'éléments qui se reflétaient dans un miroir.

Le travail psychique d'élaboration fantasmatique se déclenche toujours alors que le regard et la pensée de l'enfant se perdent dans des "paravents du désir". Ce gel sémantique prélude à la mise en scène d'une implacable surchauffe des processus de production de sens. La fillette fait alors surgir des images qui se répètent sans fin. Elles redisent inlassablement le même. Nos "paravents du désir" rendent aveugle et inoffensif ce désir trop grand qui les génère. L'objet-paravent évoqué dans un contexte saturé d'affects acquiert une valeur symptomatique, il devient l'emblème d'un contenu latent qui induit une proximité en quelque sorte transférentielle. Le vide, le "rien" mobilise la petite Aurore, le lecteur, la lectrice autour de l'émotion suscitée par l'énigme qui s'y inscrit.

Mais quel désir habite donc les représentations imaginaires attribuées à l'enfant et mises en scène par la narratrice? Qu'est-ce qui apparaît fantasmatiquement quand la pensée se délie, se libère après s'être fixée, figée sur un de ces objets médiateurs? Quels effets le travail d'élaboration psychique du texte produit-il? Le déferlement des images projetées sur les surfaces lisses des

"paravents du désir" est toujours provoqué par ce que la petite fille entend ou croit entendre encore... Dans le déroulement de la narration, cet "entendu" vient en scène après le récit de l'événement vécu et celui du blocage de la pensée. Les représentations fantasmatiques évoquées créent une impression d'étrangeté qui ne va pas sans plaisir.

Dans la solitude de la chambre de Nohant, il y a eu d'abord les bruits entendus derrière le papier de tenture qui ont capté, captivé, capturé l'attention d'Aurore: "[...] il se passait, le soir, derrière ce papier, des scènes de l'autre monde, des courses échevelées, des grattements furtifs et de petits cris fort mystérieux." (618)

Le rythme syncopé de la phrase, l'énumération des compléments d'objets et des compléments circonstantiels de temps ou de lieu, dans de courts syntagmes intercalés entre deux virgules, crée un effet d'essoufflement. L'accumulation d'éléments verbaux exprimant la rapidité renforce l'impression de halètement, dans la représentation de cet "autre monde" plein de mystère. L'essoufflement évoqué est sans aucun doute celui des acteurs de la scène agitée que perçoit et essaie de comprendre l'enfant.

Une écoute freudienne ne peut qu'établir des similitudes entre l'entendu de l'épisode du papier de tenture et celui des portes de l'alcôve. Quand la petite fille indûment éveillée promène ses "doigts sur le réseau de laiton de la porte de l'alcôve qui se trouvait à côté de [son] lit" (538), la voix de la mère dit: "Voilà Aurore qui joue du grillage" (*ibid.*). Dans le contexte de la narration, cette phrase de la maman est le résultat du déplacement d'un autre entendu possible: celui d'hypothétiques bruits énigmatiques derrière la porte de l'alcôve. La remarque de la mère, malgré sa banalité, est contaminée par la charge érotique inhérente au geste de la fille, ce répétitif et rêveur grattement du grillage qui la sépare de l'intrigant petit espace protégé dans l'unique pièce de l'appartement, cette caresse qui ne laisse pas d'avoir comme un halo de plaisir masturbatoire.

La parole de la mère fait donc écho à l'entendu de l'épisode des souris derrière le papier de tenture. Les deux passages évoquent une forme originale de scène originaire.

> [La bacchante] essaya d'arracher la jolie nymphe de son médaillon. [...] Elle tourmenta et déchira le papier jusqu'à ce que la nymphe s'en détacha [*sic*] et s'enfuit [*sic*] au milieu de la chambre. L'autre l'y pousuivit, et la pauvre nymphe échevelée s'étant précipitée sur mon lit pour se cacher sous mes rideaux, la bacchante furieuse vint vers moi et nous perça toutes deux de son thyrse, qui était devenu une lance acérée [...] (620)

L'enfant s'identifie à la victime de la violence supposée de cette scène d'agression. Cette violence s'exprime à travers l'accumulation de verbes actifs et de noms communs la connotant: "arracher", "tourmenta", "déchira", "détacha", "s'enfuit", "poursuivit", "perça", "lance acérée". Les cris entendus ou

imaginés derrière la porte de l'alcôve deviennent ici les cris de la ménade mêlés à ceux d'Aurore.

L'épisode de l'appartement de la rue Grange-Batelière évoque le même type d'agression fantasmatique. Après s'être amusée, malgré ses préventions premières, avec le polichinelle qu'elle vient de recevoir en cadeau, Aurore insiste pour qu'on ne range pas le vilain petit monstre: "on céda à ma fantaisie, qui était de le laisser dormir sur le poêle [il y] reposait [...] étendu sur le dos et regardant le plafond avec ses yeux vitreux et son méchant rire." (538)

Une fois couchée, elle ne voit plus le polichinelle, mais "dans [son] imagination, [elle] le voyai[t] encore" et "la nuit, [elle] fi[t] un rêve épouvantable" où les mouvements de fuite et de poursuite de l'épisode du papier de tenture se répètent: "polichinelle s'était levé, sa bosse de devant, revêtue d'un gilet de paillon rouge, avait pris feu sur le poêle, et il courait partout, poursuivant tantôt moi, tantôt ma poupée qui le fuyait éperdue, tandis qu'il nous atteignait par de longs jets de flamme." (539)

La narration insiste sur la position du polichinelle couché sur le dos, mais dans le récit de rêve, c'est la bosse de devant qui prend feu. Seul un déplacement inconscient peut expliquer cette étrange incohérence qui cache certainement une cohérence autre, celle du désir. Le thyrse transformé en lance acérée et les jets de flamme du polichinelle traduisent fantasmatiquement la crainte et peut-être le désir de la petite fille d'être transpercée violemment par on devine quoi.

Un désir inconscient peut se manifester sous une forme à la fois affirmative et négative. Mais la négation consciente d'un désir inconscient en renforce l'affirmation parce que la négation n'existe pas pour l'inconscient[2]. Freud nomme "dénégation" le procédé par lequel un désir peut être en même temps formulé et nié. Après avoir affirmé que sur les murs de la chambre de Nohant "un papier de tenture [l'] occupait beaucoup" (618), la narratrice raconte avoir entendu les bruits du monde mystérieux des souris derrière ce papier peint. Elle déclare ensuite: "ce n'était pas là ce qui m'occupait le plus" (*ibid.*) et elle s'engage dans le récit des poursuites agitées de la bacchante et de la ménade représentées sur le dessus de la tapisserie. Sur l'avers et l'envers du papier peint, nous n'entendons pourtant qu'une seule et même "préoccupation": une obsédante scène originaire y captive et y capture l'attention d'Aurore. L'intérêt de la petite fille pour la course érotisée des souris est dénié; mais le récit de la lutte entre les deux petits personnages mythologiques reproduit cette agitation évocatrice.

Un autre type de travail de dénégation caractérise l'entendu et le vu fantasmatiques dans l'épisode du petit milieu de table et dans celui de l'écran de cheminée. La violence de la scène originaire y est déplacée, gommée, mais la récurrence de motifs présents dans l'épisode du papier de tenture et dans celui de l'alcôve incite à y reconnaître la même évocation fantasmatique. L'écran de "taffetas vert" (630), les "roses vertes" (*ibid.*) qui y sont projetées et le vêtement vert de Percinet, un des deux personnages du gracieux conte raconté par la

maman, laissent entendre des échos de l'inoubliable couleur verte de la toile qui sous-tendait le grillage de la porte de l'alcôve. Par ailleurs, la teinte du laiton, doré comme la flamme qui surgit dans le rêve d'Aurore, peut être associée aux embrasements de l'alcôve. La couleur de la flamme, celle des jets menaçants du polichinelle, réapparaît aussi dans la description de la cheminée du salon de Nohant et dans celle des bougies et des découpures de cuivre doré du petit surtout de table. La flamme dorée et le vert des étoffes tissent des liens entre le polichinelle, la bacchante et Percinet; entre crainte et désir, l'ambivalence d'Aurore se cristallise. La mante verte du petit page, le seul membre non violent du trio, l'assimile à la méchante bacchante dont la "tunique était verte" (619). Ces trois personnages imaginaires portent des vêtements de la même couleur ou détiennent le même type d'arme; le texte trace entre eux d'évidentes équivalences. Ils représentent fantasmatiquement le personnage actif ou agressant de la scène originaire pressentie par l'enfant.

Un air d'inquiétante étrangeté, et sans doute aussi d'étrange familiarité, surgit dans ces évocations "des profondeurs mystérieuses" (630) et "de ce qui n'existe pas" (*ibid.*). La narratrice s'étonne de "tout ce que les enfants portent de bizarreries contenues et d'émotions cachées dans leur petite cervelle" (621). Elle se demande aussi: "Où les enfants trouvent-ils la vision des choses qu'ils n'ont jamais vues?" (555) Elle s'interroge sur le "travail de [son] cerveau" (630) qui avait fixé la vision de paysages magiques sur l'écran de la cheminée plutôt qu'ailleurs. Quand surgit de l'inconnu à la fois inquiétant et familier, la petite Aurore prend "une sorte de plaisir" (620) où elle se perd "avec délices" (630).

La pulsion scopique et le désir de savoir, qui génèrent les "paravents du désir", commandent tout le travail répétitif d'élaboration psychique mis en scène par *Histoire de ma vie* et qui produit tout à la fois de l'inquiétude et du plaisir. Le génie de George Sand poursuit une véritable réflexion "métafantasmatique". "Entre le réel et l'impossible" (554), sa jeune Aurore suspend la réalité; dans cet espace illusoire, le travail psychique élabore une obsédante vérité, un secret insistant, une scène originaire qui occupe le centre des élaborations fantasmatiques de la fillette. Nous terminerons par un aphorisme freudien créé par Claude Rabant dans *Inventer le réel*[3] et qui adresse un clin d'oeil à André Breton: "La vérité sera compulsive ou ne sera pas."

NOTES

1. *Oeuvres autobiographiques*, éd. G. Lubin, Pléiade, Gallimard, t. I. Les souvenirs de la petite enfance, de l'âge de 0 à 6 ans, couvrent une centaine de pages: II[e] partie, chap. XI à XVI. Nous indiquons les références entre parenthèses.

2. La négation logique relève évidemment des processus secondaires. Les représentations de choses ne peuvent pas adopter un mode négatif. Elles ne peuvent qu'apparaître et disparaître.

3. Claude Rabant, *Inventer le réel*, Denoël, *L'Espace analytique*, 1992, p. 86.

Shira MALKIN BAKER (Rhodes College, Memphis)

Du bon usage de la commedia*: l'imaginaire théâtral sandien*

"Depuis que nous faisons cette amusante étude je me sens plus peintre et plus poète que je ne croyais l'être", s'exclame avec enthousiasme Stella Floriani, à quelques pages de la conclusion du *Château des Désertes* (148). Ecrit en 1847 et publié en 1851, cet ouvrage[1] met en scène un scénario tout à fait original pour la romancière, en ce qu'elle y présente „une analyse de quelques idées d'art plutôt qu'une analyse de sentiments." [*Notice*, 31] Comme son titre l'indique, le point central de ce récit se situe dans une demeure seigneuriale perdue dans un coin des Alpes françaises où un groupe de jeunes artistes[2] rassemblés autour du vieux Boccaferri, théoricien visionnaire de l'art dramatique, fait l'apprentissage de la *commedia dell'arte*. A l'abri de toute distraction et de tout souci matériel, les participants de ce laboratoire théâtral travaillent en vue d'arriver à un état de maîtrise qui, une fois leur stage fini, leur permettra d'exprimer leur art de manière authentique et efficace. L'"amusante étude" décrite par Stella se réfère donc à

> des essais dramatiques [qui] dans la forme libre que nous leur donnons, sont un exercice salutaire au développement synthétique... de nos facultés d'artiste.

En mettant l'accent sur la liberté de création offerte aux membres du laboratoire des Désertes, Sand évoque sa propre exploration de formes théâtrales marginales. En effet, de 1847 à 1862 à Nohant, Sand et ses intimes[3] se consacrent à l'élaboration d'un type de théâtre fondé sur la technique de l'improvisation sur canevas[4], méthode rigoureuse qui mobilise toute l'attention et les ressources créatrices des participants. Au fil des ans, les acteurs venant à manquer, la *commedia* sera remplacée par un théâtre de marionettes qui fonctionnera sur le même principe.

Que signifie la *commedia* pour Sand? Comment la pratique active de cet art en tant qu'auteur, comédienne, costumière et metteur en scène figure-t-elle dans son écriture romanesque? Il ne s'agit pas ici d'analyser les pièces que Sand a produites pour la scène parisienne, ni même celles qu'elle a écrites pour la scène de Nohant[5], mais d'examiner comment et à quelles fins le théâtre d'improvisation

a été transformé par la romancière en un théâtre de fiction. Plus précisément, on peut se demander pourquoi ce que Stella appelle une "amusante étude" se met à dépasser le simple divertissement pour arriver à signifier une sorte de *plus-value* de l'être artiste.

Je propose d'aborder cette question en examinant quelques problèmes théoriques que présente *Le Château des Désertes* concernant le monde du théâtre. En effet, dans ce roman, Sand privilégie un lieu et une technique particuliers, situés hors d'un théâtre et d'un texte traditionnels. Cet espace textuel imaginaire met en question les rapports de convention existant entre auteur, public et interprète, et, en dernière instance, la vocation même du théâtre.

Le Château des Désertes est un roman charnière dans l'oeuvre sandienne en ce que le théâtre y est présenté comme étant la métonymie de l'art[6]. Le texte est tout entier ponctué de déclarations ferventes élevant le théâtre à une position suprême. Pour Boccaferri, l'animateur inspiré de ces "essais dramatiques", il s'agit du "plus vaste et plus complet de tous les arts" (111): "Tout se tient: l'art est homogène, c'est un résumé magnifique de l'ébranlement de toutes nos facultés. Le théâtre est ce résumé par excellence" (112). On sait qu'en bonne romantique, Sand a souscrit à la théorie selon laquelle il faut privilégier la fusion des arts. Dans les *Lettres d'un voyageur* ainsi que dans bon nombre de ses romans, elle a amplement démontré sa prédilection pour la musique et la peinture, notamment. Mais quelque chose d'unique, comme la célébration d'une découverte qui résonne comme un hymne à la joie, se donne à lire dans ce roman. Cette jubilation, Sand l'explique en partie dans la *Notice* de 1853:

> Durant plusieurs hivers consécutifs, étant retirée à la campagne avec mes enfants et quelques amis de leur âge, nous avions imaginé de jouer la comédie sur scénario et sans spectateurs, non pour nous instruire en quoi que ce soit, mais pour nous amuser. Cet amusement devint une passion pour les enfants, et peu à peu, une sorte d'exercice littéraire qui ne fut point inutile au développement intellectuel de plusieurs d'entre eux (31).

Pour Sand, la pratique de la *commedia* favorise une meilleure compréhension de soi, une plus grande ouverture d'esprit, et l'épanouissement du talent créateur. On en veut pour preuve la suite de cette histoire: inspirée par la passion théâtrale de ses enfants (tous déjà adultes), Sand composa *Le Château des Désertes*, qui, selon la *Notice*, transforma cette expérience en une "étude plus sérieuse" qui prit des proportions tout à fait différentes de l'original (32). Mais le roman fut mal reçu par les "enfants" qui ne s'y reconnurent pas. Sand remarque que cependant, bizarrement, la fiction influença la vie réelle:

> ...à quelque chose sert toujours l'exagération de la fantaisie, car ils firent eux-mêmes un théâtre aussi grand que leur permettait l'exiguïté du local, et arrivèrent à y jouer des pièces qu'ils firent, eux-mêmes aussi, les années suivantes (32).

Selon un processus qui n'est pas sans rappeler ce qu'Artaud envisageait dans le *Théâtre et son double*,[7] le théâtre se propage donc ici de la scène à la salle et de la salle à la page de manière contagieuse. Pour être plus précis, il faudrait dire qu'il n'y a rien de méthodique dans cette contamination, car la passion du théâtre – et la jubilation qui traverse *Le Château des Désertes* jaillit bien de cette passion-là – touche tous ceux qui y participent, et ce, de manière mystérieuse mais non moins évidente. Le réel (châtelains qui s'ennuient un soir d'hiver à la campagne) engendre une fantaisie (de théâtre) qui en engendre une autre, sur le plan romanesque. Laquelle fantaisie va inspirer un effort renouvelé de création. Sand précise qu'il importe peu que ces efforts aient été bons ou mauvais. Ce qui compte, c'est que l'acte de "s'amuser et de s'exercer" par le théâtre dynamise ceux qui le pratiquent[8].

Mais il y a théâtre et théâtre. De sa propre carrière d'auteur dramatique commencée en 1840, carrière qui lui valut autant d'échecs que de succès, Sand ne retient que les vicissitudes. La *Correspondance* la révèle se plaignant tantôt des acteurs (mal formés, sans finesse), tantôt du public (frivole, moutonnier), tantôt des investissements de temps et d'énergie qu'exigent répétitions et retouches[9]. Transposées sur le plan romanesque, ces critiques se cristallisent en un lieu précis: l'Opéra de Vienne où commence le récit.

A l'Opéra, trois artistes sont en présence: le jeune peintre Adorno se trouve en spectateur dans la loge d'une duchesse dont il est amoureux. Celle-ci, friande d'artistes à la mode, hésite entre lui et Célio, un chanteur qui doit débuter ce soir-là. Adorno sait que son sort dépend du succès de Célio auprès du public. Malgré leur rivalité, Adorno s'intéresse à lui en essayant de deviner s'il réussira à émouvoir la salle. Mais, parce que le jeu de scène de Célio est à la fois hautain et désinvolte, c'est le fiasco le plus complet. La duchesse, dépitée, s'offre à Adorno. Trop tard. Lors du spectacle, Adorno a remarqué Cécilia, une chanteuse de second rôle qui chante à merveille mais que le public ne sait apprécier parce qu'elle n'a pas le style flamboyant de Célio.

Structurellement, tout se passe comme si le lieu théâtral conventionnel, la salle à l'italienne, renfermait ce que Sand refuse dans le processus de création, littéraire ou autre. C'est- à-dire, une rigidité marquée des relations sur la scène, dans la salle et les coulisses, avant, pendant, et après le spectacle. Pour décrire ce lieu, Sand a recours au thème du froid: Cécilia est „glacée" par le théâtre (113), les coulisses sont laides et "le froid vous saisit le coeur et l'esprit dès que vous y rentrez." Quant au travail qui s'y fait, il n'est guère plus attrayant:

> l'invraisemblance de la mise en scène, celle des caractères, celle du dialogue, et [...] du costume, voilà de quoi refroidir l'inspiration d'un artiste qui comprend le vrai et qui ne peut s'accomoder du faux.

Sur scène, Sand compare Célio à "un magnétiseur qui essaie de prendre possession de son sujet." Face à lui, passif, le public est apparenté à un "patient, à la fois naïf et sceptique, qui attend de ressentir ou de secouer le charme." (45) Mais, cette fois-ci, malgré le talent manifeste de Célio, "un froid sinistre plana sur toutes les têtes, un sourire sépulchral effleura tous les visages". (45) Silence, froid, mort, dans la salle et sur scène: voilà bien les marques typiques du théâtre sclérosé, ce que Peter Brook dans *The Empty Space* appelle "the deadly theatre[10]." Chacun joue son rôle de manière stéréotypée. Le public attend des "illusions grandioses[11]" et convenues, l'acteur cabotine: il n'y a pas d'issue.

Sand déplace alors le cadre du récit en suivant les pérégrinations du narrateur Adorno. Il est important de noter que celui-ci se présente comme un spectateur qui revendique fièrement son statut de "personnage actif" (38), qui sait regarder ["moi, qui vois très clair" (48)] et rendre compte de ce qu'il observe. Comme les amateurs de théâtre à Nohant, Adorno est un spectateur qui va devenir un "spect-acteur", selon la formule d'Augusto Boal, c'est-à-dire, un spectateur qui s'implique dans l'action comme protagoniste[12]. Cette transformation ne peut avoir lieu que dans un espace non codifié par l'institution du spectacle.

Comme Nohant, le château des Désertes est un théâtre hors théâtre, hors circuit, un lieu qui s'improvise théâtre, bien qu'une partie du bâtiment contienne une petite salle de représentation depuis longtemps à l'abandon. Cet espace fait l'objet d'une résurrection en bonne et due forme. Boccaferri n'est pas un simple cabotin: ayant hérité du château de ses ancêtres, les Balma, il renoue avec une tradition familiale d'amour pour la scène. Il y exhume décors, costumes et autres "cadavres gisant dans la poussière, [...] pour rendre la couleur et l'élasticité" à toutes ces reliques (112). Dans cet espace renouvelé, Boccaferri met avant tout l'accent sur l'authenticité de l'émotion, de la mise en scène, des costumes et des décors, seuls garants d'un théâtre vivant.

Une fois établi ce lien symbolique avec le théâtre du passé[13], Boccaferri entreprend d'offrir aux jeunes gens qui l'entourent des conditions idéales au développement de leur talent. Pour que la création jaillisse en toute liberté, Sand insiste non pas sur ses résultats, mais sur ses mécanismes. Ceci implique tout d'abord l'élimination du regard du public. D'envahissant à l'Opéra de Vienne, le public des Désertes devient imaginaire, intériorisé par les comédiens[14]. Seul témoin privilégié d'une séance de travail sur *Don Juan*, Adorno, va se retrouver sur scène, *à l'intérieur* de la statue du Commandeur. Astucieuse trouvaille[15] que d'avoir mis un membre du public au centre même du travail théâtral! Par ce passage à l'action, Adorno dépasse les limites de son regard de spectateur. Bien que caché sous son masque/costume, il engage son souffle, sa voix, son être tout entier. Devenu comédien et n'ayant pas, comme Célio, à affronter "l'épreuve

terrible du public" (41), le peintre pourra s'adonner au plaisir stimulant du jeu de scène en toute sécurité:

> Mon rôle n'était pas difficile, puisque je n'avais qu'un geste à faire et un mot à dire, *mais encore* fallait-il les placer à propos (104).

Cet esprit d'à-propos est à la base de la technique de l'improvisation, méthode pédagogique préférée de Boccaferri. Selon lui, l'improvisation sur canevas, dans le style de la *commedia*, ouvre „un champ illimité de créations délicieuses" (119). La notion même d'auteur s'en trouve dérangée: "Ici, nous sommes libres de la lettre" (118). Au cours d'une répétition du deuxième acte de *Don Juan*, Adorno est frappé par le fait que les acteurs se transforment en de véritables auteurs[16]. La totale liberté qu'offre l'improvisation par rapport à un corpus établi d'oeuvres dramatiques s'allie au travail de la mémoire, comme l'a très bien analysé David Powell[17]. Dans le château des Désertes, on n'est pas l'"esclave" d'un texte particulier (106). Le second acte de *Don Juan*, par exemple, est un amalgame de trois versions différentes, écrites en trois langues différentes: celle de Molière, celle de Mozart, et celle d'Hoffmann (124). Créé et interprété sur-le-champ en italien, le texte qui en résulte est un texte hybride qui mélange les genres, du lyrique au vulgaire, en passant par le comique.

Comme l'indique Boccaferri, ce qui s'invente dans ce lieu, c'est "un théâtre d'une nouvelle forme et complètement à notre usage" (111). Certes, l'entreprise n'est possible que dans ces conditions particulières. Il s'agit de "refondre entièrement" (124) certaines oeuvres tirées du patrimoine culturel pour que s'exprime la création pure, et non l'interprétation servile (111). C'est au niveau du texte éphémère que créent les comédiens que l'on perçoit les conséquences que cette pratique théâtrale a eues sur Sand. Ajouter à et retrancher de Molière frise l'hérésie, admet-elle: "Qui l'oserait-il et qui le pourrait? Nous seuls sommes assez fous et assez hardis pour le tenter" (125). Mais en ce lieu clos et sûr, tout est possible, justifié, sinon nécessaire. Car il s'agit de parvenir à mieux se connaître, à mieux s'exprimer à travers le théâtre. Sand est consciente que ce que produit l'improvisation est de qualité inégale. Ainsi, ce texte spontané de *Don Juan* "faisait un dialogue trop étendu et parfois trop familier pour une scène qui se serait jouée en public" (105). Mais il ne s'agit pas tant ici de produire quelque chose de définitif que de savourer les lenteurs, les tâtonnements, ainsi que les moments fulgurants d'inspiration qui font partie intégrante du mécanisme de création.

Aussi imparfait que puisse être ce texte composite, ce qui compte pour les participants, c'est la justesse de l'émotion, c'est le fait de ne pas "renoncer à leurs vrais moyens individuels pour recourir à des moyens d'emprunt d'une généralité banale[18]." A cet égard, le support textuel s'estompe face au génie de l'interprète. Paralysée au théâtre de Vienne, Cécilia révèle aux Désertes l'immensité de son talent. Celle qui n'était qu'une chanteuse de second rang s'épanouit dans ce "milieu favorable et confiant[19]." Mais ce talent, comme le

texte qui en découle, ne prend sa valeur que grâce à l'art de l'improvisation. Reléguée à la ville à des rôles secondaires, Cécilia sait jouer ici tous les rôles, se laissant guider par son instinct, se laissant imprégner par l'idée maîtresse de son personnage. Considérée de naturel calme, elle joue la passion d'Elvire avec feu (141). Habituée aux rôles de soubrette, elle interprète brillamment celui d'un homme (116). Sand célèbre ici les vertus de la *commedia* en ce que cet art, par la simplicité presque enfantine de ses moyens, sollicite de la part de l'artiste *un complément de création*. Jaillissant, on l'a vu, à partir d'un canevas mis au point au préalable, elle exige une mobilisation totale et immédiate des facultés: rigueur, concentration, élasticité physique et mentale, solidarité avec le groupe. Parce que dans la *commedia*, les rôles doivent être créés de toute pièce, l'improvisation sert à augmenter, magnifier, autoactiver tous les éléments de l'art, la parole, le mouvement, l'action, l'émotion. A travers cette technique, l'art se féconde et déclenche l'effet de contagion que nous avons observé.

Au terme de cette saison théâtrale en huis-clos, dans ce lieu utopique et magique, chacun aura reçu une véritable formation professionnelle qui lui servira dans son domaine propre, que ce soit l'opéra, le théâtre, la peinture, ou l'écriture. Apprentissage personnel autant qu'artistique, la *commedia* des Désertes, transposition de celle de Nohant, fonctionne comme

> le meilleur des exercices pour amener l'esprit à s'élargir et à vouloir apprendre mieux pour se manifester davantage.[20]

Ce que Sand préconise avec ce type de théâtre, c'est une manière subversive d'envisager les relations codifiées entre auteur, interprète et public. Ces entités peuvent être amenées à mêler leurs rôles, à les redistribuer. Dans la fiction éphémère du théâtre de la *commedia* se manifeste un phénomène autre que la catharsis, qui, elle, implique un public "passif, réceptif, dépositaire[21]." Qu'elle se nomme "essai", "étude", ou "exercice", la pratique théâtrale de la *commedia* se prolonge de la fiction à la vie quand les participants sont prêts à affronter les exigences de la ville. Vouloir et pouvoir "se manifester davantage", se sentir "plus peintre et plus poète", c'est se transformer en protagoniste actif et se poser en tant que sujet créateur, dans sa vie, dans son art.

NOTES

1. Toutes les citations tirées du *Château des Désertes* et sa *Notice* se réfèrent à l'édition de J.-M. Bailbé, Editions de l'Aurore, 1985.

2. A la fin de *Lucrezia Floriani* (1846), récit consacré à la figure d'une grande actrice de la scène italienne, Sand se laissait une porte ouverte en imaginant de continuer son histoire à travers celle de ses quatre enfants Célio, Stella, Béatrice et Salvator. *Le Château des Désertes* les réunit à nouveau.

3. Le cercle des intimes comprenait notamment Manceau, Maurice et ses amis et quelquefois Bocage.

4. Sand décrit dans le détail ces expériences théâtrales dans deux essais, *Le Théâtre et l'Acteur* (1858) et *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* (1876), dans le tome 2 de l'édition Georges Lubin des *Oeuvres Autobiographiques*, [*OA*], Paris, Gallimard, 1970.

5. Voir les quatre volumes du *Théâtre Complet*, Paris, Michel Lévy, 1866, le *Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy, 1864.

6. Par "théâtre", Sand veut signifier tout art qui implique une mise en scène et qui est monté dans une salle de spectacle, "qu'il soit musique, drame ou comédie." [*Le Théâtre des Marionnettes de Nohant*, *OA*, II, 1249] Cependant, comme le remarque J.-M. Bailbé dans son introduction à l'ouvrage, dans le *Château*, ce qui au départ est un problème technique se rapportant spécifiquement à l'art de l'opéra se transforme dans la deuxième partie en une problématique qui a trait au théâtre parlé. Dans le *Don Juan* que crée la troupe de Boccaferri, le chant individuel est éliminé, la seule musique provenant des acteurs dans les coulisses qui marquent le début de chaque acte par un choeur chanté en sourdine (p. 103).

7. Dans *Le théâtre et la peste*, Antonin Artaud préconise un type de théâtre qui agisse comme une épidémie. Loin d'être maléfique, cette contagion est purificatrice et subversive: l'hypocrisie sociale est révélée, le pouvoir démasqué, tout devient possible. Chez Sand, la contagion par le théâtre assure une dynamisation des facultés créatrices de l'artiste.

8. "C'est ainsi que la fantaisie, le roman, l'oeuvre d'imagination, en un mot, a son effet détourné, mais certain, sur l'emploi de la vie" (p. 32).

9. *Correspondance*, XI., p. 197; et aussi XV., p. 645.

10. Peter Brook (1968), *The Empty Space*, New York, Atheneum, 1984, p. 9–41.

11. *Avertissement* de *La Nuit de Noël*, in *Théâtre de Nohant*, 214.

12. Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs: Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1991, p. 13–19.

13. En évoquant ces "cadavres gisant dans la poussière", Sand annonce déjà les recherches poussées sur la *commedia dell'arte* qu'elle mènera en 1858 à Nohant avec la collaboration de Maurice et de Manceau. Celles-ci aboutiront à un ouvrage intitulé *Masques et Bouffons*, très belle étude en deux volumes, signée et illustrée par Maurice, préfacée par Sand, qui sera publiée en 1859. Dans un essai de la même époque, Sand se déclare convaincue qu'il y a "dans le passé, l'ébauche d'un théâtre que l'avenir réalisera". *Le Théâtre et l'Acteur*, *OA*, II, p. 1242.

14. «Vite, vite, voici un entr'acte qui doit indisposer le public». Boccaferri prononça ces derniers mots d'un ton qui eût fait croire qu'il avait sous les yeux un public imaginaire remplissant cette salle vide et sonore" (111).

15. Voir l'excellent article de Béatrice Didier, *George Sand et* Don Giovanni, in *Revue des Sciences Humaines*, numéro 226, avril/juin 1992, p. 37–53.

16. En tant qu'auteur dramatique, Sand constate que le théâte traditionnel étouffe le potentiel des comédiens comme celui des auteurs. D'après elle, l'intelligence des interprètes est victime de "l'injuste compression qu'elle subit souvent, lorsqu'elle est condamnée à l'exécution d'un rôle faux dans une pièce impossible". Quant aux auteurs, ils ont raison de se plaindre „de ne pas trouver d'interprètes intelligents pour tous leurs rôles". *OA*, II, p. 1243.

17. David Powell, *Improvisation(s) dans* Consuelo, in *Revue des Sciences Humaines* 226, avril/juin 1992, p. 130.

18. *La Nuit de Noël, Avertissement*, p. 214.

19. Bailbé, p. 21.

20. *Le Théâtre des marionnettes*, *OA*, II, p. 1266.

21. Boal, p. 19.

Ileana MIHÂILA (Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire, Bucarest)

George Sand: l'ordre ou la révolution?

L'écrivain, par sa nature exemplaire et particulière en même temps, ferme, au moment de la création, un circuit entre la conscience et l'existence, ce qui lui permet un élargissement de la perspective, doublé d'une descente vers le sens. Cette identification réalisée dans l'acte créateur avec la joie même de la connaissance est sa source primordiale d'information.

Chez George Sand, écrivain laborieux par définition, la création romanesque fait preuve d'une troublante attitude contradictoire envers le principe même de l'ordre, qui l'attire et qu'elle repousse aussi bien dans sa propre vie que dans la construction de ses personnages.

Par son origine même, George Sand est marquée par la scission entre l'Ancien Régime (qu'elle ne reniera jamais totalement) et la Révolution de 1789, à laquelle elle doit l'union bizarre de ses parents. Déchirée pendant son enfance entre l'amour passionné pour sa mère et la tendresse infinie qui la rattachait à sa grand-mère, l'option ordre/liberté devenait déjà un choix impossible pour la petite Aurore. Sa vie personnelle évoluera dans un balancement parfois difficile à suivre entre le désir presque physique de construire une réalité cohérente, conforme au modèle de la famille parfaite (c'est elle qui s'est jetée, par sa propre volonté, dans le mariage avec Casimir Dudevant, pour entrer dans la normalité) et la tentation consubstantielle à sa personnalité de juger ce monde, cette société, cette vie quotidienne comme imparfaites, par conséquent, perfectibles, et d'essayer d'y intervenir.

En révolutionnant sa vie personnelle, tout d'abord. Son attitude est chocante, à partir de son programme de travail (pendant la nuit, pour se reposer dans la matinée), en continuant avec sa manière de s'habiller et – enfin – de jouir de la même liberté dans les relations interhumaines (amitié, amour, camaraderie, mais aussi hostilité ouverte) que seuls les hommes possédaient à l'époque.

Mais, là aussi, ce désordre qu'elle instaure au nom de sa propre liberté n'aboutit finalement qu'à la construction d'un nouveau modèle de vie, tout aussi cohérent que celui proposé par la société de son temps, mais différent. L'âge finira par y intervenir, et celle qui avait scandalisé tout Paris dans la première moitié du siècle ne peut plus concevoir le scandale comme pardonnable (par exemple, dans le cas de sa fille). Inconséquence? Non, l'opération était terminée, de son point de vue: la modification de la réalité n'était pas un but en soi-même, mais tout justement un mal nécessaire pour ajuster à la vie intérieure le monde extérieur.

Le nouveau cadre était une structure également ordonée que celle qu'elle avait combattue de toutes ses forces, mais – elle lui appartenait. Évidemment, pour ceux qui l'entouraient, ce nouveau modèle proposé pouvait leur convenir – ou cesser de leur convenir, d'où, peut-être, les multiples échecs connus dans ses relations avec Casimir Dudevant, Sandeau, Musset, Chopin, par exemple, pour ne citer que quelques noms.

Dans sa vie, tout comme dans sa création, cette première période est romantique et révolutionnaire. Métaphoriquement parlant, elle s'achève le jour où, pendant la révolution de 1848, elle s'effraye en voyant une femme qui harangait la foule et dont on lui dit qui c'était "George Sand". La conséquence de cet épisode sera son retour à Nohant, malgré le rôle actif qu'elle avait joué dans le comité provisoire jusqu'à ce moment. Commencée au lendemain de la révolution de 1830, cette période qui débute avec son départ à Paris avec un amant, elle qui était épouse et mère, est féconde en créations littéraires de première importance qui reflètent, dans un complexe jeu de miroirs, les lignes directrices des changements de cette personnalité, troublante, même jugée dans ses moments de repos. Mais combien plus fascinante, vue au cours de son évolution!

Son vrai début est *Indiana* suivi de près de *Valentine, Lelia, Jacques* et *Mauprat*. Ces oeuvres se rattachent, toutes, à la problématique si chère à l'époque (et qui n'a point perdu terrain jusqu'à nos jours) du mariage. La question si ancienne (le mariage, est-ce une liaison qui empêche l'être humain de s'épanouir) avait déjà été posée par Chrétien de Troyes. George Sand est elle-même en quête de la bonne formule: elle cherche la parfaite relation platonicienne, celle qui serait capable de refaire l'Androgyne primordial. Dans son étude *L'Homme Romantique*, Georges Gusdaf introduisait, au début des années '80, cette nouvelle perspective. Les romans de la liberté de l'amour et de la critique de l'institution du mariage (entre autre, ceux de George Sand) sont vus comme matérialisation de la quête d'un supplément d'Être. En tout cas, pour George Sand, les problèmes du couple sont un *signe*, sémiotiquement parlant, d'un mal qui s'est introduit à travers les âges dans les relations interhumaines. La bataille pour la liberté en amour de la femme recouvre une tout autre importance si nous l'envisageons dans la perspective de la quête fondamentale du bonheur, dû à chaque être.

De la liberté personnelle à la liberté sociale, du bonheur à soi au bonheur d'autrui, le passage se fait insensiblement, avec des avances et des reprises, avec des méandres qui raffermissent des positions déjà conquises. Et encore, à la création romanesque de cette période il faut rattacher une des plus belles histoires d'amour que la plume a su conserver pour les temps à venir, sa *Correspondance* avec Alfred de Musset et son *Journal intime* rédigé dans la dernière période de leurs amours. Il n'y a pas de ruptures dans sa création, *Consuelo* est la conséquence essentialisée des romans romantiques, mais des fils invisibles la relient à la problématique sociale du *Compagnon du Tour de France*, par exemple, même sans y ajouter le côté ésotérique, qui n'était pourtant pas étranger au compagnonnage et qui fleurit si richement dans *La Comtesse de*

Rudolstadt; si *Consuelo* met en scène la préparation des grandes mouvements révolutionnaires, entrevus seulement dans une vision extatique, *Horace* essaie de faire revivre un de ces moments, vu dans sa situation de cas particulier d'une série qui comprend plus d'une possibilité. L'histoire du XIX[e] siècle verra même une George Sand effrayée en 1870, car l'histoire elle-même reste toujours jeune, mais l'écrivain le plus attaché émotionellement aux idées révolutionnaires avait un peu vieilli. La quarante-huitarde était devenue – hélas! – grand-mère.

Mais les romans champêtres eux-mêmes se laissent inscrire dans la perspective d'une continuité de l'action sociale. C'est elle-même qui ouvre la voie à cette interprétation, lorsqu'elle écrit à l'abbé Rochet, en 1840, en lui annonçant la création du *Compagnon:...* "qui vous prouvera que je ne suis point refroidie dans mon amour pour l'égalité, le vrai, le juste et la liberté".[1] Les meilleurs commentaires ont prouvé que "la leçon diffuse des romans champêtres de George Sand ne diffère en rien de son activité militante"[2]. Car c'est l'amour pour l'Humanité qui y respire uni à l'espoir d'une fraternisation idéale des classes sociales, idée si chère à G. Sand. "Malgré vos grands yeux de sphinx", lui écrivait à juste titre G. Flaubert, "vous avez vu le monde à travers une couleur d'or".

Car George Sand, écrit Jean Larnac, "dans l'impossibilité d'éprouver pour un être l'amour absolu, elle aima l'Homme, elle aima l'Humanité. Dépassant le stade de la révolte, elle voulut sortir d'elle-même, se dévouer à une grande cause, réclamer la justice, non seulement pour elle, mais pour tous"[3]; son engagement dans les débuts de la révolution de 1848 "fut la conséquence normale de l'évolution de ses idées"[4]. Mais si la pratique révolutionnaire finit par la décevoir, elle ne renia jamais ses grands idéaux, elle ne fit qu'un demi-tour et chercha d'autres formules, moins violentes, plus souples, pour édifier le même âge paradisiaque qu'elle rêvait. En plus, elle ne renia jamais ses anciens camarades: les démarches de la Bonne Dame de Nohant ne sont pas une légende et elles vont dans la même direction que ses nouvelles formules romanesques. Il y a une haute cohérence, au-delà des actions jugées dans une étroite perspective politique, qui définit George Sand dans l'évolution de ses idées.

Mais la modification de sa vision révolutionnaire vers un certain assouplissement dans ses relations avec l'ordre établi ou à établir ont pour source profonde une direction parallèle de la pensée de l'écrivain, non moins importante, bien que pas si éclatante que la première. Il s'agit d'un penchant peu commun pour les natures humaines équilibrées et équilibrantes. Elle manifeste une singulière tendance d'idéalisation dans le cas d'une série paradigmatique de personnages, inexistants ailleurs. Tendance non seulement consciente, mais définie dans certaines pages d'*Histoire de ma vie*, où elle propose la description "des situations vraies et des caractères vrais", mais qui doivent s'ordonner autour d'un "type destiné à résumer le sentiment ou l'idée principale du livre" auquel l'écrivain doit prêter "toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi-même".

D'après la direction qui regroupe les idées-force du modèle romantique, on aurait pu s'attendre à ce que le type de héros auquel George Sand accorde le

droit de la réccurence soit une matérialisation du portrait-robot du romantique, affirmation de la primauté de la sensibilité, des droits de l'individualité de génie, un inadapté par sa supériorité ou un révolté, semblable à la postérité d'un René, d'un Chatterton ou des héros hugoliens. Évidemment, les personnages romantiques ne manquent pas dans les romans de George Sand – Indiana, Lélia, Alfred de Rudolstadt – mais ce n'est pas vers eux que cette force idéalisatrice se dirige. Infiniment plus riche et plus représentative est la série de ceux que George Sand investit d'une mission bien supérieure à l'illustration des troubles de l'esprit moderne, des formes particulières du mal du siècle qu'elle avait connu aussi, mais d'une manière passagère[5]. C'est justement ce personnage qui intervient toujours pour introduire (ou réintroduire) l'ordre dans ses droits naturels. Pour dégager le sens profond de sa mission, nous allons le poursuivre dans ses variantes romanesques.

La série commence, dès les débuts de l'écrivain, par la figure énigmatique de Sir Ralph Brown (*Indiana*). Beau, mais fade, peu éloquent, son rôle n'est que de ramener l'ordre dans l'existence troublée de sa cousine.

Si Lélia est l'héroïne du roman qui porte son nom, la force idéalisatrice dirige la flèche de l'attention vers Trenmor. C'est, évidemment, du désordre à l'ordre le sens de l'évolution morale de Trenmor.

Jacques et surtout sa troublante demi-soeur sont des êtres ultracérébraux, possédés par la volonté de neutraliser l'irrationnel et la faiblesse autour d'eux.

Dans *Mauprat*, la figure lumineuse d'Edmée, la cousine du héros, est destinée à transformer la brute rencontrée dans le château de l'horreur en un être humain, rationnel et sensible, par l'éducation.

L'amour pour l'ordre caractérise également Pierre Huguenin, le Compagnon du Tour de France, le bien-nommé Ami du Trait, car la passion de la ligne droite le caractérise.

Paul Arsène est, lui aussi, un homme ordonné qui ramène l'équilibre dans la vie des autres. Dans *Horace*, pourtant roman des quarante-huitards, c'est lui qui a le beau rôle.

La petite Marie (*La Mare au Diable*) se caractérise par le même penchant vers les petits soins du ménage, prouvant ses qualités pendant le voyage, "sous les grands chênes" du chapitre VIII, lorsqu'elle prépare à manger et s'occupe de l'enfant. La façon dont elle s'acquitte de ces tâches lui attire de la part de Germain, "le fin laboureur", l'épithète de sorcière, ce qui l'apparente à la petite Fadette, dont le réveil à la maturité se manifeste dans l'acceptation des normes requises par la vie rurale. Une fois acquises les enseignes de l'ordre extérieur, elle se révèle capable de ramener non seulement les choses, mais aussi les êtres à l'état de grâce nommé "normal". La même force vitale dont la marque extérieure est une vie ordonnée se retrouve aussi chez Lucrezia Floriani. François le Champi ne se comportée pas non plus différemment, car cet enfant trouvé devient un homme laborieux qui revient chez sa bienfaitrice pour lui ramener la santé et la prospérité perdues, et finalement même l'équilibre dans sa vie privée.

Mais la meilleure réussite de cette longue série – dont on n'a fait qu'extraire quelques exemples plus connus – reste la parfaite matérialisation de l'idéal sandien, Consuelo, "modèle unique où toute femme trouvera de quoi imiter, tout homme de quoi comprendre et aimer toute femme" (Alain, *Propos de littérature*[6]). Mais cette sublime créature se voit munie de qualités tout humaines, car son talent extraordinaire est doublé par un travail assidu; sa beauté troublante est due moins à la nature qu'au reflet de son âme sur le visage. Et elle fait toujours preuve d'une préocupation constante vers l'ordre, et vers la force ordonnatrice de la raison. Consuelo construit elle-même sa personnalité dans l'esprit kantien, qui comparait "le ciel étoilé au-dessus de moi, la loi morale dans moi-même" comme deux matérialisations à valeur égale, de l'ordre universel.

Car ce que ni George Sand ni son époque ne supçonnaient était la liaison que la science moderne allait établir entre cette qualité qui anime une partie de la matière – la vie – et l'ordre. Le deuxième principe de la thérmodynamique prouve que dans tout système du monde matériel le degré de désordre – l'entropie – tend à croître irréversiblement. La seule exception est représentée par les systèmes vivants. La mort apparaît dans cette perspective comme un retour du système sous l'incidence de la loi susdite. L'organisation du monde vivant est donc négentropique, en opposition avec le reste de la matière, et la qualité que nous avons nommé "vie" croît lorsque l'entropie diminue – autrement dit, quand le degré d'ordre augmente. Ce que la vie choisit est justement ce qui cultive l'ordre, ou, en termes scientifiques, l'anti-entropie.

Des recherches plus récentes viennent de paraître où les systèmes économiques mêmes sont mis en relation avec celle-ci. Ce n'est donc pas une abérration d'affirmer que le penchant vers l'ordre des personnages sandiens peut être considéré comme une manifestation de la vie, dans sa forme particulière d'organisation nommée l'être humain.

Deux voies auraient pu conduire George Sand – consciemment ou non – vers ce choix. Du point de vue historique, le Romantisme avait été précédé par l'époque des Lumières, qui avait amené au premier plan "le souci de l'ordre" dans "l'esprit de l'Encyclopédie"[7]. Les sciences du XIX^{e} siècle avaient repris ce goût pour la taxinomie. Surtout dans les sciences naturelles, où de grands succès avaient été obtenus, grâce surtout aux recherches de Cuvier, de Saint-Hilaire, de Pasteur. C'est toujours au XIX^{e} siècle que Claude Bernard publie son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, ouvrage fondamental jusqu'à nos jours. Quant à George Sand, elle avait fait preuve, pendant toute sa vie, d'un penchant peu commun vers l'étude de la nature. Non seulement d'une manière intuitive, bien que celle-ci ne soit pas absente, selon ses propres confessions ("Il y a des heures où je me sens herbe, oiseau, cime d'arbre"[8]), mais surtout en tant que préoccupation scientifique. Elle s'était intéressée, dès sa jeunesse, à l'étude des sciences naturelles, en poursuivant cette passion jusqu'à sa vieillesse[9]. L'écrivain aurait pu, grâce à cette curiosité pleine d'intelligence, conclure elle-même que la vie se soutient et s'exprime par l'ordre.

Mais George Sand, en composant ce type de personnage, touchait non seulement à la pensée de l'avenir, mais aussi à celle du passé. Car il n'est que la reprise, par les moyens du roman, du héros civilisateur des vieux mythes. Toute mythologie plus ou moine primitive met en évidence la figure prométhéenne de celui qui fait sortir les hommes de l'état amorphe, leur enseigne les connaissances fondamentales, en les menant vers la transgression des limites. Mircea Eliade, dans son ouvrage consacré aux aspects du mythe, décrivait la substitution du dieu primordial, créateur de l'univers, par un dieu plus jeune. Mais "tous ces dieux suprêmes ne sont plus créateurs, au propre sens du mot. Ils n'ont pas créé le monde, ils l'ont organisé seulement et ils ont assumé la responsabilité de lui conserver *l'ordre* et la fertilité"[10]. Car cette relation entre la vie et la décroissance de l'entropie s'exprime même au niveau de la connaissance mythique.

Donc il n'y a pas de choix à faire: la révolution est un moyen, l'ordre est un but. Car l'ordre lui-même n'est jamais donné une fois pour toutes: sujet à la dégradation, il appelle l'action régénératrice. Pour recomposer la figure parfaite – le cercle – les deux bouts de la ligne se réunissent: il existe, dans l'inanimé aussi, une certaine forme de l'ordre – l'organisation immuable, pétrifiée, qui dure, certainement, mais qui ne possède pas la force vitale. C'est l'action ordonnatrice qui conserve et propage la vie et non l'immobilisme.

George Sand inscrit sa création dans l'essai permanent de l'esprit de se rapprocher de l'essence même de la vie, en proposant un modèle qui soit, par soi-même, une plaidoirie pour l'existence.

Voilà pourquoi sa création est une belle page, non seulement de la littérature française, mais de la pensée humaine.

NOTES

1. Voir P. Reboul, *Intrigue et Socialisme dans le Compagnon du Tours de France*, in *Romantisme*, 1977/16, p. 57.
2. Edith Thomas, *George Sand*, Ed. Universitaires, Paris, 1959, p. 77–78.
3. Jean Larnac, *George Sand révolutionnaire*, Ed. Hier et Aujourd'hui, Paris, 1947, p. 171.
4. *Ibidem.*
5. Pierre Barrière, *La vie intellectuelle en France*, Albin Michel, Paris, 1963, p. 461.
6. Voir L. Cellier, in *Consuelo*, Garnier, Paris, 1959, p. XX.
7. Jacques Proust, *L'Esprit de l'Encyclopédie*, conférence presentée à la l'Université de Bucarest, 17 nov. 1987.
8. Voir L. Mariller, *La Sensibilité et l'imagination chez George Sand*, Paris, H. Champion, 1896, p. 69.
9. Cf. André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Hachette, Paris, 1962.
10. M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, Bucuresti, 1978, p. 103.

Nicole MOZET (Université Paris VII)

Marianne *(1875) comme réécriture de* La Mare au diable *(1846)*[1]

Marianne, qui a paru, sous le titre de *Marianne Chevreuse,* dans la *Revue des Deux Mondes* des 1[er] et 15 août 1875, un an avant la mort de Sand, a été écrit entre *Flamarande* et *La Tour de Percemont* – du 28 mars au 26 avril d'après les indications de la *Correspondance.* C'est l'histoire d'un mariage d'amour à la fois raisonnable et passionné, très moderne de ton, si bien que l'on est surpris de constater que l'intrigue est située en 1825. Le cadre est berrichon, mais sans insistance. Le temps de l'archéologie est révolu[2]. Le milieu social est celui de la petite bourgeoisie de campagne: comme le fait remarquer Anna Szabó dans son étude sur *Le personnage sandien*[3], tandis que dans les romans de jeunesse le bonheur des jeunes gens se réalise au milieu de la pauvreté, les romans de la maturité et de la vieillesse réhabilitent la richesse honnête et industrieuse. Cependant les héros, trop singuliers pour représenter autre chose qu'eux-mêmes et le rêve de l'écrivaine, ne sont nullement des types du bourgeois de province: le personnage masculin est une sorte d'intellectuel et l'héroïne, fille de fermiers aisés mais qui a aussi le goût de la lecture bien que n'ayant reçu aucune éducation, aurait pu devenir une Emma Bovary. Toutefois l'enfermement et la mauvaise influence du couvent lui sont épargnés aussi bien que la tyrannie paternelle. George Sand a renoncé depuis longtemps au romantisme plus ou moins désespéré de ses années de formation, mais elle n'en développe qu'avec plus de vigueur une sorte d'utopie égalitaire et féministe qu'elle pressent peut-être comme moins irréalisable qu'au temps de sa jeunesse. Comme *Mademoiselle Merquem* ou *Nanon, Marianne* est une fable réaliste dans laquelle se tissent des rapports nouveaux entre un homme et une femme, sur la base d'une totale réciprocité. Le style aussi est différent, très dépouillé et empreint d'un humour imperceptible et quasiment stendhalien[4]. Dans la comparaison que je propose avec *La Mare au diable,* et qui permet de mesurer l'importance de l'évolution esthétique et idéologique de Sand par dessus les vingt années du Second Empire, il faut entendre le mot réécriture dans un sens très large, non pas à la dimension d'un texte particulier, mais portant sur l'ensemble de l'oeuvre sandien.

Roman sans pères, du moins en ce qui concerne les deux personnages principaux, *Marianne* est un texte qui ne pose pas de front la question de l'autorité: La jeune fille a vingt-cinq ans et vit seule depuis la mort de ses parents dans son domaine de Validat, qu'elle exploite avec l'aide de ses métayers et qui

lui rapporte cinq mille francs de revenus. Elle est modeste et très sérieuse mais passe pour originale[5] parce qu'elle monte seule à cheval[6]. On s'étonne autour d'elle que, plutôt que d'aller vivre chez des parents dans la petite ville voisine, elle ait préféré la campagne et la solitude. Il n'y a toutefois aucune révolte chez elle. Le geste le plus révélateur de cette indépendance d'esprit dépourvue de forfanterie, c'est que Marianne Chevreuse, après la mort de ses parents, a fait murer la fenêtre de son logis qui donnait sur la cour encombrée de fumier pour se ménager sur l'arrière un appartement privé et un jardin plein de charme. Mais elle a gardé les vieux meubles et le potager. Son voisin Pierre André, qui est en même temps son parrain[7], a quinze ans de plus qu'elle. Malgré le peu de fortune et l'avarice de son père, il a fait autrefois de brillantes études à Paris, qui ont donné à sa mère des espérances auxquelles il n'a pas su répondre. Trop effacé pour réussir, il est plus proche de Frédéric Moreau que de Rastignac: "Voyager était son rêve." (p. 248) Lorsque le récit commence, cela fait un an qu'il est rentré au pays à la suite de la mort subite de son père. Il est résigné à se contenter d'une vie rétrécie auprès de sa vieille mère, car lui aussi est un bon fils. Mais il reste très romantique par le côté passionné et chimérique de sa sentimentalité. C'est ce qui l'empêche de deviner l'intelligence et la sensibilité de Marianne, qui est amoureuse depuis toujours de son parrain, mais évidemment trop fière pour le manifester. Pour que celui-ci en prenne conscience et que naisse son propre désir, il faudra qu'il subisse l'épreuve de la jalousie, provoquée par l'arrivée intempestive d'un prétendant parisien, un jeune peintre que son père cherche à marier afin de s'épargner la peine de l'entretenir. Après une série d'incidents dans lesquels le bellâtre se couvre de ridicule, un peu comme une comédie de Molière, le fâcheux est éconduit et le roman se clôt sur cette phrase: "Le lendemain on publia les bans de Pierre André et de Marianne Chevreuse."

Une lecture parallèle de *La Mare au diable* et de *Marianne* permet de mesurer l'évolution idéologique et esthétique de George Sand entre 1848 et 1875. En effet, comme *Marianne, La Mare au diable* est l'histoire d'un mariage d'amour entre un homme beaucoup plus âgé que la jeune fille, mais plus immature. Germain le laboureur a vingt-huit ans. Veuf inconsolable, il ne cherche nullement à se remarier, mais son beau-père, pour son bien, celui de ses enfants et de toute la famille, l'oblige à se poser en prétendant auprès d'une héritière campagnarde d'un village voisin. La rencontre se solde par un échec. Marie, elle, a seize ans, elle est pauvre. Heureusement pour eux que le père Maurice n'est pas un tyran et qu'il accepte de renoncer à son premier projet pour faire le bonheur des jeunes gens: ceux-ci seraient morts de chagrin plutôt que de lui désobéir. Dans les premiers romans champêtres de Sand, il faut être un enfant trouvé comme François le champi pour disposer librement de soi. D'ailleurs Germain, aussi dépendant de son champ que du patriarche de la famille, est incapable de s'orienter dans les environs immédiats de son village, alors que le champi, de même qu'il sait lire, possède un sens infaillible de l'orientation.

Quoique le récit soit situé en 1825, les deux protagonistes de *Marianne* ont acquis une conception moderne de la liberté individuelle. Comme *Nanon,* mais d'une façon beaucoup plus consciente et moins romantique, *Marianne* est un texte de la République.

Cette évolution provoque des bouleversements dans les relations entre la voix narratrice – plus ou moins proche de la femme dont le pseudonyme figure sur la couverture du livre –, les personnages et les lecteurs/lectrices. Le statut de l'énonciation s'en trouve profondément modifié. En particulier, la distance qui sépare l'écrivain et ses lecteurs du couple formé par Pierre et Marianne est beaucoup moins grande que dans *La Mare au diable,* dont les héros sont des paysans dont il n'est pas dit s'ils savent lire et écrire, ce qui signifie qu'ils ne le savent pas. La narration de 1846 est organisée en tenant compte du fait qu'il ne peut y avoir de communication directe entre les paysans berrichons dont elle raconte l'histoire et ceux que la narratrice appelle les „oisifs": c'est la fonction du texte que de tenter de faire le lien. D'où ce commentaire lorsque la mère Guillette demande à Germain de prendre Marie avec lui pour la conduire à la ferme des Ormeaux:

> Dans notre monde à nous, pareille chose ne viendrait pas à la pensée d'une mère, de confier une fille de seize ans à un homme de vingt-huit [...] Mais la chasteté des moeurs est une tradition sacrée dans certaines campagnes éloignées du mouvement corrompu des grandes villes [...][8]

En 1875, le temps de l'archéologie est révolu pour la romancière[9]: plus de noces de village comme dans *La Mare au diable,* plus de bourrées sous les grands arbres comme dans *La Petite Fadette.* Des fameuses "livrées", il ne subsiste dans *Marianne* qu'une seule allusion teintée d'ironie puisque celle qui parle est une vieille femme peu au fait des moeurs citadines:

> Acheter les *livrées*? dit madame André, qui entendait par là, comme les gens de campagne, les cadeaux de noces. (p. 360)

Marianne vient effectivement d'annoncer à Pierre et à sa mère que le peintre est reparti à Paris, mais c'est d'une rupture qu'il s'agit. D'autre part, le texte ne dit rien de la cérémonie du mariage, dont on devine qu'elle ne saurait prendre les mêmes formes que les noces de Germain et de la petite Marie. Non seulement Pierre n'a jamais été un paysan, mais Marianne elle-même, sans se désolidariser ostensiblement de son milieu d'origine, est en train de vivre une mue culturelle qui l'éloigne des pratiques traditionnelles. On ne la voit pas non plus en action dans ses rapports avec ses métayers, comme si Sand n'avait pas voulu lui donner, par le biais de l'économie, le statut maternel de la Julie de *La Nouvelle Héloïse* qui est également celui de Nanon dans le roman du même nom. Il n'y a pas de paysans dans *Marianne,* le marché lui-même ne donnant lieu qu'à un commentaire laconique dans lequel on chercherait en vain l'ombre d'un

pittoresque. Mais pas davantage la curiosité fascinée du narrateur de la scène bovaryenne des comices agricoles:

> Le lendemain était un samedi, jour de marché à La Faille. Aller au marché, n'eût-on rien à acheter ni à vendre, est une habitude de tous les campagnards, paysans et propriétaires. C'est un lieu de réunion où l'on rencontre ceux des environs auxquels on peut avoir affaire. C'est là aussi que se débitent les nouvelles et que s'établit le cours des denrées. Pierre y allait pour lire les journaux [...] (p. 298)

Il ne faut pas croire que cette évolution soit propre à George Sand, à qui on ne fait nul tort, au contraire, en intégrant son oeuvre dans le mouvement général du roman français du XIX^{e} siècle. Car à trop les isoler dans le dénigrement ou l'encensement, on vide les textes de leur sens. L'originalité de Sand est d'avoir amplifié, souvent en les simplifiant et les épurant, certaines tendances du romantisme ou du réalisme romanesque. *Marianne* est un petit roman naturaliste à sa manière, c'est-à-dire ancré dans ce que j'appelle utopie et ce que d'autres préfèrent désigner sous le nom d'idéalisme. En ce qui concerne l'inspiration archéologique, on observe exactement le même mouvement d'abandon chez Balzac vers 1840, lorsqu'il crée dans *Pierrette* un personnage d'archéologue ridicule et criminel. Les écrivains romantiques ont joué dans ce domaine un rôle de pionniers qui n'a plus sa raison d'être quand la découverte est devenue mode et que le tourisme est sur le point de prendre la relève. En 1825, à une époque où personne ne s'y intéressait en dehors des milieux d'artistes, Marianne, elle, faisait de l'archéologie sans le savoir, puisqu'elle avait le "bon goût" (p. 342) d'aimer des choses anciennes qu'il était alors convenu de mépriser:

> Le meuble Louis XV était assorti à la boiserie. La glace, enguirlandée de ces jolis festons de bois découpé qu'on imite tant bien que mal aujourd'hui, avait à cette époque quelque chose de très suranné, car la mode, surtout en province, les proscrivait absolument. (p. 341)

Le passage suivant est encore plus explicite:

> La table était toute brillante de vieilles faïences, alors sans grande valeur, mais qui aujourd'hui seraient fort estimées, et dont les couleurs gaies, se détachant sur un fond bleuâtre, réjouissaient la vue. Marianne avait remis en vue d'anciennes verreries de Nevers que ses parents n'osaient plus faire paraître, parce qu'on n'estimait plus les *antiquailles,* mais qu'un amateur eût admirées. (p. 354)

C'est ainsi qu'une petite histoire du goût s'esquisse entre les lignes de ce texte écrit par une femme de soixante-et-onze ans, mais sans la moindre trace de nostalgie. Du moins n'est-ce pas les objets ni les moeurs qu'elle regrette, mais la fraîcheur des coeurs, incompatible à ses yeux avec le positivisme froid des

jeunes gens de la fin du siècle. C'est cela, mais cela seulement, qu'ont en commun les deux couples de *Marianne* et de *La Mare au diable.*

Ce qui fait de *Marianne* une prouesse de créativité – un "petit bijou", m'a dit un jour Jean-Pierre Lacassagne –, c'est que les personnages y sont d'une médiocrité exemplaire[10]: ils n'ont aucun handicap majeur à surmonter, ni social ni physique, aucune faute à réparer, aucun gros défaut à corriger. Peu d'interdits et fort peu de pulsions. Avec des ingrédients aussi minces, George Sand a construit une histoire d'amour d'une simplicité éblouissante parce que réduite à l'essentiel: comment faire naître du désir entre un homme et une femme qui appartiennent au commun des mortels et qui de surcroît se connaissent depuis longtemps? Rien de romantique dans cette situation, et pourtant la conception sandienne de l'amour reste profondément romantique: pas d'amour sans risque ni aventure. Aussi décide-t-elle que la plus grande aventure consiste à résister victorieusement à la pesanteur de l'ennui, de la routine et de la répétition pour exister malgré tout. L'aventure se fait donc tout intérieure et tout intellectuelle: quoique obscur, Pierre est un savant sérieux et Marianne, grâce aux fleurs comme Madeleine dans *André,* a pu entretenir son appétit de connaissance. Mais ils ont tous les deux payé plus cher qu'il n'y paraît cette première initiation, Pierre à cause de sa pauvreté et Marianne à cause de sa féminité. La solitude mortelle qui les guette constitue pour l'un comme pour l'autre un obstacle finalement plus puissant que les épreuves traditionnelles des contes ou les périls romanesques les plus courants. Alors que la plupart des prisons des romans français du XIX^{e} siècle sont des lieux incroyablement propices à la méditation et à la communication – qu'on songe aux merveilleux signaux que Fabrice envoie à Clélia dans *La Chartreuse de Parme* –, la solitude affective et intellectuelle dans laquelle vivent Pierre et Marianne chacun pour son compte a bien failli les étouffer pour toujours:

> Je m'ennuie absolument depuis une semaine (p. 286)

note Pierre André dans son carnet. De son côté, Marianne a plus de difficulté à exprimer ce qu'elle ressent, elle est surprise elle-même de la force de son angoisse existentielle:

> Pourvu que je sois dehors et que j'agisse en rêvassant, je me sens bien. Si je réfléchis pour tout de bon, je me sens mourir. (p. 296)

Le commentaire intérieur de Pierre n'est pas dépourvu (de la part de la romancière) d'un certain humour au second degré:

> D'où vient que Marianne se tourmente de devenir une exception? Connaîtrait-elle comme moi le chagrin secret de n'avoir pas su utiliser sa

> propre valeur? Ceci n'est point un mal féminin. La femme a un autre but dans la vie. Etre épouse et mère, c'est bien assez pour sa gloire et son bonheur. (p. 297)

Bloqués dans leur mutisme réciproque, Pierre et Marianne sont donc sans en avoir l'air au bord d'un précipice. Aussi un miracle, rien de moins, est-il indispensable pour qu'ils soient sauvés. N'en concluons surtout pas que Sand refuse de tenir compte de la réalité. Elle sait au contraire que les (petits) miracles font partie intégrante de notre réalité de tous les jours, surtout pour les individus modernes, êtres aléatoires par excellence en dépit de tous les déterminismes qui pèsent sur eux. Lorsque l'on ne croit plus ni au destin ni à la providence, la vie de chacun se trouve mise sous le signe du hasard, comme dans les romans. Le bonheur en particulier, toujours immérité, est inconcevable sans une dose plus ou moins forte de "chance". Dans *Marianne,* le hasard, c'est la lettre de M. Gaucher père et l'arrivée de son fils Philippe. C'est le moment de la catalyse. La fougue du jeune peintre, à la fois contagieuse et irritante, a servi à révéler le désir latent des protagonistes et à les obliger à se prononcer. Ils sont enfin réveillés d'un très long someil[11]. C'est l'ultime avatar du prince charmant devenu personnage d'opérette, vidé de sa substance et renvoyé dans ses foyers après un petit tour de piste comme un vulgaire M. de Pourceaugnac. La séduction n'est plus ce qu'elle était... Avertissement solennel et assez prophétique en ce début de Troisième République, mais qui ne fut guère entendu, sans doute parce qu'en 1875 George Sand était une vieille femme à qui on ne faisait plus confiance pour dire le vrai du mariage. Lequel néanmoins était en train de vaciller dans sa forme archaïque, puisque le divorce, aboli en France depuis 1816, sera rétabli en 1884.

Nous qui sommes en train de re-lire George Sand, c'est-à-dire de la lire autrement, nous devons être spécialement attentifs et attentives à l'extra-ordinaire cohérence de son oeuvre. Certes, la vulgate sur Sand dit exactement le contraire, y compris quelquefois du côté des spécialistes: une oeuvre disparate, trop abondante pour n'être pas inégale. Ma longue fréquentation de la critique balzacienne m'a rendue fort sceptique devant ce genre de propos, parce que ce fut longtemps la mode de dire la même chose de Balzac. C'est une des fonctions des études génétiques – qu'elles portent sur les manuscrits d'un seul texte ou sur des corpus plus larges –, de démonter ce lieu commun et de montrer les réseaux de signification qui parcourent le tissu vivant de la création sandienne, avec ses lignes de force autour desquelles prolifèrent d'innombrables exercices de variations, au sens musical du terme. Le trajet qui nous a conduite de *La Mare au diable* à *Marianne* permet de mieux lire, en parallèle, aussi bien *Marianne* que *La Mare au diable,* qui a tellement souffert de sa célébrité. Il nous a aussi, je l'espère, fait explorer un des axes majeurs de l'esthétique du roman sandien: comment faire entrer une utopie – en l'occurence l'égalité entre les

sexes – dans la réalité des rapports humains, alors que le désir amoureux lui-même suppose une stratégie faite d'attaques et de résistances autant que de tendresse et de compréhension? Dans *La Mare au diable,* cette question est encore subordonnée au problème social. La leçon de *Marianne* est plus subtile, dans la mesure où c'est la petite bourgeoisie que la romancière installe sur le devant de la scène, non plus pour faire rire, mais parce que telle est désormais sa place sur le nouvel échiquier social.

NOTES

1. Il n'existe pas d'édition moderne de *Marianne.* Nos références renvoient au volume de l'édition Calmann Lévy de 1877, dans lequel *Marianne* est couplé avec *La Tour de Percemont.*

2. Dans *Marianne,* le "mai" des fiançailles se transforme en un collier ridicule que le Parisien offre à la jument de Marianne. En revanche, la couronne rustique qui sert de serrure à la barrière à claire-voie est minutieusement décrite: „Pour toute serrure à cette barrière, une couronne de branches entrelacées est passée entre les deux premiers rayons et s'accroche à un clou de charrette planté dans l'écorce du vieux arbre qui sert de poteau. On soulève cette couronne, et la lourde et lonque barrière roule sur ses gonds fixés à un autre arbre ou à une souche quelconque." (p. 273) La discussion écologique qui fait dans la *Correspondance* écho à ce passage est intéressante. La lettre est adressée à Charles Poncy, le dédicataire de *Marianne,* qui avait sans doute critiqué cet usage: "Je suis contente que *Marianne* vous plaise. – On plante impunément des clous dans les vieux arbres (...) Cela confirmerait le dire de certains arboriculteurs qui pratiquent sur certains arbres une fente profonde de la naissance des branches à la racine." (t. XXIV, p. 375)

3. Anna Szabó, *Le Personnage sandien: constantes et variations, Studia Romanica de Debrecen,* Debrecen, 1991, p. 109, note 86.

4. Marianne rappelle un peu, sur le mode mineur et raisonnable, le personnage stendhalien de Lamiel, sans qu'on puisse parler d'influence, puisque le roman de Stendhal n'a été publié qu'en 1889.

5. "C'était relativement un bon parti, et pourtant elle avait déjà vingt-cinq ans et n'avait point trouvé à se marier. On la disait trop difficile et *portée à l'originalité,* défaut plus inquiétant qu'un vice aux yeux des gens de son entourage. On lui reprochait d'aimer la solitude [...]" (p. 244)

6. "Mademoiselle Chevreuse, beaucoup plus riche qu'André, faisait pourtant scandale par son audace à monter *seule sur un cheval* et sa selle anglaise était une curiosité pour les passants." (p. 254)

7. Le parrain est une "espèce de père" (p. 320), selon l'expression ironique de Philippe. Se trouve ainsi représentée dans le roman, non sans ambiguïté, une forme atténuée d'autorité, faite de protection et de conseil, bien conforme à la psychologie sandienne.

8. *La Mare au diable,* éd. Garnier Frères, 1981, p. 43–44.

9. Pour la romancière, ce qui n'empêche pas George Sand de déplorer par ailleurs la disparition des bourrées et des chants trationnels. En 1875, elle écrit une préface pour le livre de Laisnel de La Salle, *Croyances et légendes du centre de la France. Souvenirs du vieux temps.*

10. Cf. cette réponse de Marianne à Pierre qui regrette de n'être pas devenu un grand poète et un grand peintre: "Dieu merci, répondit Marianne, tu n'es rien devenu de tout cela, car tu me trouverais trop au-dessous de toi, moi qui ne sais rien de ces belles choses [...]" (p. 366)

11. Il y a quelque chose de la Belle au bois dormant dans le personnage de Marianne: le thème de la "belle endormie" (p. 245) ouvre le roman et le traverse de part en part.

Isabelle NAGINSKI (Tufts University, Medford)

Prométhéa
George Sand et les Mythes

"L'artiste est
devenu Prométhée"
(Lettres d'un voyageur)

Pour mieux cerner le mythe du feu dans l'imaginaire de George Sand, je rappelerai un passage révélateur de son autobiographie. Un de ses tout premiers souvenirs. Elle avait à peu près trois ans et demi. On avait fait cadeau à l'enfant d'un "superbe polichinelle, tout brillant d'or et d'écarlate". Sa réaction avait été un mélange de joie et de peur, peur pour sa poupée qui, sans qu'elle sache exactement pourquoi, lui semblait être "en grand danger auprès de ce petit monstre". A l'heure du coucher, elle avait supplié qu'on laissât la marionnette dormir sur le poêle. Pendant la nuit Aurore avait fait un épouvantable cauchemar qui retentit négativement sur elle:

> polichinelle s'était levé, sa bosse de devant, revêtue d'un gilet de paillon rouge, avait pris feu sur le poêle; et il courait partout, poursuivant tantôt moi, tantôt ma poupée qui fuyait éperdue, tandis qu'il nous atteignait par de longs jets de flamme. [...] l'impression imaginaire que j'avais reçue de la brûlure me resta pendant quelque temps, et, au lieu de jouer avec le feu comme jusque-là j'en avais eu la passion, la seule vue du feu me laissa une grande terreur.[1]

D'objet de "passion", le feu s'est transformé en motif de "terreur". Un bouleversement considérable s'est produit dans le système symbolique de l'enfant. Mais de quel traumatisme s'agit-il? Que signifie le feu pour Sand? Si un Blaise de Vigenère a pu, dès 1628, dans son *Traité du feu et du sel*, insister sur la bivalence de la flamme, à la fois principe de danger et lieu de contemplation, la critique psychanalytique moderne ne voit dans le feu que le désir du sexe. Elle a préféré commenter cette scène d'un point de vue uniquement physiologique, la réduisant à l'expression à peine voilée d'un fantasme sexuel; la petite Aurore, épouvantée et fascinée par le polichinelle. Le pantin, représentation évidente du phallus. Le commentaire d'Hélène Deutsch à ce sujet sur le "complexe de masculinité" de Sand est symptomatique.[2] Associant la peur exprimée par l'enfant avec "des troubles nerveux typiquement féminins," elle remarque: "le polichinelle d'or et d'écarlate, inspirant la terreur

et brillant de flammes, semble avoir été le seul mâle devant qui George Sand se soit sentie entièrement féminine."[3] L'approche pansexualiste me paraît cependant insuffisante pour comprendre l'importance de la scène. C'est dans une perspective plus large que je voudrais envisager ici cette page d'*Histoire de ma vie.*

Le polichinelle agressif me paraît être non seulement l'expression de l'animus sexuel mais aussi la figuration de ce qu'on pourrait appeler l'animus intellectuel. Le phallus représente alors le *pouvoir* intellectuel plutôt que la *puissance* sexuelle. Le polichinelle apporte, certes, l'interdit. Son identification au feu est significative. Mais l'interdit va plus loin que le tabou sexuel. Le phallus ne se limite pas à la simple connaissance des sens; il désigne le champ illimité du savoir.

Le Complexe de Prométhéa

Dans sa *Psychanalyse du feu,* Bachelard voit dans le feu l'objet d'une interdiction générale. Elément qui s'identifie d'abord avec un "non." Ce qu'on connaît d'abord du feu, c'est qu'on ne doit pas le toucher. Mais de quel interdit s'agit-il? Plutôt que de le confiner dans la sphère du physiologique, Bachelard propose d'y reconnaître une "volonté d'intellectualité". Selon lui, le feu désignerait "toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres".[4] Ce désir intense de savoir, Bachelard le nomme "complexe de Prométhée." La terreur qu'a ressentie la petite Aurore, c'est cela. Le polichinelle rouge représente le savoir réservé au mâle, auquel l'enfant n'a pas le droit d'accéder. La poupée, par contre, incarne la familiarité du savoir féminin. Qu'il y ait eu agression du pantin et souvenir de brûlure chez Sand, c'est la découverte cuisante du domaine, l'intellectuel, traditionnellement fermé aux femmes. Pour détacher l'élément du feu d'une association trop réductrice avec le sexe, Bachelard propose cette formule saisissante: le complexe de Prométhée, c'est "le complexe d'Oedipe de la vie intellectuelle" (p. 27). Phénomène mental qui se manifeste de façon constante dans l'oeuvre sandienne. Aurore Dupin, fuyant le feu dans *Histoire de ma vie,* deviendra bientôt George Sand, écrivaine et voleuse de feu. Bachelard l'avait bien vu: "Tout rêveur de flammes est un poète en puissance."[5]

Je considère une des oeuvres de jeunesse de Sand, *Histoire du rêveur,* texte inachevé et composé sans doute au début de 1830. L'auteur emmène son héros, Amédée, directement à l'intérieur d'un volcan où il expérimente le baptême de feu de l'artiste. "Pur esprit il éprouvait l'ardeur de la flamme non comme une douleur cuisante mais comme une indicible volupté".[6] Cette expédition au coeur du volcan, c'est la quête du feu primordial de la révélation poétique. Le feu sacré exprime le désir interdit au poète de poursuivre l'inconnu, de plonger dans des gouffres défendus, d'escalader des hauteurs inouïes. On retrouve ici

l'ambiguïté symbolique du feu: d'une part extase de la brûlure, d'autre part embrasement destructeur. Le volcan comme métaphore de l'art, c'est un thème qui resurgit dans *La Fille d'Albano* où l'héroïne célèbre la jouissance de l'esprit: "l'ivresse de l'artiste, l'exaltation fougueuse d'un délire sublime, la brûlante sensation du plaisir intellectuel, la débauche du génie, l'invasion du feu céleste."[7] Vocabulaire qui mêle inspiration artistique et plaisir érotique, extase mentale et délire de l'esprit. Pyromanie à rebours puisqu'il s'agit davantage pour la Sand débutante d'être consumée dans la flamme de l'art que de mettre le feu au monde. Nous voilà loin des interprétations aventureuses d'Hélène Deutsch. Elle n'a pas compris la signification profonde du feu dans l'univers fictionnel sandien.

L'élément feu comme symbole de l'interdit intellectuel et artistique figure dans les premières ébauches littéraires de Sand – nous venons de le voir. Il réapparaît dans ses romans des années 30, dans les *Lettres d'un voyageur,* et *La Comtesse de Rudolstadt.* Dans *Lélia* notamment le feu poétique qui brûle la femme-poète s'accompagne d'un attrait pour le savoir dangereux. A la suite de Bachelard j'appelerai ce phénomène mental qui domine le caractère de Lélia – cette ardente volonté d'intellectualité – son "complexe de Prométhéa."[8] Dans la cosmologie mythologique propre à George Sand, Prométhéa devient une puissante figure de défi au féminin. L'écrivaine avait-elle médité sur ce désir qu'avaient exprimé à plusieurs reprises des philosophes idéalistes allemands tels que Schelling, Schlegel, ou Novalis: le 19^{e} siècle devait se façonner une nouvelle mythologie? On sait bien que les romantiques français ont créé par la suite une nouvelle mythologie syncrétique qui incorpore des éléments chrétiens et païens. Ils redécouvrent Prométhée, Orphée et Psyché, réhabilitent Caïn et Satan. Lucifer se trouve associé à son confrère païen, Prométhée, tous deux héros "punis injustement pour avoir apporté la lumière à l'Humanité."[9] On n'a pas dit à quel point George Sand a participé à ce renouveau et avec quelle virtuosité elle a transformé certains mythes en leurs variantes au féminin, Prométhéa par exemple.

Une Poétique de la Colère

D'*Indiana* à *Lélia* s'exprime une colère au féminin. La fureur sacrée, positive, était d'habitude réservée aux seuls héros masculins. Je propose que Sand s'est senti le besoin de créer un personnage mythologique féminin digne d'incarner, en la valorisant, cette ardente colère. Dans la mythologie traditionnelle le personnage féminin qui se livre constamment à une fureur noire était presque toujours conçu négativement. Sorcière, monstre, tentatrice ou enchanteresse. Elle s'appelle Méduse, Erinnye, Charybde, Scylla ou Circé. Avec son Prométhée féminisé, Sand purge le catalogue mythologique de sa misogynie. Ainsi Indiana, comme l'a montré Arlette Béteille, est-elle un

personnage vivant sous le signe de Prométhée, refusant les lois patriarcales, utilisant un langage de résistance, se révoltant contre les structures sociales établies.[10] Mais c'est surtout dans *Lélia* que la figure de Prométhéa va s'affirmer pleinement. On peut voir dans les deux versions du roman, l'édition de 1833 et celle de 1839, la reprise de deux moments précis de l'histoire tragique du personnage titanesque. La première Lélia est une Prométhéa enchaînée. Jusqu'au "Délire" final où Lélia, déconstruite, retombe dans les fers, le deuxième texte montre l'apothéose d'une Prométhéa délivrée. Il y a bien deux Lélia, comme le dit Magnus dans le roman, mais la binarité de l'héroïne s'exprime moins dans les oppositions "femme-idée," "espoir-réalité," "corps et âme," "don et promesse," dont parle le prêtre fou,[11] que par la double image d'une héroïne dans les fers, et ensuite déliée. Lélia, c'est l'incarnation, d'abord hésitante, puis magistralement orchestrée dans le second texte, du "complexe de Prométhéa" de son auteur.

Que l'on considère dans le texte initial le beau monologue amer que Lélia adresse à Sténio depuis son rocher. Après avoir dénoncé son âge d'impuissance et d'inertie, envisagé la maladie de son siècle comme une disproportion terrible entre le *savoir* et le *pouvoir,* Lélia se présente comme une Prométhéa qui a échoué dans son projet d'apporter le feu à l'humanité. La flamme est devenue le "symbole du principe animateur, de l'âme."[12] Privé de lumière vitale, le monde se fige. Le mal du siècle est une maladie bleue et glacée, qui résulte directement de l'échec de Prométhéa:

> ... ne voyez-vous pas, Sténio, que le soleil se retire de nous? La terre fatiguée dans sa marche ne dérive-t-elle pas sensiblement vers l'ombre et le chaos [...] Oh le froid! ce mal pénétrant qui enfonce des aiguilles acérées dans tous les pores [...] ce mal à la fois physique et moral qui envahit l'âme et le corps, qui pénètre jusqu'aux profondeurs de la pensée et paralyse l'esprit et le sang; le froid, ce démon sinistre, qui rase l'univers de son aile humide et souffle la peste sur les nations consternées! [...] Le froid qui décolore tout dans le monde matériel comme dans le monde intellectuel [...] Vous voyez bien que tout se civilise, c'est-à-dire que tout se refroidit [...] partout le sang s'appauvrit et se congèle [...] L'âme s'exalte et quitte la terre [...] pour dérober au ciel le feu de Prométhée; mais perdue au milieu des ténèbres, elle s'arrête dans son vol et tombe; car Dieu, voyant son audace, étend la main et lui ôte le soleil (*Lélia,* 120-121).

Voilà le mal du siècle romantique entrevu à travers le prisme de la mission du Titan vouée à l'échec. On mesure ici l'originalité avec laquelle l'auteur a interprété le mythe de Prométhée, ainsi que la puissance de sa pensée syncrétique. Par le biais de la légende, Sand a su donner une dimension mythologique à ce phénomène contemporain.

Lélia est une Prométhéa nocturne, reprenant nuit après nuit ce qu'elle nomme sa lutte enragée contre le principe divin. Du haut de sa montagne désertique,

paysage qui désigne une véritable "wilderness" de l'esprit, "écrasée" sur son rocher, elle se livre aux "âcres révoltes de son esprit":

> Ce qui m'indigne et m'irrite contre [Dieu], c'est qu'il m'ait donné tant de vigueur pour le combattre et qu'il se tienne si loin de moi; c'est qu'il m'ait départi la gigantesque puissance de m'attaquer à lui et qu'il se tienne là-bas ou là-haut [...] assis dans sa gloire et dans sa surdité au-dessus de tous les efforts de ma pensée. (*Lélia*, p. 164)

Hérétique et révoltée contre Dieu, Lélia-Prométhéa a "entrepris comme un vrai Titan d'escalader l'Olympe et de détrôner Jupiter."[13] Incarnation de l'humanité en lutte avec les dieux, l'héroïne sandienne a peut-être inspiré Michelet qui dans sa *Bible de l'Humanité* décrira en 1864 un Prométhée "lié et cloué", en lutte contre le tyran arbitraire, le maître "tout-puissant au ciel."[14] Ici il sied de rappeler à quel point Michelet admirait Sand, faisant d'elle le plus grand prosateur de son siècle.[15] Bien avant celui de Camus, le Prométhée des romantiques a incarné la révolte pure.[16]

Si Jacques de Lacretelle a pu dire que Prométhée, par son refus "des pressions extérieures et des contraintes arbitraires" et par son rejet d'un "anthropomorphisme paternaliste," était "le premier romantique",[17] la Prométhéa sandienne est une des premières femmes rebelles de ce même romantisme. Le ressentiment qu'elle exprime est double. Sa colère se confond d'abord avec celle du Titan et s'exerce contre l'arbitraire divin. Dans un deuxième temps, elle se détache de la fureur masculine pour articuler, au nom des seules femmes, sa rage envers les pères doublement castrateurs. Non satisfaits d'avoir empêché l'Humanité de se mesurer au divin, ils ont par surcroît enlevé à la moitié féminine du genre humain le droit à la pensée. La "volonté d'intellectualité" dont parlait Bachelard demeure le domaine exclusif du mâle. Double contestation de Lélia, puisqu'il s'agit d'accuser à la fois Dieu et les hommes.

Le complexe de Prométhéa qui s'exprime dans le texte sandien de 33 va trouver son amplification et sa figuration utopique dans le texte de 39. Comme l'a remarqué Frank Bowman, les Romantiques ont beaucoup joué avec la fin "syntactique" des mythes – le Juif errant cesse d'errer; le Christ est crucifié à nouveau; Satan est réhabilité.[18] Il en est de même pour Prométhée. Les Romantiques ont privilégié le moment où le Titan était délié de ses fers, créant ainsi un héros doublement dé-chaîné. La délivrance gestuelle renforçait ainsi l'emportement verbal. A la dénonciation de l'ordre présent que l'on trouve dans les tragédies classiques, les romantiques – et Sand avec eux – ont ajouté l'annonciation d'un avenir plein de promesses. La rébellion pure de la *Lélia* de 1833 ne désignait que le premier temps du mythe romantique. Le texte de 39 marquera la deuxième étape, au-delà de la révolte nihiliste. Le drame titanesque se verra désormais mis au service d'une idéologie humanitaire. Pour Sand, toute référence à Prométhée après 1835 sera assimilée à une philosophie d'espoir, tel cet appel aux "enfants de Prométhée" dans la sixième *Lettre d'un voyageur,*

"amants de la sauvage Vérité et de l'inflexible Justice," qui ont dérobé "le rayon lumineux" éclairant le monde.[19] Si au début des années trente Prométhée a représenté pour Sand le dieu de l'intelligence, après 1839 il va illustrer le concept de "l'être divinisé" qui parcourt l'oeuvre sandienne, "l'homme, éclairé enfin du rayon divin."[20] Ainsi n'est-ce pas un hasard si le maître d'Albert de Rudolstadt se trouve justement être Prométhée.[21]

Selon Quinet, qui écrit aux côtés de George Sand dans la *Revue des deux mondes,* aucun personnage ne "se prête davantage à l'expression des sentiments d'attente, de curiosité, d'espérances prématurées et mêlées de regrets, dans lesquels notre temps est enchaîné."[22] Cette perspective s'inscrit dans toute la pensée romantique française. Ballanche récupère le mythe pour y discerner l'incarnation de "la marche progressive du genre humain, se faisant lui-même."[23] Promesse d'un ordre nouveau, d'une humanité régénérée, le mythe confirme la croyance au progrès organique et à la perfectibilité humaine. Philanthrope, martyr, préfiguration du Christ, Prométhée correspond parfaitement au credo des penseurs utopiques et des poètes romantiques. Hugo le voit comme un "libérateur enchaîné";[24] pour Quinet encore il incarne "la figure de l'humanité religieuse";[25] le jeune Marx en fait "le premier martyr du calendrier philosophique" (dans sa thèse de doctorat de 1841.)[26] Et Auguste Comte qui, selon l'un de ses disciples, Marcel Baenteli, l'admirait comme le "symbole parfait de notre civilisation occidentale [...] éprise de liberté et de progrès," a proposé que le premier jour de l'année positiviste lui soit consacré.[27]

La période 1836-1839 tout particulièrement voit une résurgence extraordinaire du personnage de Prométhée dans la sphère littéraire. Manifestation certaine de ce que Quinet a pu concevoir, dès 1836, comme une sorte de retour du romantisme à l'Hellénisme. Redécouverte d'Eschyle d'abord, celui des tragédiens grecs que nos classiques avaient le moins exploité. Une nouvelle traduction du théâtre complet paraît en 1836 (due à Vendel-Heyl); une autre traduction du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, oeuvre de Puech, en 1838.[28] Parmi les nombreuses réactions critiques, il faut noter l'article de Gustave Planche dans la *Chronique de Paris.* 1838 voit le plus haut point de cet engouement – avec la publication de trois Prométhées – celui de Pasquet,[29] celui de Lodin de Lalaire,[30] et surtout le poème épique de Quinet. Nombreux sont les comptes-rendus de ce dernier texte -- dans la *Revue des deux mondes* (Charles Magnin), la *Revue de Paris* (Fortoul), et le *Journal des savants* (Patin).[31] C'est aussi en 1838 que Sand travaille à son *Essai sur le drame fantastique.* Elle cite un passage du journal de Byron où celui-ci exprimait sa préférence pour le Prométhée d'Eschyle. L'analyse que propose Sand du Manfred de Byron[32] et du Konrad de Mickiewicz[33] en fait des héros très prométhéens. C'est pendant cette période fiévreuse, marquée du sceau de Prométhée, que se fait la réécriture de *Lélia.*

N'est-il pas remarquable que les trois grands chapitres métaphysiques que Sand a écrits spécifiquement pour la *Lélia* de 1839 fassent tous allusion à Prométhée? Le Titan abandonne son attitude mélancolique et défaitiste pour proclamer son message à la fois hérétique et triomphant. Dans le chapitre au titre prométhéen, "Lélia au rocher," l'héroïne commence par donner libre cours à la "colère céleste" qui éclate en elle. Du haut de son piédestal alpin, elle proclame que "Lélia saura sauver Lélia".[34] Suit une puissante diatribe que l'on peut taxer à la fois d'utopiste et de féministe. Ce défoulement verbal s'accompagne d'une mimique symbolique. En contraste avec la retenue gestuelle exigée par le théâtre classique (l'"*edle Einfalt und stille Grosse*" des néo-classiques, selon la formule de Winckelmann), l'agonie sublime de l'individu se trahit ici par le visage convulsif, le jeu dramatique, la démesure verbale, caractéristiques de la théâtralité romantique. Au début de son discours Lélia avait dénoué sa lourde chevelure noire. Elle renoue ses cheveux quand il touche à sa fin. Sa lutte est finie. S'adressant au rocher sur lequel elle vient de fulminer, elle conclut: "Et toi, roc orgueilleux ... j'ai été clouée un instant à ton flanc comme Prométhée; mais je n'ai pas attendu qu'un vautour vînt m'y ronger le foie et j'ai rompu tes anneaux de fer de la même main qui les avait rivés" (*Lélia,* texte de 1839, vol. 2, p. 16). Moins infortunée que le Titan, Lélia échappe au châtiment éternel à la fois par la puissance de sa voix – la parole salvatrice est le grand remède dans l'univers symbolique sandien – et par le geste sacrilège de se délivrer elle-même. *Prométhéa saura sauver Prométhéa.* C'est là que réside la profonde originalité de Sand. Inutile d'attendre que justice se fasse de l'extérieur. Lélia sait que ni la société, ni la religion ne viendront à son secours. C'est aux femmes de prendre leur destin dans leurs mains, et de rompre les chaînes qui les ont rivées à leurs tristes destinées. Avec ces paroles la Prométhéa sandienne non seulement féminise et radicalise le mythe grec, elle le transforme en légende de son siècle. Dépassement de la pure contemplation pour l'appel à la praxis. L'image de Prométhéa se délivrant d'elle-même remplace celle d'une Prométhéa qui attendrait passivement d'être délivrée. Féminisme actif et ardent qui traverse toute l'oeuvre et que l'on retrouvera, par exemple, dans les premières pages de *Jean Zyska:*

> Femmes [...] c'est pour vous que j'écris [...] l'histoire de l'hérésie doit vous intéresser et vous toucher particulièrement; car vous êtes les filles de l'hérésie, vous êtes toutes des hérétiques.[35]

L'hérésie dans le système symbolique sandien va ainsi devenir la marque de l'activisme féministe, thème que l'on retrouvera notamment dans *Consuelo.*

Le chapitre *Contemplation* situe à nouveau Lélia sur «l'autel» de Prométhée. Occupant la place du *Titan renversé*, Prométhéa annonce le début d'une nouvelle ère marquée par un utopisme au féminin:

> il fallait qu'*une femme* gravît jusqu'à cette dernière cime, autel désert et silencieux du *Titan renversé.* Il fallait qu'au haut de cet autel audacieux la pensée humaine, cet *aigle* dont le vol embrasse l'infini et possède le trésor des mondes, vînt se poser et replier ses ailes pour se pencher vers la terre et la bénir dans un élan fraternel, créant ainsi, pour la première fois, un rapport sympathique de l'homme à l'homme, au milieu des abîmes de l'espace. (*Lélia,* texte de 1839, vol. 2, p. 106. C'est moi qui souligne.)

L'héroïne bénit le *sillon vert*, symbole de fécondité et d'espoir. S'adressant à la terre, elle y voit l'instauration future des visions utopiques de ses contemporains: "tu réaliseras peut-être ces beaux rêves que l'on entend annoncer par les sectes nouvelles, et qui montent comme des parfums mystérieux sur cet âge de doute." (vol. 2, p. 107). Puis c'est l'aube qui monte, le "retour à la lumière" (vol. 2, p. 110). Dans cette scène Sand fait sortir Prométhéa du régime nocturne où elle l'avait plongée en 1833. Dans un deuxième temps, Prométhéa est identifiée à la pensée salvatrice de la femme qui tirera le monde de son abjection.

Ainsi s'articule la trilogie tragique sandienne. La *Lélia* de 39 est une Prométhéïde à rebours. D'abord Prométhéa se délivrant elle-même. Ensuite Prométhéa délivrant le monde. Enfin dans le dernier chapitre de *Lélia:* Prométhéa remise dans les fers. Par le monde. Par elle-même. Sand propose une nouvelle fin "syntactique". Le mythe retombe sous le joug du nihilisme. Dans le récit qu'elle fait de la chute de l'abbesse des Camaldules, Sand semble insister avec pessimisme sur ce qu'on pourrait appeler, à l'instar d'Esquiros, le thème de "Prometheus insanit". Si Prométhée se trouvait parmi nous aujourd'hui, il serait jugé comme fou et subirait à nouveau le même supplice. Dans son "Prométhée aux Enfers", Camus le montrera bien: "Si Prométhée revenait, les hommes d'aujourd'hui feraient comme les dieux d'alors: ils le cloueraient au rocher, au nom même de cet humanisme dont il est le premier vaincu."[36] Le roman de Sand envisage une telle réapparition du héros, mais dans une perspective féminisée. Condamnée par le Concile comme hérétique, Prométhéa est exilée dans un lieu nordique, ce qui la replonge dans le froid et l'impuissance. C'est ici que le mythe de Prométhée prend son ampleur la plus tragique dans le roman. Lélia commence par faire de lui un être abstrait, une sorte d'ange de l'inquiétude qui plane au-dessus de tout personnage supérieur et le hante:

> Il y a un être malheureux, maudit, un être immense, terrible et tel que ce monde où nous vivons ne peut le contenir. Cet être invisible est dans tout, et sa voix remplit l'espace d'un éternel sanglot. Prisonnier dans l'immensité, il s'agite, il se débat, il frappe sa tête et ses épaules aux confins du ciel et de la terre [...] tout le serre, tout l'écrase [...] Combien de fois j'ai senti ton vol ardent sur ma tête!

La locutrice insiste sur son affinité avec cet être énigmatique. Ecrasé par un monde qu'il ne peut franchir, il ressemble à la femme-philosophe sur qui "la nature tout entière pèse" et qui fléchit "sous le fardeau de la vie comme un nain qui serait forcé de porter un géant." Leur besoin commun d'expansion se voit vaincu. Lélia s'identifie non seulement avec la douleur du personnage, mais avec son échec:

> je vois que tu es vaincu: vaincu comme moi, faible comme moi, terrassé comme moi [...] Prométhée, Prométhée, est-ce toi, toi qui voulais affranchir l'homme des liens de la fatalité? Est-ce toi qui, brisé par un Dieu jaloux et dévoré par ta bile incurable, retombes épuisé sur ton rocher, sans avoir pu délivrer ni l'homme, ni toi. (*Lélia,* texte de 1839, vol. 2, p. 157-158).

Dans un premier temps Prométhée et l'aigle qui le tourmente sont confondus dans le texte sandien: "Il me semble parfois voir ton spectre tomber dans une rafale, comme un aigle immense." Puis brusquement, Prométhée, qui remplissait l'immensité de l'espace, se trouve intériorisé. Maintenant Lélia le ressent "s'agiter dans [s]on sein et battre de ses grandes ailes la pierre où il est scellé." Transmutation pleine de sens. Ce phénomène d'intériorisation, on le retrouve chez tous les romantiques. "Cette réflexion inquiète, qui nous dévore (...) comme le vautour de Prométhée," dit Germaine de Staël.[37] L'aigle de Quinet représente le doute: "C'est moi qui me ronge moi-même," s'écrie son héros. Michelet enfin: "L'homme est son propre Prométhée."[38] L'originalité de Sand est d'avoir vu dans le Titan un symbole fluide, polyvalent: "les hommes t'ont donné mille noms symboliques: audace, désespoir, délire, rébellion, malédiction [...] moi je t'appelle désir". (*Lélia,* texte de 1839, vol. 2, p. 158). Ainsi Prométhée en vient-il dans sa transformation finale à incarner l'homme de désir. L'homme de désir dans son acception martiniste et non freudienne. Héros de l'avenir que Nodier appelle "être compréhensif."[39] La Lélia de 1839 se révèle à son tour être la femme de désir. "Née cent ans trop tôt" (vol. 2, p. 60) et trop vieille de dix mille ans, cette femme de l'avenir impossible est prise au piège du temps. Il ne lui reste plus qu'à s'écrouler sur son rocher dans une défaite et un silence définitifs.

Je finirai en rappelant que Camille Maupin, le plus grand écrivain de la *Comédie humaine,* était une femme.[40] Elle était aussi l'auteur d'un *Nouveau Prométhée.*[41] Balzac a fondé son personnage sur George Sand, bien sûr. Ne pourrait-on voir ici une référence voilée à la *Lélia* de 1839 ? On comprendrait mieux alors le titre énigmatique proposé par la femme-auteur balzacienne. Le *Nouveau Prométhée* ? C'est Prométhéa.

NOTES

1. G. Sand, *Histoire de ma vie*, éd. Georges Lubin, Paris, Pléiade, 1970, vol. 1, p. 539.

2. Voir H. Deutsch, *The Psychology of Women*, 2 vols., New York, Grune and Stratton, 1944, vol. 1. Elle y définit ainsi le "complexe de masculinité": "the predominance of active and aggressive tendencies that lead to conflicts with the woman's environment and above all with the remaining feminine inner world" (p. 289). Voir aussi les pages contestables sur George Sand, p. 297-315.

3. Deutsch, p. 307.

4. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1949, p. 26.

5. Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, p. 3.

6. George Sand, *Histoire du Rêveur*, texte présenté et annoté par Thierry Bodin, *Présence de George Sand*, n°. 17, juin 1983, p. 18.

7. George Sand, *La Fille d'Albano*, in *Sept cordes de la lyre*, nouv. éd., Paris, Michel Lévy, 1869, p. 286.

8. Cent cinquante ans plus tard Hélène Cixous écrira son *Livre de Prométhéa*, Paris, Gallimard, 1983.

9. Frank Bowman, *Illuminism, Utopia, Mythology*, in *The French Romantics*, éd. D. G. Charlton, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, vol. 1, p. 104.

10. Arlette Béteille, *Où finit Indiana? Problématique d'un dénouement*, in *George Sand. Recherches nouvelles*, éd. Françoise van Rossum-Guyon (C.R.I.N., 1983), p. 72.

11. George Sand, *Lélia*, éd. P. Reboul, Paris, Garnier, 1968, p. 81. Les références entre parenthèses renverront à cette édition.

12. Raymond Trousson, *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 vols., Genève, Droz, 1964, vol. 1, p. 47.

13. George Sand, *George de Guérin*, *Autour de la table*, nouv. éd., Paris, Michel Lévy frères, 1875, p. 294.

14. Jules Michelet, *La Bible de l'Humanité*, Paris, Chamerot, 1864, p. 263.

15. "Le plus grand prosateur de son siècle": Jules Michelet, *Préface*, *L'Amour*. Cité par G. Monod, *Jules Michelet*, Paris, Hachette, 1905.

16. Michelet, *La Bible de l'Humanité*, p. 259.

17. Trousson, *Le Mythe de Prométhée*, vol. 1, p. 288.

18. Frank Bowman, *Illuminism, Utopia, Mythology*, in *The French Romantics*, p. 97.

19. George Sand, *Lettre à Everard* (avril 1835), *Lettres d'un voyageur*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 166.

20. George Sand, *Essai sur le drame fantastique*, *Autour de la table*, p. 157.

21. George Sand, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Simone Vierne et René Bourgeois, Editions de l'Aurore, 1983, vol. 3, p. 442.

22. Edgar Quinet, *De la fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le Christianisme*, *Revue des Deux Mondes*, tome 13, vol. 1, 1838, p. 343.

23. Pierre-Simon Ballanche, *Orphée*, in *Oeuvres*, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830, vol. 4, p. 387.

24. Victor Hugo, *Les Mages*, *Les Contemplations, Poésies*, Paris, Coll. l'Intégrale, Seuil, 1972, vol. 1, p. 767.

25. Edgar Quinet, *De la fable de Prométhée*, p. 342.

26. Karl Marx, *Collected Works*, New York, International Publishers, 1975, vol. 1, p. 31.

27. Marcel Baenteli, *Le Mythe de Prométhée*, Paris, G. Crès, 1914, p.12.

28. Voir René Canat, *L'Hellénisme des romantiques*. Vol. 2: *Le Romantisme des Grecs, 1826-1840*, Paris, Marcel Didier, 1953, p. 301.

29. A. Pasquet, *Prométhée, Drames intimes,* Paris, Librairie de Ladrange, 1838, p. 81-117.

30. Théophile Lodin de Lalaire, *Prométhée, Les Victimes. Poésies*, Paris, Pongin, 1838, p. 33-41.

31. Cf. aussi Alexandre Vinet, *Etudes sur la littérature française au XIX^e^ siècle,* (1849-1851), vol. 3, p. 76.

32. Une nouvelle traduction en vers du poème venait de sortir l'année précédente.

33. Cf. l'expression "poëte dans les fers" pour désigner le héros de Mickiewicz. George Sand, *Essai sur le drame fantastique, Autour de la table,* p. 193.

34. George Sand, *Lélia* (Texte de l'édition de 1839), éd. Béatrice Didier, Editions de l'Aurore, 1987, vol. 2, p. 8. Les références entre parenthèses renverront à cette édition.

35. George Sand, *Jean Ziska*, Paris, Michel Lévy frères, 1867, p. 18-19.

36. *Essais*, éd. R. Quilliot, Paris, Pléiade, 1965, p. 841.

37. Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, vol. 1, p. 212.

38. J. Michelet, *Préface de 1869, Histoire de France*, nouv. éd., Paris, Flammarion, 1879, p. 7.

39. Charles Nodier, *De la palingénésie humaine et de la résurrection*, in *Oeuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. 5, p. 355.

40. Voir Nicole Mozet, *Balzac au pluriel,* Paris, PUF, 1990, p. 158.

41. Honoré de Balzac, *La Muse du département*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1984, p. 137.

Éric PAQUIN (Université de Montréal)

Sand et génération

L'autocritique rétrospective d'une ancienne "enfant du siècle"

Assimilée au "romantisme de la désillusion", défini par Georg Lukacs, la philosophie des premiers récits de George Sand dont *Indiana*, *Valentine*, *Lélia* et *Jacques* est l'objet persistant d'un repentir rétrospectif chez leur auteur. Repentir né à la fois d'une inquiétude par rapport aux conséquences néfastes de ses écrits sur les lecteurs et d'un changement marquant de sa philosophie de vie. Dès *Mauprat* (1836), non seulement George Sand s'éloigne radicalement de la morale pessimiste de ces différents romans, prônant désormais une vie tournée vers l'action, marquée par l'optimisme et l'adaptation au monde, mais elle reviendra dans les nouveaux textes sur cet esthétisme sombre et mélancolique dont elle tente après coup de minimiser l'importance.

Comme le mal des héros problématiques des premiers romans apparaissait souvent et de façon poétique comme un problème de *génération*, la critique qu'on retrouve dans les fictions subséquentes prend place autour du même type de fusion des différents héros. Le nouveau rapprochement entre l'intériorité et la réalité extérieure et sociale est parfois présentée comme un phénomène du temps, comme le propre de la jeune génération, mais présente aussi d'anciens *enfants du siècle* que l'expérience vécue a renouvelés et transformés.

Sténio, Ralph, Bénédict et Jacques sont les petits-fils et les fils spirituels de Werther et de René. Ils font partie de cette catégorie d'êtres trop sensibles, trop lucides, dont les larges aspirations de l'âme sont étouffées par une société qui ne peut leur offrir qu'un destin étroit, *génération* de «morts-nés» dont la fuite débouche souvent sur un suicide, tenté ou accompli.

Ces héros apparaissent comme autant de représentants de ce que Sand tenait comme une *génération* qui en sait trop, vieillie, flétrie avant l'âge. Chez les différents héros, ce concept de *génération* ne se construit pas uniquement par rapport à l'âge, mais aussi selon tout un ensemble de caractéristiques psychologiques marquées par la désillusion, le doute, la perte de l'innocence, le manque d'un but dans la vie, etc. Le narrateur de *Melchior* (1832), faisant référence à sa génération, précise:

> Nous avons pitoyablement dépensé nos aveugles richesses; nous avons donné notre coeur à pleines mains et à tout le monde. Aussi nous sommes désabusés avant d'atteindre à nos plus belles années. La nature n'a pas encore donné le complément à nos facultés, que l'*expérience* nous les a éteintes[1].

Dans *Valentine*, parlant de l'"éducation du siècle" de Bénédict, de la perte de sa foi, le narrateur explique qu'il s'agit d'«un malheur des *générations* placées entre celles qui ne savent rien et celles qui sauront assez: elles savent trop».[2] Lélia, la forte, regrette d'en faire partie: "Je m'humilie et m'afflige d'être un type si trivial et si commun de la souffrance de toute une *génération* maladive et faible".[3] Le *doute*, dont souffrent les héros sandiens, en particulier Lélia, est également le *mal* d'*Obermann*, un mal du siècle. Dans un article de Sand, consacré à ce roman de Senancour, on peut lire:

> Ces âmes malades, *parentes* de la sienne, portèrent une *irritabilité* chaleureuse dans l'admiration de ses grandeurs et dans la négation de ses défauts. Nous avons été de ceux-là, alors que, plus jeunes et dévorés d'une plus *énergique souffrance*, nous étions fiers de comprendre Obermann et près de haïr tous ceux dont le coeur lui était fermé[4].

De même, les héros problématiques sandiens se comparent fréquemment à Obermann, ils ressentent sa souffrance et, comme lui, s'interrogent sur un siècle, sur une société, avec laquelle ils refusent de s'identifier. Comme Jacques, qui est né "dans un siècle où il n'y a rien à faire pour lui"[5], Lélia et Sténio se questionnent sur leur siècle.

Le plus sinistre résultat de ces destinées demeure sûrement cette fameuse *usure* qui fait dire à Lélia: "Quand j'entrai dans la vie active, j'avais devant moi tous les faits à apprendre, aucune émotion nouvelle à ressentir. Ceci est encore l'histoire de toute une *génération*".[6] Cette usure de toutes les sensations, de toutes les émotions, dont l'esthétisme selon toute évidence est influencé chez Sand par les romantiques qui la précèdent et l'entourent, nous pourrions la qualifier de "vieillesse morale". "Le même jour qui nous fait hommes nous fait vieillards, ou plutôt il n'y a pas d'heure intermédiaire entre l'enfance et la caducité: tel est l'ouvrage de la civilisation", lit-on dans *Melchior*[7]. Tous les héros sandiens problématiques ressentent cette vieillesse. Une suite de descriptions antithétiques nous les peignent constamment avec un corps et un visage jeunes mais avec une "âme desséchée", voire "morte": Trenmor "a eu vingt ans; seulement, comme il vivait plus vite, il les a eus à seize".[8] De même sir Ralph, dans *Indiana*: "Son visage est jeune, mais son coeur est *usé* à force d'avoir souffert, et Ralph n'aime plus rien afin de ne plus souffrir".[9] Le "plan" du roman de *Lélia*, écrit de la main de Gustave Planche dans un album personnel de George Sand[10] précise même:

> Le sujet de Lélia n'est autre que la *passion éteinte* en lutte avec la passion naissante, le duel du scepticisme avec la crédulité, de *l'âme vieillie* avec l'âme jeune.[11]

Lélia offre plusieurs axes de lecture dont celui considérant la transformation graduelle de l'état moral initial de Sténio (foi religieuse, naïveté, joie de vivre), sous l'influence de la froide Lélia, en un état de désespoir et de doute, aspirant à la mort et aboutissant au suicide. Sténio maudit d'ailleurs celle qui l'a initié à la philosophie du doute, à ses théories nihilistes mais aussi hétéroclites, portant à la fois sur les maux que la civilisation a fait naître chez les hommes et sur les déceptions de l'amour. La lettre IV de la quatrième partie, de Sténio à son funeste *guide*, trahit tout le désespoir du héros d'avoir accédé à ces "connaissances":

> Je vous remercie, Lélia. Mais la leçon est assez forte, il ne m'en faut pas une de plus pour atteindre à la sagesse. Me voici *éclairé*, me voici *désabusé* de toutes choses. Me voici *vieux* et plein d'*expérience*. [...] Tu m'as bien instruit, bien *éclairé*; je te dois la science; maudite sois-tu, Lélia![12]

C'est finalement dans le personnage de Valentin qu'on retrouve le plus pur descendant de cette génération maladive et de cette *race* maudite:

> Il y avait comme des teintes de vieillesse sur ce front de quinze ans, et cet enfant à peine éclos à la vie, éprouvait déjà la fatigue de vivre et le besoin de se reposer dans une existence calme et sans orage. Comme une belle fleur née le matin sur les rochers et déjà battue des vents avant de s'épanouir, il penchait sa tête pâle sur son sein, et son sourire avait une langueur qui n'était pas de son âge.[13]

Valentin est le produit d'un monde, un résultat qui, tout en rappelant la détermination des races et des climats en vogue depuis Montesquieu, annonce l'hérédité de Zola et le petit Charles du *Docteur Pascal* (1893). Ce dernier, on s'en souvient, fils de Maxime Saccard et d'une servante, n'aura d'autre exutoire que l'enfermement sur soi-même et la folie, dans un destin tracé à l'avance par une hérédité génétique, culturelle et sociale, par son époque.

Dans le reste de son oeuvre, George Sand n'aura de cesse de vouloir neutraliser la philosophie de cette "génération". Dès la deuxième page d'*Histoire de ma vie*, elle cite ses modèles – Hamlet, Manfred et Werther – comme des *types sublimes au point de vue de l'art*, mais aussi comme de *funestes exemples*, et argumente sur la nécessité, comme écrivain, d'«accomplir un devoir sérieux, plus immédiatement utile à ses semblables»[14], témoignant ainsi de la nouvelle orientation de son oeuvre, convertie en ce que Lukacs appelle le "roman d'éducation".

Les changements apportés à *Lélia* dans la version de 1839 illustrent de façon magistrale ce *devoir* que se décerne dorénavant la romancière. On y voit l'héroïne entrant au couvent surtout par fatigue de la vie mais y obtenant bientôt entière satisfaction dans l'activité altruiste que lui procure son nouveau rôle d'éducation des jeunes filles. Ce changement est justifié par Sand dans la préface de cette nouvelle version du roman:

> La question, pour nous, en cette vie et en ce *siècle* particulièrement, n'est pas de nous endormir dans de vains amusements et de fermer notre coeur à la grande infortune du doute. Nous avons quelque chose de mieux à faire: c'est de combattre cette infortune et d'en sortir, non seulement pour relever en nous la dignité humaine, mais encore pour ouvrir le chemin à la *génération* qui nous suit. [...] Essayons de progresser comme artistes et, en ce sens, corrigeons nos fautes humblement. Essayons surtout de progresser comme membres de la *famille humaine*, mais *sans folle vanité et sans hypocrite sagesse.*[15]

La mention de cette *folle vanité* et de cette *hypocrite sagesse*, comme critique à l'endroit du héros romantique qui prétendait avoir tout vécu, nous annonce une façon subtile de désamorcer, dans les textes ultérieurs, l'esthétique de la désillusion des premiers écrits. La romancière cherchera alors à en atténuer le caractère réaliste auquel elle prétendait pourtant si fort alors, particulièrement dans *Indiana*. Dans *Jeanne* (1844), on constate chez Sand une esquisse de ce gommage lorsque le narrateur qualifie l'attitude des fameux *enfants du siècle* de *manie du désespoir* qu'«on pratiquait [...] en amateur, et [...] qu'on portait en homme de goût».[16] Dans *La Daniella* (1857), le héros narrateur regroupe sous les impératifs *Contemple et frémis* l'activité de toute une *génération*, "que la *mode* littéraire avait si longtemps imposée au voyageur romantique des premiers jours du *siècle*".[17] En amoindrissant l'importance d'un phénomène qui n'en avait que trop dans les premiers romans et qu'elle veut réduire à une simple volonté de paraître, George Sand cherche à excuser l'attitude romantique de ses héros qui esquivaient les luttes et les conflits, mais aussi à s'excuser elle-même qui, pour cela, les montrait pleins de sublimité et de grandeur d'âme.

Une deuxième tentative, plus substantielle, consiste à récupérer dans un même texte quelques héros suicidaires des premiers romans, c'est l'étonnant *Diable aux champs* de 1851-1855, qui peint, vingt ans plus tard, Ralph et Indiana, et même Jacques, le héros éponyme du roman de 1834, que l'on croyait, lui, bel et bien suicidé. Apparaît alors comme un changement dans la philosophie de vie et la morale sandienne, l'optimisme en 1851 des personnages pessimistes du début des années 1830. Ralph, en 1832 a le coeur *usé*, se sent vieux et "n'aime plus rien afin de ne plus souffrir"; lorsqu'en 1851 il révèle son âge, soixante-cinq

ans, il étonne Eugène qui le croyait plus jeune, mais étonne encore plus le lecteur par son discours plein d'optimisme et de foi.

Dès le début du roman, Jacques dit à Ralph: "Il me semble que nous sommes frères". C'est associer à cette *famille humaine* à laquelle Sand faisait appel dans la nouvelle préface de *Lélia*, ces deux hommes d'âge mûr qui sont de la même génération et qui dans leur jeunesse furent des romantiques désillusionnés et solitaires. Tous deux ayant autrefois rompu avec le monde et tenté de s'ôter la vie sont devenus conscients de leurs devoirs envers la société qu'ils ont réintégrée, trouvant que leur "tristesse est coupable".[20] Jacques dit: "Je me suis appliqué à m'oublier moi-même, à ne plus compter pour rien dans ma propre vie, et c'est peut-être la seule consolation que j'aie su me procurer".[21]

Le roman tout entier apparaît d'ailleurs comme un immense appel au dévouement envers ses semblables, la moitié des personnages faisant office de directeurs de conscience de l'autre moitié qui s'égare dans la mélancolie, le doute, le retrait du monde: "en se dévouant aux peines des autres, on oublie les siennes propres"[22], prêche le curé de Noirac à la comtesse Diane, ennuyée de la vie, tandis que Jacques recommande à Jenny "l'abnégation de soi-même, le dévouement pour les autres", et ajoute: "Un jour... bientôt, viendra la récompense".[23]

La fonction du *guide* est donc radicalement opposée ici à celle qu'on trouve dans la *Lélia* de 1833. Celle-ci, comme guide, menait son disciple à un désespoir et un pessimisme absolus, tandis que les sages philosophes du *Diable aux champs* font croire à l'éventualité du bonheur sur la terre pour les âmes repentantes et altruistes.

Dans la même veine morale, et s'opposant aux premiers romans qui dénigraient l'éducation à la façon de Rousseau, on retrouve le personnage de Maurice, dont l'ambition bienfaitrice semble une évocation du bon docteur Benassis, le *Médecin de campagne* de Balzac (1833). Formant les paysans au devoir de pompier volontaire, il explique à Myrto qui s'étonne de son courage à vouloir éduquer les masses "qu'il faut bien se rendre utile, ne fût-ce que dans son village".[24] Plus tard, au cours d'une discussion sur l'art dramatique avec Émile qui, naïf, vante un théâtre de pur amusement, il réplique: "cependant il faut instruire en amusant".[25] C'est que chez Sand, le *savoir*, alors qu'il était source d'impuissance chez les héros de la désillusion, par exemple chez Bénédict, Lélia et Jacques, équivaut désormais à un *pouvoir*. Cette exaltation de l'apprentissage n'a rien en commun cependant avec l'espèce d'éducation idéale, en vase clos, proposée par Rousseau dans *Émile*. Depuis la réussite de la vaillante Edmée de Mauprat qui entreprit l'éducation de son cousin corrompu et débauché, il n'est plus seulement réservé à un être vierge et pur au départ; tout homme y a droit et c'est ainsi que Ralph, Indiana et Jacques se chargeront du sort de Myrto, courtisane et antagoniste principal au début du roman, mais que l'on réussit à ramener dans le droit chemin. Le destin de cette dernière peut d'ailleurs être associé avec celui de Bernard de Mauprat qu'une nouvelle

éducation a réhabilité. Alors que les différentes intrigues des nombreux personnages se dénouent à la fin du *Diable aux champs*, la conversion de Myrto, qui se repent, acquiert une confiance en les hommes, et parle de faire le bien, doit apparaître comme le triomphe de la nouvelle communauté humaine.

Le suicide lui-même, apanage des héros pleins de cette belle et tragique sensibilité des premières oeuvres de Sand, n'est plus désormais réservé qu'aux faibles, à des personnages au caractère léger. A Jenny, qui s'inquiète des tendances désespérées de sa maîtresse et redoute son suicide, Florence répond: "Le suicide? Oui, ces cervelles-là en sont capables".[26] La châtelaine désabusée, de même que son fiancé, le marquis de Mireville restent les seuls personnages, dans ce roman, autour desquels la pensée du suicide est évoquée. De manière chevaleresque, le marquis menace: "Si la comtesse rompt avec moi, je me brûle la cervelle".[27] Mais sortant de la bouche d'un personnage peint de façon plutôt terne, cette attitude romanesque prend figure de dérision et reste une preuve de la faiblesse de l'homme.

En 1863, enfin, paraît *Mademoiselle La Quintinie*, roman né d'un engagement anti-clérical mais qui s'attarde aussi aux conflits liés à la distance idéologique entre différentes générations et qui présente un retour critique sur la génération des années 1830. Voulant définir l'héroïne Lucie, par exemple, qui a 22 ans en 1861, Moréali, son directeur de conscience, la compare à sa mère, Blanche de Turdy qui, si l'on calcule bien, se trouvait être de la génération de Lélia:

> C'était Blanche plus forte, plus enjouée, parfois aussi sérieuse, mais *jamais mélancolique*; une santé florissante, une volonté douce et ferme, un esprit droit et logique, *point de rêverie* et beaucoup de réflexion".[28]

Lélia pouvait être lu suivant la descente progressive de Sténio dans un état de désespoir profond et de faiblesse le conduisant au suicide. Ce nouveau roman montre un autre jeune homme, Émile Lemontier qui, après avoir subi un système d'éducation paternel philosophique et bienfaisant, traverse une épreuve, montrée comme initiatique, le menant à l'acquisition complète d'une maturité et d'une autonomie, objets d'une quête clairement énoncée au départ. "Je brûle de vivre, l'inaction me tuerait!"[29], écrit Émile à son père au milieu de ses épreuves, l'auteur montrant combien son nouveau héros s'éloigne des héros problématiques puisqu'il croit en un idéal qu'il espère pouvoir atteindre, même au prix de difficiles combats. La possibilité d'atteindre ce but de réconciliation entre l'intériorité et le monde sera d'ailleurs évoquée comme une nécessité formelle chez Georg Lukacs lorsqu'il définira, dans son *Essai de typologie de la forme romanesque*, le roman dit "d'apprentissage".[30]

Comme dans *Le Diable aux champs*, l'accent est particulièrement porté dans ce récit sur le motif du maître et de l'élève. Émile s'appuyant sur son père, Lucie sur Moréali et Moréali sur le père Onorio, la relation maître/élève ou directeur de conscience/disciple repose tout d'abord, par la force des choses et de façon superficielle, sur une différence de générations. Toutefois, le roman ayant

dénoncé les directions de conscience déficientes qui gardent pour base les dogmes de l'Église, c'est Lemontier père qui apparaît finalement comme le seul maître valable. En plus de se présenter également comme le père de Henri puis comme celui de Lucie, il devient le confesseur de Moréali lui-même, le prêtre dont les héros cherchaient à neutraliser l'influence tout au long du récit.

La relation entre Lemontier père et le jeune Henri Valmar, ami de son fils, nous offre une critique encore plus explicite. Dans une lettre à son père, Émile relate une discussion qu'il a eue avec Henri au milieu de laquelle le jeune homme se percevait comme un rejeton représentatif de son époque. Sa morale se trouvant tout opposée à celle du romantique de la désillusion, il préfère l'action à la retraite et, contrairement à l'enfant du siècle désabusé et impuissant, qu'était Sténio, il prétend, avec ce débordant instinct de vie: "Je suis passionné avec l'imagination froide, c'est-à-dire que je suis jeune, que je n'ai rien abusé de rien, que j'ai encore des sens, et que je suis très capable d'aimer".[31]

Henri Valmar et Monsieur Lemontier doivent mettre leurs efforts en commun pour assister Émile dans les épreuves que lui donne l'âme de Lucie. Cette complicité forcée provoque une correspondance entre les deux hommes dans laquelle celle-ci n'apparaîtra plus que comme prétexte. La lettre XIII de Lemontier père à Henri demeure pour Sand une occasion de poursuivre, cent pages plus loin, cette conception d'une nouvelle génération, s'opposant aux héritiers de Werther, qu'avait amorcée Henri. S'y présentant comme un ancien *enfant du siècle*, Lemontier met systématiquement en opposition la jeunesse de 1830, dont il fait partie, et celle de 1861, la première caractérisée par l'appellation de "suicidés", où l'on "*posait* l'homme rassasié et dégoûté de tout, désespéré" et la seconde par celle de "viveurs"[32], génération de la moquerie et de la satire. Dans ce procès de générations – et particulièrement de la première - on ne peut que déceler le jugement de George Sand elle-même qui, au moment où est écrit *Mademoiselle La Quintinie*, a le même âge que son personnage.

L'idéal que préconise ce type de roman est bien sûr un idéal commun, celui d'une communauté humaine réinventée dans laquelle les hommes puissent se comprendre et agir de pair. Georg Lukacs explique ainsi cette nouvelle communauté succédant au romantisme de la désillusion:

> Il s'agit [...] d'un ajustement mutuel et d'une accoutumance réciproque entre individus jusqu'alors solitaires et égoïstement limités à eux-mêmes, du fruit d'une riche et enrichissante résignation, couronnement d'un processus éducatif et maturité conquise et obtenue de haute lutte.[33]

Cette définition est parfaitement applicable au *Diable aux champs* et à *Mademoiselle La Quintinie*, où l'acquisition de la maturité suppose un dépassement du romantisme. Le motif de l'expérience – l'expérience de la vie, celle qui *éteignait les facultés* de Melchior, et que Sténio associait à sa vieillesse

morale et au *dessèchement* de son âme – acquiert une signification tout opposée à celle qu'on lui attribuait dans les premiers romans; elle devient, comme dans *Mauprat*, un cheminement vers la lumière et la foi.

Mais que devient le héros dans un monde nouveau où les aspirations sont dorénavant collectives et les buts communs? Dans *Le Diable aux champs*, l'abondance de personnages principaux, leur égale importance et leur mise en commun de moyens pour parvenir à l'objet de la quête, nous empêchent d'en déterminer un seul qui se détache des autres. Dans *Mademoiselle La Quintinie*, Émile qui se présente au début comme le héros du récit finit par s'effacer au profit de son père, substitution de personnes uniquement puisque le dessein est le même et que l'on poursuit ce que l'autre l'avait commencé.

Parmi les autres qui partagent ses valeurs, ses espoirs, ses buts, la position du héros n'est plus que contingente et relative, et c'est ce qui fait le sentiment de sa force, contrairement au héros problématique, qui est mis au centre du livre et dont la destinée seulement parallèle à celle d'autres héros accentue la solitude. Comme l'explique Lukacs, ce nouveau héros, quoique plus effacé, "croit en la possibilité de vivre des destins communs et d'imposer à la vie des structurations communes".[34] C'est donc dire que le nouveau héros sandien porte en lui-même les germes de sa victoire comme l'ancien portait ceux de son impuissance. Suivant la même philosophie, il n'y a pas d'antagonistes ou d'opposants sérieux, du moins présentés comme tels. Tous les personnages sont montrés comme ayant une bonté potentielle, mais certains ont un manque de savoir, d'expérience qui leur nuit et c'est de ce manque que découle leur opposition aux personnages positifs.

Cet optimisme pouvant être décelé de 1836 à 1876, soit pendant quarante années d'activité littéraire, montre bien ce qu'ont de singulier les premiers romans grandement influencés par la culture romantique, mais peut-être en désaccord avec le mouvement premier, naturel de la romancière. Se référant au culte romantique de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, George Sand écrit dans *Histoire de ma vie*:

> On doit pardonner aux grands artistes de s'être drapés ainsi des nuages de la foudre ou des rayons de la gloire.[35]

Faut-il comprendre que c'est également pour elle-même qu'elle réclame le pardon?

NOTES

1. In *La Marquise, Lavinia, Pauline, Mattea, Metella, Melchior.* Calmann Lévy, Paris, 1889, p. 339.
2. *Valentine*, Éd. de l'Aurore, Meylan, 1988, p. 40. C'est nous qui soulignons.
3. *Lélia*, Éd. de Pierre Reboul, Garnier, Paris, 1960, p. 164. C'est nous qui soulignons.
4. G. Sand, *Obermann* (1833), in *Questions d'art et de littérature*, Éd. des Femmes, 1991, p. 61. C'est nous qui soulignons.
5. *Jacques*, Éd. d'Aujourd'hui, 1976, p. 389.
6. *Lélia*, op. cit., p. 166. C'est nous qui soulignons.
7. *Op. cit.*, p. 339.
8. *Lélia, op. cit.,* p. 23.
9. *Indiana*, Gallimard "Folio", 1984, p. 160. C'est nous qui soulignons.
10. A ce sujet, lire l'intéressante introduction de Pierre Reboul dans l'édition Garnier.
11. *Lélia*, op. cit., p. XXX. C'est nous qui soulignons.
12. *Ibid.*, p. 234–238. C'est nous qui soulignons.
13. *Valentine*, op. cit., p. 164.
14. In *Oeuvres autobiographiques*, Gallimard, Pléaide, 1970, t. I, p. 6–7.
15. *Lélia, op. cit.*, p. 354–355. C'est nous qui soulignons.
16. *Jeanne*, Éd. de l'Aurore, Meylan, 1986, p. 42.
17. *La Daniella*, Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 61.
18. *Le Diable aux champs*, Michel Lévy frères, Paris, 1865, p. 190.
19. *Ibid.*, p. 48.
20. *Ibid.*, p. 49
21. *Ibid.*, p. 50.
22. *Ibid.*, p. 55.
23. *Ibid.*, p. 292.
24. *Ibid.*, p. 130.
25. *Ibid.*, p. 230.
26. *Ibid.*, p. 133.
27. *Ibid.*, p. 135.
28. *Mademoiselle La Quintinie*, Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 30öü9. C'est nous qui soulignons.
29. *Ibid.*, lettre IV, p. 74.
30. Deuxième partie de *La Théorie du roman.*
31. Lettre II, *op. cit.*, p. 17.
32. *Op. cit.*, p. 129 et 133.
33. *La Théorie du roman* (1920), Éd. Denoël, 1968. p. 133.
34. *Ibid.*, p. 135.
35. *Op. cit.*, t. I, p. 6.

Annabelle M. REA (Occidental College, Los Angeles)

Isidora*: An Enabling Exercise for Histoire de ma vie?*

In 1847 George Sand asserted her determination to write the intellectual and moral history of her artistic life[1]. This, it seems to me, was an extremely ambitious goal, since until that point, it had largely been men, like Rousseau or Goethe, who had offered their self- portraits to the reading public. A woman daring to write her autobiography risked, as one critic has put it, "making a spectacle of herself"[2], and therefore developed strategies for masking her ambition.

In the nineteenth century, Napoleon's ambition inspired literary portraits such as those of Julien Sorel and Eugène de Rastignac. The ideals of the Revolution as envisioned by Robespierre and perpetuated by Napoleon, however, excluded women. As the legal code of 1804 defined her, she was the property of man, and as such, submissive to him. Any change in the established order is seen as imperiling society; female ambition – and I use "ambition" as a "desire for achievement or distinction"[3] – became even less acceptable in the nineteenth century than it had been in the relatively more favorable earlier period[4].

In Sand's time, her life and works appeared to many as a major social threat[5]. As she herself put it the year she began *Histoire de ma vie*, "on m'outrage et me déchire". Yet, she had the courage to persevere in her determination to tell the story of her creative life and, in so doing, inspired women autobiographers of her own and other cultures to do the same[6].

Georges Lubin has proposed a number of texts as precursors to *Histoire de ma vie*, texts written during the twenty years before Sand began her autobiography in April, 1847. He cites, for example, "Mémoires inédits" from the *Voyage en Auvergne*, and *Lettres d'un voyageur*[7]. One of her fictional texts, however, seems equally, if not more, important. Sand's experimentation with the telling of a woman's life story in the little-known novel *Isidora*[8], written in 1844–45, or two years before she began her autobiography, is crucial to an understanding of her later self- portrait.

Speaking of her "orgueil immense", in *Lettres d'un voyageur*, Sand assesses the disadvantages of being female. Her pride, she says, "eût pu me pousser à une destinée héroïque si je n'eusse point eu le malheur d'être femme"[9]. In *Isidora* she has created a woman with a similar "insatiable orgueil" (160) whose desire is to "dominer et soumettre" (159). To escape from poverty, the

protagonist of *Isidora* has found only one way to obtain power: through the seduction of men, wealthy men.

Marriage or the convent represented socially appropriate goals for women, but it was not "feminine" for a woman to show her desire for power. Isidora erred, according to those around her, in not being satisfied with her lot. The protagonist's mother, in her only comment of the text, says to her daughter, "Ton ambition t'a perdue" (176). One of Isidora's lovers calls her an "ambitieuse effrénée" (210) and sees her ambition as the cause of her dissatisfaction with her existence: "cette fleur si suave avait un ver rongeur dans le sein" (203). Isidora is, in fact, characterized by Sand as the "rebellious archangel" (142), a female Lucifer, who refuses to accommodate herself to her situation in society.

Sand examines this female ambition, which must be masked because of its inappropriateness, as a part of her study of women's identity in *Isidora*. Other women writers, and Sand herself in other works, have had recourse to masking – including the actual mask, the veil, make-up, or theatrical imagery – to explore women's social roles, roles which constitute, as Sand puts it in this novel, "cette vie de représentation stupide" (178).

Sand shows that the veiling of the female can be a male construct. Our fist view of the protagonist comes through the young, inexperienced male narrator, who sees her as Julie, a pure, inaccessible Virgin Mary figure, and he observes her, as he says, through the "voile sacré à travers lequel j'ai à peine osé jusqu'ici interroger le coeur des femmes" (77). Julie spends her days in inactivity in a walled garden and within it, in a protective greenhouse; she is but one among the exotic birds and flowers of her absent male keeper's collection. We therefore have a context fully representative of the male-female relationship cemented into law by the Napoleonic Code.

The mask may also be exploited by women. At night, shielded by a mask, the protagonist leaves the garden, changing from the virginal Julie into the courtesan Isidora. The mask serves as protection from men – "pour ne pas être outragé(e)s" (78) – but also allows the woman to enter the male city, to break the bonds limiting her behavior, especially her sexual behavior, and to seek out means of satisfying her desire to dominate. Although the carnivalesque, world-turned-upside-down atmosphere of the Bal de l'Opéra permits greater freedom of movement and speech, throughout the nocturnal escapades, lexical signposts – from "sinistre" to "lugubre" and "funeste" – indicate negativity and even death. As Isidora mourns, "...je suis un tombeau où l'on a enfermé une personne vivante" (152).

Later, once Isidora's wealthy lover, the Count, has married her and subsequently died, providing respectability – "un masque sur l'infamie de mon nom de fille" (179) – Isidora has the financial autonomy to deal with her frustration and rage at the roles society has forced her to play. She is finally able to isolate herself, examine her life, and give up jewelry and make-up, the props required for the playing of the female role. She becomes a whole woman, after

honest self-examination, and, no longer addicted to seduction, is able to lower her veil for a young man – "Charles de Verrières", the disguised son of her sister-in-law Alice – instead of remaining veiled to intrigue him, so that he can see her as she really is.

She does not, however, opt for complete disclosure to her adopted daughter Agathe with whom she leaves in place the "voile virginal" (230) of the adolescent's innocence, rather than telling Agathe of her tormented past. However much Isidora rejects society's female roles, she has not discovered others to replace them. In her admiration for Agathe's purity and goodness, she would have wished to adorn her with finery and elaborate jewelry. Agathe realizes for herself the unnaturalness of female adornment and rejects society's costumes. Brought up without a female role model, away from society, Agathe represents the potential of woman as she would be without the interference of social constructs. Isidora's name evokes the *or* of luxury and concupiscence, while Agathe's, through its homonym, suggests the simple and down-to-earth.

Beyond the exploration of women's social identity – the dual nature of Julie/Isidora and the hope for the future represented by Agathe – through theatrical figures of masks, veils, and make-up, Sand tried out in *Isidora* something perhaps even more crucial to the composition of *Histoire de ma vie*: the actual writing of a woman's life by a female character. Sand's intentions, however, appear "masked" at the beginning of the book. In her correspondence she speaks of this first section, "Le Journal d'un solitaire à Paris", as a "roman déguisé"[10]; part of that disguise is the use of a male writer.

Jacques Laurent aspires to create a blueprint for a new society. He admires his predecessor Rousseau, but, unlike him, Jacques realizes the need to include women as partners in that society, and he also understands that he must learn about women from women. Despite his qualities – he is somewhat non-patriarchal (the use of two first names without a patronymic suggests this from the start) and interested in women and their ideas – he cannot free himself completely from patriarchal society. He idealizes women, veiling their reality. He wishes to write *for* women, to usurp their voice. He proposes to rescue Isidora from her imprisonment in an urban male garden, but she sees that he would do so by creating another cage, not as luxurious as the "cage dorée" (65) of her Parisian garden, but, still "la cage, l'éteignoir" (84). Sand understood that she must not allow the male narrator to snuff out the woman's voice. It is he who loses his voice[11]; it is Jacques Laurent who is effectively assassinated, not the female protagonist as in so many other novels by women. During the final section of the book, we will hear of him only in the third person, and only through a woman-to- woman dialogue between Isidora and her sister-in-law Alice.

Isidora's coming to writing goes through several stages. She begins by telling her story orally to her sister-in-law, whom she meets only after the death of her husband, Alice's brother. The two women's passionate declaration of friendship, and Isidora's "confession entière" (211) are not, however, enough

to satisfy the "rebellious archangel", because of the continuing temptation to seduce and overpower Jacques Laurent, who loves and is loved by Alice. It is only once Isidora has removed herself completely from social forces by leaving alone for Italy, for a period of self-imposed exile that she becomes capable of writing her life.

First she must come to know herself, for, as she has said, "je suis une énigme pour moi-même" (182). She must unmask herself for herself, answering the question "Is there anybody there behind the mask?"[12] She must learn to feel again, spontaneously, with no theatrical motive, to feel the simple pleasures of life and she does so with the help of her adopted daughter Agathe. She must rebuild her education from its foundations, no longer hearing about great works second-hand but reading them for herself, in collaboration with her daughter. Isidora must also eliminate men from her life, at least temporarily, to overcome her addiction to conquering them and subsequently being imprisoned by them.

As a woman without a man, a wealthy widow, who has a certain legal autonomy, she is able to provide for herself sufficient space where she is neither locked into a city garden nor locked out of city affairs. And, of course, we recognize the conditions identified by Virginia Woolf for a woman to be able to write. In Isidora's case, along with the money, she gains a garden of her own – or, more exactly, two gardens, as we shall see – rather than a room of her own.

Isidora has taken charge of her life and made a certain number of important choices. She has given away many of her material possessions, notably her works of art, so that the public may appreciate them. She has created a new society, via the microcosm of a village similar to Voltaire's Ferney, rather than merely dreaming of a utopian society the way her masculine counterpart, Jacques Laurent, did. She too has rescued someone, but not an elderly man, symbolic representation of the patriarchy, as Jacques did at the beginning of the novel. Isidora has rescued an adolescent female, poor, as she once was, but now rescued for a new future, and therefore saved from having to be "sold" to a man, or to "sell herself" to a man, as was the case in Isidora's past.

And, most importantly, Isidora has chosen to tell the story of her life in writing and in writing to another woman, her sister-in-law, Alice. For Isidora, described from the start as having "le don de la parole" (156–7), characteristic of the people of Paris, Sand has chosen epistolary autobiography, the literary form most closely connected to a form corresponding to the interrupted nature of a woman's life. And as Katherine Goodman writes, "epistolary form... permitted public expression of private sentiments under the pretense that they were only expressed privately"[13].

In *Consuelo*, published just before *Isidora* in 1842–3–4, we also have a heroine who writes, but she writes a journal for herself, temporarily, only while she is in prison; the progression toward *Histoire de ma vie* evident from the epistolary autobiography which makes up the final fifty pages of *Isidora* seems to me a significant one. In her letters to Alice, particularly those written ten years

after her arrival in Italy, Isidora reflects upon her past life, recounts and analyzes the present, and looks toward the future in her examination of the life in store for her daughter. Sand implicates the reader in this section through her use of direct address, thus, I think, testing the waters for the telling of her own story which she would begin some two years after the completion of *Isidora*.

The "new Isidora" – as she put it, "c'est une autre femme, un autre *moi* qui commence" (219) – however changed she is, however much she has cast off the accouterments of society, and eliminated the woman created by that society, has no radical new program to propose for a woman's life. As she imagines the future, she repeatedly comes up with "novels", – as she writes to Alice, "c'est ma vieille tête... qui a construit tout ce roman" (251) – reiterating what Carolyn Heilbrun has called "the old marriage plot"[14]. Despite the fact that she remains bound by certain old social patterns, Isidora has found a new "joie intérieure" (217), and sees herself as someone [qui ne pourrait être] "sauvée que par les femmes" (226). Saved by herself, saved by writing a woman's life, saved by writing to a woman, and saved by rescuing a woman from a life similar to hers.

How, then, is this 1845 text an enabling exercise for *Histoire de ma vie*? One could, of course, identify autobiographical details in *Isidora*. Sand's portrayal of a courtesan could be related to her need to work out a way to present her own mother[15]. Agathe, the perfect daughter, could be a substitute for the less-than-perfect Solange. But what seems essential to me is not such psychological sleuthing. It is rather the practice in telling a woman's life through the use of epistolary form – remember Maurice Dupin's letters to his mother which mask Sand's ambitious autobiographical project in the lengthy first part of *Histoire de ma vie*. It is, perhaps more importantly, the creation of an ambitious heroine who finally abandons the various social disguises and assumes a life of her choosing.

In her book, *George Sand. Writing For Her Life*, Isabelle Naginski analyzes Sand's symbolic use of landscape. Naginski ends her book with a passage from *Isidora*, commenting that, with this novel, Sand had reached her full maturity as a writer, combining "the path toward harmony with herself" and an "increased sense of harmony with the natural world"[16]. Naginski is reacting specifically to the metaphor of the well-tended "jardin de la vieillesse" which Isidora imagined (221–2, 260) in opposition to the dramatic mountainous terrain of youth. There is, however, a second garden at the end of the novel: Isidora has founded her Italian retreat in an area where she enjoys vast, open panoramas of the earth and the sky – she describes "(le) paysage vague et profond" of the evening and "l'infini déroulé sur nos têtes" (227). I read this as Sand playing with the etymology of her character's name which comes from the goddess Isis, daughter of the sky goddess and the earth god; Isis, goddess of nature[17]. The heroine has moved out of the enclosed male city garden, into her own limitless space. She has evolved from the archangel rebelling against a male God to the autonomous ruler of her own domain.

But there remains one final and equally compelling symbol in this novel that should convince us of its function as an enabling exercise for *Histoire de ma vie*: that of the bird. Pierrette Daly has written in her forthcoming book, *Heroic Tropes: Gender and Intertext*, of Sand's use of avian figures in her autobiography[18]. Two kinds of birds grace the city garden of the early pages of *Isidora*; both inhabit the protected "serre" – neither the English "hothouse" nor "greenhouse" gives the sense of forced enclosure present in the French term. There are, first, the exotic birds in their "golden cage", but robins also make their home in the greenhouse opportunistically. We never see the count who has immured Isidora; like the robins, she decided to accept the caged life, in her case, in exchange for material wealth and a feeling of control over her lover.

In her open Italian landscape, Isidora hears the song of nightingales, "enivrés de liberté" (227), as she is. Once again, remembering Sand's childhood familiarity with mythology, we can return to it for a reading and recall the story of Philomele and Procne[19]. It tells of a woman, Philomele, whose tongue was cut out by her brother-in-law – and Jacques Laurent began the book as a man writing about women, symbolically suppressing their voice. Like Isidora with Alice, Philomele desired to tell her story to her sister, Procne. Because she could not talk, she told through embroidery of the violence done to her. She was later saved from male vengeance for her revelations by her transformation into a nightingale.

In her early days of rebellious pride, Isidora had declared, "je veux mourir debout et non pas vivre à genoux" (92). She has finally not had to subsist among the living dead – "je suis un tombeau où l'on a enfermé une personne vivante" (152) – nor has she had to "mourir debout", for she has understood power over herself to be vastly superior to power over men[20]. Isidora-the-writer's symbolic identification with the nightingale, intoxicated with freedom, whose "intarissables mélodies montaient comme un hymne vers les étoiles brillantes" (227), reveals a Sand now ready to assume her own life and declare herself the "oiseau-artiste" of the opening pages of *Histoire de ma vie*[21].

NOTES

Space limitations have required a severe curtailment of the notes; anyone particularly interested in the sources consulted should contact the author.

1. Georges Lubin, *Oeuvres autobiographiques,* Paris, Gallimard, 1970, I, XVI.

2. Leah Hewitt in *Autobiographical Tightropes* (Lincoln: Nebraska UP, 1990) quoting Mary Russo, *Female Grotesques: Carnival and Theory, Feminist Studies/Critical Studies* Teresa de Lauretis, ed. (Bloomington: Indiana UP, 1986) 3.

3. *The Random House Webster's College Dictionary* (New York: Random House, 1991)

4. Elisabeth Badinter, *Emilie, Emilie ou l'ambition féminine au dix-huitième siècle*, Paris, Flammarion, 1983.

5. See Isabelle de Courtivron, *Weak Men and Fatal Women: the Sand Image*, in *Homosexualities and French Literature.* Cultural Contexts/Critical Texts, George Stambolian and Elaine Marks, eds. (Ithaca: Cornell UP, 1979, p 210–227).

6. Many examples could be cited, from British and German contemporaries to Marguerite Yourcenar in our century.

7. See note 1, p. XIII.

8. Eve Sourian, ed., *Isidora*, Paris, des Femmes, 1990.

9. Nicole Mozet, *Signé 'le voyageur': George Sand et l'invention de l'artiste, Romantisme* 17. 55 (1987) 25.

10. Georges Lubin, ed., *Correspondance*, Paris, Garnier, 1969, 680.

11. In *Heroic Tropes: Gender and Intertext* (forthcoming: Detroit: Wayne State UP, 1993) on pp. 281–2 of the manuscript, Pierrette Daly concludes that women break their silence and then become silent again in all of Sand's texts. This is not the case in *Isidora.*

12. From a song by Meredith Tax, *Look at My Life*, used to open Patricia Spencer Faunce's *Women and Ambition: A Bibliography* (Metuchen, NJ: Scarecrow, 1980) XIII.

13. Katherine Goodman, *Dis/Closures: Women's Autobiography in Germany Between 1790 and 1914* (New York: Lang, 1986) 76.

14. Carolyn Heilbrun, *Writing a Woman's Life* (New York: Norton, 1988) 121.

15. Daly, p. 276 of manuscript. See also Georges Lubin, *Oeuvres autobiographiques*, I, XXII–XXIII.

16. Isabelle Hoog Naginski, *George Sand. Writing for Her Life* (New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1991) 241.

17. Patricia Hanks and Flavia Hodges, *Dictionary of First Names* (Oxford: Oxford UP, 1990). Sand had introduced the figure of Isis in her short work *La Marquise* of 1832. I discuss the second part of the name: doron = Greek for "gift" in *Adoption: A Feminist Motif in George Sand and Simone de Beauvoir?* in *Simone de Beauvoir Studies*, 1993.

18. Daly, manuscript p. 269. See also Béatrice Didier, *Femme, identité, écriture. A Propos d'Histoire de ma vie de George Sand, Revue des Sciences Humaines* XLIV. 168 (oct.–déc. 1977) 564–565.

19. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, 368.

20. I paraphrase Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Woman*, (1792 ed.) (Carol H. Poston, ed. New York: Norton, 1975) 62.

21. A case could be made to show that *Isidora* contains many elements of the female *Künstlerroman.*

Françoise van ROSSUM-GUYON (Université d'Amsterdam)

LE FOND E(S)T LA FORME

Réflexions à partir du Meunier d'Angibault *et du* Péché de Monsieur Antoine

Lorsqu'en juillet 1845 George Sand prend la décision de confier la publication de son dernier roman (*Le Péché de Monsieur Antoine*) à Anténor Joly, directeur du feuilleton à *L'Epoque*, elle lui fait part, sans ambiguïté, de ses conditions:

> Ainsi entendons nous bien. Mon roman (sans être autre chose qu'un roman comme *Jeanne, Valentine, Mauprat, André, Le Meunier d'Angibault*) aura des tendances aussi hardies que je suis capable d'en avoir, sans toutefois essuyer la susceptibilité des procureurs du roi. C'est à ces conditions que j'ai traité avec mon éditeur pour *Teverino* et *La Presse* a accepté cette liberté absolue d'opinions sans avoir connaissance du livre. On ne me demandera ni retouches ni suppressions, et on n'en fera pas surtout sans me consulter (23 juillet 1845, t. VII p. 27)[1].

Elle somme son interlocuteur de s'engager par écrit "qu'il n'y [aura] pas de corrections exécutées ni demandées pour le sujet ou les détails" et de lui affirmer que c'est bien avec lui et lui seul qu'elle "traite" et non avec des gens qu'elle ne connaît pas. C'est que, précise-t-elle: "Chat échaudé craint l'eau froide!" La romancière en effet est encore sous le coup de l'expérience traumatisante que lui a value la publication du *Meunier d'Angibault*, l'année précédente, dans *La Réforme* et elle ne manque pas d'y faire explicitement référence (VII, 27):

> On laissera à mes chapitres l'étendue que je leur ai donnée. Ils sont tous à peu près égaux et contiennent 22 pages de mon écriture, papier et caractère comme ceux de cette lettre que je vous écris. J'ai été fort contrariée que *La Réforme* me fît à son gré et au hasard, des coupures au beau milieu d'un récit ou d'une conversation. Chaque chapitre est un petit tableau, qui ne signifie rien, si pour l'adapter au cadre on coupe les pieds ou la tête des sujets.

Certes ces préoccupations ne sont pas nouvelles et il suffit de lire sa correspondance avec ses éditeurs, en particulier avec Buloz lors de ses démêlés à propos d'*Horace* en 1841 ou avec Véron à propos, justement, du *Meunier d'Angibault* pour savoir que George Sand ne manque jamais l'occasion

d'exprimer l'importance qu'elle accorde à l'expression de ses idées ainsi qu'au respect de ses décisions concernant tant la forme que le fond de ses oeuvres. Elle se fait volontiers l'avocate de ses oeuvres et Anna Szabó a bien montré la dimension apologétique de son discours, qu'il soit défensif ou simplement justificatif ou encore autoritaire et affirmatif, dans ses lettres adressées à ses éditeurs, les critiques et même ses amis[2]. Il semble bien cependant que l'expérience du *Meunier*, qui coïncide avec la rédaction de ses romans les plus engagés sur la plan idéologique, marque une étape décisive dans cette évolution qui fait de George Sand un écrivain engagé, soucieuse de maîtriser son oeuvre et le destin de celle-ci, en contrôlant elle-même, le procès non seulement de sa production mais de sa communication.

On connaît les avatars de la publication du *Meunier d'Angibault*: les problèmes avec Véron, effrayé par les "hérésies" de l'écrivain, les pourparlers avec Hetzel pour une éventuelle publication aux *Débats* ou dans *Le National* et finalement la décision prise par l'auteur de confier son texte, quitte à y perdre financièrement, à ses amis de *La Réforme*: Ledru Rollin, Etienne Arago et Louis Blanc.[3] Sa lettre à Etienne Arago, du 19 janvier 1845, permet de saisir sur le vif sa déception sinon son indignation à la réception des épreuves du premier chapitre (qui paraîtra néanmoins dans le feuilleton du mardi 21 janvier 1845), lorsqu'elle découvre un texte "criblé de fautes de typographie et de contresens inouïs" et méconnaissable parce que "haché en petits morceaux" (VI, 788). On sait aussi que loin de se résigner, comme pouvaient le faire croire ses premières réactions, elle va s'efforcer de pallier les dégâts en corrigeant au mieux les épreuves suivantes en collaboration avec Arago. Mais seule la consultation du manuscrit permet de se rendre compte de l'étendue du désastre, qui reste considérable, en dépit des corrections effectuées par l'auteur, et de constater l'énorme différence qui sépare le texte publié du texte original prévu par l'écrivain. Ce fait est d'autant plus à déplorer que les éditions ultérieures ne font que reproduire, sans modifications significatives, le texte de *La Réforme* et ceci jusqu'aux plus récentes, celle du *Livre de poche* en 1985 et celle des *Editions de l'Aurore* en 1990, qui reproduisent, respectivement, le texte de l'édition *Michel Lévy* de 1865 et celle de *Hetzel*, quasiment identique, de 1853. Nous avons publié ailleurs les résultats de cette lecture du manuscrit et ce que celui-ci nous apprend sur la composition du roman et les remaniements effectués par l'auteur, au cours de la rédaction et, après coup, sur les épreuves[4]. Je n'y reviendrai donc pas en détail. Mais il me paraît nécessaire de rappeler les aspects les plus importants du travail effectué par l'auteur du *Meunier*, dans la mesure où ils permettent d'éclairer d'un jour nouveau la manière de travailler de la romancière et, en particulier, de préciser la nature de ses choix esthétiques et idéologiques. La prise en compte du manuscrit comme avant-texte, c'est-à-dire comme témoignage sur la dynamique même du procès d'invention et d'écriture, mais aussi comme texte: dans son écart au récit publié, nous permettra également

de mieux évaluer ce que la correspondance nous apprend par ailleurs sur la rédaction et la publication du *Péché de Monsieur Antoine*. On n'a pas manqué de souligner les analogies entre les deux ouvrages, qui s'inscrivent dans une même période de création, dominée par son adhésion aux idées de Pierre Leroux[5]. Mais il ne faut pas sous-estimer leurs différences: en 1845 l'auteur n'hésite plus à "frapper fort". On va voir que l'étude du manuscrit du *Meunier* aide à mesurer cet écart et le degré de ce procès de radicalisation. Cette confrontation nous conduira surtout à approfondir la question essentielle des rapports entre la forme et le fond, beaucoup moins simple que ne pourrait le faire croire une lecture superficielle des énoncés de la correspondance, selon lesquels George Sand prétend souvent accepter de sacrifier l'une pour sauvegarder l'autre.

Lors de ses démêlés avec Véron, à propos de la rédaction et de la publication du *Meunier d'Angibault* dans *Le Constitutionnel*, George Sand qui lutte pied à pied, c'est- à-dire lettre après lettre, pour imposer ses vues et ses décisions, tente parfois d'amadouer son interlocuteur en l'assurant de sa bonne volonté à effectuer des changements à son texte, mais il est clair que ceux-ci ne sauraient être que mineurs et c'est toujours sous conditions: "si vous trouvez des changements à faire [...] je m'y soumettrai autant qu'il me sera possible *sans altérer le fond de ma composition et de mes idées*", lui affirme-t-elle le 22 août 1844 (VI, 604–605) (c'est moi qui souligne F.V.R.G.). C'était dire en réalité, et c'est ce que confirme amplement l'étude du manuscrit, qu'il ne peut s'agir que de changements minimes, n'affectant pas le sens ni la portée du roman. Lorsqu'elle déclare au même, en octobre 1844: "Je pensais m'abstenir de la forme et vous, vous pensiez que je pourrai m'abstenir du fond'" (VI, 672), c'est qu'elle évoque sa promesse de s'abstenir de "dissertations philosophiques" mais elle lui fait bien comprendre que cela n'impliquait pas que son ouvrage ne fût pas l'expression par d'autres moyens, ceux que permet précisément le roman, d'idées "philosophiques": conception du monde, prise de position sur la situation sociale et politique, jugements d'ordre moral, bref toutes ces "idées à mêler aux faits" (VII, 55) sans lesquelles le "roman de moeurs" n'aurait plus, selon elle, d'intérêt (VII, 56). Elle développera, dans ses lettres à Anténor Joly, à propos, cette fois, du *Péché de Monsieur Antoine*, au mois d'août 1845, ce qu'elle entend par là et la manière dont elle procède pour introduire l'«intérêt *social*» dans des «romans d'*actualité*» (VII, 55). La "composition" romanesque, telle qu'elle l'entend, inclut en particulier l'élaboration des caratères, et un travail complexe et précis sur les dialogues, conduits de telle manière que les personnages deviennent des "porte-paroles" des idées à exprimer (VII, 56 et 72). Ce travail et cette précision va jusqu'aux mots à employer, dont elle souligne, en particulier, le pouvoir de dénomination: "Vous craignez la prédication", déclare-t-elle à Joly qui, sans être aussi obtus ni aussi "poltron" que Véron n'en reste pas moins réticent (du moins dans les premiers temps) "mais si nous

supprimons et le mot qui nomme et qualifie l'idée, et le développement de l'idée dans la bouche de ceux qui la portent dans l'âme, que restera-t-il? des faits? Impossible!" (23 août 1845, VII, 72.) *Le Péché de Monsieur Antoine,* roman "archi-socialiste et communiste" (VII, 50), doit s'inscrire, à la suite du *Meunier d'Angibault* et *Jeanne*, mais aussi de *Valentine, André* et, j'ajouterai, d'*Indiana*, dans ces "scènes de la vie intime du 19^{me} siècle", transposition dans l'actualité du roman historique inspiré par Walter Scott. Il est évident que sur ce plan George Sand se veut, mais par d'autres moyens, l'émule de Balzac...

Il faut donc souligner le terme de "composition" qu'elle emploie dans sa lettre à Véron, à propos du *Meunier*. Qu'est-ce que la composition sinon précisément le roman comme forme littéraire, comme expression artistique, avec des caractères, des dialogues, un conflit d'intérêts, des péripéties et un dénouement, ce qui implique également la structuration temporelle de l'histoire, des portraits et des descriptions, qui confèrent leur qualification psychologique et symbolique aux lieux et aux personnages et encore l'organisation de l'ensemble du texte en chapitres, avec leur longueur (leur "étendue"), le rythme de leur succession, leurs titres, en n'oubliant pas le travail sur les incipit et les excipit, entrées et sorties du texte, qu'il s'agisse des chapitres ou du roman pris dans son entier. La composition, telle que l'entend et la pratique l'auteur du *Meunier d'Angibault*, comprend tout cela et jusqu'à la disposition des alinéas[6] avec, bien évidemment, l'emploi du mot juste. La composition n'est donc rien d'autre que ce que l'on pourrait appeller la forme du fond (ou en termes d'aujourd'hui une "forme-sens"), pour la distinguer de cette forme de la forme dont il s'agit lorsque l'on dit que "c'est une pure question de forme". Mais lorsqu'il s'agit d'art, le concept de forme inclut celui de fond et pour George Sand comme chez tout artiste – peintre, musicien ou écrivain – il n'existe pas de "fond" sans forme. On pourrait montrer que toute sa théorie du roman et surtout sa pratique repose sur cet axiome, même s'il n'est pas en tant que tel explicitement formulé.[7]

C'est en tout cas ce que nous voudrions ici commencer à montrer en revenant sur les "leçons" du manuscrit du *Meunier d'Angibault*, en relisant ce que la romancière dit dans ses lettres de la rédaction du *Péché de Monsieur Antoine* et en tenant compte bien sûr de ce que nous apprend sur ce point la lecture des romans en question.

L'analyse détaillée des deux découpages en chapitres, dont porte trace le manuscrit du *Meunier*, nous avait déjà permis de mettre en évidence l'attention portée par l'auteur à l'organisation temporelle de l'histoire, organisée en 5 journées, (primitivement 6), elles-mêmes temporellement articulées de l'aube à la nuit et distribuées enfin dans une série de chapitres, avec une précision, dans leur étendue, leur succession et leur rythme, digne du "Nouveau Roman" d'aujourd'hui. La forme narrative, c'est-à-dire dans ce cas, très précisément, la disposition des séquences sur le papier réfléchissent, au niveau de la forme, un des thèmes essentiels du roman, qui devait primitivement s'appeler "Au jour

d'aujourd'hui". Il est difficile de ne pas penser ici au Michel Butor de *l'Emploi du temps* et de *La Modification*[8]. En ce qui concerne la fin des chapitres, nous avions pu montrer également comment, dans la version corrigée et destinée à l'impression (celle donc qu'elle avait confiée à *La Réforme*), l'auteur en avait pris soin. Elle les avait terminés tantôt par une scène symbolique portant à la méditation, ainsi celle du repas champêtre au moulin qui évoque la cène évangélique, tantôt par des tableaux vivants ou des paroles significatives[9]. En ne respectant pas le découpage, prévu par l'écrivain (je rappelle que l'édition publiée comporte 37 chapitres au lieu de 30), *La Réforme* supprime tous ces effets, et en brisant la forme endommage sérieusement le fond. Rien d'étonnant donc à ce que l'artiste ait commencé par se lamenter: "je crois difficile que ce roman ait le moindre intérêt pour les lecteurs, haché en si petits morceaux. Les conversations et les scènes n'ont pas été faites en vue de ces divisions. Je renonce donc [...] à toute satisfaction d'artiste" (VII, 788).

La mésaventure, notons-le, était fréquente et liée aux conditions de la publication en feuilleton. Ainsi se plaint-elle, quelques mois plus tard, à Emile de Girardin, à propos de *Teverino* de ce que l'on a "supprimé ou reporté au feuilleton du lendemain une colonne ou demi-colonne qui *finissait le chapitre nécessairement"* (c'est moi qui souligne, F.V.R.G.) et elle reprend à cette occasion la même comparaison du cadre et du tableau. Métaphore picturale, courante d'ailleurs à l'époque, chez les romanciers qui, comme Sand et Balzac, s'efforcent de hausser le roman au rang de véritable oeuvre d'art. "Je suis artiste, explique-t-elle, et par conséquent d'humeur vétilleuse. C'est une véritable contrariété pour moi de voir que l'on traite un tableau [...] en vue du cadre et non le cadre en vue du tableau" (22 août 1845, VII, 71).[10] Lors de la publication du *Péché* dans *L'Epoque*, un incident l'a contrainte, de nouveau et en dépit de toutes les précautions prises, à réparer des coupures intempestives en comblant une lacune et en effectuant un raccord. Une partie de son manuscrit avait été, sans doute par malveillance, volée chez l'éditeur (et, a-t-on d'abord cru, brûlée). George Sand, cette fois encore, se remet à l'ouvrage pour effectuer du mieux possible, eu égard à ses intentions, cette "couture". Il faut la citer pour constater sur pièces l'insistance qu'elle met à effectuer elle-même ce travail d'artisan, c'est-à-dire d'artiste:

> Je me mets à l'ouvrage de suite. Je ferai mon possible pour arriver à temps. J'aurai beaucoup de peine à faire cette couture sans rien omettre de ce qui est nécessaire pour la suite du roman. Mais ce que *j'exige formellement* (souligné par GS) c'est qu'il ne soit point passé outre, sans que j'aie eu le temps de remplir cette lacune et qu'il ne paraisse pas un chapitre sans que je l'aie corrigé en épreuves. Je ne peux pas sacrifier ma conscience d'artiste à des spéculations d'affaires. (5 octobre 1845, VII, 116).

Elle profite en outre de cette réponse à Joly pour lui rappeler que son travail de composition et d'écriture n'est pas encore terminé: "dans les chapitres 12 et

13 (l'entretien entre le père et le fils Cardonnet) j'ai à retrancher certaines choses auxquelles j'ai réfléchi mûrement depuis l'envoi du manuscrit". Elle le conjure de ne pas la laisser "*violenter* à cet égard" et lui dit qu'elle ne se laissera pas faire: "annoncez à la direction suprême que si on agissait précipitamment contre mon droit, mon traité et ma volonté, je réclamerais tout haut, et très haut". Opposant, dans une stratégie qui lui est familière,[11] ce destinataire privilégié à d'autres moins conciliants, aux fins de s'en faire un allié, elle invoque, une fois de plus, ses "intérêts d'artiste": "Dans tout cela ce n'est pas à vous, Monsieur, que je m'en prends, mais je vous confie mes intérêts d'artiste que vous seul, comprendrez et défendrez" (VII, 116–117).

La lecture du manuscrit du *Meunier* permet de voir en quoi consistent les suppressions effectuées par l'auteur, ainsi que d'en induire les effets visés par l'artiste. La plupart des suppressions de texte portent sur les "entretiens" ou "conversations", c'est-à-dire sur les dialogues, plus précisément dans ce cas entre Henri Lémor et le meunier Grand Louis. Or ces suppressions concernent principalement trois sujets, qui sont en rapport direct et essentiel avec "le fond" du roman, soit les questions d'argent, les codes sociaux régissant les différentes classes sociales (il s'agit des coutumes liées au deuil, à la campagne et à la ville) et les établissements Saint-Simoniens. Il faut souligner que ces suppressions ne changent pas radicalement le sens du texte: l'argent reste au centre des préoccupations des héros, il constitue même, en tant qu'obstacle à la réunion des amants, le moteur de l'action, et il fournit au roman son thème idéologique. En témoigne entre autres le titre du chapitre 20 de l'édition publiée (rajouté plus tard): "L'amour et l'argent", titre que l'auteur proposera de nouveau à Joly pour *Le Péché* (VII, 28). De même les différences de classe, ou même leur antagonisme, articulent les rapports entre les personnages Marcelle et Lémor, ce dernier et Grand-Louis, le meunier et sa Rose, fille de ce "paysan parvenu" que représente Bricolin, tandis que l'opposition Campagne-Paris structure tout le roman, qui est à la fois une étude de moeurs (Sand préfère, elle, parler de "peinture de moeurs": VI, 657), et une "scène de la vie de campagne", mais où Paris et ce qu'il représente, fortement évoqué dans le premier chapitre, reste à l'horizon. On peut donc considérer que la romancière, en retranchant certains passages, a surtout supprimé des longueurs et donc obéi à des considérations d'ordre esthétique. La juxtaposition des passages supprimés et leur remise en contexe montre bien, d'autre part, qu'il s'agissait pour l'auteur d'atténuer l'aspect, trop prosaïque, de certains de ses personnages, en particulier le meunier, et d'éliminer ce qui aurait pu choquer les lecteurs. Ce geste d'euphémisation[12] ou d'idéalisation, affecte tous les aspects du roman, depuis les relations de Marcelle avec Henri dont sont effacées toutes les marques qui renvoyaient à leur caractère physique et passionnel, jusqu'aux réflexions du meunier à la mort du mendiant Cadoche, qui s'indignait de ce que le pauvre, "au jour d'aujourd'hui" soit traité comme un animal. Elle barre également un certain

nombre de plaisanteries anticléricales qui, lors du premier jet, ne manquaient pas d'émailler le texte. Enfin j'avais pu montrer comment les repentirs et réécritures accentuent le double aspect réaliste et symbolique du roman.

Il me paraît cependant hautement significatif que les suppressions, c'est-à-dire les ratures, les biffures, traces d'un travail sur le texte, interviennent précisément à ces endroits névralgiques de la narration et justement, le plus souvent, à l'intérieur de dialogues, lieux privilégiés d'échanges de vues, d'opinions, de sentiments, d'idées entre deux personnages. Endroits stratégiques du point de vue de l'économie narrative mais également particulièrement sensibles, tant pour l'auteur que pour ses lecteurs, et pour commencer le vilain Véron... La correspondance témoigne à l'envi de l'importance des questions d'argent dans la vie de Sand, qui doit gagner sa vie et celle de beaucoup d'autres par son travail "d'artiste", ainsi que de la conscience aiguë qu'elle a de l'inégalité sociale qui va séparer les êtres humains en "races distinctes", qui, comme elle le dit à Charles Poncy, "se craignent et se jalousent quand elles ne se haïssent pas" (25 novembre 1845, VII, 192). Or ce sont précisément les termes de "classes" et de "castes" qu'elle prend soin de barrer en retranchant certains commentaires de Lémor à propos du deuil: "Il ne s'agit pas d'usages de pays, dit Lémor, il s'agit d'usages de castes" (Fol 289, p. 191). Quant à la suppression du passage relatif aux Saint-Simoniens, on peut y voir un exemple d'effacement du "mot qui nomme", c'est-à-dire désigne explicitement une "secte" et la "théorie sociale" qu'elle incarne. Mais il est vrai qu'il s'agissait dans le *Meunier* d'une critique non déguisée des établissements saint- simoniens, et qu'elle pouvait craindre également qu'on n'y voie une allusion à l'entreprise commerciale de Pierre Leroux à Boussac, qu'elle est en train de financer. Quoi qu'il en soit on notera la différence sur tous ces points avec le *Péché*.

En 1845 George Sand n'hésitera plus en effet à désigner par les mots propres et les plus "hérétiques" les idées de ses personnages et les théories auxquelles ils adhèrent: "Monsieur Cardonnet", déclare ainsi le marquis de Boisguilbault à Emile (qui reste, il est vrai, "tout étourdi de cette déclaration"), "nous professons les mêmes principes [...] nous sommes tous les deux communistes" et le marquis en racontant comment il s'est converti à l'idée d'une "révolution sociale", ne manque pas d'évoquer les brochures saint- simoniennes, qu'il a eu l'occasion de lire ainsi que son "étude" de Fourier.

Si, lors du travail de correction, l'auteur retranche certains passages et biffe certains mots, il lui arrive également d'en ajouter. Ces additions sont tout autant intéressantes et touchent aussi à l'essentiel. Elle en fournit elle-même un exemple frappant dans une de ses lettres à Anténor Joly, devenu entre temps son confident et dont elle fait un véritable complice en lui exposant, ou plutôt lui avouant ses ruses d'écrivain pour faire passer le message à ses lecteurs sans qu'ils s'en aperçoivent:

> Vous trouverez que je n'ai pas fait au chapitre 12 les changements et suppressions que j'annonçais. Au contraire, j'ai ajouté une phrase; mais il y a un *aussi* qui a rassuré ma conscience. Il s'agissait de deux formules auxquelles les lecteurs du roman ne donneront pas une grande attention, mais qui renferment pour tous cependant l'avenir du monde. *A chacun selon sa capacité* disaient les Saint Simonniens [*sic*]. *A chacun selon ses besoins*, disent les communistes. Ces deux formules isolées sont également fausses. Elles sont vraies réunies. Voilà pourquoi avec un *aussi* je me suis tranquillisée. Cela est pour moi. Les formules sont courtes. La conjonction est courte aussi. – Le chapitre est peut-être long. Mais quand on l'aura avalé, après avoir un peu grogné, on s'amusera mieux du reste du roman, on le comprendra (14 ou 15 octobre 1845, VII, 127–128).

Et voilà comment, une fois de plus, George Sand fait de nécessité vertu (la conjonction est courte) tout en dorant la pilule à son lecteur, et, bien évidemment, à son éditeur et surtout en changeant, par la grâce d'un seul mot, mais mis à la bonne place, tout le sens du roman.

"Je suis artiste et par conséquent d'humeur vétilleuse": cette formule, présentée comme excuse à Emile de Girardin, apparaît comme un véritable leitmotiv de la correspondance de cette époque. C'est en artiste, extrêmement soucieuse tant des fins que des moyens de son art qu'elle se bat avec l'Institution, représentée par les directeurs de feuilletons, et autres éditeurs. C'est en artiste également qu'elle se bat lors de la rédaction et de la correction de ses romans. C'est que pour elle la politique et la poétique sont indissociablement liées et l'on pourrait même dire que pour George Sand comme aujourd'hui une Hélène Cixous, "poésie e(s)t politique"[14]. Du contrôle de la production du texte à celui de la réception c'est toujours le même combat. Je verrai ainsi volontiers dans la thématique du *Meunier d'Angibault*: soit le conflit entre l'amour et l'argent, que l'on retrouve d'ailleurs dans *Le Péché*, une transposition, au niveau de la fiction, de sa situation réelle concrète d'artiste aux prises avec les exigences du marché. Et en tout cas, pas plus que Lémor, elle n'est prête à transiger. "La donnée et le sujet sont tellement dans ma chair et dans mon sang qu'on me tuerait bien plutôt que de me faire abandonner la cause des pauvres qui ne lisent guère pour plaire aux riches qui me lisent un peu. Voilà bientôt quinze ans que j'écris dans ce sens, que mes lecteurs me *condamnent* et me *lisent*", déclare-t-elle à Louis Véron le 6 septembre 1844. Elle a trouvé, paradoxalement, en Anténor Joly un interlocuteur plus compréhensif, et elle espère, en dépit des idées politiques affichées par *L'Epoque*, des lecteurs qui sauront la lire, autrement dit: "comprendre" ce que lui a dicté, forme et fond, sa conscience d'artiste. Si elle n'est pas en mesure de se soustraire entièrement à toutes les contraintes psychologiques, institutionnelles et idéologiques qui pèsent sur son travail d'écrivain, elle ne manque pas de les contourner et, dans la mesure du possible, de faire de nécessité vertu. On comprend mieux, à la lumière de ce qui précède,

pourquoi elle ne cesse de revendiquer une „liberté absolue" dans l'expression de ses idées et l'usage qu'elle ne manque pas d'en faire.

NOTES

1. Pour alléger les notes je cite les références à la *Correspondance* entre parenthèses en donnant le tome et la page de l'édition de Georges Lubin, Garnier.

2. Anna Szabó, *Correspondance et discours apologétique,* Actes du colloque sur la Correspondance de George Sand, (Nohant 1991), sous la direction de Nicole Mozet, Editions Christian Pirot, 1993.

3. Voir la *Correspondance*, t. VI et les commentaires de Béatrice Didier dans son édition du *Meunier d'Angibault,* Livre de Poche, Hachette, 1985.

4. Françoise van Rossum-Guyon, *Le manuscrit du Meunier d'Angibault. Découpages et réécritures* dans *Ecritures du Romantisme II George Sand*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, P.U.V., 1989 et *Biffures, chutes et repentirs dans Le Meunier d'Angibault.* Dans cet article (in *George Sand et son temps*, I, *Hommage à Annarosa Poli*, Textes recueillis par Elio Mosele, Centro Universitario di ricerche sul "Viaggio in Italia", Perugia, 1993.) je publie, par ailleurs, les suppressions faites par l'auteur. Je remercie ici de nouveau Corrie Kruikemeier qui s'est chargée du travail de déchiffrement et de transcription des variantes.

5. Voir la présentation de Jean Courrier au *Péché de Monsieur Antoine*, aux Editions de l'Aurore, 1982, et Michèle Hecquet, *Contrats et symboles. Essai sur l'idéalisme de George Sand.* Klinsieck, 1992. Un résumé de cet ouvrage se trouve dans *George Sand: Une oeuvre multiforme. Recherches nouvelles 2,* Etudes réunies par Françoise van Rossum-Guyon, C.R.I.N., 24, Rodopi, Amsterdam, 1991.

6. "S'il faut vous donner 2 sous par alinéa j'y consens, écrit-elle à Buloz à propos des *Maîtres mosaïstes* pourvu que mon récit et mon dialogue soient coupés suivant le mouvement nécessaire" (19 Juin 1837, IV, 137). Notons que lors de la publication en volume du *Péché*, elle s'est trouvée "forcée de faire des corrections à propos des alinéas":" je trouve une foule de contresens dans ces coupures, dont mon manuscrit n'est pas coupable", écrit-elle à Giroux et Vialat. "N'exigez pas que, pour gagner une ou deux pages par volume, mon ouvrage soit incompréhensible" (14 Février 1846, VII, 277).

7. Voir Françoise van Rossum-Guyon, *George Sand: puissances du roman*, à paraître dans *Romantisme., 1994. Je compte également développer ce point dans Balzac et Sand: le roman Protée*, à paraître dans les Actes du colloque international George Sand à Montréal en Mai 1994.

8. Voir Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Gallimard, 1970.

9. Voir l'article cité note 4.

10. Balzac reprend la même comparaison pour se plaindre de la publication du *Lys dans la vallée*, dans la *Revue de Saint Petersbourg*. Sur les contraintes de la publication en feuilleton voir Isabelle Tournier, *Les mille et un contes du feuilleton. Portrait de Balzac en Schéhérazade*, dans *Balzac en 1840. Le moment de la Comédie humaine*. sous la direction de Claude Duchet, P.U.V., 1991.

11. Voir sur ce point l'article d'Anna Szabó cité note 2.

12. J'emprunte ce terme à Michèle Hecquet, *op. cit.*

13. *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit. pp 186–187.

14. Hélène Cixous, *Poésie e(s)t Politique*, *Des femmes en mouvements hebdo* 19 novembre 1979.

Franciska SKUTTA (Université de Debrecen)

Aspects narratologiques des Nouvelles

Les cinq nouvelles de jeunesse de George Sand,[1] écrites dans une période "fertile et douloureuse"[2] de la vie de leur auteur, présentent des destins féminins où la passion amoureuse joue un rôle décisif dans l'existence des héroïnes. Dans la plupart des cas, cependant, il s'agit, pour ces femmes, d'un bonheur passé, le présent ne leur offrant que la solitude ou, tout au plus, une apparence de bonheur. Que la thématique de la déception amoureuse soit si persistante dans ces ouvrages n'a rien d'étonnant si l'on se rappelle que George Sand elle-même traverse, dans la première moitié des années 1830, une profonde crise sentimentale qui la pousse au dégoût et au désespoir. Toutefois, il n'existe pas nécessairement de rapport direct entre les expériences réelles de l'auteur et celles de ses héroïnes malheureuses, et par ailleurs, dans sa *Préface* à la première édition complète des nouvelles en 1861, Sand ne fait aucune allusion aux orages de sa jeunesse comme principale source de son travail d'écrivain. Or, considérées en elles-mêmes, ces nouvelles sont des "études de femmes" (pour emprunter l'expression à un illustre contemporain de la romancière) ou, si l'on veut, des études de passions, celles-ci étant précisément, aux yeux de Sand, "le principal ressort du roman moderne".[3] Et puisque le roman – ou la nouvelle – est vu comme une variation sur le thème de la passion, les diverses manières dont ce thème est élaboré dans les ouvrages particuliers ne manquent pas d'intérêt pour l'analyse, ou simplement pour une lecture avisée.

Dans les nouvelles de George Sand, notamment, on peut observer que, pour peindre le bonheur et le malheur, ces deux états contraires de la vie des héroïnes, l'auteur tend à utiliser des procédés narratifs opposés, et cela d'une façon assez systématique pour qu'on soit tenté d'y découvrir des constantes, sans que les cinq nouvelles se laissent pour autant réduire à un seul schéma rigide et trop banal.

Caractérisée globalement, la narration, dans ces nouvelles, semble jouer sur la *distance* de la représentation: le bonheur perdu ou seulement rêvé y apparaît comme une sorte d'arrière-plan par rapport aux malheurs du présent, qui ont lieu sur le devant de la scène et sont ainsi montrés de façon directe. Mais quel sens faut-il attribuer ici au terme de "distance"? L'éloignement du bonheur et le contraste qui s'établit par là entre deux périodes de la vie des héroïnes pourraient suggérer d'abord qu'il s'agit avant tout d'une distance *temporelle*. En effet, par rapport au moment de l'intrigue, le bonheur dans l'amour appartient déjà à un passé plus ou moins lointain dans *La Marquise, Lavinia* et *Metella,* ou bien il

est attendu seulement pour un avenir incertain dans *Mattea* et *Pauline.* Cependant, tout en admettant l'importance de la thématique du temps dans ces nouvelles – du temps qui passe, qui ravit la jeunesse à la femme, qui apporte l'ennui et finit par détruire le bonheur – je vais employer le concept de distance dans un autre sens, à savoir dans le sens *narratologique,* relatif aux modes de représentation des événements par le discours narratif. On sait bien que dans la narratologie de Gérard Genette, la "distance" – l'un des concepts-clés – fonde l'opposition classique entre *mimésis* et *diégésis,* c'est-à-dire entre imitation, représentation immédiate, d'une part, et "récit pur", qui "en dit moins, et de façon plus médiate" de l'autre;[4] ce dernier étant "tenu pour plus *distant* que l'«imitation»",[5] à cause de la présence plus ou moins sensible d'un médiateur ou narrateur. La distance aura donc ses degrés correspondant aux degrés de médiation et reflétés en même temps par l'éloignement plus ou moins grand que le lecteur ressentira vis-à-vis des événements représentés.

Mise à part *La Marquise,* à laquelle je reviendrai plus tard, les quatre autres nouvelles plongent le lecteur dès le début au coeur d'une intrigue où les événements et les personnages parlent pour eux-mêmes, pour ainsi dire, comme cela est habituel sur la scène: nous sommes témoins de l'accident du comte de Buondelmonte, puis de sa rencontre avec Olivier dans *Metella;* dans *Mattea,* nous voyons, non sans amusement, les efforts pénibles de M. Spada pour se défendre contre "une de ces bourrasques qui arrivent à l'improviste sur Venise" (*Mattea,* 248); nous assistons, dans *Pauline,* à une petite discussion entre un postillon et des voyageurs, pour suivre bientôt la belle jeune femme descendue de la chaise de poste; et enfin, rien de plus direct que les trois billets sans commentaire au début de *Lavinia,* pleins de suggestions concernant un ancien amour entre les auteurs de ces lettres. Tout concourt à donner au lecteur l'impression d'immédiateté, de cette distance minimale qui caractérise la *mimésis,* par ailleurs traditionnelle dans l'ouverture *in medias res* de beaucoup de récits de l'époque: les événements et les personnages sont mis en place sans être situés dans un contexte plus large par une instance extérieure à l'action; la description du décor ne manque pas de détails souvent pittoresques, comme l'image de Venise dans *Mattea;* ensuite, comme il n'est pas fait d'allusion à l'acte narratif, le moment de la narration ne semble pas être éloigné du temps des événements; enfin, la présence du narrateur hétérodiégétique, anonyme et invisible, est peu sensible en l'absence de commentaires généralisants ou relatifs à l'activité de raconter une histoire. Faisons remarquer pourtant qu'à ces deux derniers égards, *Pauline* fait déjà exception, puisque la toute première phrase, par la référence à des événements antérieurs au moment où un narrateur s'adresse explicitement au lecteur, constitue un seuil entre deux univers, établissant ainsi une certaine distance entre le lecteur et la fiction: "Il y a trois ans, il arriva à Saint-Front, petite ville fort laide qui est située dans nos environs et que je ne vous engage pas à chercher sur la carte, même sur celle de Cassini, une aventure qui fit beaucoup jaser..." (*Pauline,* 333). Certes, de tels indices linguistiques de la présence d'un narrateur se trouvent dispersés dans ces quatre

nouvelles, et ils pourraient devenir en principe un moyen de distanciation, surtout aux points stratégiques du récit, le début et la fin. Néanmoins, ces interventions du narrateur anonyme, par ailleurs relativement peu nombreuses, restent assez conventionnelles pour ne pas enlever au lecteur l'impression générale d'une représentation immédiate. Parfois, elles servent précisément à faciliter la lecture: "Nous le transcrirons [le récit de Laurence] en trois lignes, qui suffiront à l'intelligence de la situation." (*Pauline,* 347); ailleurs, elles marquent une communauté d'expériences ou d'opinions avec le lecteur: "nos contredanses" (*Lavinia,* 141), "notre époque de romantisme" (*Pauline,* 392), "le temps est plus maître de nous que nous-mêmes" (*Metella,* 233); de plus, dans les phrases comme celles-ci: "Je prie le lecteur de ne point trop s'irriter contre Mattea" (*Mattea,* 294) ou "il faut le dire pour consoler le lecteur" (*Lavinia,* 152), on découvre même un ton de complicité, plutôt que la supériorité d'un narrateur omniscient qui, de toute façon, ne dirait pas si souvent, comme c'est le cas dans *Pauline,* "je ne sais si ...". On peut en conclure provisoirement que, dans ces nouvelles, les interventions explicites du narrateur ne forment pas un réseau serré, de sorte que la représentation mimétique caractérisant les expositions et faisant presque oublier la présence du médiateur, prédominera tout le long du récit.

Mais si cela est vrai, si la structure des nouvelles est essentiellement basée sur une succession chronologique de scènes dialoguées qui n'est interrompue que lorsque l'effet mimétique visé exige encore certaines informations de la part du narrateur, comment le jeu des distances dont j'ai parlé au début peut-il se réaliser pour opposer les moments de bonheur et de malheur? En fait, l'intrigue proprement dite où les personnages sont présentés en action, où ils s'engagent les uns avec les autres dans des rapports hautement conflictuels, ne couvre en général que la période malheureuse de la vie des héroïnes, tandis que la représentation du bonheur se fait de manière indirecte, à distance.

Dans *Lavinia* et *Metella,* deux nouvelles de structure assez semblable, les héroïnes perdent leur dernière chance de bonheur – ou plutôt elles y renoncent d'elles-mêmes ne voyant aucune perspective heureuse dans un amour qu'on s'efforce de raviver, mais qui n'est plus, comme dans *Lavinia,* ou qui, lentement, se meurt, comme dans *Metella.* Ce que le récit nous montre directement, surtout dans les dialogues des personnages et aussi dans la lettre de Lavinia à Lionel, son ancien amant, c'est le combat intérieur de ces deux belles femmes fières et ardentes qui se rendent compte de l'impossibilité de l'amour et acceptent finalement l'abandon et la solitude avec dignité. En revanche, l'évocation de l'amour heureux – quoique le plus souvent elle se trouve également dans les cadres de la représentation scénique – se fait par le truchement des conversations d'autres personnages: Lionel parle de sa liaison avec Lavinia à Henry, cousin de celle-ci, et quant au grand amour, célèbre dans toute Florence, entre Metella et Buondelmonte, nous en sommes informés par la bouche du jeune Olivier, futur ami de Metella, mais qui, pour le moment, ne connaît lui-même cette histoire que par ouï-dire. Quelle différence donc entre la représentation directe

de la souffrance des héroïnes, des mouvements de leur âme dépendant d'une parole ou d'un regard de leur amant et cette présentation à distance de l'amour heureux, une présentation fragmentaire, incertaine et même contradictoire dans les passages où sont confrontés deux points de vue! Car les jugements que prononcent Lionel et Buondelmonte sont dictés par la vanité et un sentiment de supériorité; celui de Henry, sévère pour Lionel, mais non sans compassion pour Lavinia, reste moins partial, alors que les paroles d'Olivier sont pleines d'une admiration naïve, mêlée de curiosité pour la personne de Metella. Ce qui augmente encore le sentiment de distance pour le lecteur, c'est qu'au moment où il est informé sur ces histoires d'amour, les héroïnes n'ont pas encore paru sur scène; dans les deux cas, il s'agit donc d'une histoire sur une inconnue, elle-même présentée à partir de points de vue différents. Et lorsque l'amour est évoqué enfin par les deux héroïnes elles-mêmes, leur attitude révèle déjà une distance morale et sentimentale à l'égard de leur bonheur perdu ou fuyant, comme en témoignent ces paroles amères de Metella: "Il suffit, monsieur [...]; il ne fallait pas me faire attendre si longtemps la vérité. Vous m'avez trop fait jouer auprès de vous un rôle odieux et ridicule. Il est temps que je comprenne celui que mon âge et le vôtre m'imposent: je vous rends votre liberté." (*Metella,* 195). Et rappelons surtout la lettre de Lavinia à Lionel, prononçant sa décision de rompre pour jamais avec l'amour, l'idée de mariage et de bonheur pour n'aimer que "les voyages, la rêverie, la solitude" (*Lavinia,* 152).

Dans *Metella,* pourtant, la fin d'un grand amour de dix ans n'apporte pas tout de suite la solitude dans la vie de l'héroïne, son destin lui accorde encore quelques années de bonheur grâce à l'amitié dévouée d'Olivier. Curieusement, le récit évite une nouvelle fois de présenter le bonheur de manière directe, par *l'ellipse* de cinq années et un *sommaire* fort condensé des rapports des deux personnages. Au contraire, une deuxième série de scènes chargées d'émotions montre la destruction inévitable de ce bonheur paisible, malgré toute la bonne volonté des personnages, à cause de l'arrivée, chez Metella, de sa jeune nièce Sarah, dont la beauté angélique fait naître chez Olivier une passion qui le force à disparaître de la vie des deux femmes également malheureuses.

Dans *Mattea,* c'est une opposition semblable entre *scène* et *ellipse* qui reflète, dans la structure du récit, l'opposition du malheur et du bonheur de la jeune héroïne: les souffrances et les humiliations que doit subir Mattea sous la tyrannie d'une mère cruelle et insensible sont en effet présentées dans des scènes fort vivantes et parfois très romantiques, alors que l'ellipse de trois années dans l'intrigue cache au lecteur le mariage heureux de Mattea avec Timothée. Mais ici l'opposition semble atténuée, car le malheur de la jeune fille n'est pas une situation sans issue, au contraire, le cours des événements prend un sens positif grâce au courage romantique de Mattea et aux ruses du jeune Grec Timothée, qui, secrètement et très habilement, tire toutes les ficelles de l'intrigue. À la fin, le bonheur imaginé par Mattea avec le noble Turc la sauvant de ses parents cédera la place au bonheur réel avec Timothée, bonheur qui – s'il n'est pas montré directement – sera au moins évoqué, dans une sorte d'épilogue, par

Mattea, revenue tout épanouie à Venise, et enfin par le narrateur, soucieux de rassurer le lecteur sur le destin de ses personnages. Aussi le ton de cette nouvelle est-il différent de celui des autres: puisque le malheur n'exclut pas ici une fin heureuse, sa représentation ne produit pas vraiment une image sombre et désespérante, au contraire, la peinture de quelques personnages et de certaines situations est même teintée d'ironie et d'humour.

En revanche, *Pauline,* dernière en date parmi les nouvelles, n'offre que l'image de la détresse de la jeune fille qui, à l'encontre des autres héroïnes, n'a jamais connu l'amour heureux et qui, lorsqu'elle s'éprend d'un homme pour la première fois de sa vie, sera bientôt désabusée et perdra tout espoir de bonheur. Si, cependant, elle persiste dans son malheur et ne veut pas rompre avec Montgenays, ce séducteur vaniteux, ce n'est plus par amour pour lui, mais pour triompher – croit-elle – de Laurence, son amie et l'incarnation de son contrepoint, la célèbre actrice devenue sa rivale malgré elle. L'entêtement fier de Pauline pour maintenir cette lamentable illusion de bonheur causera finalement le malheur dans tous les sens: la rupture de son amitié avec la noble et tendre Laurence, un mariage humiliant avec Montgenays et les tourments de son âme jalouse pour toute sa vie. Dans *Pauline,* donc, le malheur ne s'oppose qu'au bonheur illusoire, une autre forme de malheur, si l'on veut. Or, le narrateur de cette nouvelle est préoccupé de montrer de façon minutieuse et nuancée l'enchaînement des malentendus et des mensonges, l'oscillation des moments d'espoir et de découragement dans les rapports complexes, et de plus en plus insupportables, entre Pauline, Laurence et Montgenays. Puisqu'il s'agit de décrire un état qui dure plusieurs mois dans la vie des personnages, la technique narrative a quelque peu changé, comparée à celle des nouvelles précédentes. Certes, la douleur de l'héroïne déçue, sa haine contre son amie admirable sont montrées de près, ici aussi, par le narrateur qui se cache dans les coulisses pendant les scènes dialoguées, mais en même temps, une certaine distance se crée lorsqu'il prend la parole en son propre nom pour analyser l'état psychologique de ses personnages. Ces deux modes de représentation alternent assez régulièrement au cours du récit: les analyses résument en général des périodes plus stables et les scènes marquent plutôt les tournants cruciaux de l'intrigue. Mais cette alternance produit moins une opposition très nette qu'une variation souple des distances, la souplesse étant obtenue, entre autres, par le mélange presque imperceptible des formes du discours: une analyse psychologique de nature "omnisciente" peut faire place à un discours intérieur direct ou, mieux encore, à un passage au style indirect libre, où la perspective du narrateur se confond avec celle d'un personnage (*Pauline,* 412–3). En fait, aucune des nouvelles n'atteint cette finesse dans la représentation des motivations psychologiques chez les personnages.

Mais aucune, non plus, n'atteint le degré d'exaltation pour raconter le bonheur dans l'amour, comme cela se produit dans la première des nouvelles, *La Marquise.* Cette nouvelle semble bien constituer par là une exception, l'inverse, en quelque sorte, des autres nouvelles, car ici c'est la présentation du

bonheur qui prend un caractère d'immédiateté passionnée dans la bouche de la vieille marquise qui raconte, en les revivant, ses propres expériences de jeunesse. De plus – autre inversion – la place accordée à ce récit dans l'ensemble de la structure de la nouvelle dépasse de loin l'importance des passages où l'héroïne parle de son dégoût du mariage et de sa situation intenable de femme seule. Néanmoins, malgré l'impression d'immédiateté que ce récit exerce sur le lecteur, la distance s'établit ici encore, et cette fois, par la double médiation de deux narrateurs homodiégétiques. Plus exactement, dans cette structure d'emboîtement, le récit de la vieille marquise, qui, d'ailleurs, ne porte pas de nom, est encadré, voire provoqué par celui d'un narrateur se désignant d'emblée par *je* et devenant le narrataire du récit encadré. C'est un narrateur-personnage également sans nom et dont l'identité est peu précisée, mais dont le rôle est de nous présenter l'héroïne, d'abord à distance, pour l'installer ensuite sur le devant de la scène en l'engageant dans une conversation qui peu à peu l'amènera à avouer le secret de son amour platonique pour le comédien Lélio. Le récit-cadre, assez maigre, il est vrai, ne manque pas pour autant de se référer plusieurs fois au moment de l'acte narratif et à ses participants, rappelant ainsi au lecteur que cette belle histoire d'amour lui est communiquée de manière fort médiatisée, comme à travers le filtre de la personnalité, de l'attitude des deux narrateurs. En effet, après le récit de la marquise, son narrataire, qui, significativement, est un homme, et jeune, se permet un commentaire frivole et malicieux qui peut mettre en doute l'authenticité de l'histoire, et en tout cas, ramène brusquement le lecteur vers une réalité terre-à-terre, où l'amour idéal n'a pas de place. Certes, la marquise répond à son narrataire par une exclamation pleine d'une colère dédaigneuse pour la mentalité des hommes ("Misérables hommes! [...] vous ne comprenez rien à l'histoire du coeur!", p. 92), mais l'illusion est déjà rompue.

Ainsi l'amour s'éloigne-t-il de la vie des héroïnes dans les nouvelles sandiennes, et cet éloignement est mis en valeur même sur le plan narratif, par les divers moyens de distanciation. Un certain désenchantement à l'égard de la possibilité de bonheur a trouvé son expression adéquate dans les structures narratives.

NOTES

1. Les citations sont prises dans l'édition des *Nouvelles*, par. Ève Sourian, Paris, Des femmes, 1986.
2. *Préface* d'Ève Sourian, *op. cit.*, p. 11.
3. *Préface* de George Sand à la première édition des *Nouvelles* (1861), *op. cit.*, p. 30.
4. Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figures* III, Paris, Seuil, 1972, p. 184.
5. *Ibid.*

Anna SZABÓ (Université de Debrecen)

Phrases de réveil – les incipit de George Sand

Tout en sachant combien les frontières d'un texte sont mouvantes, notre champ d'étude sera limité à l'incipit proprement dit des romans, c'est-à-dire à la première phrase, à ces "phrases de réveil" ou "phrases initiatrices" dont l'importance, à en croire le bel essai d'Aragon, tient précisément en ceci, qu'elles commencent et ne prolongent pas.[1] Toutes les expressions métaphoriques qui servent à désigner la première phrase, suggèrent ce statut particulier dans la mesure où, par ce "choix de matériaux de départ", effectué dans l'incipit, on "quitte le domaine infini des possibles"[2] pour franchir un seuil d'où l'on entrevoit, comme par une toute petite brèche, les premiers fragments de l'univers romanesque. Même si l'étude des commencements n'est plus tellement à la mode, le problème des expositions romanesques continue d'intéresser. Comme l'a fait remarquer M. Andréoli, "c'est là [...] que se trouvent rassemblés (le plus souvent) un maximum d'éléments significatifs destinés à amorcer le mouvement du texte, et à lui conférer sa tonalité singulière".[3] Ce qui peut s'appliquer aussi à la seule première phrase, dans la mesure où c'est là que percent les premiers signes de la stratégie d'ouverture, stratégie presque codifiée par ailleurs et que l'on connaît si bien grâce aux diverses analyses faites à partir notamment de textes du 19^{e} siècle.

A première vue, les incipit de Sand semblent conformes à la pratique de l'époque, avec des topoï, des points d'ancrage nécessaires à toute ouverture plus ou moins réaliste, permettant de répondre aux questions fondamentales du récit: *Qui? Où? Quand?* L'application systématique d'une grille de lecture justifie en effet cette impression, tout en laissant percevoir quelques écarts discrets mais significatifs par rapport à la formule canonique.

Cette communication a donc un objectif limité: au lieu d'embrasser la problématique des expositions en général, pour en voir le fonctionnement dans l'ensemble du récit, elle n'en aborde qu'un seul aspect et ne constitue tout au plus que la première étape d'une analyse.

Ce qui saute aux yeux dès une première lecture, c'est que l'incipit sandien est surtout narratif (ou narratif- descriptif): 54 cas sur 76 d'analysés, et qu'il

annonce d'habitude un récit où la *fable*, même simple et pas nécessairement dramatique, aura toujours une assez grande importance.

A côté de rares incipit purement descriptifs (7) comme dans *Valentine, La Comtesse de Rudolstadt ou Le Péché de Monsieur Antoine*, on remarque quelques premières phrases réflexives dont le choix représente autant d'options fonctionnelles et qui, par leur capacité d'ouverture parfois exceptionnelle, forcent pour ainsi dire la porte de l'univers romanesque pour y faire entrer un lecteur qui, sans préparatifs ni détour aucun, se trouve ainsi confronté à la problématique centrale de l'histoire. On pense ici aux phrases interrogatives qui ouvrent *Lélia* ("Qui es-tu?"), *La Ville Noire* ("Pourquoi es-tu triste, mon camarade?") et *Marianne* ("à quoi penses-tu, belle endormie?") Ces incipit, en renvoyant à quelque *énigme* dont la solution sera fournie par le récit, et en éveillant par là la curiosité du lecteur, annoncent, tous, d'emblée, l'intérêt principal de l'histoire en question. Mais ce n'est pas tout. On voit encore s'y esquisser une situation analogue à celle du lecteur, un personnage, dont on ignore absolument l'identité, se faisant pour ainsi dire l'instrument de son ignorance. Une voix d'origine inconnue formule alors la question la plus pertinente peut-être qui puisse se poser à propos du récit. De ce point de vue, le cas de *Consuelo* est cependant un peu particulier. Sans doute, les premières paroles sont-elles prononcées par un personnage inconnu, mais le contexte aidant, sa position de *maître*, de celui qui *sait*, peut être rapidement devinée. La situation de discours, à laquelle le lecteur est ici associé, est cette fois différente, aussi sa place se trouve-t-elle ailleurs: parmi les destinataires. La mise en texte de l'attente du lecteur se fait ici par une phrase initiale elliptique ("Oui, oui, Mesdemoiselles, hochez la tête tant qu'il vous plaira; la plus sage et la meilleure d'entre vous, c'est...") qui crée un assez bel effet de suspense. L'élément manquant, remplacé par les trois points de suspension, escamote l'identité de celle qui, par la suite, se révélera en effet "la plus sage", "la meilleure". La mise en place définitive de l'héroïne, quoique postulée dès le titre, se fait donc attendre, tout comme la certitude à laquelle peut aspirer de bon droit un lecteur dont on a éveillé la curiosité.

D'autres incipit, à caractère également prospectif, pourraient servir d'épigraphe dans la mesure où ils résument l'esprit de l'histoire et anticipent sur un des aspects au moins du message romanesque. Tel l'incipit-maxime d'*Horace* qui dit: "Les êtres qui nous inspirent le plus d'affection ne sont pas toujours ceux que nous estimons le plus." Un cas particulier de l'incipit réflexif-explicatif est celui qu'on peut appeler métanarratif et qu'on trouve par exemple dans *La Daniella* qui s'ouvre sur une mise en rapport ludique du *roman* et du *voyage*, ou dans *L'Homme de neige* où le lecteur est prié d'entrer "au coeur du sujet de [l'] histoire, comme il fait quand, au théâtre, la toile se lève sur une situation que les personnages vont lui révéler". L'incipit de *Valvèdre*, par ailleurs assez conventionnel, où il s'agit de la nécessité où se trouve le narrateur

de déguiser les noms propres dans son récit, n'est que le début d'une ample réflexion sur les diverses manières de raconter une histoire, réflexion qui se poursuit pendant tout un paragraphe. Ce type de début est en rapport évident avec d'autres réflexions de narrateur (ou d'intrusions d'auteur), métanarratives ou pas, lesquelles, à différents niveaux de la narration, mettent parfois singulièrement en valeur un dialogue apparemment conscient et sans cesse repris avec le narrataire.

Le lecteur de Sand est rarement abandonné à lui-même: il peut avoir l'impression d'être guidé de façon plus ou moins directe vers quelque but. Cette impression, qui répond par ailleurs aux intentions mêmes de la romancière,[4] la relecture des romans la justifie pleinement. Il suffit même de ne relire que les incipit, pour y découvrir parfois les premières traces d'une attitude pour ainsi dire paternaliste, mais soucieuse surtout de bien nouer l'intrigue et de la mettre en marche le plus tôt possible. En effet, la première phrase contient très souvent quelque indice sémantique grammaticalement et/ou stylistiquement focalisé, annonçant d'une façon ou d'une autre le thème majeur, une situation de conflit ou un élément de l'histoire dont la portée et la signification ne tarderont pas à se dégager. Outre le cas particulièrement suggestif de *Lélia* et de *Consuelo*, je pense à des éléments comme ces "trois personnes rêveuses" au début d'*Indiana*, qui sont "gravement occupées" à regarder "cheminer lentement l'aiguille de la pendule". Cette scène d'ouverture, avec son atmosphère pesante, fait pressentir l'attente, l'irruption imminente du monde extérieur dans le monde clos du petit castel. D'autres exemples, choisis un peu au hasard: les seize ans d'Angel et son statut de novice, doublement important, dans *Spiridion*; l'image d'un "vieux château" et d'un autre "en ruine" dans *Simon* et dans *Mauprat*; le "majestueux et antique manoir", dans *Le Compagnon du Tour de France*, mis en opposition avec le premier signalement ironique de M. Lerebours; la "colline haute et nue" dans *Jeanne*; les "papiers" que l'éditeur d'*Isidora* aura à "débrouiller"; le "petit enfant" que Madeleine trouve "devant sa planchette" dans *François le Champi*. Dans l'incipit de *Jacques*, c'est le mot *vérité* qui se trouve mis en relief; la première phrase de la *Confession d'une jeune fille*, en proposant un programme en quelque sorte narratologique, établit un rapport direct avec le titre: il s'agit de l'intention de l'héroïne de raconter sa vie avec "la plus scrupuleuse sincérité". Ailleurs, c'est l'annonce d'un événement décisif qui sera le point de départ d'une aventure ou d'une nouvelle destinée. C'est ainsi dans *Tamaris*, dans *Mademoiselle La Quintinie*, *Césarine Dietrich*, *Le Marquis de Villemer*, *Monsieur Sylvestre* ou encore dans *Les Dames vertes*. Ces quelques exemples, choisis parmi les plus représentatifs, montrent combien la stratégie narrative de Sand est "calculée", dirigée vers un objectif dès son premier mouvement.

La plupart de ces éléments focalisés, ainsi que le caractère surtout narratif de ces incipit, coïncident du reste, ou sont en rapport direct, avec le topos de *l'entrée*, cette figure symbolique de la mise en texte, présente dans presque tous les incipit, soit de façon simplement mimétique comme dans *Teverino* où Léonce entre "dans l'allée tournante et ombragée de la villa" (*Spiridion, La Filleule, Les Dames vertes, L'Homme de neige, Narcisse, La Tour de Percemont*), soit de façon plutôt implicite, par le truchement d'autres variantes du même topos. Relevons parmi ces variantes l'image d'un *lieu vide* ou de *l'immobilité*, impliquant l'attente de quelque changement et/ou l'entrée en scène d'un personnage (14 occurrences); le motif de la *rencontre* et la figure de l'*inconnu* ou du *novice*. Parmi les topoï par ailleurs bien connus de la rhétorique d'ouverture, la description au présent semble avoir parfois une tonalité particulière, bien qu'il s'agisse de la même stratégie que chez Balzac ou Stendhal: le lecteur, guidé par le narrateur, découvre peu à peu un paysage et s'introduit dans l'univers romanesque. Dans *Simon*, "dans un beau vallon de la Marche, on remarque, au-dessus d'un village nommé Fougères, un vieux château"; dans *Mauprat:* "Sur les confins de la Marche et du Berry, dans le pays qu'on appelle la Varenne, et qui n'est qu'une vaste lande coupée de bois de chênes et de châtaigniers" on finit par trouver "un petit château en ruine"[5]. Ce procédé, par ailleurs typique, assigne au lecteur le rôle de témoin de vraisemblance et il a pour fonction, en empruntant ici son expression à Claude Duchet, de "prendre possession d'un espace déjà-là", d'une "re-connaissance des lieux".[6] Ce qui semble un peu particulier et assez fréquent dans la technique sandienne, c'est que le secret ou l'énigme se trouvent pour ainsi dire mis en espace dans ces premières phrases. Le panorama initial se rétrécit d'abord, tout comme chez Balzac, puis cède la place à une prise de vue de plus en plus limitée pour se fixer sur un objet difficile à voir, à peine discernable, presque caché: tel ce pays "singulièrement pittoresque" de *Valentine*, *renfermé* dans la "partie sud-est du Berry", ou le vieux château en ruine de *Mauprat*, "tapi dans un ravin", "au plus fourré et au plus désert de la contrée"; objets et lieux qui, sans les avertissements du narrateur, ne frapperaient guère l'attention, comme il est explicitement dit au début de *Jeanne*. C'est ainsi que l'idée d'une certaine fermeture perce assez souvent dans l'incipit sandien, alors même qu'il présente un tableau en plein air, par définition ouvert.

Dans ce type de passage, on trouve un narrateur-observateur plus ou moins distant, qui sert de centre d'orientation. Ailleurs, une autre variante du même stratagème, le narrateur emploie la première personne pour s'adresser à son narrataire, tout en faisant semblant de participer lui-même à l'action, comme s'il s'agissait d'une narration homodiégétique, alors qu'il n'en est rien, comme dans *André, Jeanne* ou *Pauline*.[7]

Ce type de narration auctorielle prédomine nettement dans la période d'avant 1850, pour devenir plutôt sporadique dans les derniers romans. (23 cas contre

7, manifeste dès la première phrase.) Le narrateur distant cède la place au narrateur-personnage. (6 seulement avant 1850, 20 après cette date, sans compter les romans épistolaires et les cas où la seule première phrase ne permet pas de trancher la question.) Il me semble que ce changement dans la technique narrative est le signe d'un changement plus profond: le narrateur-personnage de ces romans est l'image d'un individu moins ambitieux et moins sûr de lui. Conséquence probablement de la grande crise qui s'ouvre en 48. Ce narrateur est porteur d'une vision du monde moins confiante et ayant une optique limitée, il se contente d'embrasser tel ou tel secteur réduit de la vie privée. Signe de modestie, mais aussi signe d'un renoncement du moins relatif au panorama social plus ou moins large qui, à l'époque de *Consuelo*, répondait encore à l'ambition de scruter, sinon de prévoir le futur.

L'univers romanesque, pour disposer d'un "passé" et de points d'ancrage dans le hors-texte, commence à se constituer dès l'incipit, à partir de lieux, de moments, de toutes sortes de détails et de codes, avec précisions et imprécisions mêlées ensemble pour suggérer l'existence d'un réel. La phrase sandienne, même si elle peut revêtir le cas échéant un caractère particulier ou insolite, comme dans *Lélia* ou *Consuelo*, se révèle réaliste dans la mesure où elle indique presque toujours les premières réponses aux questions fondamentales de tout récit.

Les liens entre l'ouverture et le hors-texte s'établissent en général de la même façon que chez Balzac ou chez Stendhal, une volonté de "crédibilité" y mettant ensemble topographie réelle et topographie fictive, temps historique et temps romanesque, "documents", lettres et journaux intimes – autant d'imitations du discours non-fictionnel[8], à quoi s'ajoutent toutes sortes d'appels au savoir culturel et d'autres signes référentiels.

L'incipit sandien offre une très grande variété de marques temporelles: marques relatives au moment de l'énonciation ("A cette époque-là"; "Il y a trois ans"), d'autres faisant allusion à la saison seulement ou au moment de la journée, dates "discrètes", c'est-à-dire elliptiques qui apparaissent surtout dans des lettres; indications d'une époque historique, même des datations complètes. Les premières phrases de Sand montrent cependant cette particularité qu'elles se définissent davantage par les marques de l'espace que par celles du temps. Il n'y a dans le corpus que 18 incipit sans aucune marque locative alors qu'on constate 35 absences pour l'indication temporelle. Je ne veux pas dire par là que le roman sandien n'est pas ancré dans le temps; chacun sait le contraire. Mais on sait aussi combien la romancière aimait la nature, combien certains paysages lui étaient particulièrement chers et l'importance surtout qu'elle attribuait au *cadre* de la vie, à sa *qualité*. Je me demande si cette présence privilégiée de l'espace, au seuil des textes, n'est pas l'expression consciente ou toute spontanée de cette façon de voir et ainsi un signe à la fois signifiant et valorisant. Car enfin tous ces lieux précis et particularisés, ces lieux-milieux et

leur atmosphère, seront ensuite transformés par le roman en "espace signifiant", en "espace-valeur"[9] qui n'acquiert son plein sens que dans la partie clôturale où chez Sand les éléments spatiaux sont également très souvent mis en relief et deviennent par là générateurs du sens même de l'oeuvre.

Les marques temporelles absolues, c'est-à-dire les incipit-dates sont beaucoup plus fréquentes dans les textes postérieurs à 1848 (6 cas enregistrés avant cette date et 18 après), comme si George Sand avait mieux senti alors le besoin d'insister dès le début sur la temporalité que dans les romans des années 30-40 où l'univers romanesque s'était intégré de façon organique et plus complexe à la réalité socio-historique. Après 1848, il s'agit en effet d'histoires racontées très souvent par un narrateur-personnage, de romans entièrement ou partiellement épistolaires, où l'accent tombe davantage sur les problèmes de l'individu que sur ceux de la collectivité. Les narrateurs homodiégétiques comme celui du *Château des Désertes, La Filleule, Les Dames vertes, Narcisse, Jean de la Roche* ou *La Tour de Percemont* dont le statut est évident dès la première phrase et qui se portent garants de la véracité, envahissent les derniers romans.[10]

Dans l'écrasante majorité des incipit (68), on voit apparaître des personnages dont on n'apprend cependant pas toujours l'identité; ils prennent assez souvent la parole, alors même qu'ils ne sont pas narrateurs, ce qui n'arrive par exemple jamais dans les incipit de Zola. Grâce notamment à ces personnages, un rapport, soit direct soit indirect, s'établit, dans presque un tiers des cas (23), entre l'incipit et le titre, le plus souvent un nom propre. En lisant la première phrase par exemple de *Lucrezia Floriani* – "Le jeune prince Karol de Roswald venait de perdre sa mère lorsqu'il fit connaissance avec la Floriani" –, le lecteur ne peut avoir de doute sur l'identité du protagoniste.

Si l'incipit à capacité d'ouverture socialement forte comme *Je suis un roturier* de *Ma soeur Jeanne*, est unique dans le corpus, l'indication directe ou indirecte du milieu social n'en est pas moins fréquente, à partir de diverses marques référentielles, parfois redondantes – objets, institutions, métiers ou appartenance sociale explicitement signalée, dès le seuil du récit; une telle indication domine assez souvent dès les titres tels que *Le Compagnon du Tour de France, Le Meunier d'Angibault, Les Maîtres sonneurs* ou, dans un autre registre, *La Marquise* ou *Le Marquis de Villemer*. Quelque rapport plus ou moins conflictuel entre noblesse et bourgeoisie se signale plusieurs fois dès la première phrase par une inscription parallèle de ces deux sphères sociales. Les allusions à la noblesse ou à la bourgeoisie représentent par ailleurs une proportion presque égale (respectivement 30 et 26 cas) et elles l'emportent sur les signes renvoyant à quelque milieu populaire (12 cas, y compris les indices figurant dans les titres, dont la plupart dans les années 40, époque des romans sociaux et champêtres).

En ce qui concerne l'aspect formel ou grammatical, il est tout à fait naturel et typique que la première phrase sandienne est dans la plupart des cas une phrase complexe (la subordination étant nettement plus fréquente que la coordination ou la simple juxtaposition), structure par définition plus adéquate à organiser les multiples informations qui favorisent l'entrée progressive dans l'univers romanesque. Les entrées aussi immédiates et brusques que celle de *Lélia* ou de *Ma soeur Jeanne*, sous forme de phrases simples, sont en effet extrêmement rares. (56 phrases complexes contre 14 étendues et 6 simples.)

L'abondance du corpus permet de repérer des stéréotypes et d'esquisser des modèles d'incipit selon les isotopies thématiques communes renforçant l'information soit sur le lieu, soit sur le temps, soit enfin sur le personnage. L'élément organisateur du modèle le plus fréquent est le *personnage* dans les types d'incipit (et dans leur variantes) comme "La marquise de R... n'était pas fort spirituelle...", "Je suis un roturier", "Madame Ortolani était une femme charmante" ou "Madame de Blossay venait de s'installer dans sa nouvelle résidence..." (35 cas).

L'autre modèle presque aussi important (32) est celui qui est bâti avant tout sur l'isotopie du *lieu* . Types: "La partie sud-est du Berry renferme quelques lieues d'un pays singulièrement pittoresque" (*Valentine*) ou cette première phrase du *Piccinino*: "La région, dite *piedimonta*, qui s'étend autour de la base de l'Etna, et dont Catane marque le point le plus abaissé vers la mer, est, au dire de tous les voyageurs, la plus belle contrée de l'univers"; le troisième modèle, avec dominance de l'élément temporel est nettement moins fréquent: une dizaine d'occurrences ce qui répond par ailleurs à ce qu'on a déjà pu observer sous un autre rapport.

Certes, la première phrase pourrait être abordée à partir d'autres points de vue. Il serait intéressant par exemple d'envisager le rôle de certains éléments du paratexte (dédicaces ou préfaces) et d'interroger surtout l'incipit sandien en tant que participant à la socialisation de l'univers diégétique,[11] en y repérant notamment les premières traces du discours social. On pourrait également approfondir certains aspects du problème qui n'ont été qu'effleurés ici, comme les liens entre le texte et l'avant-texte ou la fonction apparemment simple, et pourtant assez complexe des titres – mais j'y renonce cette fois pour respecter le temps imparti à cette communication et d'autant plus volontiers qu'on renonce facilement à parler de ce qu'on n'a pas encore suffisamment étudié.

NOTES

1. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Les Sentiers de la création, Genève, Ed. Skira, 1969, p. 85.

2. Claude Duchet, *Idéologie de la mise en texte*, La Pensée, oct. 1980, n° 215, p. 101.

3. *Sur le début d'un roman de Balzac*, "Une ténébreuse affaire", *L'Année balzacienne*, 1975, p. 89. Sur l'incipit romanesque, voir surtout Cl. Duchet, art. cit. et *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit, Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5–14; Jacques Dubois, *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste, Poétique*, 1973, n° 16, p. 491–498; Raymond Jean, *Ouverture, phrases-seuil*, in *Pratique de la littérature*, Roman/Poésie, Seuil, 1978, p. 13–23; Gilbert Lascault, *Commencements de Dumas, L'Arc*, n° 71, 1978, pp. 4–8; Jaap Lintvelt, *L'ouverture du roman: procédures d'analyse*, in *Recherches sur le roman II* (Textes réunis par Charles Grivel et Frans Rutten), CRIN 11 1984, p. 40–48; Eva Martonyi, *Rhétorique de l'ouverture et de la clôture dans Gobseck*, Acta Romanica, t. IX, Szeged, 1985, p. 67–101.

4. Voir à ce propos la lettre du 12 janiver 1876 à Flaubert.

5. Cas pareils dans *Le Piccinino* et *Jeanne*.

6. *Idéologie...*, p. 103.

7. Attitude pareille dans *L'Homme de neige*.

8. La présence de ces "documents", dès l'incipit, en rapport étroit avec les changements narratologiques, est beaucoup plus importante dans les romans d'après 1850: 13 cas; 3 seulement dans la période d'avant les années Cinquante.

9. Claude Duchet, *Idéologie de la mise en texte*, p. 100.

10. Avant 1848 on n'en trouve que 3, alors qu'après il y en a 17.

11. Cf. Claude Duchet, *Une écriture de la socialité*, *Poétique*, 1973, n° 16, p. 446–454.

Simone VIERNE (Centre de Recherche sur l'Imaginaire,
Université Stendhal, Grenoble III)

LE RIRE DE GEORGE SAND

De la gaîté robuste à l'ironie romantique

On sait que dès son arrivée au couvent des Dames anglaises, le 12 janvier 1818, la jeune Aurore choisit tout de suite son camp, celui des "diables": "...quand je vis cette discipline si bête à mille égards et si méchamment prescrite par la D***, je mis mon bonnet sur l'oreille, et je m'enrégimentais résolument dans le *camp des diables*".[1] Cette phrase, écrite bien plus tard, entre 1847 et 1853, est intéressante à bien des égards. Elle place la gaieté de George Sand sous le signe de la liberté, un choix délibéré qu'elle refera très souvent dans sa vie, mais aussi dans son oeuvre, qu'il s'agisse des thèmes ou du genre. Elle est aussi exprimée avec ce ton qui n'appartient qu'à elle: après la proposition subordonnée qui semble continuer les informations données précédemment sur l'atmosphère pénible de la petite classe, sur un mode vivant (elle rapporte les dialogues avec la mère Alippe) mais sans utiliser d'image particulière, la métaphore guerrière apparaît soudain, crâne et désinvolte, grâce aux expressions "mettre son bonnet sur l'oreille", "s'enrégimenter", l'adverbe "résolument" et le rythme brusquement rapide et heurté comme une marche militaire.

Je vais donc esquisser une sorte de portrait de l'artiste en gai luron, à partir aussi bien de ses lettres que de ses oeuvres, pour montrer que non seulement cette gaieté est un caractère original de George Sand, mais qu'elle l'amène surtout à pratiquer cette ironie romantique qui est en définitive si rare chez les Romantiques français. Enfin, si j'emploie le terme *gaieté*, c'est qu'il est une sorte de leitmotiv dans tous les écrits de G. Sand. Pour ne prendre qu'un exemple: à Casimir, qui semble s'être inquiété avec quelque impatience de ses humeurs noires:

> Ne joins pas à ces contrariétés celle de me voir toujours morte. [...] Il vaudrait beaucoup mieux me laisser passer mon humeur dans mon coin. Cela ne me dure jamais bien longtemps et c'est m'affecter que de me la reprocher. On doit bien voir que cela ne tient pas essentiellement à mon caractère, puisque lorsque je me portais bien j'étais toujours gaie et que je le suis encore quand je ne souffre pas.[2]

Car je ne veux pas non plus transformer Sand en auteur purement et uniquement comique. On sait bien que durant l'été 1819, la jeune Aurore se convertit brusquement et passa dans le camp des sages, dans un élan mystique qui restera aussi, quoique sous d'autres formes, un trait profond de son caractère. Il y a même chez elle une tendance suicidaire, en tout cas des moments de dépression ou de profonde tristesse. On oublie aussi, à force de parler de sa robuste santé, à cause de son énergie au travail, qu'elle souffre de divers maux physiques, et notamment de migraines. Mais on a assez souvent insisté sur les raisons morales, les circonstances diverses de sa vie qui expliquaient ses accès de pessimisme, traduits dans les pages lyriques de *Lélia* ou des *Lettres d'un voyageur*, par exemple, pour que je préfère ici montrer comment, à sa manière à elle, elle a su transmuter ce mal du siècle. Même si, dans *Histoire de ma vie*, elle revendique la valeur de *Lélia:*

> Quand je vis qu'il faisait soupirer aussi les âmes inquiètes, je me persuadai et je me persuade encore que l'effet de ces sortes de livres est plutôt bon que mauvais, et que, dans un siècle matérialiste, ces ouvrages-là valent mieux que les *Contes drolatiques,* bien qu'ils amusent beaucoup moins la masse des lecteurs.[3]

1. Plaisanter, envers et contre tout

On pourrait assurément faire une comparaison, dans la correspondance, entre les lettres des premiers volumes, où se manifeste la gaîté la plus folle et celles des volumes ultérieurs, où les lettres sont apparemment bien plus sérieuses. Mais cela même serait aléatoire: la correspondance avec Flaubert, par exemple, témoigne que le "bon garçon" Sand garde sa vigueur, sa plume alerte, et une "joie de vivre" malgré tout. Par exemple, celle envoyée le 4 décembre 1866, signée Victoire Potelet, dite Marengo Lirondelle, femme Dodin, artiste dans le malheur, qui lui offre l'histoire de sa malheureuse existence. Flaubert est enthousiasmé: "Oh! que c'est beau la lettre de Marengo Lirondelle", et il songea à l'utiliser pour la seconde partie de *Bouvard et Pécuchet.*[4] Il est amusant d'ailleurs de la voir "secouer" aussi bien son vieux troubadour que la trop languissante Mlle Leroyer de Chantepie. Quant aux oeuvres, un ouvrage comme *Les Lettres d'un voyageur* fait alterner les épanchements lyriques de la première lettre, et les moments joyeux de la vie à Venise, les accents de tristesse profonde du retour à Nohant, et le récit du voyage en Suisse, où l'humour se déploie, et où le grotesque se mêle au sublime. La scène dans la cathédrale de Fribourg est exemplaire à cet égard. L'organiste de la cathédrale, déjà croqué malicieusement comme un "gros jeune homme à la joue vermeille", prend la place de Franz Liszt: "il essayait de nous faire comprendre la puissance vraiment grande, je le

confesse, du charlatanisme musical". De la satire, on passe au ton franchement burlesque:

> Il fit tant des pieds et des mains, et du coude, et du poignet, et, je crois, des genoux (le tout de l'air le plus flegmatique et le plus bénévole), que nous eûmes un orage complet, pluie, vent, grêle, cris lointains, chiens en détresse, prière du voyageur, désastre dans le chalet, piaulement d'enfants épouvantés, clochettes de vaches perdues, fracas de foudre, craquement des sapins, *finale*, dévastation des pommes de terre.[5]

L'énumération, cocasse par l'accumulation et les références inattendues, quoique dans le même registre (l'orage et le décor "suisse") et particulièrement peu musicales, se termine par ce que les Anglais appelleraient un "nonsense", qui couronne l'effet de ridicule de la prestation de l'organiste. George Sand complète sa plaisanterie en jouant les "naïfs", au profit des autres auditeurs, évidemment. Elle prétend retrouver "dans cette peinture à gros effets les scènes rustiques de (sa) vie" et demande "avec effusion" au maestro de lui faire entendre encore une fois le coup de tonnerre. Mais elle ajoute: "(...) je crois qu'en vous asseyant brusquement sur le clavier, vous produiriez un effet plus complet encore". Ses amis refusent de traduire en allemand sa requête, "sous prétexte qu'elle était inconvenante". "Il me fallut donc renoncer une fois de plus dans ma vie", ajoute-t-elle avec un regret feint, "à compléter mon émotion". Ensuite, on aura droit à la magnifique transposition littéraire de l'art de Liszt jouant une paraphrase du *Dies irae* de Mozart.

Ces ruptures de ton, mais aussi ce goût de la plaisanterie, qui donne au "jeune homme" George un air comiquement sérieux de façon à mettre en relief la bouffonnerie de la situation, tout autant que la trouvaille burlesque des "pommes de terre", on la voyait de reste dans les lettres des années 1829-1830, chez la jeune fille Aurore, puis chez la jeune baronne Dudevant, y compris ce qu'il pouvait y avoir d'"inconvenant" dans le ton et les récits rapportés.

Dans ce volume se succèdent des lettres enjouées, au rythme rapide, sur le ton de la conversation animée, à ses amies de couvent, dont il faudrait mettre en relief la verve, et des lettres franchement extravagantes notamment au procureur du roi à Clamecy, Charles Meure.

> Si vous ne me tenez pas pour folle, après une pareille lettre, c'est que vous êtes fou vous-même. Que voulez-vous! Quand je vous écris cela me met toujours de bonne humeur. Vous êtes pour moi le type du caractère heureux et facile, et si je ne voyais que des gens comme vous je serais toujours gaie et contente. Malheureusement je suis exposée à rencontrer des figures comme celles de la mère Igoise et autres qui me causent des migraines et des fadeurs d'estomac pour des mois entiers.[6]

Cela vaut pour les lettres à Duteil, à Louis-Nicolas Caron, à Charles Duvernet. Charles Meure a droit à une lettre "à deux mains" par Duteil et Aurore alternativement[7] (avril 1829), et Duvernet à une lettre à trois mains, Aurore, Sandeau et Fleury.[8] Duvernet reçoit une lettre écrite par le chien d'Aurore, Brave, qui se plaint de "Messieurs Fleury dit le germanique et Jules Sandeau le Marchois, pour offense à la personne dudit Brave et diffamation gratuite auprès de sa protectrice, dame Aurore, châtelaine de Nohant et de beaucoup de châteaux en Espagne dont la description serait trop longue à mentionner".[9] Les lettres à sa tante, Mme Godoüin de Saint-Agnan, sont particulièrement vives et enjouées, mais l'on ne peut pas dire que les plaisanteries soient toujours très fines, de part et d'autre. Dans une lettre du 12 février 1830, Aurore répond: "Votre lettre nous a fait rire aux larmes, ma chère Tante, au point que j'en ai eu le cauchemar et les nerfs agacés toute la nuit". Or la tante a raconté une histoire de coliques qui ont affecté Gustave-François, baron de Malus de Mesnil, ce qui permet à Aurore de continuer la plaisanterie:

> Je voyais toujours ce malheureux jeune homme sur la lunette. Je voulais fuir les exhalaisons empestées que je croyais respirer, mes pieds étaient enchaînés par un pouvoir invisible, ainsi qu'il arrive toujours dans ces sortes de rêves, et à force de me serrer le nez, je m'éveillais suffoquée, puis je me rendormais et me croyant enveloppée dans la disgrâce de cet infortuné, je voyais Félix me poursuivre ainsi que lui avec le balai pour me faire dégringoler les escaliers au plus vite. Enfin, je m'étais tellement identifiée avec mon sujet que je croyais ressentir à mon tour des coliques et que je me voyais avec effroi au milieu de la rue exposée à des événements funestes. En vérité il faut avoir bien du malheur et il y a des gens dont la fatalité s'empare dès le berceau pour ne les abandonner qu'au lit de mort![10]

Ce genre de texte appelle au moins trois remarques. D'abord, nous sommes dans un registre fort gaillard de plaisanterie scatologique, qui continue dans les lettres du 23 mars et du 4 avril à la même. Est-ce le plaisir enfantin et assez pervers d'une "jeune fille élevée au couvent" de se permettre des grossièretés? Sans doute, encore que cette jeune fille rangée ait d'abord couru les champs avec les petits paysans du Berry. Il est évident qu'on ne trouvera pas cela dans l'oeuvre, mais ce genre gaillard se transforme en attitude "bon garçon", celle du narrateur des *Lettres d'un voyageur*, par exemple. En second lieu, on peut douter qu'il s'agisse vraiment d'un cauchemar, et si rêve il y a eu, George Sand, entraînée par la jubilation de la plaisanterie, en rajoute bien évidemment. Enfin, on remarquera la rupture de ton entre le récit du cauchemar et la dernière phrase, qui est une parodie du style emphatique et bourgeois (de La Châtre...).

C'est un exercice où George Sand excelle, et ce don parodique est à la fois une moquerie envers les clichés de la classe bourgeoise, mais aussi une satire de ceux d'un certain romantisme. On comprend ainsi que bien plus tard, elle ait

pu apprécier un Flaubert si critique envers ce style[11] et auparavant, qu'elle ait aimé les parodies de Musset dans le genre de celles de la *Ballade à la Lune*. Parmi les nombreux exemples, la citation suivante a l'avantage de montrer aussi que Sand ne "pose" jamais, qu'elle est toujours prête à se moquer d'elle-même. Elle écrit à Charles Meure, à propos de son précédant séjour à Paris:

> Je me suis amusée pourtant mais comme le plaisir est toujours mêlé de fatigue et de mille petites circonstances qui vous le font acheter (quand ce ne serait que les pièces de 5 f qu'il faut débourser à Paris en toute rencontre), comme enfin l'homme ne jouit jamais dans le présent, je m'amuse beaucoup plus maintenant les coudes sur ma table, à me rappeler tout ce que j'ai vu et entendu, que je n'ai fait en voyant et *oyant*. D'où je conclus que pour une âme aussi *philosophique* que la mienne, tout est au mieux dans le meilleur des mondes possibles. Car la retraite paisible et champêtre où je vis convient à ma nonchalance naturelle, premier point. Secondement comme en général le caractère d'une femme est composé comme une médecine d'éléments divers et appropriés à différents effets, le mien se trouve rangé dans cette catégorie, il en résulte que cette grande indolence est rachetée et comme qui dirait acidulée par des accès de vivacité et d'activité, ce qui fait qu'un voyage de temps en temps me fait grand plaisir, tertio, comme le susdit caractère d'activité se trouve tempéré, et comme qui dirait *édulcoré* par un retour à la vie rustique et sentimentale, je retrouve ma houlette et mes cochons (vous savez que le mot *mouton* est devenu perruque, que c'était bon pour ce polisson de Virgile qui était classique en diable et qui faisait des églogues comme Racine faisait des tragédies; maintenant que chaque chose est rentrée dans la nature et s'appelle par son nom, un chat est un chat et des cochons sont des cochons), je retrouve, disais-je, il y a une douzaine de lignes, ma houlette et mes cochons avec un sentiment d'affection naturelle et de joie pure, d'où je conclus que Dutheil est un sot de me prêcher, ainsi que tous ceux qui voudront empêcher une femme de faire sa volonté.[12]

Parodie du discours savant qui fait penser à Molière, moquerie des théories romantiques à la Hugo ("j'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire"), condamnation feinte des classiques, défense de la femme à la fois par l'aspect savant du discours et la fausse excuse de la nature faible et fantasque de celle-ci, manière plaisante de souligner la longueur pédante de la phrase et d'empêcher ainsi qu'on la prenne au pied de la lettre, tout en suggérant beaucoup, et notamment en donnant en riant un portrait profond et sincère de ses goûts et de son caractère...on n'aurait pas fini de gloser sur ce passage, si l'on ne songeait brusquement que cette glose eût fait rire George Sand aux éclats.[13] Si ce ton ne se maintient pas, il est vrai, avec une aussi grande abondance et extravagance que dans le premier volume, on en trouve néanmoins des exemples partout, dans les lettres adressées aux familiers. Par exemple, le 6 mai 1849, à Maurice: "Ne reste pas trop longtemps car je ne m'arrange guère d'être sans toi et je ne reste

en ce monde avec intérêt que pour toi. Je te bige, et je donne quarante gifles à Tortillon Lambert. Borie te dit bonsoir d'un air abruti".[14] On voit bien que la plaisanterie sert à mettre fin à l'excès d'émotion. Du reste, elle avoue à Emmanuel Arago, le 12 janvier 1850:

> Mon cher vieux, on s'amuse en effet à Nohant d'une manière effrénée. D'abord, et entre nous, je suis toujours en dedans un être mélancolique, chagrin, voyant désormais tout en noir dans les choses intimes comme dans les choses générales. Optimiste par nature et misanthrope par expérience, par conséquent une pauvre et triste organisation: ce qui fait qu'au milieu du bruit et de la gaieté que je ne fuis pas, et où je donne autant que les autres, j'ai des accès de spleen intérieur et me demande quel jour je me brûlerai la cervelle.[15]

Il faut aussi remarquer que dans des lettres sérieuses, celles par exemple où il est question de son oeuvre, elle sait en parler avec une modestie rare chez les écrivains, et drôle à la fois. A Bocage, à propos de la pièce qui deviendra *Maître Favilla:* "[...] gardez le petit exemplaire *avec soin* dans un coin de vos tiroirs privilégiés. Bâillez de temps en temps en sa compagnie et quand il ne vous fera plus bâiller, c'est que vous aurez trouvé remède à son germanisme assoupissant".[16] Même lorsqu'elle est visiblement en colère, contre Eugène de Mirecourt par exemple, qui a fait paraître une biographie très fantaisiste de la romancière, elle termine après avoir redressé assez férocement les sottises, et fustigé certaines bassesses (celles qui concernent Leroux et Lamennais, par exemple, qu'elle défend bien plus violemment qu'elle-même):

> Enfin, la modestie me force à vous dire que je n'improvise pas tout à fait aussi bien que Liszt, mon *ami* mais non pas mon maître. Il ne m'a jamais donné de leçons, et je n'improvise pas du tout. Le même sentiment de modestie m'oblige à dire aussi qu'on dîne fort bien en blouse à ma table, et que je n'ai pas tant d'élégance et de charme que vous voulez bien m'en supposer. Là, il m'en coûte de vous contredire, mais je crois que cela vous est fort égal, et qu'en me prenant pour l'héroïne du roman plein d'esprit dont vous êtes l'auteur vous ne teniez pas à autre chose qu'à montrer le talent et l'imagination dont vous êtes doué.[17]

Notons que cette lettre est destinée à la publication. Elle paraîtra dans *La Presse*, le 14 février 1854. Nous ne sommes donc plus dans la correspondance intime, mais dans un genre intermédiaire, parfois pratiqué par George Sand, à partir du moment où elle devient une sorte de personnage public, à son corps défendant il est vrai: celui de la "lettre ouverte", qui aborde des sujets politiques ou littéraires, et ici pour une fois un sujet très personnel. La satire y est à la fois féroce dans le fond et feutrée dans le ton, ce qui ne lui en donne que plus de force, et nous rapproche de la transposition, dans l'oeuvre romanesque même,

de cette vivacité gaie dont nous avons jusqu'ici donné surtout des exemples dans la correspondance.

2. *Le rire dans l'oeuvre*

Il n'est pas question de faire ici une étude complète du rire sandien dans une oeuvre si vaste, mais d'indiquer quelques pistes, en rapport avec cette disposition qui s'est exprimée si clairement et beaucoup plus librement dans la correspondance. On rappellera aussi que dans celle-ci la gaieté se manifeste sur un fond de mélancolie, que la seconde peut très bien l'emporter sur la première, mais que pourtant George Sand fait tous ses efforts pour que le rire masque les soucis, pour le bénéfice de ceux qui sont autour d'elle. C'est aussi ce qui ressort finalement de ses romans, où la leçon qu'elle donne est une leçon de courage souriant, à quelques exceptions près, dont évidemment *Lélia.* Mais la "leçon" ne se trouve pas seulement dans les passages didactiques, les digressions. L'art de George Sand est un art de conteur populaire, ce que le style des lettres montrait déjà, avec cette manière de "parler" au destinataire, par exclamations, apostrophes, dialogues implicites et explicites.

On ne peut s'attendre à trouver dans des romans, à l'époque, les "gaillardises" que George Sand se permet dans ses lettres. Mais on en trouve une sorte d'écho dans des scènes comme celles de *Jeanne*, par exemple, roman dont George Sand se reprocha ensuite (voir préface de 1852) la bigarrure de ton. Dans le dialogue du chapitre I entre Guillaume de Boussac, Léonard, la mère Guite et Claudie, les allusions aux rapports entre la jeune fille et Léon Marsillat sont malicieuses, mais tout en restant dans un ton décent, fort transparentes.

> – Je ne suis ni le vieux ni le jeune Marsillat, répondit Guillaume.
> – *Ouache?* vieille sans yeux! reprit le sacristain. Vous avez bien des fois vu le garçon à M.Marsillat! Il est noir, et celui-là est blondin!
> – Peut-être bien! mais moi, je ne connais pas les monsieurs les uns des autres. Ça me paraît qu'ils sont tous habillés et tous faits de même. C'est la vérité que je n'y connais rien, ma foi!
> – Votre fille n'est pas comme vous, mère Guite, elle les connaît bien. Appelons-la un peu, *pour voir*. Claudie! Claudie! Viens donc là! Je veux te parler!
> [...]
> – [...] Regarde-moi ce jeune monsieur. Le connais-tu?
> – Non.
> – Ça n'est donc pas M.*Lion* Marsillat?
> – Eh dame, vous savez bien que non, vieux *innocent*! Vous connaissez M.Marsillat aussi bien que moi.
> – Oh! par exemple, Claudie, c'est ça des mensonges; je ne le connais pas si bien que toi!

La page suivante est encore plus claire. Le père Léonard explique que M.Marsillat vient souvent dans le pays, en faisant mine de vouloir marchander toutes les *pouliches* (le terme est évidemment choisi pour son double sens grivois). "Il n'y a que la mère Guite qui ne s'en souvienne pas, depuis qu'elle a aux trois quarts perdu les yeux, mais sa fille voit clair pour deux". Il y a une atténuation forcée de ce qui s'exprimait sans complexe dans la correspondance. Mais il y a tout de même mélange des genres et suggestion gaillarde. La gaillardise est d'ailleurs présente dans les propos par exemple des Mauprat bandits, qui proposent à mots à peine couverts à leur neveu de violer sa cousine -mais ce qui est drôle ici n'est pas évidemment la cruauté et la crudité de la proposition, mais l'embarras du jeune homme. Dans un autre registre, le gai meunier d'Angibault, lors de sa première rencontre avec Marcelle de Blanchemont, joue sur un registre à la fois déférent et malicieux:

> – [...] Allons, Madame, je m'en vas à mes affaires. Est-ce tout ce qu'il y a pour votre service?
> – Oui, mon ami, répondit Marcelle, à qui la bienveillance faisait oublier sa réserve.
> – Oh! je ne demande pas mieux que d'être votre ami! répondit gaillardement le meunier avec un regard qui exprimait assez que, de la part d'une personne moins jeune et moins belle, cette familiarité n'eût pas été de son goût.[19]

Est-il utile de rappeler que dire "mon ami" peut être, de la part d'une "dame" s'adressant à un "manant", une marque de condescendance? Le Grand-Louis le prend autrement, au sens littéral, ce qui pourrait être quasi compromettant avec une personne "jeune et belle". Mais le meunier ne fait que plaisanter malicieusement, et veut seulement marquer qu'il a bien compris que la jeune femme ne voulait nullement blesser sa dignité.

Les scènes peuvent être plus franchement satiriques, et même burlesques. Burlesques, les essais de perruque de Sylvain de Bois-Doré, au chapitre V des *Beaux messieurs de Bois-Doré*,[20] qui se termine par ce portrait:

> [...] en outre, essences et sachets de senteur sur toute sa personne: si bien que quand il sortait de sa chambre, on le sentait jusque dans la basse-cour, et que, s'il passait seulement devant le chenil, tous ses chiens courants éternuaient et grimaçaient pendant une heure.
> Quand il eut bien réussi à faire, d'un beau vieillard qu'il était, une vieille marionnette burlesque, il s'avisa encore de gâter son port, qui avait la dignité de son âge, en faisant barder de doubles lames d'acier ses hauts-de-chausses, et en se tenant si droit, que, chaque soir, il se mettait au lit avec une courbature.

En 1857, on voit que George Sand n'a rien perdu des dons comiques de la jeune Aurore... De portraits ridicules, l'oeuvre finalement est parsemée, d'Anaïs

dans *Valentine* à l'impératrice Marie-Thérèse dans *Consuelo*, ou Anzoleto à la fin du même roman, expédié en quelques mots par Consuelo, qui après avoir dédaigneusement remarqué: "Ah! le mauvais *ré*! Il a perdu cette note", jette sur lui un oeil indifférent et plutôt critique: "Il est fort engraissé!". Parfois cette malice est débonnaire, lorsque le personnage est bon: c'est le cas du chanoine, qui a certes bien des défauts, mais qui accepte finalement de se charger de l'enfant de la Corilla. Consuelo est d'ailleurs un personnage fort malicieux, sans être jamais méchante. George Sand a réussi le portrait le plus difficile sans doute, celui d'une jeune fille chaste, mais pas du tout "oie blanche". Consuelo s'en est expliqué clairement avec le trop entreprenant Anzoleto dans la petite chambre vénitienne. Et elle sait défendre avec une grâce souriante le voeu de chasteté fait à sa mère tout au long du roman, dans l'épisode de la fuite vers Vienne avec Haydn, où s'ajoute au jeu le déguisement, mais aussi avec Zustiniani, Frédéric de Prusse, et tous ceux qui sont séduits par elle. Jeanne aussi, dans le roman du même nom, sait se dérober sans agressivité aux entreprises de Marsillat.[21] La coquetterie des jeunes paysannes, si elles sont, bien sûr, les héroïnes (car il en est aussi de ridicules) est toujours souriante, qu'il s'agisse de la Fadette, ou de Brulette des *Maîtres Sonneurs*. En somme, elles sont comme Lauriane de Beuvre, dans *Les Beaux Messieurs de Bois-doré*, qui, quoique noble, n'est jamais sortie de ses terres:

> En outre de ce tact délicat et de ce grand bon sens qu'elle possédait, elle avait dans l'esprit un tour de franchise et de malice, amalgame tout berrichon, qui fait de l'alliance de deux contraires une manière de voir et de dire assez originale. Elle était du pays où l'on dit la vérité en riant, et où chacun sait qu'il est compris sans avoir besoin de se fâcher.[22]

C'est bien aussi l'un des caractères de George Sand, et de son style.

Non qu'elle ne soit prise parfois d'une ironie plus cinglante. Ainsi, dans *Le Compagnon du tour de France* n'est-elle pas tendre pour les "conspirateurs aux mains blanches", ces carbonaristes qui tentent d'enrôler les Compagnons, tout en les méprisant.

> Pierre regarda les trois prolétaires debout en face de ces révolutionnaires au petit pied, et formant un peu le groupe du serment des trois Suisses au Ruthly. Il sourit de voir leur puissante attitude et leur expression profonde déconcerter tout à coup ces hommes si malicieusement polis.[23]

La fin de *Jeanne* est elle aussi virulente, dans sa brièveté. Après avoir raconté le sort de tous les autres personnages après la mort de Jeanne, elle ajoute, à la ligne et bien détaché, ce paragraphe féroce, quant au sort de Marsillat:

> Marsillat avait reçu une dure leçon. Il se corrigea du libertinage; mais il avait le fond de l'âme trop égoïste pour ne pas remplacer cette mauvaise passion par une autre. L'ambition politique devint le stimulant de son intelligence et la chimère de sa vie.[24]

3. L'ironie romantique

Cependant, on doit, dans cette étude du rire sandien, ne pas se contenter de montrer à quel point elle sait utiliser des registres si divers: il ne s'agit pas seulement de mêler le grotesque et le sublime, comme le recommandait Hugo. Nous avons affaire à une attitude qui est proprement celle de l'ironie romantique. René Bourgeois, dans l'étude qu'il lui a consacrée,[25] la caractérise par une "fausse naïveté et terrible lucidité [...], complément indispensable d'un sentimentalisme dont elle dénonce le caractère théâtral et qu'elle conduit insidieusement à sa perte" (p.246). Certes, elle est avant tout présente dans le romantisme allemand, mais George Sand en donne aussi de bons exemples.

L'un des traits en est le défi au principe de non-contradiction: "Elle affirme simultanément la nullité totale de l'oeuvre qu'elle suscite et sa valeur transcendantale" (p.34). Elle se donne donc le droit, comme l'affirme Schlegel, à une "ravissante confusion", car si le poète semble prendre les événements à la légère, il y met en même temps "le sérieux le plus sacré" (p.19). Aussi faut-il prendre à la fois à la légère et avec sérieux cette première oeuvre non publiée de George Sand, *Histoire du rêveur*, qui semble prolonger les lettres que nous avons évoquées, et annoncer les thèmes profonds de l'oeuvre à venir.[26] Le personnage, fil conducteur très lâche de ce récit bizarre, Tricket, au nom hoffmannien, est une manière de génie, miroir ironique et critique à la fois de l'apprenti écrivain en proie aux affres de la création. Il est, dit la narratrice "sérieux quand je veux. Il est aussi gai quand je suis disposée à l'être. Je lui reproche souvent d'être fantasque" (p.9). Lorsqu'elle se risque à une "sublime déclamation" sur l'inquiétude humaine, il l'interrompt par un éclat de rire bruyant et prolongé, qui est aussi le rire d'Aurore. Cependant, le rêve qu'il lui procure, histoire, dit-il, d'un "fou qui te ressemble" est tout à fait initiatique. Puis la suite bifurque brutalement, car on a une lettre supposée à son ami Jane (Bazouin, l'une de ses correspondantes réelles), lue à Tricket, sur les difficultés de la création, puis l'histoire du grillon, qui sera aussi racontée dans *Histoire de ma vie*. Le ton lyrique de la déploration de la mort du grillon est si excessif qu'on sent bien l'ironie à demi assumée seulement: le texte joue sur le fait qu'il n'est question ici que d'un grillon, dont on chante le thrène comme s'il s'agissait d'un être humain, mais dont pourtant l'accident funeste a attristé profondément la jeune fille. L'ironie joue plus sur la forme que sur le fond. Du reste, Tricket, pour une fois, ne se moque pas. Mais il se moquera des prétentions du futur auteur d'écrire ses Mémoires, à son âge. Puis il sera question d'un bel esprit

qui se moque de Jean-Jacques Rousseau et dont la pédanterie et le ridicule annoncent bien des portraits futurs. On a en tout cas toujours cette impression plaisante de coq à l'âne, qui ne vient pas seulement de ce que le texte est évidemment incomplet. Il s'agit bien de "ravissante confusion".

Cette tonalité fantasque et fantastique est une donnée de l'ironie romantique, qui veut en quelque sorte casser, par ses effets propres, les données de la réalité matérielle prosaïque. George Sand en fera des utilisations moins échevelées dans son oeuvre ultérieure, encore qu'un roman comme *Teverino* soit, de l'aveu de l'auteur, "une pure fantaisie dont chaque lecteur peut tirer la conclusion qui lui plaira" (notice de 1852). Le héros prononce une dernière phrase tout à fait caractéristique: "[...] je connais trop la réalité pour vouloir cesser de faire de ma vie un roman plus ou moins agréable et varié"[27]. Sur le rythme échevelé d'une promenade-surprise, élaborée en principe au départ pour séduire Sabina, les fantaisies que dirige le mystérieux Teverino sont destinées à faire prendre conscience d'un sens de l'existence différent de celui que l'on attendrait banalement: il ne s'agit pas de décrire l'entreprise de séduction de Léonce, mais de faire prendre conscience de la richesse et de la variété du monde et des êtres, à condition de vouloir bien prendre la peine d'en jouer le jeu.

Car la dimension du jeu est essentielle. Elle se trouve dans la thématique du masque et de la mascarade, et on n'oubliera pas à quel point George Sand et ses amis berrichons se sont moqués ainsi des bourgeois de La Châtre.[28] Le théâtre de Nohant, auquel George Sand consacre tant de temps et de talent, et dont on trouve l'écho dans *Le Château des Désertes,* n'est pas un simple divertissement, où l'on retrouve d'ailleurs très souvent la gaieté énorme des premières lettres. Le thème du bal masqué, le plus étrange se trouvant dans *Le Secrétaire intime,* et le déguisement de *Consuelo* aussi bien d'ailleurs que son statut d'actrice mériteraient d'être étudiés en se souvenant de ce que dit René Bourgeois à propos du *William Lovell* de Tieck: "Il est significatif de retrouver ici le thème du bal masqué, qui traduit de façon parfaite cet incessant va-et-vient entre le réel et l'imaginaire, tour à tour recherchés et refusés".[29]

Il y aurait bien d'autres thématiques à examiner. Je me contenterai de faire une rapide comparaison entre le rire de George Sand et celui de Musset, entre l'ironie romantique de la première et la dérision tragique du second. Même s'ils ont pu sans doute se retrouver pour "blaguer" les excès romantiques, même si les déchirements de la rupture (à épisodes) a donné lieu aux pages les plus sombres des *Lettres d'un voyageur*, on sent bien que très vite, George Sand tire de son expérience non pas une tragédie, non pas un équivalent des *Nuits*, mais un roman ambigu, *Leone Leoni,* où sur fond de fête vénitienne, donc de carnaval et de mascarade, l'héroïne, qu'on a vu beaucoup souffrir des infidélités de celui qu'elle aime, homme aux multiples visages, saute dans la gondole du pervers: fin ambiguë, mais non désespérée.En revanche, on songera que dans *Lorenzaccio*, au sujet si complaisamment offert à Musset par Sand , le thème du

masque est tragique: il "colle à la peau" de celui qui avait voulu le porter pour venger sa patrie de sorte que sans renoncer à jouer un rôle et commettre un acte qui est tout ce qui lui reste de son identité, il sait que désormais le réel sordide l'emportera à tout coup sur le rêve. Au lieu d'être positive, comme l'est l'ironie romantique, et celle de George Sand, au lieu d'être retour au monde et non contre le monde,[30] la dérision, préfigurant celle de Flaubert et celle de la décadence fin de siècle, refuse la "bienfaisante équivoque",[31] et se retranche dans la vision d'un univers maudit par essence.

Tel n'est pas le sens du rire de George Sand. Certes, il peut comporter bien des nuances, et parfois laisser entendre quelque sanglot. Il n'est pas question de réduire l'art de George Sand à ce grand rire sain qui la secoue souvent au fil de la plume. Mais c'est lui qui, en définitive, est à la base de cette attitude d'ironie romantique, attitude positive face aux malheurs de sa vie comme à ceux de la société. Gaieté du peuple dont elle revendique l'appartenance, gaieté de la femme, qui sait faire contre mauvaise fortune bon coeur, et joyeusement revendiquer les contradictions. Il n'est pas si facile de rire, et de faire rire les autres. C'est aussi l'un des moyens, même si c'est loin d'être le seul, de les faire réfléchir, de les éduquer sans les ennuyer. George Sand, si assurée de devoir jouer ce rôle, ne le joue peut-être jamais aussi bien que lorsqu'elle le fait dans la gaieté. C'est elle-même en somme qu'elle décrit lorsque, dans *Histoire de ma vie*,[32] après avoir rendu hommage à son amie Marie Dorval, et avoir tracé un tableau tragique de ses malheurs, elle affirme:

> Parfois, cependant, c'était une gaieté désespérée; mais bientôt le rire vrai s'emparait d'elle et lui donnait de nouvelles puissances. C'était la balle élastique qui touche la terre pour rebondir sans cesse.

Grenoble, 25 juin 1992.

NOTES

1. *Oeuvres autobiographiques, Histoire de ma vie*, III[e] partie, ch.XI, Pléiade, t.1, p.879.
2. *Correspondance*, t.1, Garnier, Paris, 1964, p.570.
3. *Histoire de ma vie*, *ibid.* tome 2, p.202. Elle a eu, dit-elle, une vive discussion avec Balzac à cette époque, et le traite de "gros indécent", et lui la traite de "prude".
4. *Correspondance Flaubert-Sand,* texte établi et annoté par Alexandre Jacobs, Flammarion, 1981, p.105-106.
5. *Ibid.* p.911.
6. *Correspondance,* t.1,.*ibid.* p.603, 12 février 1830.
7. *Ibid.* p.519-520, 20 avril 1829.
8. *Ibid.* p.727-733, 6 novembre 1830.
9. *Ibid.* p.744-749.
10. *Ibid.* p. 604.
11. Voir *Mme Bovary*, évidemment, et *Bouvard et Pécuchet.*
12. *Correspondance*, *ibid.*, p.666-667.
13. Voir aussi *ibid.* p.740, intitulée: "Épître romantique à mes trois amis".
14. *Ibid.* tome IX, p.121.
15. *Ibid.* p.418-419.
16. *Ibid.* tome XII, 4 mars 1854, p.335.
17. *Ibid.* p.293, 12 février 1854. La "biographie" de Mirecourt avait paru en extraits dans *La Presse littéraire* du 5 février 1854.
18. *Jeanne*, éd. de l'Aurore, 1978, rééd. 1986, p.50.
19. *Le Meunier d'Angibault*, éd. d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, 1976, p.28.
20. Éditions de l'Aurore, 1990, p.43-44.
21. Voir par exemple p.72 et p.181-182.
22. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op.cit., p.41.
23. *Le Compagnon du Tour de France,* op.cit., p.168.
24. *Jeanne*, op.cit. p.279. Le sens de "malicieux" est ici péjoratif.
25. *L'Ironie romantique*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
26. Nous utilisons l'édition donnée dans la revue *Présence de George Sand,* n°17, texte présenté et établi par Thierry Bodin, juin 1983.
27. *Teverino*, éd. d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, 1977, p.178.
28. Voir *Correspondance*, vol.1, p.37-38, ou p.69-70. *Histoire de ma vie* raconte d'autres farces de ce genre.
29. *L'Ironie romantique,* op.cit. p.26.
30. *Ibid.*, p.31, citant Jankélévitch.
31. *Ibid.* p.29.
32. *Oeuvres autobiographiques,* vol.2, *ibid., p.*225.

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

Pierre qui roule *ou l'artiste bohême: le voyage à l'étranger comme prétexte géographique (dans* Pierre qui roule *et* Le Beau Laurence *de George Sand)*[1]

"Mon dieu, qu'on est heureux de voyager, de voir des montagnes, des fleurs, des précipices! [...] Moi, j'oublie tout, comme quand Pauline Viardot chante"[2], écrit "George le bohémien"[3] à son ami Flaubert, en juillet 1872. Sand souligne ainsi le pouvoir du voyage: il exalte la sensibilité de l'artiste autant que l'art dans sa plus haute expression (écouter P. Viardot).

L'artiste sandien est en effet par nature un *bohémien*.[4] Impéria, jeune actrice de talent, fait remarquer au beau Laurence: "Vous avez des goûts d'artiste [...] Vous aimez cette vie insouciante à force d'être précaire, ces voyages, ces nouvelles figures et ces nouveaux pays à observer, à goûter ou à critiquer" (*PQR*, p. 109.) Ce "goût" inné du voyage est particulièrement illustré dans *Pierre qui roule* (et sa suite *Le Beau Laurence*) où les héros sont des acteurs ambulants, parcourant la France et l'étranger. Le titre même de *Pierre qui roule* est emblématique de cette condition itinérante de l'artiste, à laquelle G. Sand confère ainsi un statut semi-proverbial ("Pierre qui roule n'amasse pas mousse"...)

L'artiste est aussi par nature un *étranger*. Dans la société, il fait figure de hors-la-loi: "Nous n'avons pas l'existence réellement sociale, nous autres; nous sommes en dehors de toutes les conventions" (*BL*, p. 102.) dit Impéria à Laurence. Étranger, l'artiste l'est encore en ce qu'il diffère des gens ordinaires: il est un être hors du commun, incompris, marqué du sceau de sa différence. Il est enfin étranger à lui-même: pour l'acteur, c'est la tentation des apparences au détriment de la réalité de l'être, le "mensonge officiel" de l'"existence simulée du théâtre" (*PQR*, p. 90.) au détriment de la vraie vie.

Ainsi, l'artiste est par nature un voyageur et un étranger. Dans *Pierre qui roule* et *Le Beau Laurence*, c'est, de plus, un voyageur à l'étranger. Quelle place donc accorder au *voyage à l'étranger* dans la perspective artistique? S'il apparaît que ce voyage est un élément obligé de la formation de l'artiste, il intervient paradoxalement peu en tant que terre étrangère caractérisée. Le dépaysement authentique est celui de la quête puis de l'accomplissement de soi. Il s'agit de

suivre l'artiste dans ses pérégrinations géographiques et spirituelles, et d'en jauger les interactions. Pour cela, il convient de baliser les fausses routes: celles qui conduiraient à l'enlisement du voyage et de la carrière artistique – ce qui permettra de dégager la vraie voie: celle de la connaissance de soi et de son art – laquelle conduit vers les terres de l'Idéal: c'est-à-dire le Pays où l'on n'arrive jamais.

Les fausses routes

Un itinéraire géographique perverti

Quelques "prétextes" au voyage sont manifestes, et leurs motivations évidentes. Mlle de Valclos choisit de devenir actrice après la ruine de sa famille et l'aliénation de son père: le directeur de la troupe, Bellamare la retrouve "en Belgique, où elle débuta sous le nom d'Impéria et où personne ne soupçonna le mystère de sa vie" (*PQR*, p. 64.). Le voyage à l'étranger est ici le moyen de préserver, d'une part, l'incognito grâce au "nom de guerre" (*BL*, p. 59.), et d'échapper, d'autre part, au préjugé contre l'acteur en débutant devant un public inconnu. Le voyage est alors détourné de toute signification artistique, puisqu'il ne vise qu'à protéger l'image traditionnelle de la demoiselle de bonne famille.

Mais le voyage à l'étranger peut suivre d'autres fausses routes. "Je n'ai jamais gagné d'argent que hors de France" (*PQR*, p. 189.), soutient Bellamare. En effet, la tournée en Europe Centrale, qui occupe la majeure partie du *Beau Laurence*, permet de gagner des sommes exorbitantes. Mais les faits se chargent de démentir ce prétexte matérialiste. Un premier voyage en Italie n'a rapporté aucun bénéfice, si bien qu'Impéria constatait: "nous sommes arrivés ici avec rien, et, si je n'avais eu un assez bon lot de mes guipures à vendre [...] j'ignore comment nous aurions pu vivre" (*PQR*, p. 174.). Un second voyage à l'étranger se résume par une expression de Morambois: "Nous avions *boulotté*" (*PQR*, p. 182.). Quant aux sommes exorbitantes, elles sont à la mesure du désastre final, puisque tous reviennent ruinés.

D'autres "prétextes" au voyage des artistes sont aussi vite invoqués que démentis. L'exemple du séjour en Europe Centrale suffit à les réunir. "Nous sommes en voyage pour nous amuser" (*PQR*, p. 183.), prétend Bellamare, mais sa troupe endure toutes sortes de périls (naufrage, assassinat, attaque de brigands...). "Plus on vient de loin, plus on attire les curieux" (*PQR*, p. 189.), dit-il encore, mais la population du prince Klémenti leur devient si hostile que la fuite est leur dernier recours. Même voyager pour voir du pays s'avère impossible: les acteurs sont d'abord prisonniers d'une île, puis d'une forteresse.

On voit que les raisons avancées pour motiver ces voyages sont systématiquement détruites par une réalité contrariante, qui s'amuse à pervertir les itinéraires, véritable persécution par le Hasard – en l'occurrence Sand, qui n'accumule pas les "prétextes" géographiques sans raisons – que nous éluciderons.

Un exotisme en trompe-l'oeil

Les artistes en voyage à l'étranger ne recherchent pas non plus l'exotisme, et les paysages parcourus n'ont pas de consistance réelle. Dans *Pierre qui roule*, aucune tournée à l'étranger n'est relatée. Laurence souligne lui-même la rapidité avec laquelle sont évoqués ses périples: "Je vous ferai [...] passer à *vol d'oiseau*[5] par Turin, Florence, Trieste [...] par l'Autriche et la Suisse" (*PQR*, p. 182.). Il n'y a donc aucune quête de couleur locale. Dans *Le Beau Laurence*, le grand voyage en Croatie-Dalmatie est raconté avec force détails. Pourtant on n'y trouve qu'une peinture restreinte du pittoresque étranger. Ainsi, à l'exception du prince lui-même, ni les hommes ni les costumes ne sont décrits au royaume de Klémenti. Sand ne signale que quelques traits: "longues moustaches", "coutelas et pistolets" ou "haillons pittoresques" (*BL*, p. 42.). De même pour les moeurs: on trouve quelques mentions de confiture de rose et de café turc; ou encore la vision de têtes desséchées ornant une tour du palais, à la grande fierté du prince, étonné de voir ses invités horrifiés: "il ne put les décider à rester dans un lieu si empreint de couleur local" (*BL*, p. 46.).

On fuit donc la "couleur locale", et ni le pittoresque ni le lieu du voyage ne sont l'essentiel: "Je ne vous raconterai pas mes voyages [...], mes souvenirs [...] retarderaient ce qui vous intéresse, l'histoire de mes sentiments et de mes pensées" (*PQR*, p. 182.). Le voyage à l'étranger n'est donc qu'un "prétexte" géographique à une quête supérieure, celle de l'être. Dès lors, et *a contrario*, la narration prolongée du voyage en Europe Centrale suggère que, si ce voyage-là mérite d'être raconté, c'est qu'il favorise "ce qui intéresse", c'est-à-dire la découverte du moi de l'artiste. C'est la vraie voie pour l'artiste parce qu'elle seule peut conduire à l'épanouissement et à une pratique artistique féconde.

La vraie voie

A la recherche d'une géographie perdue

L'absence de repères géographiques dans *Le Beau Laurence* montre paradoxalement le chemin à suivre. L'île du naufrage et le palais de Klémenti sont les deux pôles du voyage dans ce roman. Or l'île *n'a pas de nom*, et le

royaume est un "pays peu accessible, *dont la géographie n'existe pas encore*"[6]. Il s'établit un parallélisme significatif entre la géographie du sol étranger, en quête de ses frontières, et celle de l'être en quête des terres inconnues qu'il porte en lui: tous deux sont à la recherche d'une géographie perdue. C'est Bellamare que Sand charge de cette révélation: "Ne vous semble-t-il pas inouï qu'à deux journées de l'Italie, en pleine Europe civilisée, sur une mer fréquentée à toute heure, explorée dans tous les sens, nous ayons été *perdus* sur une île *inconnue, comme si nous eussions été en quête d'une terre nouvelle dans un voyage d'exploration*?" (*BL*, p. 93.). Cette "terre nouvelle" à explorer, c'est en fait soi-même.

Sand choisit comme cadre de l'action deux lieux particulièrement primitifs (une île sauvage, un pays de coupeurs de têtes) et instables géographiquement (un tremblement de terre serait à l'origine du naufrage, Klémenti et ses condisciples mènent une guerre de frontières incessante). On remarque la totale adéquation du lieu avec la situation des personnages: sur l'île, ils sont en proie à leurs pulsions les plus sauvages, et leur personnalité est bouleversée. Par exemple, le matelot se jette sur les acteurs pour boire leur sang; Lambesc révèle ses abîmes d'égoïsme en monopolisant costumes et provisions, et compromettant le salut de tous. Au contraire, Impéria face aux mêmes circonstances prouve à ses compagnons la sublimité de son caractère. Son abnégation fait dire à Bellamare: "cette fille est certainement à un échelon au-dessus de l'humanité; elle est là comme un ange au milieu des damnés" (*BL*, p. 29.).

La révélation des caractères est donc à la mesure de la catastrophe: devant le danger de mort, les êtres sont confrontés à leurs limites; le naufrage devient le "prétexte" géographique à la connaissance de soi et des autres.

D'autre part, une symétrie s'établit entre les lieux. L'île et le palais de Klémenti offrent le même type de paysage, – Laurence le remarque: je "crus *reconnaître*[7] la dentelure d'alpes roses que nous avions eu le loisir d'admirer [...] durant notre captivité sur l'écueil" (*BL*, p. 44 v. aussi p. 28.). Ces lieux offrent également une identité de situation: celle du prisonnier, du danger, et de l'affrontement à la mort réelle (le matelot sur l'île, Marco chez le prince). Enfin, l'île et le palais entérinent deux voyages au bout du désespoir. Or c'est au fond de l'horreur que les personnages trouvent en eux les énergies cachées leur permettant de l'affronter et de la surmonter. Ainsi, des lieux aussi différents que l'archipel aux écueils et les montagnes dalmates valent non par leur pittoresque géographique mais par l'identité des situations qu'ils instaurent. C'est la similitude des contraintes qui sert de catalyseur à l'exploration du moi. Plus le voyage est étranger, dépaysant, sauvage, plus intérieure est l'aventure, plus exceptionnelle la découverte des ressources enfouies du moi.

Une réécriture de la Carte du Tendre

Le voyage à l'étranger propose aussi, dans la connaissance de soi, une réécriture de la Carte du Tendre: le héros narrateur doit apprendre à aimer l'être qui lui convient.

Laurence s'est engagé dans la troupe par amour pour Impéria, mais il a tu sa passion, sachant qu'il perdrait l'amitié de la jeune fille s'il parlait. Or l'île du naufrage agit comme un révélateur des sentiments. Pris de délire, Laurence se déclare et engage dès lors le naufrage de ses sentiments. La péripétie symbolique culminante en est la tentative désespérée de noyade amoureuse, avec Impéria dans ses bras, mais sa faiblesse empêche Laurence d'accomplir son projet. Or, après cette expérience, Laurence, même s'il connaît des regains de passion pour Impéria, se prépare à aimer celle qui lui convient: l'inconnue de Blois, Mme de Valdère.

Laurence peut alors vaincre l'ultime épreuve de vérité qui lui est imposée: à la fin du roman, une représentation du *Mariage de Figaro* est exécutée par la troupe en son honneur. Cette pièce illustre le remaniement des sentiments amoureux: Bellamare en Figaro est rassuré sur l'amour de Suzanne, jouée par Impéria; tandis que, repoussé par celle-ci, Almaviva revient à la comtesse. C'est Laurence qui incarne ce rôle et qui comprend la transposition théâtrale de son amour déçu. L'épreuve est concluante: devinant l'anxiété de Mme de Valdère, Laurence "se tourna vers elle, lui prit la main et la tint contre ses lèvres tout le temps que dura la scène"[8].

Par ce geste tendre, Laurence renonce à l'illusion comique et marque son attachement à la vraie vie.

Du tremblement de terre au jaillissement du talent

Mais la vraie vie, pour l'artiste, c'est aussi la quête du bonheur à travers l'art. L'exemple d'Impéria est caractéristique.

Le talent d'Impéria jaillit au pays de Klémenti. C'est une vraie révélation par sa soudaineté, son éclat, et les émotions suscitées: "On applaudit, on cria, on se jeta dans les bras les uns des autres, on baisa les mains d'Impéria en lui disant qu'elle était sublime" (*BL*, p. 58.).

Ce n'est pas un hasard si Impéria découvre un talent de *tragédienne*, elle qui jouait jusque-là des rôles d'ingénue. La révélation du génie de l'artiste est liée à une crise profonde du moi générée par l'expérience de la souffrance authentique. "Son oeil se creusa et redevint fixe *comme si elle interrogeait encore sur l'écueil maudit les voiles décevantes qui s'effaçaient à l'horizon*"[9]. Le jeu de l'actrice n'atteint sa plénitude que s'il s'appuie sur l'émotion vécue qu'il peut alors transposer spontanément.

On voit que l'explosion du talent au palais de Klémenti n'est pas liée au dépaysement géographique, mais qu'elle renvoie à une *gestation* symbolique "dans le ventre du rocher" (*BL*, p. 92.) – l'expression est de Bellamare – qui fonctionne comme une renaissance après le naufrage. De même, il est possible d'exploiter le thème du cataclysme géographique comme figure de l'explosion du talent. L'île aurait surgit mystérieusement des fonds marins à la suite d'un tremblement de terre et aurait disparu de même. Cette nouvelle Atlantide permet aux trésors de la personnalité d'Impéria de se révéler pleinement sur le plan humain et sur celui de l'art.

Dès lors, il s'agit d'apprécier les retombées du voyage sur l'après-voyage et d'en estimer les profits et les enseignements: Pierre qui roule amasse-t-elle mousse?

Le pays où l'on n'arrive jamais

La conquête du moi, une formation sans frontières

Le voyage hors de son pays est une étape dans la maturation de l'artiste; mais la conquête du moi n'a pas de frontières.

Avant son départ pour l'étranger, Laurence écrit à l'inconnue de Blois: "je suis [...] un enfant qui veut devenir un homme, et qui travaille avec ardeur à savoir, à comprendre, à être" (*PQR*, p. 165.). Le voyage en Europe se place dans le vaste contexte de la quête du Graal intime. On peut ainsi lire les coupures de la narration comme autant de phases nécessaires à Laurence pour se comprendre et se récapituler. C'est ce que jalonnent les titres ["Histoire de Pierre qui roule" (*PQR*, p. 27.), "suite de l'histoire de Pierre qui roule" (*PQR*, p. 145.), "suite de l'histoire du beau Laurence" (*BL*, pp. 26 et 116.], et c'est ce que soulignent à plusieurs reprises les propos du héros à son confident: "Il m'avoua sincèrement éprouver depuis longtemps le besoin d'ouvrir son coeur" (*PQR*, p. 27.). "J'ai besoin de vous voir, de me reconnaître et de me résumer avec vous" (*BL*, p. 111.).

Si l'artiste sandien marque autant d'attachement à se bien connaître, c'est que sa carrière en dépend. Bellamare le rappelle à Laurence: "dans notre art [...] le premier point est de bien savoir ce que l'on est, afin de savoir ce qu'il faut être" (*PQR*, p. 74.). A partir de là commence un travail de recréation de soi spécifique à l'acteur, qui conduit à la création proprement dite des rôles ("Quand vous vous serez peu à peu débarrassé de vous-même [...] vous commencerez à chercher, à inventer, à créer" (*PQR*, pp. 74-75.)). S'établit ainsi un aller-retour perpétuel entre les terres du moi et celles de l'art: c'est ce qu'illustre la géographie des voyages.

Les rêves brisés

Il est un pays où l'on n'arrive jamais: c'est celui des Chimères. Le voyage à l'étranger peut entamer un processus d'éclatement des idéaux: deux exemples le montreront.

Le rêve révolutionnaire de Klémenti est d'exalter grâce à l'art le sentiment patriotique chez ses compagnons, et d'obtenir alors le commandement de l'armée. Mais ce rêve échoue. Or, depuis l'épreuve de 1848, Sand a renoncé à la mission révolutionnaire de l'art dont Consuelo portait le flambeau. En 1868, date du projet de *Pierre qui roule*, on ne peut décidément pas "faire entrer la notion de progrès dans des têtes héroïques, mais étroites et dures" (*BL*, p. 84.).

Une autre ambition à laquelle il faut renoncer (Impéria exceptée) est celle d'une pratique artistique de génie. Le cas de Léon est le plus dramatique, car il possède le pire de tous les dons: le "génie sans talent" (*PQR*, p. 150.). Sur l'île, son incapacité devient éclatante: "Plus je sentais notre abandon, et notre impuissance, plus j'avais soif d'écraser par le génie de l'inspiration ces mornes géans [*sic!*] de pierre et cette implacable fureur des flots" (*BL*, p. 93.). Mais il ne sera ni Chateaubriand ni Hugo, car son chef-d'oeuvre n'était en définitive que "le produit d'une complète aliénation mentale" (*BL*., p. 93.). Cette crise artistique montre l'ambiguïté des limites entre la folie et le génie. Elle met fin également aux illusions que Léon conservait sur lui-même: le génie reste une utopie.

La recherche de l'absolu

Il n'en reste pas moins que, pour Sand comme pour ses héros, être artiste, c'est déjà un idéal en soi. Car l'artiste est un être supérieur: "J'ai été Achille, Hippolyte et Tancrède [...], j'ai bégayé la langue des demi-dieux, je ne saurais être ni commis ni greffier" (*BL*, p. 106.), dit le beau Laurence. Qui plus est, incarnant des rôles de héros, il aboutit au paradoxe de vouloir vivre le sublime au quotidien. "J'ai besoin d'être plus grand que nature [...] je prétends sans cesse être sublime [...], la vertu est mon rôle, et je n'en veux pas jouer d'autre" (*BL*, p. 112.).

C'est ainsi que l'artiste est, en définitive, étranger au monde. C'est un chercheur de l'Absolu, donc un éternel insatisfait. Il ne sera jamais heureux car, remarque Bellamare: "S'il était au plus haut de l'échelle [...], il rêverait encore quelque gloire plus pure, fallût-il, pour la trouver, monter dans la lune" (*PQR*, p. 102.).

C'est Impéria qui donne le mot de la fin: "nous sommes, avec les dévots mystiques, les derniers disciples d'un idéal extra-social, extra-pratique, extra-humain" (*BL*, p. 102.). C'est dire que l'Artiste se meut dans une sphère

éloignée des êtres de la médiocrité, qu'il a conscience de sa valeur, et qu'il revendique sa Chimère, parce qu'elle est sa source d'art et de vie.

Ainsi le voyage à l'étranger pose des repères géographiques qui jalonnent l'itinéraire d'une âme aux paysages choisis. Il joue un rôle déterminant dans la formation de l'artiste, en continuelle tension vers l'idéal. Il repose sur un paradoxe triple: l'artiste ne voyage pas pour se produire mais pour se former; il ne cherche pas à s'ouvrir aux autres, car il est tourné vers lui-même; il n'est pas en quête de lieux nouveaux, mais de paysages intérieurs.

En fin de compte, l'artiste est sans conteste une "Pierre qui roule": mais si Sand n'a retenu que la première moitié du proverbe, c'est peut-être que la seconde appliquée à l'artiste pose problème. Certes, Pierre qui roule "n'amasse pas mousse" au sens matériel de l'image puisque de ses débuts à sa fin l'artiste reste démuni de biens (qu'il dilapide ou ne gagne pas). Mais, au sens spirituel, en voyageant, il "amasse mousse", puisqu'il travaille à accumuler les richesses de l'âme.

"J'ai fait à peu près le tour du monde" (*PQR*, p. 189.), constate Bellamare. Ce voyage à l'extrémité de la terre apparaît comme une illustration des extrêmes qui caractérisent la vie d'artiste: passer de la plus grande richesse (les gains chez Klémenti) au dépouillement total (l'attaque des voleurs), de l'adulation publique (celle des voisins de Klémenti) à la haine d'une population (celle des sujets du prince), de la joie la plus vive (la révélation du talent d'Impéria) au noir désespoir (la mort de Marco), etc...

Il résulte aussi des aléas du voyage que la condition d'artiste est bien précaire. Sand établit elle-même la filiation entre la fragilité du métier d'artiste et le naufrage romanesque. Dans une lettre à sa chère Lina, elle évoque une représentation de *La Petite Fadette*: "Je ne sais quelle vision m'a passé [...] devant ce triomphe des deux jolis artistes [...], j'ai pensé à mes personnages de *Pierre qui roule*, au naufrage, à tous les naufrages de ces brillantes existences si fragiles"[10].

On peut en conclure que les hasards et les émotions fortes de la vie de bohême sont une représentation miniaturisée et théâtralisée de la vie: "Un voyage est un abrégé de la vie de l'homme [...] L'art de voyager, c'est presque la science de la vie"[11]. C'est pourquoi le mot de Sand à Buloz sur son roman *Pierre qui roule* peut servir de conclusion: "Le sujet était inépuisable. Mais il faut bien s'arrêter"[12].

NOTES

1. Le texte paraît d'abord sous le titre unique de *Pierre qui roule* dans la *RDM* des 15 juin, 1er et 15 juillet, 1er et 15 août, 1er septembre 1869, et en librairie l'année suivante. L'édition disponible actuellement est: *Pierre qui roule* et *Le Beau Laurence*, Safrat, 1990. Toutes nos références, dans le texte même de cet article, se rapportent à cette édition. (Abréviations utilisées: *PQR* et *BL*.) Mais elle comporte des erreurs et des omissions. Un *errata* complet dépasserait le cadre du présent article. Nous produisons cependant des remarques sur l'état du texte (voir note 12) et sur une importante page omise (voir n. 8).

2. G. Sand, Corr., XXIII, p. 150 (toutes les citations renvoient à l'édition de la *Correspondance* par G. Lubin).

3. *Ibid.*, III, p. 266.

4. Ceci se vérifie dès les premières oeuvres de Sand. N. Mozet, à propos de *Pauline* (première partie écrite en 1832, parution en 1839–40) constate: "Dans l'imaginaire géographique de G. Sand, il y a quelque chose de beaucoup plus important que le lieu d'origine, c'est le mouvement qui oblige à le quitter pour aller ailleurs [...] Pour G. Sand, c'est la route qui fournit le motif structurant", "La place de Pauline dans l'évolution de l'esthétique de G. Sand", *Écritures du romantisme II, G. Sand*, PUV, 1989.

5. C'est nous qui soulignons.

6. *BL*, p. 45. C'est nous qui soulignons.

7. C'est nous qui soulignons.

8. Citation extraite du texte original de la RDM (tome 83, p. 69): *une page entière* n'a pas été imprimée dans l'édition Safrat. Voici l'intégralité du texte manquant, entre les pages 150 et 151 du *BL*: "Vos ouvriers dont vous avez su vous faire aimer, ont imaginé de vous donner ce divertissement: ce sera très naïf, soyez-le aussi, sachez-leur gré de l'intention.

– Bah! dit Laurence, ils vont être prétentieux et ridicules! – Il regarda le programme, c'était une représentation de fragments. On allait jouer les scènes de nuit trois, huit et neuf du cinquième acte du *Mariage de Figaro*. – Allons! dit Laurence, ils sont fous, ces braves gens; mais j'ai été un si mauvais Almaviva dans mon temps, que je n'ai le droit de siffler personne.

La toile se leva. Figaro était en scène. C'était Bellamare dans un joli costume, se promenant dans l'obscurité du décor avec une grâce et un naturel inimitables. Je ne sais si Laurence le reconnut tout de suite. Moi, j'hésitai à le reconnaître. Je n'étais pas habitué à ces soudaines transformations. Je croyais que le costume et le fard en faisaient le secret. Je ne savais pas que l'acteur de talent rajeunit en réalité par je ne sais quelle mystérieuse opération de son sentiment intérieur. Bellamare était admirablement fait et toujours souple. Il avait la jambe fine, élastique, la ceinture dégagée, les épaules légères, la tête bien proportionnée et bien attachée. Sa résille rose mariait adroitement son ton vif au fard plus sobre de ses joues. Son petit oeil noir était un fin diamant. Ses dents, toujours belles, brillaient dans la demi-teinte de la nuit simulée sur la scène. Il avait trente ans au plus, il me sembla charmant. Je redoutais d'entendre son organe défectueux. Il dit les premiers mots de la scène: – *O femme! femme, femme! créature décevante!* – et cette voix comique, empreinte de je ne sais quelle tristesse intérieure bien sentie, ne me choqua plus que celle de Samson, qui m'avait tant de fois remué et pénétré. Il continua. Il disait si bien! Ce monologue est si charmant, et il l'avait si finement creusé et compris! Je ne sais si j'étais influencé par tout ce que je savais du personnage réel, mais l'acteur me parut admirable. J'oubliai son âge, je compris l'amour obstiné d'Impéria, j'applaudis avec enthousiasme.

Laurence était immobile et muet. Ses yeux étaient fixes, il paraissait changé en statue. Il retenait son haleine, il ne cherchait pas à comprendre ce qu'il voyait. La sueur perla à son front quand, passant à la scène huit, Suzanne entra et entama le dialogue avec Figaro. C'était Impéria! Mme de Valdère était pâle comme la mort. Laurence, devinant son anxiété, se tourna vers elle,

lui prit la main et la tint contre ses lèvres tout le temps que dura la scène. C'est un rapide duo d'amour à teinte chaude. Les deux amis la jouèrent avec feu. Impéria me parut aussi rajeunie que Bellamare; elle était pleine de verve et d'animation, on eût dit que la pauvre fatiguée avait de la vitalité à revendre".

9. *BL*, p. 58. C'est nous qui soulignons.

10. *Corr.*, t. XXI, p. 637.

11. G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, *Oeuvres autobiographiques*, Pléaide, 1971, II, p. 900.

12. *Corr.*, t. XXI, p. 421. – Quelques remarques sur l'état du texte: Contrairement à ce qui est annoncé dans l'édition Safrat, la 1ère partie du *BL* paraît dès le 15 juin 1869 dans la *RDM*. D'autre part, les chiffres romains qui jalonnent les parties de *PQR* ont été remplacés dans le *BL* par de simples alinéas: page 125 (parties III à IV dans la *RDM*) et p. 174 (parties V à VI de la *RDM*). Enfin, notre édition reproduit bizarrement, à la 1ère page du BL, un passage déjà inséré 12 pages avant la fin de *PQR*. (Voir *PQR*, p. 179 à 182 et *BL*, p. 19 à 21.) La répétition est textuelle, à l'exception des phrases introductives et conclusives légèrement différentes. Cette version doublée présente, de plus, une même rencontre (avec Fontanet) comme survenue lors de deux tournées différentes selon le tome où elle se déroule. Dans la *RDM*, la rencontre n'a lieu qu'une fois: celle qu'on peut lire dans le BL.

Simone BERNARD-GRIFFITHS (Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand)

Indiana, roman de l'étrangère

L'étranger n'est pas seulement l'exclu du *jus solis* et du *jus sanguinis*. C'est plus généralement «l'autre» de la famille, du clan, de la société voire de la vie. Venu de toutes les modalités de l'Ailleurs, l'étranger trouve surtout un ailleurs en lui-même. Selon la belle formule de Julia Kristeva «étrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie»[1].

L'étrangère, c'est d'abord l'auteur d'*Indiana*, la jeune romancière que l'*Histoire de ma vie* décrit, «brûlant» ses «vaisseaux» s'embarquant pour une «destinée de liberté morale et d'isolement poétique»[2], «l'idéal logé dans un coin» de sa «cervelle»[3]. George Sand naît en effet au statut d'écrivain en se donnant un nom étranger à l'état civil: «A Paris Mme Dudevant est morte mais Georges Sand est connu pour un vigoureux gaillard»[4]. La romancière se définit ainsi par l'altérité même entre masculin et féminin qui fonde le paradoxe vivant qu'est une «femme de génie» dans «un monde d'hommes»[5], paradoxe dont Françoise Van Rossum a montré qu'il structure fortement le métadiscours relatif à *Indiana*[6].

L'étrangère, c'est aussi, sous des visages divers, l'héroïne-type d'*Indiana*, Mme de Carvajal l'espagnole, Mme Delmare surtout «la créole passionnée»[7] dont le prénom résonne comme une invitation au voyage et que George Sand décrit comme «exotique» par rapport à la personnalité de sa créatrice plus proche, à l'en croire, du moine Alexis de *Spiridion*[8] que de la romanesque fille de l'île Bourbon au teint de neige, au coeur de feu, qui trouve en Noun, autre étrangère, autre créole, un contrepoint sociologique autant qu'un double auquel la mort donne une prégnance fantomatique et fantasmatique, le dialogue qui s'instaure entre Noun et Indiana ressemblant à ce «voyage dans l'étrangeté de l'autre et de soi-même»[9] que Julia Kristeva fait coïncider avec l'approche même de l'insconcient.

Or, plus profondément, l'altérité ne donne-t-elle pas au roman d'*Indiana* son décor descriptif et symbolique, exotique dans l'ailleurs comme dans l'intime et ne commande-t-elle pas le régime des personnages?

L'espace de l'étrangeté

La géographie d'*Indiana* est une géographie de l'écart en qui distance géographique et distance intérieure se répondent.

Au coeur même de sa demeure, au Lagny, Indiana, «semblable à une fleur née d'hier qu'on fait éclore dans un vase gothique» (*Ind.* 50), est déjà l'étrangère. George Sand égrène à plaisir les marques de la discordance qui s'établit entre le personnage et le décor. Toute «fluette», disparaissant «sous le manteau» d'une «vaste cheminée de marbre blanc», l'héroïne détonne surtout par sa jeunesse «au milieu de ce vieux ménage, à côté de ce vieux mari», dans un «vieux salon» décoré «dans le goût de Louis XV» (*Ind.* 50) d'Amours nus et de biches dociles aux charmes surannés.

Cette étrangeté sentimentale se double, à la fin du roman d'une aliénation objective. Vendu au père adoptif de Laure de Nangy, le château devient lieu d'usurpation de l'espace. Par une ironie du sort, Laure fait de l'aquarelle «dans le grand salon, à la place même où madame Delmare se tenait d'ordinaire pour travailler» (*Ind.* 285). Autre ironie, dans le parc de Lagny, le «jardin anglais» reste «sombre» et «solitaire» et «rien n'était changé dans les plantations» (*Ind.* 294) mais l'âme des lieux s'en est allée. La disparation des traces de la mort de Noun prive Indiana de souvenirs qui sont la partie frémissante de son être: «Le pont [...] avait disparu, [...] le cours même de la rivière était déplacé.» (*Ind.* 294)

Cette impression de dépossession de soi s'aggrave lorsque l'héroïne est confrontée à la grande ville en qui «multitude» rime romantiquement avec «solitude»[10]. A Paris, Indiana échoue dans un «hôtel garni» (*Ind.* 299) que George Sand décrit comme un haut lieu de l'étrangeté:

> Il y a dans l'aspect de ces meubles étrangers à vos habitudes, et sur lesquels votre regard désoeuvré cherche en vain un souvenir et une sympathie, quelque chose qui glace et qui repousse. Tous ces objets qui n'appartiennent pour ainsi dire à personne, à force d'appartenir à tous ceux qui passent; ce local où nul n'a laissé de trace de son passage qu'un nom inconnu, quelquefois abandonné sur une carte dans le cadre de la glace; cet asile mercenaire qui abrita tant de pauvres voyageurs, tant d'étrangers isolés; qui ne fut hospitalier à aucun d'eux (*Ind.* 299),

tel est le lieu où Indiana connaît «le dernier degré de la misère et de l'abandon» (*Ind.* 300). Misère matérielle: elle manque d'argent, «ce qui est bien pis que d'être abandonné dans l'immensité d'un désert sans eau» (*Ind.* 300). Misère morale surtout: après avoir fui la France, puis l'île Bourbon, elle se retrouve dans le «dédale inextricable» (*Ind.* 300) de Paris, «à trois mille lieues de toute affection humaine» (*Ind.* 300), isolée dans sa solitude de femme au passé tari, à l'avenir fermé, de femme qui, loin du mari qui lui donne un nom, devient presque étrangère à l'état civil. C'est d'ailleurs sous l'appellation d'«inconnue» (*Ind.* 300) que la maîtresse des lieux aurait envoyé l'héroïne, rongée de faim et de

fièvre, à l'hôpital, si tel un *deus ex machina*, Ralph n'avait pas fait son apparition.

Au terme de cette plongée dans l'étrangeté, la mort guette Indiana comme elle l'avait guettée lorsqu'avant le départ à l'île Bourbon et après qu'elle eut vainement essayé de remettre son sort entre les mains de Raymon, Mme Delmare avait, errant sur les bords de la Seine, ressenti la «volupté tentatrice» (*Ind.* 227) du suicide. En proie à un état de «somnambulisme», elle avait alors contemplé un Paris qu'elle ne reconnaissait point, réduit à un «reflet» de maisons et de ciel grisâtre dans la «masse huileuse» du fleuve qui «fuyait sous ses pieds» (*Ind.* 227). Dérive fantastique en qui la réalité devenait à ce point étrange qu'en elle s'intervertissaient les valorisations respectives des éléments: «il lui sembla» «que la terre fuyait» et que l'eau était devenue comme une «masse solide».

Paris est donc, pour Indiana, le lieu symbolique de toutes les pertes. Perte d'identité, perte du sens du réel qui est comme un équivalent métaphorique de la mort.

Or ce rituel délétère affecte aussi Bordeaux, l'autre grande ville que George Sand intègre au décor romanesque.

A l'instar de Paris, Bordeaux apparaît comme un lieu de perte d'identité: Indiana s'y montre incapable de fournir ses «papiers» au «piquet de garde nationale improvisée» (*Ind.* 291) qui les lui demande. Hospitalisée, elle est «inscrite sous la désignation d'inconnue sur les registres de l'administration et sur ceux de la police» (*Ind.* 293).

A Bordeaux comme à Paris, cet effacement du moi conduit aux portes de la mort. A Paris, Indiana cédait à une pulsion suicidaire. A Bordeaux, elle tombe «évanouie sur le pavé» et ne recouvre «la connaissance que dans un hôpital, au bout de plusieurs jours» (*Ind.* 291).

Mais les commotions qui provoquent ces éclipses existentielles sont différentes. A Paris, Indiana ne souffrait que d'un bouleversement intérieur après avoir été congédiée par Raymon. A Bordeaux, le trouble affectif se double d'un cataclysme historique: la révolution de 1830. La cassure survenue dans l'histoire du siècle creuse dans l'histoire de l'âme le vide de l'inquiétude: Indiana craint pour la vie de Raymon, royaliste modéré sans doute, mais royaliste tout de même. Partout elle ne voit que signes de mauvais augure: «le peuple se soulevait de toutes parts», le «préfet avait été presque massacré la veille» (*Ind.* 290). Les voitures publiques sont «encombrées de gens qui fuyaient ou qui allaient profiter de la dépouille des vaincus» (*Ind.* 291). La rumeur elle-même se met au service d'une histoire qui se défait.

Mais la terre d'élection d'Indiana l'étrangère est, à n'en pas douter, l'île Bourbon que George Sand met doublement à distance: par rapport au narrateur et au lecteur à la faveur de l'effet exotique, par rapport au personnage à la faveur d'une intériorisation de l'exotisme qui rend l'héroïne idéalement étrangère aux lieux même de sa naissance et de son enfance.

Tout se passe en effet, comme si, tant que Mme Delmare reste sous l'autorité de son colonel de mari, l'exotisme agissait à contre-emploi sur son âme, la ramenant implacablement à la misère de sa condition au lieu de l'en affranchir et de l'expatrier sentimentalement.

Ainsi Indiana, «revenue aux nonchalantes habitudes de la vie créole», a beau passer «les heures brûlantes du jour dans son fauteuil indien, et celles de ses longues soirées dans la solitude des montagnes» (*Ind.* 252), elle a beau, vers le soir, humer «la brise de terre» qui lui apporte «le parfum des rizières fleuries» ou s'enfoncer dans la «savane» tandis que Delmare et Ralph savourent, «sous la varangue l'aromatique infusion du *faham*» (*Ind.* 253), voire embrasser d'une contemplation monarchique le «cône immense» et les «gigantesques *pitons*» (*Ind.* 253) de l'île, tout l'enferme dans sa solitude et sa tristesse d'étrangère pour qui s'abolissent les paradis artificiels de l'évasion tant la mer qui encercle l'île «de sa ceinture bleue» (*Ind.* 253) fait figure de prison spleenétique:

> Des fenêtres de sa chambre, Indiana apercevait, entre deux pointes de roches, grâce à l'échancrure d'une montagne boisée dont le versant répondait à celle où l'habitation était située, les voiles blanches qui croisaient sur l'océan Indien. Durant les heures silencieuses de la journée, ce spectacle attirait ses regards et donnait à sa mélancolie une teinte de désespoir uniforme et fixe. Cette vue splendide, loin de jeter sa poétique influence dans ses rêveries, les rendait amères et sombres. (*Ind.* 253)

Pour finir, l'héroïne ne trouve d'apaisement qu'en occultant le paysage d'un geste symbolique: «elle baissait le store de pagne de raphia qui garnissait sa croisée, et fuyait le jour même, pour répandre dans le secret de son coeur des larmes âcres et brûlantes.» (*Ind.* 253)

Mais en elle, c'est un nouveau monde étranger qu'elle découvre. En proie au «mirage magnétique» (*Ind.* 253) de la mer, elle retrouve Paris, ce Paris «dont les réalités avaient signalé le temps le plus malheureux de sa vie» (*Ind.* 254) et qu'elle recrée sur le mode «imaginaire» (*Ind.* 254):

> Il lui semblait qu'au-delà de ces vagues et de ces brumes lointaines la magique apparition d'une autre terre allait se révéler à ses regards. Quelquefois les nuages de la côte prirent pour elle des formes singulières: tantôt elle vit une lame blanche s'élever sur les flots et décrire une ligne gigantesque qu'elle prit pour la façade du Louvre; tantôt ce furent deux voiles carrées qui, sortant tout à coup de la brume, offraient le souvenir des tours Notre-Dame de Paris, quand la Seine exhale un brouillard compact qui embrasse leur base et les fait paraître comme suspendues dans le ciel. (*Ind.* 253–254)

L'océan Indien ramène à la Seine et au vertige qui avait saisi Indiana sur ses bords. Le rituel de l'étrangeté, tel que nous l'avons précédemment défini, perdure avec la récurrence des motifs de la perte: perte du sens du réel, perte

d'identité allant jusqu'à l'aliénation de la folie, nouveau visage d'une mort métaphorique:

> Un étrange vertige s'emparait alors de sa tête. Suspendue à une grande élévation au-dessus du sol de la côte, et voyant fuir sous ses yeux les gorges qui la séparaient de l'Océan, il lui semblait être lancée dans cet espace par un mouvement rapide, et cheminer dans l'air vers la ville prestigieuse de son imagination. Dans ce rêve, elle se cramponnait au rocher qui lui servait d'appui; et pour qui eût observé alors ses yeux avides, son sein haletant d'impatience et l'effrayante impression de joie répandue sur ses traits, elle eût offert tous les symptômes de la folie [...] Elle vécut ainsi des semaines et des mois sous le ciel des tropiques, n'aimant, ne connaissant, ne caressant qu'une ombre, ne creusant qu'une chimère. (*Ind.* 254)

En fait, ce traitement symbolique plus qu'ornemental de l'exotisme est mis au service d'un scénario initiatique qui, demeuré fragmentaire dans la recréation du décor parisien puis bordelais, se déploie dans sa totalité pour donner à l'île Bourbon une authentique géographie mythique. Lieu du délire, Bourbon inspire aussi aux héros la rêverie d'un suicide duel dans le ravin de Bernica. Dédoublée, la confrontation avec la mort est par deux fois distanciée, la première dans la folie, la deuxième dans la virtualité d'un trépas souhaité.

Mais pour Indiana l'onirisme même se fait initiatique. Au bord des «eaux pures» qui font du «gouffre verdoyant» de Bernica une «tombe fraîche et fleurie» (*Ind.* 308) à l'humidité matricielle, Indiana, par un geste onirique de réitération du sort de Noun, rêve de rédemption: «J'ai toujours été attirée» confesse-t-elle, «vers le bord des eaux par une sympathie invincible, par le souvenir de ma pauvre Noun. Mourir comme elle me sera doux; ce sera l'expiation de sa mort, que j'ai causée.» (*Ind.* 308)

Comme le fait remarquer Béatrice Didier, l'eau, cessant d'être «mortelle» devient alors «baptismale»[11]. De fait, la tombe initiatique ressemble au berceau d'une nouvelle naissance. Régénérée par le pacte suicidaire conclu avec Ralph, Indiana demeure l'étrangère. Jusqu'au bout fidèle à la symbolique de la différence et de l'altérité, elle renaît. Autre après une ultime traversée en qui s'euphémise l'océan lequel, cessant d'être espace maléfique, représentation figurée des «écueils de la vie» (*Ind.* 308, se fait l'adjuvant d'une *renovatio*:

> L'air de la mer, si tonique et si pénétrant, raffermit sa santé chétive; le calme rentra dans son coeur fatiqué. La certitude d'en avoir bientôt fini avec ses maux produisit sur elle l'effet des promesses du médecin sur un malade crédule. Oublieuse de sa vie passée, elle ouvrit son âme aux émotions profondes de l'espérance oublieuse. (*Ind.* 309)

Éveil à une vie nouvelle que souligne une liturgie langagière inchoative: «Jamais la mer et les cieux ne lui avaient paru si beaux. Il lui sembla les voir

pour la première fois tant elle y découvrit de splendeurs et de richesses.» (*Ind.* 309)

Autant que la vision du monde, se transforme la vision de l'Autre. Ralph trouve désormais place dans une mythologie de l'hymen, un «hymen de l'autre vie» (*Ind.* 329) comme si Indiana ne pouvait une fois encore s'accomplir que dans l'ailleurs. De fait le coeur de l'héroïne soudainement s'illumine d'une «inévitable lumière»: «Le bandeau, qui depuis longtemps se détachait, tomba tout à fait de ses yeux. Rendue à la vérité, à la nature, elle vit le coeur» et les traits de Ralph «tels qu'elle ne les avait jamais vus» (*Ind.* 329).

L'initiation trouve son apothéose dans le dévoilement du mystère promis au néophyte.

La conclusion du roman voit l'avènement d'une nouvelle altérité. Après l'initiation, l'utopie vient enluminer la geste d'Indiana l'étrangère. Dans ce dénouement auquel si souvent l'on a reproché sa facticité, les solitaires de Bernica, sans cesser d'être mythiquement suspendus hors du temps et de l'espace profane, entrent dans une Histoire idéale. L'intemporalité et l'universalité du mythe perdurent mais le récit est mis désormais au service d'une vision de la société. Ignorante quoique douée de «l'esprit du coeur», Indiana garde, «dans ses manières», «quelque chose de lent et de triste qui est naturel aux créoles» (*Ind.* 337). Plus que jamais «étrangère», elle prend contre les colons le parti des Noirs. Elle, naguère esclave, met son bonheur au service de l'abolition de tous les esclavages.

Ainsi, dans tous ses dégradés, qu'il produise des effets du réel ou des miroitements d'utopie, l'espace d'*Indiana* se donne-t-il comme espace de l'étrangeté.

Étrangeté et régime des personnages

Or l'altérité qui régit l'espace nous semble aussi jouer un rôle déterminant dans le traitement du personnage d'Indiana.

Le «deuil endémique»: La famille absente

Comme le Meursault qu'évoque Julia Christeva, Mme Delmare, l'étrangère, «semble endosser un deuil endémique»[12].

Au commencement est l'absence de la mère («Elle n'avait pas connu sa mère» (*Ind.* 140–141) précise George Sand personnellement meurtrie par un rapport ambigu avec sa propre génitrice) et l'infructueuse quête d'un substitut vainement cherché en Mme de Carvajal qui, «malgré ses dons et ses louanges» est «loin» (*Ind.* 141) de remplir un rôle maternel, puis en Mme de Ramière qu'au

Lagny, lors de leur première rencontre, Indiana accueille d'abord avec un «mélange de respect et d'affabilité» (*Ind.* 140) puis avec la tendre spontanéité d'une femme «affectueuse et presque enjouée» (*Ind.* 140). Métamorphose assez significative pour que George Sand la commente comme un involontaire et poignant aveu d'une volonté d'exorciser l'étrangeté dont elle souffre:

> Cette pauvre Indiana éprouvait le besoin de s'attacher à quelqu'un. Tout ce qui lui offrait un espoir d'intérêt et de protection dans sa vie solitaire et malheureuse était reçu par elle avec transport. (*Ind.* 141).

Or cette carence n'est nullement compensée par Mr de Carvajal, «père bizarre et violent», «enivré de passions politiques», «bourrelé de regrets ambitieux», planteur «rude», voisin «fâcheux», qui, refusant à sa fille «le bonheur que donne l'affection d'autrui», la tyrannisant de son «humeur chagrine» (*Ind.* 88), la fait vivre en esclave dans un «désert» (*Ind.* 89) sentimental. Au coeur de l'isolement et de la «dépendance», Indiana «négligée de son père», forge une personnalité dialectique faite de «patience extérieure à toute épreuve» et de «résistance» intérieure «incalculable» (*Ind.* 88) contre toute oppression.

Pervertie, dégradée en rapport de maître à esclave, la relation père-fille informe la relation conjugale: «En épousant Delmare», Indiana «ne fit que changer de maître; en venant habiter le Lagny, que changer de prison et de solitude. Elle n'aima pas son mari, par la seule raison peut-être qu'on lui faisait un devoir de l'aimer, et que résister mentalement à toute espèce de contrainte morale était devenu chez elle une seconde nature» (*Ind.* 88–89).

A travers cette trilogie du vide George Sand transpose-t-elle sa blessure de fille privée de père dès l'âge de quatre ans et d'épouse déçue d'un baron Dudevant piteusement travesti en colonel Delmare?

En tout cas son héroïne ne cesse d'essayer de compenser un manque, de rechercher, sous des visages divers, une affection tutélaire en qui s'abolirait un traumatisme originel. De même que ni Mme de Carvajal ni Mme de Ramière ne sont des mères de substitution, ni Delmare, ni Raymon, l'amant égoïste, ne remplacent le Père idéal désespérément absent. Et la romancière prend soin de montrer le déplacement d'une seule et même béance par qui se tisse un destin d'étrangère: «N'était-elle pas née pour l'aimer», dit-elle à propos de Raymon de Ramière et d'Indiana, «cette femme esclave qui n'attendait qu'un signe pour briser sa chaîne, qu'un mot pour le suivre? Le ciel, sans doute, l'avait formée pour Raymon, cette triste enfant de l'île Bourbon, que personne n'avait aimée, et qui sans lui devait mourir.» (*Ind.* 90) L'exotisme et l'étrangeté, cet exotisme intérieur, conjurent leurs maléfices dans cette litanie de négations qui incantent un amour absent.

Ni mère, ni père, ni mari, ni amant ne jouent donc dans le fonctionnement du monde qui entoure Indiana leur rôle archétypal. La litanie peut d'ailleurs être poursuivie: dépourvue de tendresse fraternelle, Mme Delmare se retrouve avec Ralph prise au piège de l'impossible substitution: «J'aime mon cousin comme

un frère, et cette amitié était déjà vieille quand la vôtre a commencé» (*Ind.* 142), avoue-t-elle à son colonel d'époux dont, ironiquement, George Sand fait le champion de son futur rival.

De même que Ralph, amant longtemps inavoué, s'avère être tout autant un faux frère qu'un faux cousin, de même que Mme de Carvajal et Mme de Ramière sont de fausses mères, Noun n'est qu'une fausse soeur, «soeur de lait» (*Ind.* 111), soeur de substitution qui devient, elle aussi, une rivale qu'Indiana découvre, dans sa propre chambre, en compagnie de Raymon: «La compagne de sa vie, cette jeune créole qu'elle chérissait, se trouvait tout à coup indigne de sa confiance et de son estime!» (*Ind.* 118)

Le deuil endémique: Le couple en question

Or cette fatalité délétère qui pèse sur la famille enténèbre aussi le couple. C'est encore dans sa féminité qu'Indiana demeure le plus l'étrangère. Bien avant Guillaume Apollinaire, George Sand se fait le chantre des «éternités différentes de l'homme et de la femme». Est-il hasardeux d'avancer l'hypothèse qu'avant 1848, la crise du couple vient surdéterminer en George Sand le malaise éprouvé face à l'histoire, en crise elle aussi à l'approche de 1830, comme plus tard, la crise des relations mère-fille viendra, si l'on en croit l'éclairante suggestion de Nicole Mozet, se confondre avec le «désespoir politique»[13] qui s'empare de George Sand sous le Second Empire?

En tout cas, dans *Indiana*, la quête périlleuse d'un accord entre les personnages et l'histoire (accord que ne trouvent ni Delmare ni Mme de Carvajal abîmés dans deux types de nostalgies passéistes bonapartiste ou ultra, ni Raymon dont le cataclysme de 1830 menace l'opportunisme de légitimiste souple) semble épouser les vicissitudes de la quête souvent déçue d'une harmonie entre masculin et féminin.

De fait, homme et femme ont du mal à trouver un langage commun.

Ainsi Ralph qui deviendra pourtant, lors du dénouement, lorsque le roman cédera la place au mythe, le guide initiatique instaurateur d'un amour rédempteur, n'est, au début d'*Indiana*, «qu'un Anglais passionné seulement par la chasse du renard» (*Ind.* 90), ignorant tant «en anglais» qu'en «français» «ce qu'il faut dire aux femmes» (*Ind.* 57), qu'il juge d'ailleurs toutes folles, et donc incapable de se faire comprendre «d'une créole», «nerveuse et maladive» par surcroît, à qui les «harmonies de la nuit» et les «jeux de la lune» parlent, dans le parc du Lagny où la mort rôde, «un langage tout de mystères et de fantômes qu'elle seule savait [...] traduire suivant ses craintes et ses souffrances» (*Ind.* 59). Bref, face à une femme, Ralph est proprement «hors de son élément» (*Ind.* 58).

Il partage cette infirmité avec le colonel Delmare au point qu'Indiana voyant de deux côtés se fermer les voies qui auraient pu conduire à l'avènement d'une

complicité, constate amèrement: «Je suis ici seule contre deux; je dois donc me résoudre à n'avoir jamais raison.» (*Ind.* 58)

Comment en effet pourrait-elle convaincre son colonel de mari qui, abruti par la vie des camps, traite «toutes les délicatesses du coeur de puérilités féminines et de subtilités sentimentales» (*Ind.* 132) et qu'une intrusion d'auteur fort appuyée nous décrit comme «la nature la plus antipathique à celle de sa femme, le coeur le moins fait pour la comprendre, l'esprit le plus incapable de l'apprécier» (*Ind.* 135)?

Sexuellement, le couple Indiana-Delmare n'existe guère. Le colonel a pris femme comme il aurait enrôlé une gouvernante.

Mentalement, il fonctionne comme le lieu où se croisent deux logiques incompatibles. Pour lui, «le droit» tient lieu de «morale» (*Ind.* 134). Pour elle, la conscience fait force de loi.

L'un, persuadé que «les femmes sont faites pour obéir» (*Ind.* 204) et bien décidé à ne pas laisser une «femmelette» lui «ôter la barbe du menton» (*Ind.* 232), se satisfait de ne pas avoir à porter une jupe ni à «filer une quenouille» (*Ind.* 232). Érigeant «la brutalité en principe» (*Ind.* 135), la mettant même par deux fois en pratique (*Ind.* 233 et 269), il se contente de gouverner sans «régner» (*Ind.* 208). L'autre, maniant subtilement la dialectique du maître et de l'esclave réinvente la fable du roseau pensant: «Vous pouvez lier mon corps» dit «l'esclave» à son «seigneur», «garrotter mes mains, gouverner mes actions. Vous avez le droit du plus fort, et la société vous le confirme; mais sur ma volonté, monsieur, vous ne pouvez rien, Dieu seul peut la courber et la réduire. Cherchez donc une loi, un cachot, un instrument de supplice qui vous donne prise sur moi! C'est comme si vous vouliez manier l'air et saisir le vide.» (*Ind.* 232)

Affectivement enfin le couple est le lieu où se blessent deux besoins de tendresse qui ne parviennent pas à la complémentarité. Delmare «aimait du fond du coeur cette femme faible qui vivait sous sa dépandance. [...] Il l'aimait ou il la plaignait, je ne sais lequel. Il eût voulu en être aimé.» (*Ind.* 209) Indiana, elle, «ne voulait point de sa tendresse parce qu'elle n'y pouvait pas répondre.» (*Ind.* 208).

Or cette dynamique du masculin et du féminin qui régit la faillite du couple officiel des Delmare, s'inverse pour consommer l'échec du couple passionnel que forment tour à tour avec Raymon Noun et Indiana, d'autant que la romancière, pour compliquer le jeu de la passion et de l'illusion, fait coexister deux formes d'étrangeté, celle de la créole, celle de la femme incomprise et donne à cette double ramification du thème un traitement double puisque chacune des deux postulations de l'étrangère se trouve successivement incarnée par Noun et Mme Delmare.

Or dans cette figure romanesque duelle le thème de l'étrangeté joue un rôle duel lui aussi puisqu'il sert tour à tour d'adjuvant et d'opposant à l'amour.

Lors des deux rencontres entre Raymon et ses partenaires féminines, le thème de l'étrangeté fonctionne d'abord comme adjuvant.

«Dans les bals champêtres» de la Brie «la beauté peu commune» (*Ind.* 71) de Noun fait sensation: «La jeune créole aux grands yeux noirs» (*Ind.* 73) frappe même «toute la province» (*Ind.* 73) d'admiration à la fête de Rubelles. La référence exotique vient surdéterminer la valorisation positive, habituelle chez les héroïnes sandiennes, du regard sombre[14] qui était d'ailleurs celui de la romancière elle-même.

Autre bal, autre créole, autre surprise de l'amour. C'est à un bal non plus champêtre mais mondain chez l'ambassadeur d'Espagne, que Raymon de Ramière est ébloui par le charme d'une «belle Indienne» (*Ind.* 81) que la rumeur dit native de «l'île Bourbon» (*Ind.* 81) et fille d'un noble espagnol M. de Carvajal. Le double exotisme hispanique et bourbonien vient souligner cette fois l'éclat de «cheveux noirs» tressés de «rangs de perles» (*Ind.* 80). Dans ces deux figures de la rencontre il semble que George Sand s'applique à créer un contrepoint entre la précision singulière qui affecte la mention de l'origine du personnage et l'archétypale généralité du trait physique évoqué dans son sillage, la noirceur de la chevelure étant tout aussi emblématique, dans le roman sandien, des élues[15], créoles ou non, que ne l'était le regard d'ébène.

Pourtant le choix du détail archétypal se module suivant la personnalité de la femme décrite. Le charme d'Indiana tient surtout à sa «voix créole, un peu voilée, si douce, qu'elle semblait faite pour prier ou pour bénir» (*Ind.* 82), voix qui sans doute réveille en Raymon le souvenir diffus de son aventure du Lagny mais qui, surtout, voile l'exotisme en le tempérant d'onirisme.

Mais l'adjuvante fonction de la référence exotique dans l'intrigue amoureuse qui se noue dans deux registres différents, ne dure guère. La romancière s'empresse d'adjoindre des restrictions aux promesses sensuelles de la beauté bourbonienne.

Belle créole, Noun l'est sans nul doute mais à condition qu'elle fasse un usage modéré de la couleur locale. Tant qu'elle reçoit Raymon de Ramière au Lagny, en «déshabillé blanc», «parée de ses longs cheveux noirs» (*Ind.* 74), tant qu'elle se profile, sur fond de neige et de nuit, de parc solitaire et de serre chaudement fleurie, l'envoûtement demeure. L'exotisme agit comme paradis artificiel parant la créole de la séduction d'une «dame», d'une «reine», d'une «fée» (*Ind.* 74).

Mais que Noun transgresse les valeurs sociales, que, méprisant les précautions, elle vienne trouver Raymon, chez lui par surcroît, «avec son tablier blanc et son madras arrangé coquettement à la manière de son pays» (*Ind.* 74), alors l'exotisme amplifiant l'effet de l'inégalité sociale agit comme signe dévalorisant, comme opposant à la passion. Pour Raymon, «Noun ne fut plus qu'une femme de chambre et la femme de chambre d'une jolie femme, ce qui donne toujours à la soubrette l'air d'un pis aller» (*Ind.* 74). Dès lors, la surprise créole de l'amour ne ressemble plus qu'à l'un de ces vertiges de «vanité» (*Ind.*

75) qui peut saisir un homme du monde «un jour de laisser-aller populaire» (*Ind.* 75).

Cette démythification qui, d'adjuvant en opposant, inverse les valorisations de la qualité d'étrangère culmine lorsque Noun se hasarde à écrire à Raymon de Ramière. Dès la première lettre, l'origine créole devient une tare aux yeux du séducteur piqué dans son amour-propre. Noun a pourtant pris «le papier satiné et la cire odorante dans l'écritoire de madame Delmare» (*Ind.* 76) mais ces soins tout extérieurs sont inutiles: «Hélas!» commente le narrateur, «la pauvre fille à demi sauvage de l'île Bourbon ignorait même qu'il y eût des règles à la langue. Elle croyait écrire et parler aussi bien que sa maîtresse» (*Ind.* 77). Méprise fatale qui se reproduit avec la deuxième lettre. Cette fois, la demi-sauvage de l'île Bourbon devient «la pauvre Indienne» (*Ind.* 99), la fille des îles dont les attraits exaspèrent la sensualité sans conquérir l'âme et qui, pour finir, se porte un coup fatal en recevant son amant dans la chambre même de Mme Delmare.

L'effort de mimétisme, déployé par Noun, dans le décor (*Ind.* 100), le costume (*Ind.* 101) et la parure (*Ind.* 101), n'aboutit qu'à l'inverse de l'effet escompté. La créole reste plus exotique qu'étrangère au sens symbolique du terme: «Elle était belle comme une femme et non comme une fée; elle appelait le plaisir et ne promettait pas la volupté.» (*Ind.* 102)

Voilà qui réduit Raymon à chercher dans le décor un «reflet» d'Indiana (*Ind.* 102) plus pur que celui que lui renvoie la naïve imitation de Noun.

Pourtant Mme Delmare n'échappe pas, elle non plus, à l'inversion des valorisations de l'origine étrangère.

Dès le jour de la rencontre au bal, des menaces pèsent sur l'efficience du charme créole d'Indiana qui est présentée comme une fille des îles à la sensualité paradoxalement édulcorée. Le baiser que Raymon dépose sur sa main la met au bord de la pâmoison, fait dont une intrusion d'auteur assez pesante s'acharne à commenter la vraisemblance ethnographique: «Jamais baiser d'homme furtif et dévorant n'avait effleuré les doigts de cette femme, quoiqu'elle fût née sous un climat de feu et qu'elle eût dix-neuf ans; dix-neuf ans de l'île Bourbon, qui équivalent à vingt-cinq ans de notre pays.» (*Ind.* 84)

Comme se croisent les destinées des deux créoles, courtisées par un même homme, se répètent en miroir les figures romanesques.

Tant qu'Indiana garde l'irréalité d'une «rose de Bengale éclose sur la neige» (*Ind.* 80), d'une «personne étrangère au monde» (*Ind.* 81) surtout, semblant sortie de quelque conte fantastique, elle reste séduisante comme l'était Noun dans sa virtualité féerique.

Dès qu'elle transgresse les lois non écrites de la société, elle subit le même discrédit que sa rivale. Pour elle aussi, le signe exotique s'inverse d'adjuvant en opposant.

De même que Noun mimait Indiana, Indiana mime Noun. Méprises symétriques, également démythifiantes. Pour se venger de l'avoir trouvé dans sa propre chambre en compagnie de sa servante, Mme Delmare met Raymon de

Ramière à l'épreuve: «Elle avait entouré sa tête d'un foulard des Indes, noué négligemment à la manière des créoles; c'était la coiffe ordinaire de Noun.» (*Ind.* 191)

Or il en coûte autant à la maîtresse d'imiter sa femme de chambre qu'à la femme de chambre d'avoir imité sa maîtresse. Le foulard des Indes, dénoué, révèle l'opulence vivante de la chevelure de Mme Delmare bien différente de la masse de cheveux morts, «d'un noir nègre», «d'une nature indienne» (*Ind.* 192), empruntés à Noun et brandis par Indiana pour contraindre Raymon à se démasquer.

Sous le choc du remords, Raymon s'évanouit. Mais ce malaise en même temps qu'il révèle la vraie nature des relations qui l'unissaient à Noun condamne la passion que lui voue Mme Delmare à devenir sans réponse. Une fois encore la médiatisation exotique accompagne le désenchantement: «Quand il revint à lui, madame Delmare, à genoux près de lui, l'arrosait de larmes et lui demandait grâce; mais Raymon ne l'aimait plus.» (*Ind.* 193)

Noun avait pâti de s'être travestie en dame. Mme Delmare pâtit non moins d'avoir, l'espace d'un stratagème, usurpé la condition ancillaire. Cette dernière lui colle à la peau et lorsqu'elle commet la même imprudence que celle de Noun, à savoir quitter son décor familier pour une intrusion dans le domaine du séducteur, bref lorsqu'elle pénètre nuitamment dans l'hôtel parisien de Raymon, elle s'attire cette cinglante apostrophe: «Vous êtes une folle!» «Où avez-vous rêvé l'amour? dans quel roman à l'usage des femmes de chambre avez-vous étudié la société, je vous prie?» (*Ind.* 217). Roman à l'usage des créoles si l'on croit cet aveu de Raymon à sa mère, concernant Mme Delmare, aveu qui sonne le glas d'un amour équivoque sinon univoque: «Depuis plusieurs mois, je cherche à calmer sa tête romanesque et à la ramener à ses devoirs, mais tous mes soins ne servent qu'à irriter cette soif de dangers, ce besoin d'aventures qui fermente dans le cerveau des femmes de son pays.» (*Ind.* 224)

Bientôt la romancière laisse Raymon tirer la conclusion de ces deux épisodes amoureux encombrants: «Les chagrins que m'ont suscités ces deux créoles me serviront d'avertissement, et je ne veux plus avoir affaire qu'à de légères et moqueuses Parisiennes... à de véritables femmes du monde.» (*Ind.* 239)

Roman de l'étrangère, *Indiana* l'est donc autant par ses visages que par ses paysages. Si le thème de l'étrangeté se hausse dans l'oeuvre à la dignité d'élément structurel c'est peut-être parce que l'étrangeté recoupe, de l'ailleurs géographique à l'ailleurs fantasmatique, les voies d'un romantisme qui, hanté simultanément par l'éclatement du moi et la nostalgie de l'unité du monde, ne cesse de se chercher dans le jeu dialectique du même et de l'autre.

NOTES

Les références inscrites entre parenthèses: abréviation *Ind.* suivie d'indication de la page, renvoient à G. Sand, *Indiana*, Paris, Gallimard, collection Folio, préface de Béatrice Didier, 1984.

1. J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 1988, p. 9.

2. G. Sand, *Histoire de ma vie*, in *Oeuvres autobiographiques*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 133, édition G. Lubin.

3. *Ibid.*, p. 134.

4. Lettre à Laure Decerfz, in G. Sand, *Correspondance*, t. II, Paris, Garnier, 1966, p. 120, édition G. Lubin. Voir aussi *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 140: «On m'a baptisée, obscure et insouciante, entre le manuscrit d'*Indiana*, qui était alors tout mon avenir, et un billet de mille francs qui était en ce moment-là toute ma fortune. Ce fut un contrat, un nouveau mariage entre le pauvre apprenti poète que j'étais et l'humble muse qui m'avait consolée dans mes peines.»

5. F. Van Rossum-Guyon, «Les enjeux d'*Indiana* I. Métadiscours et réception critique», in *George Sand, Recherches nouvelles sous la direction de Françoise Van Rossum-Guyon*, C.R.I.N., Publications du département de français de l'Université de Groningue, 1983, p. 25.

6. Voir *ibid.*, p. 1–35 et G. Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 174 et p. 182. A propos de la réception de *Valentine*, G. Sand met en évidence la dualité du masculin-féminin repérable chez l'auteur du roman: «Les journaux parlèrent tous de M.G. Sand avec éloge, insinuant que la main d'une femme avait dû se glisser çà et là pour révéler à l'auteur certaines délicatesses du coeur et de l'esprit, mais déclarant que le style et les appréciations avaient trop de virilité pour n'être pas d'un homme. [...] Cela ne me causa nul ennui, mais fit souffrir Jules Sandeau dans sa modestie.» (*Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 174)

Plus généralement la dialectique masculin/féminin affecte l'ensemble de la vie personnelle et littéraire de George Sand «depuis la publication d'*Indiana* jusqu'à celle de *Valentine*»: «J'avais réussi à garder assez bien l'incognito pour que les journaux m'accordassent toujours le titre de monsieur, je me flattais que ce petit succès ne changerait rien à mes habitudes sédentaires et à une intimité composée de gens aussi inconnus que moi-même. Depuis que je m'étais installée au quai Saint-Michel avec ma petite, j'avais vécu si retirée et si tranquille que je ne désirais d'autre amélioration à mon sort qu'un peu moins de marches d'escalier à monter et un peu plus de bûches à mettre au feu.» (*Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 182)

7. G. Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. II, p. 160.

8. *Ibid.*

9. J. Kristeva, *op. cit.*, p. 269.

10. Voir C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 243: «Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond.»

11. B. Didier, «*Indiana* ou la naissance d'un écrivain», in G. Sand, *Indiana*, Paris, Gallimard, 1984, édition Folio, p. 28.

12. J. Kristeva, *op. cit.*, p. 40.

13. N. Mozet, *Le jeu des dates et des filiations dans Nanon*, in *George Sand: une oeuvre multiforme, Recherches Nouvelles 2*, Études réunies par Françoise Van Rossum-Guyon, C.R.I.N. 24, Publications du département de langues romanes de l'Université de Groningue, 1991, p. 79.

14. Voir A. Szabó, *Le Personnage sandien, constantes et variations*, in *Studia Romanica de Debrecen*, Fasc. XVI, Debrecen, 1991, p. 50–51. Anna Szabó fait remarquer que, chez George Sand, «les caractères exceptionnels, forts et autonomes se signalent par de grands yeux, de préférence noirs et bien fendus, vifs, sereins, pleins de feu, de mystère.»

15. Voir *ibid.*, p. 52–53: «Les "élus", représentants [...], de quelque indiscutable grandeur – quelle que soit leur appartenance sociologique – bénéficient de cheveux noirs, couleur de George Sand elle-même... Le noir est un signe en lui-même valorisant et singularisant: les épithètes ou d'autres compléments sont rares et tout à fait hyperboliques ou conventionnels, comme "magnifique", "merveilleux" ou "abondant" qui ne précisent pratiquement en rien la couleur.»

Marielle CAORS (Lycée Balzac, Issoudun)

Les romans de Venise

Entre George Sand et l'Italie l'histoire d'amour est ancienne: elle naît des premières leçons, des premiers éblouissements d'enfance avec les airs des vieux maîtres, Léo, Hasse, Porpora, Pergolèse, découverts avec Aurore de Saxe, comme les arbres enchantés dans les forêts de la *Jérusalem délivrée* du Tasse.

L'époque ne peut que renforcer ces premiers liens: l'Italie fait partie des territoires de l'exotisme romantique, et les compagnons de Bonaparte en ont rapporté un émerveillement qui n'est pas sans évoquer celui de François I^{er}; l'Italie accompagne le Romantisme français comme elle avait précédé la Renaissance. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'Alfred de Musset et George Sand aient choisi pour but de leur voyage le pays qui représentait pour eux la terre de l'art, de l'opéra et des passions.

Mais Venise ne fut qu'une destination de hasard: c'est arrivés à Pise qu'ils tirèrent au sort pour savoir s'ils poursuivraient vers Rome ou vers Venise: on demanda face pour Venise, qui sortit dix fois, sinon pour leur bonheur, du moins pour le nôtre. Il n'entre pas dans notre propos de rappeler l'histoire trop célèbre de ce voyage. Nous nous intéressons ici à l'écrivain, et nous tenterons de comprendre en quoi l'oeuvre de George Sand est tributaire du séjour qu'elle fit à Venise et en Italie, du 1er janvier au 27 juillet 1834, date à laquelle elle quitta Venise, visita les lacs lombards et repassa les Alpes en compagnie de Pietro Pagello. Nous évoquerons d'abord les oeuvres qu'elle composa à Venise même, puis les romans qui naquirent, après son retour, de la nostalgie vénitienne.

A Venise même nous savons qu'elle acheva *Le Secrétaire intime,* qu'elle écrivit *Jacques, André* et *Leone Leoni.*

Nous ne dirons que peu de mots du *Secrétaire intime,* qui ne doit à Venise que ses dernières lignes et ne révèle pas encore une influence précise. C'est déjà un roman italien, certes, mais d'une Italie d'opérette comme la principauté sur laquelle règne l'héroïne, Quintilia Cavalcanti, plus inspirée de Hoffmann que d'une connaissance réelle des lieux. En revanche, même si *Jacques* était en projet avant le départ de George Sand pour Venise (un contrat fut signé avec Buloz le 9 décembre 1833, une semaine avant leur départ) sa rédaction, comme celle d' *André,* est largement tributaire du séjour vénitien. L'écriture de ces deux romans s'entremêle constamment et *André* semble avoir été rédigé dans les

interruptions de *Jacques,* comme *Leone Leoni,* écrit en quelques jours de la fin de février au début de mars 1834. Au-delà des mystères de l'inspiration, l'on peut hasarder une conjecture: le problème évoqué dans *Jacques,* d'ordre sentimental autant que social, est de parvenir à rompre dans la dignité une union qui a cessé d'être heureuse. L'intérêt que George Sand pouvait porter à ce sujet paraît évident, sans qu'il soit besoin d'évoquer sa liaison avec Musset. Mais il est certain que leur histoire devait singulièrement raviver ses préoccupations, même s'il n'y avait pas entre eux l'obstacle légal du mariage existant entre Fernande et Jacques, les protagonistes du roman. George Sand a écrit elle-même à Musset, le 12 mai: "Ce n'est l'histoire d'aucun de nous. Il m'est impossible de parler de moi dans un livre, dans la disposition d'esprit où je suis." Nous nous permettrons cependant de la démentir quelque peu. Il est vrai que l'intrigue générale ne doit rien à l'histoire de George et d'Alfred, d'autant que le schéma principal peut très bien remonter à la fin de l'année précédente, quand elle signe le contrat de Buloz. Dans ce roman, Jacques, un homme de trente-six ans, qui a déjà vécu de nombreuses amours, épouse Fernande, une toute jeune fille très éprise de lui, dont il ne comprendra pas la sentimentalité. Lorsqu'elle deviendra la maîtresse d'Octave, Jacques simulera un accident de montagne pour la libérer, par sa mort, du lien conjugal. En ce sens, nous n'avons pas à suspecter la bonne foi de George Sand. Mais ce triangle sentimental qu'il faut briser avec dignité, ne s'est-il pas renouvelé dans sa situation récente? N'a-t-elle pas éprouvé, auprès de Musset comme de Pagello, la tentation du suicide qu'elle permet à son personnage, faute sans doute d'y cèder pour elle-même? D'autre part, le personnage de Sylvia, une jeune femme dont Jacques pense être le demi-frère, et que Fernande croit sa maîtresse, peut avoir été inspiré par Giulia Puppati, la Beppa des *Lettres d'un Voyageur* et des contes vénitiens, probable demi-soeur de Pagello et que ceux qui l'ignoraient prenaient parfois pour sa maîtresse. Octave, enfin, ce jeune homme léger et ardent qui délaisse Sylvia pour s'éprendre de Fernande, porte le nom du personnage de Musset qui représente sa "moitié" débauchée et cynique, tout en jouant auprès du couple le rôle de Pagello auprès de George et d'Alfred.

Il faut parler ici d'influences plus que d'inspiration, mais ces influences ont fortement joué jusque sur la genèse du roman, puisque la fin ne s'est précisée qu'après le voyage qui mena, quand Musset fut parti, George Sand et Pagello dans les Préalpes de Trévise, tout près de ce Tyrol dont elle rêvait depuis l'enfance: "Ce Tyrol me met des idées bien différentes dans la tête! –écrit-elle à Musset le 15 avril 1834. J'irai certainement y composer le plan de *Jacques...*"; le roman est en fait à peine commencé: consciemment ou non, la porte est ouverte aux transferts de situations et de sentiments du monde réel vers le monde imaginaire.

Mais *Jacques,* par certaines péripéties, ou par des épisodes antérieurs, conduisait quand même le lecteur vers l'Italie: il avait servi dans l'armée

napoléonienne et à Milan, sa maîtresse, la marquise Orseolo, l'avait trompé avec son confesseur; six mois plus tard, à Naples, il connaissait la même mésaventure avec une chanteuse célèbre... Sylvia a été élevée, comme une enfant trouvée, dans les Alpes italiennes, avant que son frère probable ne s'en charge... Nous avons là une image déjà traditionnelle d'une Italie d'amours tumultueuses et infidèles, de confesseurs cauteleux et de cantatrices passionnées. Néanmoins, même si cela ne doit que peu de choses à Venise, c'est encore l'Italie.

En revanche, dans *André,* le deuxième roman écrit à Venise, nous nous en éloignons tout à fait. Rédigé en grande partie pendant la maladie de Musset, il apparaît comme le roman de la nostalgie qui ramène l'auteur en Berry, à La Châtre où le roman prend place. Mais, dans les derniers chapitres, nous trouvons le personnage d'André, velléitaire et malade, auprès de qui Geneviève (Geneviève comme George, peut-être?), une jeune femme, petite, avec de longs cheveux noirs et de petites mains actives, se dévoue comme une garde-malade. Par là, nous revenons sans doute à cette chambre de l'Hôtel Danieli où George Sand, d'abord malade elle-même, humiliée par un amant qui se plaint d'elle et la délaisse, le veille ensuite délirant et quasi-moribond. Nous pouvons sentir à quel degré de désenchantement elle avait dû parvenir pour prêter à Geneviève, son héroïne, les pensées suivantes: "... une femme ne peut pas aimer d'amour un homme qu'elle sent inférieur à elle en courage: l'amour sans vénération et sans enthousiasme n'est plus que de l'amitié; l'amitié est une froide compagne pour aider à supporter les maux immenses que l'amour a fait accepter."

Jusqu'à présent, ce sont des situations affectives, des analyses psychologiques que le séjour à Venise a pu inspirer, avec cette réaction salutaire qui la fait transposer et distancier immédiatement les situations les plus humiliantes ou les plus douloureuses. L'étonnant est que cette véritable thérapie de l'écriture puisse prendre place si tôt après les événements et leur souffrance, alors que Venise même attend quelques mois avant de connaître sa transfiguration littéraire, même si elle apparaît déjà dans *Leone Leoni.*

Les deux premières apparitions de Venise dans l'oeuvre romanesque de George Sand sont significativement antithétiques et il n'est pas moins significatif que la plus sombre soit la première; *Leone Leoni* raconte l'histoire d'un grand joueur dépravé et amoureux d'une héroïne qui lui a tout sacrifié avec une lucidité désespérée, jusqu'à son mariage avec un narrateur épris, mais trop paisible pour comprendre cette forme de folie. Les rapports du couple s'inspiraient très consciemment d'un *Manon Lescaut* dont on aurait interverti les sexes. Annarosa Poli nous signale également l'influence de la lecture des *Mémoires* de Casanova. Cette lecture, ajoutée aux premières impressions de Venise, fait naître une évocation initiale de bals traversés d'aventuriers, de courtisanes, de jeunes débauchés et de prêtres pervertis, où les héros atteignent un paroxysme passionnel qui fait oublier jusqu'à la dignité. Derrière ce premier

masque de Venise, il y a pour l'instant la passion, la douleur, et de nouveau l'impossible choix entre deux hommes. Venise ne peut pas encore sourire.

Pourtant il est possible que George Sand ait travaillé dès le printemps 1834, donc à Venise, à *Mattea* qu'elle n'achèvera qu'en 1835, dix-huit mois après son retour. Cette nouvelle, que Marie-Jacques Hoog appelle joliment "le premier sourire de l'oeuvre sandienne", s'ouvre sur un coucher de soleil orageux, mais le vent qui se lève ne sert qu'à emporter le couvre-chef d'un barbon sorti tout droit du *Marchand de Venise:* Ser Zacomo est le père d'une jeune romanesque amoureuse de l'amour, via un marchand turc bel homme et indifférent; intervient un jeune grec débrouillard qui tire les marrons du feu et épouse la belle. Nous nous trouvons dans un passé aussi vague que celui des comédies shakespeariennes, dans des rues enchantées d'un carnaval souriant, ou sur les tréteaux d'une commedia dell'arte qui, après tout, doit à Venise quelques-uns de ses meilleurs personnages – et ser Zacomo présente bien des traits de Pantalone. A ce moment de l'oeuvre vénitienne, un masque pleure, l'autre rit: évocation d'une patrie idéale pour cette jeune femme qui est toujours passée de la mélancolie la plus profonde à la plus folle gaîté.

Cette dualité se retrouve dans le reste de l'oeuvre vénitienne, notamment dans les romans que George Sand elle-même a désigné sous le nom de "contes vénitiens", c'est-à-dire *Les Maîtres Mosaïstes, L'Orco, La Dernière Aldini* et *L'Uscoque.* Tout en utilisant le schéma narratif et les personnages apparus au cours des trois premières *Lettres d'un Voyageur,* ils offrent de Venise une vision splendide mais généralement tourmentée. Ils s'ouvrent tous sur une discussion entre amis: le narrateur Zorzi, homme déjà d'un certain âge, petit, mélancolique, aimant la solitude, l'amical docteur Acroceraunius, encore alerte, mais portant perruque et bésicles, la belle et fantasque Beppa à la voix de mezzo, le turc Assem Zuzuf, le ténor Lélio, l'abbé Panorio et deux gondoliers! Tous représentent les masques déformés, parfois bouffons, des acteurs réels des soirées de Venise: ni le docteur Pagello, ni George Sand elle-même ne sont avantagés par leurs avatars de Zorzi ou du docteur Acroceraunius. Ils représentent parfois aussi des archétypes italiens, comme l'abbé ou le chanteur d'opéra. Mais ces trois *Lettres d'un Voyageur* évoquent un tableau riche et contrasté où entrent le charme des promenades, la fascination de la montagne et du vertige, le mystère et la grandeur de Venise, le pittoresque des quartiers populaires, les longs bavardages à bâtons rompus sur la religion, l'art, la littérature: tout cela vit, sourit, s'émeut, passant du grave à l'enjoué, de la lagune unie sous le couchant rose, à la fête fantasque éclairée de lanternes – vénitiennes, bien sûr.

En revanche, les quatre contes vénitiens développent le contrepoint sombre de la même image. Dans *L'Orco,* nous entrons grâce à Beppa, ce soir-là

mélancolique, dans l'histoire fantastique de Venise, où une femme énigmatique offre à un Bucentaure fantôme les officiers autrichiens qui s'éprennent d'elle. Eprise à son tour, c'est elle qui succombe sous la proue de la galère des doges disparus, symbole de la passion malheureuse autant que de la sujétion de Venise, république autrefois vaillante, à la domination autrichienne.

C'est alors pour son fils Maurice, âgé de quatorze ans, qu'elle écrit une belle et édifiante histoire sans intrigue amoureuse: *Les Maîtres Mosaïstes.* Deux familles d'artistes y rivalisent, et si les "bons" finissent par l'emporter, c'est cependant après la lutte, un jugement inique, et la captivité dans les Plombs: souvenirs sinistres de souterrains, de geôles, de tortures et de complots.

Opéra, galanterie, marivaudage éclairent davantage *La Dernière Aldini,* dans lequel le ténor Lélio raconte deux épisodes de sa jeunesse. Il s'agit cependant du récit digne et sobre de deux sacrifices restés secrets, où Lélio, par deux fois, a renoncé à la femme qu'il aimait.

Le dernier conte vénitien retrouvera l'atmosphère sombre de *Leone Leoni* et de *L'Orco:* c'est l'épopée byronienne de *L'Uscoque,* le pirate débauché, cruel et perfide, secondé puis livré par Naam, une esclave turque déguisée en jeune garçon, et qui, toujours travestie, mourra sous les murs de La Mecque, vénérée comme un saint anachorète.

Dans ces quatre ouvrages le romanesque – et nous devons le reconnaître, pas toujours le meilleur – se mêle au fantastique, le désespoir à la lutte et parfois à la dérision. *Les Lettres d'un Voyageur* ressemblaient à un voile de mousseline, un de ces stores vénitiens qui fragmentent et irisent le réel. Les contes interposent entre le réel et nous un lourd rideau de velours pourpre; on a le droit de le trouver trop lourd, et trop pourpre: mais on ne peut qu'admirer la magnificence du tissu.

Quelques années plus tard, dans une oeuvre dont les thèmes se sont diversifiés et la localisation élargie à d'autres rêves ou d'autres découvertes, Venise jettera de derniers feux avant de disparaître. C'est à l'église des Mendicanti, double souvenir de Venise et de Rousseau, et dans la corte Minelli où elle avait elle-même vécu, que George Sand fait vivre et étudier Consuelo encore enfant. Nous retrouvons de Venise une image plus souriante, curieusement à la fois plus réelle et plus conventionnelle. Nous jetons un dernier regard sur les corti envahies et bruyantes où chante, bavarde et s'esclaffe un peuple pittoresque. Mais c'est surtout la musique, thème plus italien que proprement vénitien, qui domine *Consuelo:* la formation de la jeune cantatrice auprès de Porpora, les premiers succès, les premières cabales, les rivalités professionnelles et sentimentales, la grandeur de l'art et la mesquinerie du théâtre occupent les premiers chapitres, puis elle part pour Vienne, suivie de son ancien ami Anzoleto; et, lorsqu'avec lui, nous voyons "les clochers et les dômes de

Venise s'abaisser sous les flots aux premières heures de l'aube" nous quittons pour toujours la ville énigmatique qui flamboie et meurt dans la lagune et les canaux.

L'aventure vénitienne fut sans doute un échec amoureux, mais elle s'avéra aussi un enrichissement littéraire, sans que nous nous donnions le ridicule d'y voir une relation de cause à effet. Il n'est pas moins certain, cependant, que toute expérience nourrit la création, mais tout autant l'émerveillement devant la montagne ou les mosaïques de Saint-Marc que les perplexités et les incertitudes d'un coeur amoureux. Portraits, études psychologiques, réflexions sur la condition féminine se trouvent ainsi rehaussés par l'acquisition de nouveaux cadres, qui suscitent l'invention romanesque presque autant qu'ils la reçoivent: leur découverte effective en assure l'authenticité, mais le regard de l'écrivain les transcende pour que l'oeuvre soit, non la reproduction servile d'un réel, aussi pittoresque soit-il, mais sa transfiguration pour l'éternité.

George Sand possèder toujour cette extraordinaire ressource de transformer dans l'instant l'expérience individuelle en récit exemplaire, sans pour autant faire de ses romans des autobiographies à répétition. Tout ce qu'elle a connu à Venise aura donc été ainsi exploité – dans le sens où on le dit d'une mine d'or. Elle parle à plusieurs reprises de sa capacité d'oubli, qu'elle semble d'ailleurs apprécier. Peut-être cette capacité eût-elle été moindre sans ce transfèrt immédiat dans l'imaginaire, où le souvenir devient éternel, et pourtant étranger.

Aussi, naturellement, les romans de Venise posent-ils la question de la liberté amoureuse, et parlent-ils de la sublime souffrance du remords et du sacrifice. Mais ils dessinent surtout pour l'éternité l'image de l'autre Venise, celle du rêve sandien: flamboyante, ambivalente, elle cache son sourire derrière un loup de velours noir, et dissimule les larmes sous les paillettes d'un masque de bal.

Christine CHAMBAZ – BERTRAND (Paris)

L'image du Bohémien confondue avec celle de l'habitant de la Bohême dans l'oeuvre de George Sand

> "O Verte Bohême, patrie fantastique des âmes sans ambition et sans entraves..." (VI[e] *Lettre d'un voyageur*).

L'oeuvre de George Sand comporte naturellement plusieurs personnages étrangers: des Anglais, (*Jeanne, Ma Soeur Jeanne, Jean de la Roche*), des Autrichiens, du moins un, (Haydn, dans *Consuelo*), des Espagnols, des Italiens, nombreux puisque c'était à la mode, parmi les romantiques (*Les Beaux messieurs de Bois-Doré, La Confession d'une Jeune Fille, Ma Soeur Jeanne*). La liste est longue. On trouve encore un Suédois (*L'Homme de Neige*), un Suisse (*Valvèdre*). Albert de Rudolstadt, est le seul "bohémien" de l'oeuvre, avec sa famille, "bohémien" dans les deux des trois sens du terme que donne François de Vaux de Foletier, dans la revue des *Etudes Tziganes:*

> Les Bohémiens ont eu ses sympathies (de George Sand dans les trois sens du terme: habitants de la Bohême géographique, personnes qui vivent de façon bohème, tziganes que l'on nommait presque toujours Bohémiens.[1]

En effet, Albert de Rudolstadt n'est pas un Tzigane, c'est un Slave, il ne vit pas de façon nomade. Consuelo, elle, l'est dans les trois sens du terme puisqu'elle abandonne sans doute sa nationalité en épousant Albert, qu'elle vit de façon bohème, et qu'elle est, à l'origine, une "zingarella".

Pourquoi ai-je choisi un "Bohémien"? La réponse sera brève: si nous ne sommes pas vraiment en terre slave, nous en sommes environnée. C'est pourquoi je me suis attachée à un personnage bohémien, à un Slave. Mais pourquoi George Sand elle-même a-t-elle choisi un "Bohémien", un Slave? Comment l'a-t-elle présenté? Qu'incarne-t-il? Peut-on esquisser une comparaison avec l'Idiot, le héros de Dostoïevski?

I. George Sand, on le sait, a connu des Slaves et exercé une forte influence sur des Slaves, tout particulièrement en Russie, Françoise Genevray et d'autres l'ont bien étudié .[2] Au moment où elle écrit *Consuelo,* "conte vénitien" au début, récit situé ensuite dans "la ramification occidentale des monts Carpathes qui

sépare la Bohême de la Bavière", on songe en tout premier lieu à Chopin. Ce qui ne fait aucun doute pour Wladimir Karénine.

> L'influence de Chopin est déterminante et c'est à la Pologne qu'elle pense en parlant de la Bohême.[3]

Toujours pour Wladimir Karénine, George Sand subit plusieurs courants:

> Le souffle des idées polonaises qui flottait alors dans l'air ambiant, et des réminiscences de l'histoire slave, commentée au point de vue du "messianisme"...[4]

Par Chopin, George Sand connaissait alors Mickiewicz – dont elle suivit le premier cours au Collège de France le 22 décembre 1840 – et les émigrés polonais. Quand rencontra-t-elle le russe Tourgueniev? Le premier séjour de ce dernier à Courtavenel chez les Viardot date de 1845, date postérieure à l'écriture de *Consuelo.* Elle a eu aussi des contacts avec Herzen et Bakounine, sans doute plus politiques que littéraires.

> Pourtant, comme le souligne Nadine Dormoy dans son article, "Wladimir Karénine et ses successeurs",[5]:
>
> la Pologne et la Bohême ne sont pas interchangeables... La Pologne est un pays profondément catholique, alors que les hussites hérétiques se sont fortement démarqués à la fois de l'église catholique et de l'église orthodoxe, c'est à dire de ce que George Sand appelle "l'église sociale".

Si donc George Sand a choisi la Bohême et un "Bohémien" tout particulièrement, c'est aussi pour d'autres raisons. Parce que justement la Bohême est pays des guerres hussites et que, comme l'ont excellemment montré Simone Vierne et René Bourgeois dans leur édition de l'Aurore de *Consuelo,* par le biais de ces guerres, par le biais du personnage d'Albert, par le biais des Invisibles dans la suite, *La Comtesse de Rudolstadt,* George Sand nous récite Lamennais et Leroux, ses deux grandes inspirations du moment.

II. Au début, nous indiquent René Bourgeois et Simone Vierne, Georga Sand n'avait l'intention que d'écrire "une nouvelle". La notice de George Sand en 1854 pour l'édition illustrée du roman chez Hetzel le signale. La nouvelle correspond au premier épisode vénitien. C'est sur celui-ci que s'achève la deuxième livraison pour la Revue Indépendante que George Sand a fondée en 1842. En mars 1842, elle signe le contrat avec l'éditeur de Potter pour une édition en deux volumes. Elle en est venue, en fait, à l'expression romanesque de ses idées. Albert va incarner Jan Ziska – sur lequel elle écrira aussi un livre – Jan

Hus, et Leroux. Aussi, bien que *Consuelo* ne soit pas un roman historique, nous allons faire un peu d'histoire de Bohême.

La Bohême est située en plein coeur de l'Europe Centrale: entre la Saxe, le Haut Palatinat, la Bavière, l'Autriche, la Hongrie et la Silésie. La première tentative d'État indépendant remonte au roi Samo de 625 à 658 qui réussit à écarter les Francs de Dagobert. Cyrille et Méthode en firent l'évangélisation. Durant le Moyen Age, les rois de Bohême réussirent à obtenir une relative indépendance envers la puissance germanique. L'esprit national et l'usage du tchèque se développent à partir de la fin du XII^{e} siècle et triomphent au XVI^{e}, mais sous les médiocres successeurs du grand roi Charles, des signes de faiblesse se font sentir et Venceslas IV (1378–1419) retire son soutien à Jan Hus qui lutte contre le haut clergé, les nobles, la Hongrie et l'Autriche.

Qui est Jan Hus? Passionnément attaché à la réforme de l'église catholique, Jan Hus (1370–1415) a dépassé les enseignements de John Wyclif par sa hardiesse. Il est le précurseur des grands réformateurs du XVI^{e}, surtout de Luther qui préfacera ses oeuvres en Allemagne. Il incarne la conscience nationale, la justice sociale et la morale religieuse. Sa première excommunication date de 1411, la seconde de 1412, il est cité devant le concile de Constance en 1414 et brûlé en 1415. Le peuple le considère comme un saint et un martyr. La défenestration de Prague, le 30 juin 1419, sonne le signal de l'insurrection ouverte des hussites. Ils tiennent tête dix-huit ans aux croisades. Tabor en Bohême du Sud, camp retranché fondé en 1420 par des pauvres des campagnes prend le relais en devenant un lieu d'exaltation millénariste. Jan Ziska unifie les troupes populaires en une armée. Il meurt en 1424. En 1426, Procope le Grand conduit encore les hussites. Georges de Podebrady (1458–1471) demeure "le roi hussite". C'est le désastre de la Montagne Blanche le 8 novembre 1620 qui met fin au mouvement hussite. La guerre de trente ans a commencé deux ans plus tôt. La Bohême devient une simple possession des Habsbourg. L'allemand est désormais la langue cultivée, le catholicisme est imposé. Sous Marie-Thérèse, qui règne de 1740 à 1780, ce qui est l'époque de nos romans, le despotisme éclairé triomphe avant la renaissance nationale du XIX^{e} siècle.

Tout cela, George Sand l'a lu dans *l'Histoire de la guerre des Hussites et du concile de Basle* de Jacques Lenfant et dans l'article "*Bohême*" de *L'Encyclopédie nouvelle*. On sait qu'Albert se considère comme la réincarnation de Jan Hus et Jan Ziska.

Quant à Leroux, nous connaissons en gros ses idées: il a une prédilection pour l'évangile de Jean, il croit en la réincarnation, avec un perfectionnement à chaque réincarnation, le progrès de l'humanité est infini et continu, la doctrine catholique est lettre morte comme la présence réelle dans l'eucharistie ou les miracles, "invention belle et poétique" (formule de George Sand).

III. Ouvrons *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt.* Comment nous est présenté Albert? Physiquement, il est beau et impressionnant:

> Il était vêtu de noir de la tête aux pieds, et une riche pelisse de velours garnie de martre était retenue sur ses épaules par des brandebourgs et des agrafes d'or. Ses longs cheveux noirs comme l'ébène tombaient en désordre sur ses joues pâles, un peu voilées par une barbe soyeuse qui bouclait naturellement.[6]

C'est Amélie qui retrace à Consuelo l'histoire de la Bohême et des Rudolstadt. La Bohême était un grand peuple dont on a détruit la nationalité. Les Rudolstadt à l'origine ne portaient pas ce nom-là, mais celui de Podiebrad, qui est bohémien et non point saxon. (Or précisément Georges Lubin a prouvé qu'un des ancêtres de George Sand était le roi Georges de Podiebrad.[7]) Une veuve sacrifia leur nationalité et leur foi pour échapper, elle et ses enfants, au massacre. La mère d'Albert, d'une grande beauté et de pur sang bohème (c'est une descendante de la fille de Jan Ziska) avait beaucoup d'esprit. Mais elle était aussi malade, elle ressentait une douleur perpétuelle et une sorte de fièvre dans le cerveau. "Albert lui ressemble prodigieusement".[8]

Amélie continue par le portrait moral d'Albert:

> La raison ne se développait point dans le jeune Albert en même temps que l'imagination.

Passionné par l'histoire, il était "agité d'émotions par trop naïves". Et surtout:

> "Albert ne pouvait pas accepter les hommes pour ce qu'ils ont été et pour ce qu'ils sont [...], il les voulait tous bons et compatissants comme lui." "A force de tendresse et de vertu, il ne s'apercevait pas qu'il devenait impie et misanthrope".[9]

Et pourtant il est d'une grande piété. Il aurait voulu se faire mendiant (et que sa famille le soit). Il est le seul de sa mère et de ses frères tous atteints d'une mystérieuse maladie à avoir atteint trente ans, (on sait que Wanda, sa mère, réapparaîtra dans *La Comtesse de Rudolstadt*). Enfant, il était "sombre et taciturne". Son goût pour l'étude transforme une "mélancolie calme et languissante en une exaltation bizarre mêlée d'accès de chagrin...".[10] Il a une aptitude pour les beaux arts. Son lieu idéal, c'est la grotte sacrée de Sckrekenstein, ouverte sur le ciel et les enfers. Il récite à Consuelo, outre les idées de Jan Ziska et de Jan Hus, l'évangile de Leroux, "Liberté, égalité, fraternité". Consuelo le considère comme "un juste et un saint". En revanche, Albert dit à Consuelo qu'elle "est la vérité et la vie".

IV. Albert est présenté comme n'étant pas en pleine possession de toutes ses facultés. L'imagination s'est plus développée en lui, puisqu'il possède également un don de seconde vue. Ne reconnaît-il pas tout de suite Consuelo, la Consolation, "Consuelo de mi alma"? On pressent qu'il a une maladie nerveuse, mais, contrairement à ce que fait George Sand dans d'autres ouvrages, elle ne nous en donne pas une description très précise. Albert serait-il ce qu'on appellerait en jargon moderne une "maniaco-depressif"? Et d'autre part, n'est-il pas extraordinaire que George Sand redouble en quelqe sorte la "folie" d'Albert en nous présentant deux autres simplets dans l'oeuvre, Zdenko, le Slave qui parle la pure langue bohémienne, l'ami d'enfance d'Albert, "l'artiste vagabond, qui est mon égal et mon confrère" (d'après Consuelo) et Goettlieb qui l'aide à s'évader de la prison dans *La Comtesse de Rudolstadt?* Il semble que ces enfants du peuple, ces simples d'esprit détiennent, tout comme l'aristocrate Albert, la vérité.

Ce n'est pas la première fois, ni la dernière dans son oeuvre que George Sand s'intéresse à la maladie nerveuse, à la folie. Dès le premier livre, *Rose et Blanche,* elle aborde le sujet de façon certainement très hardie car elle y mêle la sexualité puisque le viol rend l'intelligence à Denise. Hélène dans *Les sept cordes de la lyre* de 1839 connaît, elle aussi, une fièvre cérébrale grave. Dans ce roman, beaucoup de personnages deviennent fous d'ailleurs. Le prince Karol a une maladie nerveuse. Olympe Dutertre dans *Mont-Revêche* de 1869 également et George Sand décrit même les symptômes cette fois-ci avec beaucoup de précision. La liste en serait longue et à toutes les époques de la production romanesque. C'est donc un sujet qui passionne l'écrivain. La maladie touche beaucoup les femmes, les jeunes filles, mais pas exclusivement. Elle est parfois "négative" comme chez les jeunes filles exaltées, Carmen d'Ortosa, Manuela Perez. Mais elle est parfois "positive", c'est-à-dire qu'elle s'accompagne de qualités hors du commun, la seconde vue, la sagesse, une forme de sainteté, comme pour Albert et Zdenko.

Ce qui nous conduit de façon naturelle au dernier volet de notre étude. Simplicité d'esprit, bêtise sacrée, idiotie, comment ne pas penser à l'Idiot par excellence, l'immortelle création de Dostoïevski, le prince Michkine, l'homme pur entre tous, qui ne connaît pas les femmes?

Sa maladie à lui est claire, c'est le haut mal, c'est le mal sacré, c'est l'épilepsie. Nous n'avons pas à nous interroger à ce sujet. Mais avant de comparer le prince Albert et le prince Michkine, demandons-nous s'il a pu exister une influence du personnage de George Sand sur le personnage de Dostoïevski qui est nettement postérieur, de 1868.

V. Influence à proprement parler, nous ne le pensons pas. A vrai dire, nous ne disposons pas de tous les éléments pour donner la réponse. Deux "*Présence*

de George Sand" nous ont aidée dans cette recherche, les numéros 16 avec le bel article de Françoise Genevray, *L'Idole de la Russie* et les numéros 31–32 entièrement consacrés à *La Russie et George Sand.* Outre l'article de Nadine Dormoy que j'ai déjà utilisé pour montrer que George Sand confondait peut-être un peu Pologne et Bohême, je retiens les points suivants. Leroux était lu en Russie, par exemple dans le cercle de Petrachevsky. Herzen, dès 1839, avait trouvé dans *Spiridion* la substance des textes de Leroux. Tchernychevski, traducteur de *Histoire de ma vie* avait mis dans son bagage pour la Forteresse Pierre et Paul et pour les travaux forçés en Sibérie, *La Comtesse de Rudolstadt* (roman qui fut interdit en 1844). Enfin on sait que George Sand rayonna en Russie, qu'elle est une véritable "valeur russe"[11] et que, plus que tout autre, Dostoïevski l'admirait et l'aimait immensément. Le *Journal d'un écrivain,* on le sait, rend hommage à George Sand à sa mort. Il ne cite pas l'oeuvre qui nous occupe précisément, mais il communie avec ses valeurs, il existe de grandes convergences entre les deux écrivains: christianisme évangélique, "respect de la personnalité de l'homme et de sa liberté (et partant de sa responsabilité)"[12], socialisme d'ordre spirituel et non matérialiste.

VI. Dostoïevski écrivait à propos de l'*Idiot* à un ami le 12 janvier 1867:

> Cette idée, c'est de peindre un homme *parfaitement pur.* Il n'y rien de plus difficile, je trouve, surtout de nos jours...[13]

Dans une autre lettre à sa nièce Ivanovna du 1/13 janvier 1868, il affirme que l'Idiot est l'image analogique du Christ. Il n'est pas de ce monde:

> "Brebis" mêlée aux pêcheurs, il évoque le "Pickwick de Dickens et Don Quichotte."[14]

George Sand n'a pas eu un dessein, "christique" aussi net. Mais Albert est aussi un "homme parfaitement pur". Physiquement, les deux personnages ne se ressemblent guère:

> D'une taille un peu au-dessus de la moyenne, les joues creuses, il avait une épaisse chevelure blonde et une petite barbiche en pointe presque blanche. Il avait de grands yeux bleus au regard fixe; le regard avait quelque chose de doux, mais de pesant, une expression étrange révélait aux yeux d'un observateur averti un épileptique. Au reste, le visage du jeune homme était agréable et fin, quoiqu'incolore...[15]

L'idiot est mu par la compassion, le sentiment fondamental pour Dostoïewski. Il n'est à l'aise qu'avec les enfants...et les oiseaux. Or, on se rappelle la prédilection de George Sand pour les oiseaux...Un autre point qui les

rapproche, c'est leur défiance ou haine à l'égard du catholicisme et de la papauté. Et Albert comme le prince Michkine tient aussi de Don Quichotte. Donc, il nous semble finalement que les deux personnages, ces deux grandes créations, offrent une certaine similitude.

Consuelo est probablement le plus beau roman de George Sand. (Alain l'affirmait). Certes, d'autres personnages, dans son oeuvre, ont exprimé ses idées, le compagnon du tour de France, Spiridion, le Comte de Chateaubrun, et d'autres. Mais Albert nous paraît être la création la plus achevée (avec la zingarella Consuelo, autre bohémienne de coeur). Ce n'est peut-être pas un hasard si George Sand a confié à un Slave l'honneur d'incarner les idées auxquelles elle tenait le plus. Ce peuple slave qui, échappant aux limites de notre cartésianisme, porté au mysticisme, s'approche des mystères. Et c'est sans doute pourquoi Cioran, tout près de nous, le considère comme le plus grand autant que le plus terrible (il est vrai qu'il songe essentiellement aux Russes). Ce peuple-là est porteur, suivant la formule christique de *Consuelo,* de "la vérité et de la vie".

NOTES

1. François de Vaux de Foletier. *Revue des Études Tziganes,* 1976, N° 3.
2. *Présence de George Sand.* N° 16, février 1983.
3. Nadine Dormoy, *Présence de George Sand,* N° 31–32, p. 18.
4. W. Karénine, *George Sand, sa vie et ses oeuvres.* t. I, 2e édition, Plon-Nourrit & C°, 1899, p. 39.
5. Nadine Dormoy, op. cit. p. 18.
6. *Consuelo.* Éd. de l'Aurore. Texte présenté et annoté par Simone Vierne et René Bourgeois, 1983, p. 201.
7. *Présence de George Sand,* N° 16, p. 52.
8. *Consuelo.* Éd. cit. p. 207.
9. Ibid., p. 207.
10. Ibid., p. 207.
11. Cf. Françoise Genevray, *Présence de George Sand.* N° 16.
12. *Journal d'un écrivain.* Pléiade, Gallimard, 1972. p. 566.
13. Ibid., p. 573.
14. *L'Idiot.* Pléiade, 1987. Introd. Pierre Pascal, p. XIV et XV.
15. *L'Idiot.* Éd. de Poche, p. 4 et 5.

Béatrice DIDIER (Université de Paris VIII)

Lettres à l'étranger

La correspondance de George Sand est une source inépuisable de réflexions non seulement pour ceux qui étudient cet écrivain, c'est trop évident, mais pour tous ceux qui s'interrogent sur la nature d'un genre littéraire qui, quoique pratiqué depuis toujours – on possède des correspondances égyptiennes du troisième millénaire avant Jésus-Christ –, semble n'avoir intéressé nos modernes théoriciens de la littérature qu'assez récemment. Des grilles d'analyse très diverses sont possibles, des regroupements d'ordre structural, thématique, chronologique, etc. Plus peut-être que dans tout autre genre, la question du destinataire est capitale. On n'écrit pas à l'administration des impôts comme à un amant. Le destinataire préside au choix même du style et à la répartition des innombrables sous-genres qui constituent l'ensemble de la correspondance.

En tête de l'index que Georges Lubin vient de donner pour couronner son admirable édition, il dénombre plus de deux mille correspondants. La grande majorité est française. Cependant il existe un nombre non négligeable d'étrangers: c'est d'eux que nous voudrions nous occuper aujourd'hui, non sans d'ailleurs reconnaître que la définition de "l'étranger" n'est pas évidente. Disons que nous exclurons l'étranger qui a en quelque sorte perdu ce caractère par un séjour très prolongé en France: Chopin n'est pas plus "étranger" que Musset peut-être, du moins lorsque la liaison est bien établie avec George Sand[1]. Naturellement on pourra le contester: dire, par exemple, qu'il demeure toujours une certaine distance, mais nous n'entrerons pas dans ces subtilités psychologiques, et, ne fût-ce que pour des raisons pratiques, prendrons le mot "étranger" au sens national et géographique du terme. D'autre part, nous ne prétendons pas faire un relevé exhaustif, qui serait fastidieux: ceux qui désirent l'avoir, n'ont qu'à se reporter à l'index de G. Lubin. Notre approche forcément rapide se contentera de donner un aperçu de la répartition chronologique, géographique et sociale de ces étrangers, pour essayer ensuite – ce qui nous semble plus intéressant – d'esquisser une typologie de la lettre à l'étranger, de voir si elle possède des caractéristiques stylistiques propres.

George Sand est largement européenne, dans la tradition de l'Europe des Lumières, c'est-à-dire que ses correspondants appartiennent aux différents pays qui ont constitué l'Europe du XVIII^{e} siècle: Angleterre, Italie surtout, mais aussi pays germaniques et Russie, sans oublier tout à fait l'Espagne. Disons aussi, et

en cela encore George Sand se rattache bien à cet univers spatial des XVIII[e] et XIX[e] siècles, que ses correspondants, en règle générale, ne sont pas extra-européens sous réserve d'oubli de ma part, ou de nouvelles découvertes. Mais encore une fois, il n'y a que Georges Lubin qui soit capable d'une réflexion vraiment exhaustive sur ces vingt-cinq volumes de correspondance qu'il a réunis avec une science et une patience qui ne cessent de nous émerveiller.

Quelle que soit la grille de lecture et le mode de classement auquel on se risque, on est vite submergé par la richesse de la matière, dès que l'on aborde la correspondance de Sand. Sur le vaste sujet que nous n'avons pas la prétention d'épuiser aujourd'hui, veut-on proposer un classement par nationalités des destinataires, un classement en quelque sorte géographique? ou sociologique en se demandant à quelles classes sociales ils appartiennent? ou encore chronologique – à quelle période de la vie de George Sand ils se manifestent –, ou statistique – fréquence, durée de l'échange épistolaire (ce qui d'ailleurs est difficile à évaluer et trompeur comme toujours les statistiques) –, on ne peut que constater l'extrême variété des cas de figures et il faudra faire la même constatation si, dans un deuxième temps, on ébauche des perspectives thématiques ou stylistiques.

Veut-on citer des Anglais: Macready, E. Barrett-Browning, Dilke, Rosina Lytton, W. J. Linton. Des Allemands? H. Heine, Müller-Strübing, Herweg, Hiller; des Italiens? Pagello, Calamatta, Mazzini, Muratori, Alfieri, Valerio, Ulloa, Luigia Codemo di Gerstenbrandt, Mattioli; des Espagnols? Marliani, Manuel Garcia, Eugénie de Montijo. Des Polonais: autour de Chopin et de Mickievicz, sans oublier Gurowski, Mme de Balzac, Bertholdi. Des Russes? de Bakounine à Tourguenieff, un Hongrois célèbre: Liszt; mineurs, certes, la Roumaine cosmopolite Dora d'Istria, la Tchèque comtesse Podlipska; un Belge à qui nous devons tous beaucoup, le vicomte de Lovenjoul; et, s'ils sont vraiment très peu importants dans la vie de Sand, ils nous font au moins sortir de l'Europe: l'Américaine Miss Sweat, le Brésilien Nabuco de Araujo.

Voudrait-on un classement par origine sociale ou par profession? La palette sera vaste également. L'état social des pays étrangers a des conséquences directes sur cette répartition: ainsi parmi les Russes, G. Sand ne peut guère avoir de relations qu'avec des aristocrates. Le moujik n'écrit pas. On trouve de nombreux écrivains: H. Heine, Barrett-Browning, Alfieri, Tourguenieff; des musiciens: Hiller, Manuel Garcia, et, bien sûr, Liszt et Chopin; le peintre Calamatta; des comédiens (ainsi l'acteur Macready); des hommes politiques, beaucoup d'exilés italiens, des révolutionnaires: Bakounine et Marx; Pagello, comme chacun le sait, est médecin; mais il a de la plume. Des héros du Risorgimento pourraient figurer aussi bien dans la catégorie des républicains que dans celle des écrivains: ainsi Alessandro Poerio ou Mazzini. Les catégories

sociales sont variées et dans cette correspondance se côtoient pauvres et riches, personnages modestes, étrangers de plus grand prestige comme le consul Marliani, ou mieux encore l'impératrice Eugénie de Montijo. Mais évidemment on retrouve la difficile question qui se posait dès le départ: qui est un étranger? jusqu'à quand reste-t-on étranger: on ne niera pas que l'impératrice soit bien "intégrée", comme on le dit à propos des émigrés. Des artistes comme Liszt sont à tel point internationaux, certains amis sont si proches de George Sand, que leur caractère d'"étrangeté" risque de s'estomper. Le caractère national peut s'atténuer par un long séjour en France: tel est bien le cas, par exemple de Calamatta. Mais lorsque le séjour est forcé, lorsqu'il s'agit d'exilés politiques polonais ou italiens, l'exil peut au contraire renforcer le caractère national, d'autant que ces exilés se fréquentent de préférence, formant des colonies.

Si maintenant on examine non la qualité du destinataire, mais la nature de la relation qui existe avec George Sand, tous les cas de figures sont possibles. Notons, sans vouloir faire des statistiques – comment savoir l'étendue des lettres perdues? –, que le nombre de lettres échangées est extrêmement variable. Dans ces énumérations d'étrangers, il y a des cas où la relation est minimale: une lettre perdue à Dora d'Istria, une lettre brève à la polonaise Mme de Balzac; la correspondance avec Mazzini est extrêmement abondante, importante, se répartit sur 10 volumes de l'édition Lubin et contient des lettres capitales. La répartition s'explique parfois par des éclipses des relations amicales: ainsi la correspondance avec Liszt se ressent des démêlées avec Mme Agoult; on la retrouve abondante dans les tomes II, III, IV, V, VI; puis il faut aller aux tomes XIII et XV pour que la correspondance reprenne. Il y a des correspondances qui s'adressent à un seul destinataire, mais parfois c'est tout un groupe familial que Sand a connu, ainsi pour les Garcia, ou les Calamatta qui s'intégreront à son propre groupe familial. Toutes les nuances de l'amitié peuvent se retrouver; l'étranger peut être un inconnu ou un très familier; la correspondance a parfois permis le passage du premier état au second.

Il peut être intéressant d'examiner comment ces lettres à des étrangers se situent dans les grandes périodes de la vie de George Sand. Les contacts avec l'étranger sont d'abord fort restreints dans les toutes premières années. Quelques amitiés liées au couvent des Augustines anglaises, mais les élèves sont surtout françaises. Avec les débuts littéraires, le cercle s'élargit à des artistes (Liszt, Calamatta); la révolution polonaise, le flot d'émigration qui accompagne la répression russe amène de nombreuses correspondances: événements internationaux et vie privée s'interfèrent dans ce groupe de Polonais que Chopin fait connaître à George Sand. Le voyage à Majorque est l'occasion de lettres à Marliani; l'activité politique de Sand autour de la révolution de 1848 et déjà les mouvements révolutionnaires italiens suscitent des missives. C'est tout le mouvement politique européen qui se reflète dans la correspondance. Mais les exils vont se poursuivre longtemps dans l'Europe du XIX^{e} siècle et, par exemple,

la correspondance avec Pasquale Muratori commence en décembre 1854; si Muratori se trouve alors médecin à Châteauroux, c'est parce que depuis 1844 il est exilé en France après avoir organisé une émeute dans les états du Pape. Les relations avec des correspondants russes sont plus nombreuses à la fin de la vie de Sand. Ajoutons qu'à mesure que sa renommée s'étend, les correspondances s'accroissent forcément et qu'apparaît ainsi ce type de lettres très spécifiques à un traducteur étranger: ainsi la comtesse Podlipska a traduit *Consuelo* et la *Comtesse de Rudolstadt* en tchèque. Une étude systématique de la correspondance de George Sand avec des étrangers pourrait donner une vue très intéressante sur l'histoire européenne: elle reflète les grands temps historiques de l'Europe du XIX^{e} siècle et ses soubresauts, tout autant que l'histoire de la vie et de l'oeuvre d'un écrivain qui inscrit son inlassable activité tout au long de ce grand siècle. Faut-il dire que ce serait là l'objet non pas d'une, mais de plusieurs thèses, et que d'ailleurs certains secteurs de cette correspondance internationale ont été pertinemment analysés, quoique le récent achèvement de l'édition de Georges Lubin doive amener à réviser toutes les études tant soit peu anciennes et par conséquent reposant sur une documentation lacunaire. Après avoir indiqué quelques directions possibles de cette recherche de synthèse, je m'attacherai uniquement à un certain nombre de lettres dont je ne cache pas que le choix comporte une part d'arbitraire, mais qui devraient néanmoins suggérer d'autres types de recherches, plus axées, cette fois, sur l'étude d'un genre littéraire – sans que néanmoins les perspectives historiques puissent être séparées totalement d'analyses structurales.

Si donc après avoir risqué quelques remarques générales, nous en venons maintenant à opérer des ponctions, encore faudrait-il les justifier quelque peu. On aura tendance à choisir, ne fût-ce que par égard à nos lecteurs, des lettres qui semblent intéressantes par le contenu et qui ont une certaine longueur. Encore n'est-ce peut-être pas là le plus sûr moyen de cerner une spécificité. Et, pour être équitable, il faut faire remarquer qu'un simple billet contenant une invitation à venir pour la première fois dîner peut être bien significatif d'une distance et du désir de l'abolir. Quand George Sand écrit pour la première fois à Chopin le célèbre "On vous adore", contresigné et complété par l'affirmation enthousiaste de Marie Dorval, peut-on cependant parler de lettre à cet étranger qu'est alors Chopin? On arrive à un point minimal de la missive qui permet peu de commentaires sur sa structure, quoique son intérêt biographique en ait suscité beaucoup. Faut-il privilégier les correspondants illustres? Pas systématiquement, me semble-t-il. Il est probable que le caractère d'étrangeté se marque davantage dans les lettres à la mère ou à la soeur aînée de Chopin que dans les lettres à Chopin lui-même. Nous examinerons volontiers la lettre à ce jeune Brésilien qui pourtant n'a pas eu un rôle essentiel ni dans la vie de George Sand, ni dans l'histoire de la littérature. Dans ce concept de "lettre à l'étranger" ne prendra-t-on le terme que dans un sens restrictif d'une lettre ayant dû franchir

les frontières pour atteindre son correspondant? Mais alors pourquoi ne pas inclure des lettres à des amis français proscrits en Belgique, tel Hetzel? Si l'on veut absolument s'en tenir aux lettres écrites à un correspondant étranger, vivant à l'étranger, on réduit de beaucoup le butin: beaucoup de lettres étant adressées à des étrangers vivant en France. Mais l'étranger pour avoir passé la frontière change-t-il de nature, et la lettre subit-elle alors un réel changement, quand son destinataire se déplace? C'est une question que l'on pourrait poser. Faut-il privilégier la première lettre, lorsque la correspondance est assez abondante?[2] Souvent ce n'est pas la plus intéressante pour ce qui est de son contenu. Elle peut cependant nous retenir parce que s'y inscrit alors une complète absence d'intimité, une distance que la suite des lettres va abolir. En tous cas, il nous a semblé utile de choisir ces quelques exemples à des moments variés de la vie de George Sand, et par conséquent du déroulement du XIX^{e} siècle. Depuis la lettre à Pagello du 5 février 1834 (probablement) jusqu'à la lettre à Joachim Nabuco du 21 août 1874, en passant par une lettre à Bakounine de 1848. Notons que ces échantillons donnent aussi une idée d'une autre question complémentaire: de quel lieu écrit George Sand. Si la lettre à l'étranger peut être elle-même écrite de l'étranger, comme c'est le cas de lettres à Pagello envoyées de Venise, la grande majorité des lettres de Sand sont expédiées de Paris et surtout de Nohant, ce merveilleux laboratoire d'écriture, ce point fixe autour duquel semble graviter les amis les plus lointains.

Venons-en donc à ces quelques exemples. La lettre à Pagello du 5 février 1834 est intéressante d'un point de vue formel, parce qu'elle est écrite en italien. Rares sont les lettres de Sand rédigées dans une langue étrangère, l'italien est la seule langue à laquelle elle se risque, et encore uniquement pendant cette période vénitienne. Inscription maximale de l'étrangeté, où l'écrivain adopte la langue du destinataire. Je laisse aux italianistes le soin de juger de la qualité de l'italien de Sand: ce qui nous intéresse ici, c'est cet effort du scripteur, mû par la nécessité et l'urgence – l'état d'Alfred de Musset – d'adopter la langue du destinataire. La dernière phrase accuse cette difficulté qui a dû être vaincue: "Scusa ella il misero italiano che io scrivo".[3] La phrase précédente invoquait le caractère d'étranger comme devant exciter la pitié: "Spero che Vossignoria avra per noi tutta l'amicizia che possono sperare due forestieri". La langue, le lieu d'où est écrite la lettre vont donc inverser le cas de figure dont nous étions partis: ce n'est plus Pagello l'étranger, c'est George Sand.

Une autre lettre de février 1834 présente un cas bien différent; elle a suscité de nombreux commentaires comme toutes les lettres de l'aventure vénitienne[4]. Elle est en français, et même dans une langue très travaillée; c'est déjà une sorte de poème en prose ou un fragment romanesque, qui fait songer parfois à *Lélia*. L'étrangeté du correspondant est alors soulignée par des formules négatives:

"nous n'avons ni les mêmes pensées ni la même langue", et plus loin "Dans mon pays on n'aime pas ainsi". "Je ne sais pas si tu m'aime vraiment. Je ne le saurai jamais". Cette incommunicabilité des consciences qui évidemment pourrait tout aussi bien être éprouvée par deux compatriotes, est ici mise sur le compte d'une différence de langue et de nationalité insurmontables: "Tu prononces à peine quelques mots dans ma langue, et je ne sais pas assez la tienne pour te faire des questions si subtiles. Peut-être est-il impossible que je me fasse comprendre quand même je connaîtrais à fond la langue que tu parles".[5] Le milieu de la lettre passe de formules négatives à des tournures interrogatives qui sont encore une façon de marquer l'étrangeté. "Seras-tu pour moi un ami ou un maître?" pourrait ne pas être une question liée à la différence des nationalités, si les interrogations suivantes ne faisaient allusion à des clivages religieux et culturels: "On t'a élevé peut-être dans la conviction que les femmes n'ont pas d'âme [...] N'es-tu ni chrétien, ni musulman, ni civilisé ni barbare; es-tu un homme? ...ne suis-je à tes yeux qu'une femme semblable à celles qui engraissent dans les harems?"[6] La lettre ensuite reviendra au registre négatif: "Je ne sais ni ta vie passée, ni ton caractère, ni ce que les hommes qui te connaissent pensent de toi". La conclusion de la lettre souligne, si je peux dire, la positivité de cette négativité: cette négativité qui doit être conservée, parce que l'incommunicabilité finalement est gage de bonheur, prend même une forme impérative: "Restons donc ainsi, n'apprends pas ma langue, je ne veux pas chercher dans la tienne les mots qui te diraient mes doutes et mes craintes [...] Je voudrais ne pas savoir ton nom".[7]

Cette lettre est particulièrement intéressante pour notre sujet, puisque le caractère d'étranger de Pagello en fournit toute l'argumentation, que cette étrangeté d'abord sentie comme inquiétante finalement manifeste sa positivité. Certes la lettre tient beaucoup de l'exercice de rhétorique. L'absence de signature accentue son aspect de poème en prose. Le destinataire lui-même a hésité, car il semble n'avoir été mentionné qu'après coup[8], comme s'il s'agissait d'une lettre à un Étranger absolu, indéterminé. Le caractère rhétorique est souligné par l'architecture de la lettre: bâtie sur la négation, l'interrogation, le retour à la négation valorisée. D'autre part, George Sand reprend les topoï de l'opposition Nord/Sud qui a fait ses preuves depuis Montesquieu et Mme de Staël, que Stendhal développe encore dans *De l'Amour*. Par rapport à *Corinne*, c'est le renversement des rôles, puisque c'est l'homme qui est italien. Hyperitalien. La référence à l'Islam, fort marquée, joue un peu comme un superlatif de l'Italie. Le musulman serait un homme qui pousserait à l'extrême les qualités ou les défauts de l'Italien: passion, violence, tendance à ne voir dans la femme que le moyen d'assouvir le désir, risque de faire de la femme un pur objet. Mais, grâce précisément à son caractère étranger et à une distance que loin d'abolir, la lettre souligne, un renversement s'opère: l'homme devient objet: son identité est indifférente, du moment qu'il est l'Étranger; peu importe son

nom, peu importe même qu'il comprenne le message. Et l'on arrive à ce paradoxe du destinataire présent par un "tu" qui semble parfois un artifice de rhétorique, tandis que, par ailleurs, le scripteur souligne que le message ne sera pas compris, puisque le destinataire ne sait pas la langue dans laquelle il est écrit et ne doit pas l'apprendre.

On ne retrouve pas avec Chopin des figures de l'étrangeté aussi frappantes: elles existent certes, mais sont peut-être plus subtiles à saisir. Lettres écrites par George Sand en France à un destinataire qui sait bien le français, tandis que George ne prétend pas même avoir des rudiments de polonais. Cependant, à la différence de la relation avec Pagello, parce qu'elle est plus durable, tout un réseau épistolaire s'instaure avec des tiers étrangers: lettre à la soeur, à la mère de Chopin, lettres surtout à Grzymala. Je ne m'attarderai pas sur la célèbre lettre de fin mai 1838 pour reprendre le débat, bien vain, de la sincérité de George Sand. J'aurai plutôt tendance à la croire sincère. Peu importe ici. Je ne reviens à cette lettre que pour y voir comment fonctionne le motif de l'étrangeté. Chopin est présenté – et ce serait là le point commun avec Pagello dont il diffère tant cependant – comme un inconnu, que son caractère d'étranger rend plus mystérieux. – "Il y a bien des rapports sous lesquels il m'est absolument inconnu". Et George Sand explique qu'elle en aurait volontiers pris son parti, qu'en un sens, cela aurait rendu plus facile même de trouver un modus vivendi: "Pour mon goût, j'avais arrangé notre poème dans ce sens, que je ne saurais rien, absolument rien de sa vie *positive*, ni lui de la mienne, qu'il suivrait toutes ses idées religieuses, mondaines, poétiques, artistiques, sans que j'eusse jamais à lui en demander compte, et réciproquement".[9] Toute la lettre s'organise sur cette opposition entre Chopin l'inconnu et Malefille le connu, le trop connu peut-être. A quoi s'ajoute une autre inconnue, parce que étrangère, lointaine, Marie Wodzinska. Faut-il laisser s'unir les deux inconnus, les deux étrangers: Frédéric et Marie ou au contraire réduire, sinon supprimer la distance entre George et Chopin? Mais ce qui paraîtra peut-être plus curieux, c'est que va intervenir une autre référence à l'étranger et sur le registre de la métaphore, une métaphore qui fait essentiellement référence à la politique. Marie par rapport à Chopin est-elle une "Pologne" ou une "Russie", c'est-à-dire l'épanouira-t-elle ou l'annexera-t-elle? Et la métaphore est longuement développée: "Je ne veux voler personne à personne, excepté les captifs aux geôliers et les victimes aux bourreaux, et la Pologne à la Russie, par conséquent. Dites-moi si [Marie] est une *Russie* dont l'image poursuit notre enfant; alors, je demanderai au ciel de me prêter toutes les séductions d'Armide pour l'empêcher de s'y jeter; mais si c'est une *Pologne*, laissez-le faire. Il n'y a rien de tel qu'une patrie, et quand on en a une, il ne faut pas s'en faire une autre". On ne manquera pas de souligner – non sans malice – l'habileté de la métaphore et de son caractère politique. Nous intéresse davantage comment la métaphore - peut-être grâce à l'opéra - rebondit et permet une autre référence politique. Si Marie est une véritable "Pologne", alors George

Sand se contentera d'être pour Chopin un pays de tourisme: une "Italie". "Pauvre Italie! Tout le monde y songe, la désire ou la regrette; personne n'y peut demeurer, parce qu'elle est malheureuse et ne saurait donner le bonheur qu'elle n'a pas".[10]

La situation du destinataire, comme dans la lettre-poème à Pagello, est ambiguë, et cette ambiguïté, quoiqu'elle puisse évidemment se retrouver dans des lettres entre compatriotes, n'est cependant pas sans rapport avec le caractère d'étranger de Chopin et de Grzymala. A qui est destinée cette célèbre lettre? Je ne suis certes pas la première à me poser cette question. Derrière Grzymala, à Chopin lui-même, au groupe polonais, à la famille de Chopin? et alors l'efficacité, l'habileté de la métaphore politique est particulièrement évidente. Le destinataire s'est à tel point effacé, que l'épistolière au dernier moment, et après une fort longue lettre, est prise d'un tardif remords: "je ne vous ai pas parlé de vous en apparence dans toute cette longue causerie, c'est qu'il m'a semblé que je parlais de moi à un autre *moi*, le meilleur et le plus cher des deux, à coup sûr"[11]. Habile façon d'expliquer que le destinataire s'est à tel point effacé, que la lettre peut être considérée comme un soliloque d'animus et d'anima.

La géographie qui s'inscrit dans ces lettres à l'étranger est une géographie essentiellement politique, cela apparaît déjà dans les lettres que nous venons de citer où, à propos de la Pologne, interfèrent la Russie et l'Italie. C'est encore plus net dans les correspondances européennes de George Sand après 1848. La lettre devient un moyen d'entretenir un réseau entre les patriotes de tous les pays. Elle se trouve donc une arme, considérée comme dangereuse en elle-même, nécessitant donc des précautions dans la désignation du destinataire, dans le parcours même qu'elle va accomplir. Ces précautions inscrites dans la lettre ou dans son adresse figurent donc comme une sorte de baromètre de l'état de liberté ou de l'absence de cette liberté. Ainsi le 5 mars 1849, George Sand écrivant à Mazzini, se réjouit: "Je puis vous écrire sous votre nom. C'est le signe de la liberté en Italie et ce nom est comme celui de la république elle-même qui se montre ou se cache, selon que Dieu se manifeste aux hommes par le patriotisme, ou se retire de leur coeur".[12] On voit l'importance que prend l'inscription du destinataire, si la situation politique est elle-même comme la manifestation de la présence de Dieu dans le monde. Il arrive aussi qu'à la lettre du scripteur s'ajoutent encore des mentions qui évoquent ses difficultés de parcours pour atteindre le destinataire. Ainsi le 24 juillet 1849: "L'*ami de Toulon* sachant par Mme S. que vous êtes à Genève, s'empresse de vous y adresser cette lettre qu'elle lui avait confiée pour vous et il saisit cette occasion pour vous exprimer aussi toutes ses sympathies, tout son respect, tout l'enthousiasme et toute l'admiration que vous lui inspirez".[13] Ce post-scriptum de Poncy n'est pas signé; la lettre de George Sand non plus. Le caractère politique de la lettre, sa situation historique (après l'intervention française contre Garibaldi et le rétablissement

de la souveraineté pontificale) commandent des précautions qui s'inscrivent dans sa forme même[14].

La lettre se fait écho d'un certain nombre de décalages: décalages dans l'Histoire, mais aussi dans l'information. Et d'abord ce manque d'harmonisation des divers mouvements révolutionnaires en Europe que déplore Sand dans une lettre à Mazzini: "La fatalité qui poursuit cette époque c'est que les mouvements du salut ne se font pas simultanément. Si l'Italie s'était soulevée ainsi au coeur en Février! si on eût proclamé la république à Rome en même temps que Vienne chassait l'empereur".[15] A une époque où la lettre et le journal sont les moyens essentiels de la diffusion de l'information, s'ajoute un autre type de décalage, source d'angoisse pour le scripteur: "Nous sommes dans une angoisse continuelle. Chaque jour, nous nous attendons à quelque nouveau désastre, et nous ne savons la vérité que bien longtemps après que les faits sont accomplis".[16]

Malgré toutes ces difficultés, la lettre manifeste énergiquement l'existence d'une solidarité internationale. Evidente dans les lettres à Mazzini, cette solidarité s'exprime aussi dans des lettres à des correspondants plus épisodiques, ainsi Bakounine, après l'affaire de la *Nouvelle Gazette rhénane*[17]: "nous sommes si calomniés et si persécutés, nous tous, qui avons embrassé la cause démocratique de l'humanité, que nous devons nous tendre la main et ne pas nous laisser diviser et démoraliser par nos adversaires".[18] La lettre permet tout autant que la lutte contre l'adversaire, la lutte contre les divisions intestines qui menacent les républicains. Cette conscience internationale que développe et exprime la lettre n'atténue pas la conscience nationale, bien au contraire, elle se ravive, au besoin par l'effet de la honte: ainsi lors de l'intervention des armées françaises à Rome: "Quelqu'innocent qu'on soit du crime d'une nation à laquelle on appartient, il y a une sorte d'intime solidarité qui fait passer dans notre propre coeur le remord [*sic*] que devraient avoir les autres".[19] La conscience internationale est alors un palliatif devant le découragement de la conscience nationale: "Je suis humiliée et découragée dans mon sentiment national. Mais je suis fière de ce qui reste encore de combattants et de victimes sur la terre, et je suis fière de vous".[20]

La lettre alors permet essentiellement d'apporter du réconfort à ceux qui luttent – réconfort éventuellement matériel ("Si vous aviez quelques besoins d'argent, écrivez-le moi et me donnez les moyens de vous en faire passer"[21]) – en tout cas moral. Par delà son sentiment individuel, l'épistolière, dans ces grandes circonstances, se fait alors le porte-parole d'une sorte de voix de l'humanité toute entière qui éclatera dans l'avenir. Elle est l'écho sonore: "Oui, vous avez bien agi et bien pensé en toutes choses [...] et le monde entier le dira bien haut quand l'heure sera venue".[22]

Le rôle politique de ces lettres à l'étranger, les conséquences de ce rôle dans la thématique et la formulation de la lettre semblent évidents. Qu'en est-il maintenant des lettres qui établissent des rapports plus littéraires que politiques

et qui, moins limitées dans le temps, se retrouvent un peu sur toute la durée de cette vaste correspondance? Nous devons là encore nous limiter à quelques exemples, mais qui permettront de montrer le rôle de la correspondance comme pouvant réaliser un réseau international de l'intelligentsia européenne. Femme de lettres célèbre, elle a été toute sa vie consultée sur la valeur et la qualité de textes par les écrivains eux-mêmes. Il lui arrive d'être excédée par des correspondants français médiocres qui l'accablent de leur production; mais les grands étrangers, en revanche, ont toujours reçu l'accueil le plus favorable. En 1837, Mickiewicz la consulte, comme il avait consulté Alfred de Vigny, au sujet des *Confédérés de Bar*. Le style a semblé à George Sand "aussi beau que celui d'aucun écrivain supérieur de notre langue". Cependant elle se risque à quelques remarques sur le style prêté aux personnages secondaires. Ils devraient "se montrer plus sobres de suspensions et de réticences. L'esprit de notre langue n'en comporte pas autant et, quoique nos modernes écrivains dramatiques les prodiguent, nos vieux et illustres maîtres qui sont les aïeux *par alliance* de votre génie, s'en montrent très avares". Chargée aussi d'évaluer les chances de succès de la pièce à Paris, elle se montre sévère sur ses compatriotes et sur le public français "si ignoblement stupide aujourd'hui": "je le crois capable de tout, même de siffler une pièce de Shakespeare, si on la lui présentait sous un nom nouveau".[23] Toujours courtois, le jugement ne manque pas cependant de traduire de justes nuances; ainsi à propos des poésies de Nabuco (*Amour et Dieu*): "d'une rare distinction", se contente de noter la romancière[24], tandis qu'avec un sentiment de la hiérarchie des valeurs littéraires, elle exprime en des termes d'une grande perspicacité son admiration pour Tourguenieff. A propos des *Eaux printanières*: "Vous avez tellement le grand art qui voit tout, qui sent tout, qu'on ne peut haïr aucun de vos types, on est là comme dans un jardin inondé de soleil, forcé de tout apprécier et de reconnaître que tout est beau quand la lumière y est".[25] Ou encore, à propos de *Loukeria*: "Quelle âme et quelle profondeur dans la vérité! et quel langage simple et adorable! – Tous devraient aller à votre école, sans exception même pour le grand lama V[ictor] H[ugo] qui cherche le naïf non pas sans le trouver, mais sans pouvoir s'y tenir".[26]

Cependant la correspondance peut avoir des fonctions plus dynamiques que de consigner simplement l'admiration. Sans vouloir énumérer ici les cas de figue que l'on peut rencontrer, je voudrais cependant en signaler quelques-uns. Par exemple cette intéressante correspondance avec Mazzini où le révolutionnaire italien tente de susciter une création de George Sand. Il est alors à Londres et voudrait qu'elle écrive "une Italie souterraine qui serait non l'épitaphe de la vieille et réactionnaire Italie, telle que Didier nous l'a faite, mais l'hymne de la nouvelle, l'hymne du rajeunissement". Ce "poème de la jeune Italie"[28], elle ne l'écrira pas et pour des raisons qu'elle confie à Mazzini dans une lettre du 10 février 1843 qui constitue une sorte d'art poétique et de déclaration de principe sur son art romanesque. Elle doit voir les lieux par elle-même, voir sur place

ceux qui ont combattu. De loin, et même si on lui fournit de la documentation, "au lieu d'un roman, je ferais une histoire ou une prédication".[29] Ainsi s'expliquerait qu'elle place ses romans historiques dans des lieux qu'elle connaît pour les *Beaux Messieurs de Bois-Doré*[30] ou beaucoup plus tard pour *Nanon*, non sans que l'*Homme de neige* cependant fasse exception à cette règle, mais le politique y est moins important, il est vrai.

La place que tient George Sand dans l'édition et le journalisme du XIX[e] siècle ont pu aussi l'amener à jouer un rôle d'intermédiaire dont la correspondance est à la fois le reflet et l'instrument. Elle a été frappée par cette "étroitesse des nationalités"[31] qui se manifeste dans la plupart des journaux français, aussi bien en matière de politique que de littérature. Elle est un agent de liaison entre Tourguenieff et son traducteur Charles Rollinat[32]. Bien des années auparavant, elle voulait faire publier par la *Revue indépendante* le cours de Mickiewicz au Collège de France et faire ainsi connaître la *Comédie infernale* de Krasinski[33].

Si la lettre à l'étranger n'a pas toujours une radicale spécificité formelle, sauf lorsqu'elle est écrite dans une langue étrangère à Pagello, ou que son caractère politique oblige à des ruses dans l'acheminement, l'adresse et la signature, elle n'en possède pas moins une spécificité thématique – et il serait assez arbitraire de diviser forme et thème. La largeur de vues, le désir d'être un lien, de renforcer un réseau international qu'il soit politique ou littéraire constituent bien le point commun entre tant de lettres auxquelles nous avons fait allusion. Les difficultés que l'on peut éprouver à cerner une spécificité formelle, tiennent-elles au type de choix que j'ai opéré? trouve-t-on plus facilement une spécificité si l'on procède à un choix non par rapport à la nationalité du destinataire, mais à sa fonction sociale: homme d'affaire, éditeur, enfant, etc. Il y a un langage commun entre George Sand et ses correspondants de diverses nationalités qui prouve l'existence d'un langage international des intellectuels du XIX[e] siècle. Peut-être aussi ces faibles variations formelles qui existent suivant que la lettre s'adresse à un Russe, à un Polonais ou à un Italien sont-elles aussi le signe que la lettre qui semble cependant le genre le plus souple qui soit, est un genre plus structuré, plus délimité qu'il ne paraît d'abord et que ses lois, sa poétique fonctionnent d'une façon assez constante quelles que soient les variables qu'introduisent les changements de dates, de destinataires, de registres.

1. Nous ne possédons que très peu de lettres à Chopin (une demi-douzaine).
2. Par exemple le premier billet à Heine, n° 874 de la *Correspondance*.
3. George Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, t. II, 1966, p. 495, lettre 744.
4. Nous songeons évidemment aux travaux d'Annarosa Poli et de Jean Pommier. (A. Poli, *L'Italie dans la vie et l'oeuvre de G. Sand*, Paris, A. Colin, 1960.) La publication du journal de Pagello dans *Présence de George Sand* a depuis amené à reconsidérer la personnalité de Pagello, plus consistante qu'on ne l'avait cru jusqu'ici.
5. *Correspondance*, t. II, p. 501–502, lettre 747.
6. Lettre de février 1834, *Correspondance*, t. II, p. 502.
7. *Ibid.*, p. 503.
8. Cf. note de G. Lubin, t. II, p. 503, n. 2.
9. Lettre de fin mai 1838. *Corr.*, t. IV, 1966, p. 431.
10. *Ibid.*, p. 432.
11. *Ibid.*, p. 439.
12. Lettre du 5 mars 1849, *Corr.*, t. IX, 1972, p. 58.
13. Lettre du 24 juillet 1849, *Ibid.*, p. 229. Voir t. IX, lettre 4270.
14. Ces précautions devront s'étendre à la réponse même du correspondant: "Adressez-moi, sous double enveloppe, à M. Victor Borie, à la Châtre (INDRE)". *Ibid.*, p. 228.
15. Lettre du 5 mars 1849, *Corr.*, t. IX, p. 58.
16. Lettre du 23 juin 1849, *Corr.*, t. IX, p. 199.
17. Voir *Corr.*, t. VIII, 1971, n° 3997 et t. XXV, 1991, S 442 et S 443.
18. *Corr.*, t. XXV, p. 588–589 (lettre du 20 juillet 1848).
19. Lettre du 24 juillet 1849, t. IX, p. 227.
20. *Ibid.*, p. 228.
21. *Ibid.*, p. 228.
22. *Ibid.*, p. 228. Voir aussi la lettre du 5 mars 1849: "Que ne puis-je vous donner un peu de cet orgueil que les autres ont de trop". t. IX, p. 59.
23. Lettre de fin mai 1837, *Corr.*, t. IV, p. 90.
24. Lettre du 21 août 1874, *Corr.*, t. XXIV, 1990, p. 93.
25. Lettre du 1er septembre 1873, *Corr.*, t. XXIII, 1989, p. 566.
26. Lettre du 13 avril 1874, *Corr.*, t. XXIV, p. 24. Il s'agit d'un passage des *Mémoires d'un chasseur*. Voir note de G. Lubin. *Ibid.*

Suzanne van DIJK (Université d'Amsterdam)

George Sand et ses publics étrangers[1]

George Sand "has been felt as a power in every country of the world, as a great disorganizing force; thousands of protests have been uttered in America and Europe by people who never saw a volume of George Sand and yet are only echoing her sentiments and even repeating her words". Un critique anglais écrit ceci en 1870[2]. Aux Pays-Bas, à la même époque, elle est dite *et* "peu connue"[3], *et* "célèbre"[4]. Ce genre de paradoxes se rencontre fréquemment dans les commentaires parus à l'étranger sur George Sand. Comment comprendre dès lors son rôle?

L'histoire de la réception sandienne à l'étranger est bien différente de celle des réactions françaises à son oeuvre. C'est en effet une autre histoire, mais surtout les situations sont totalement différentes. Pour George Sand elle-même le public étranger est venu "en prime": dans ses romans et dans son théâtre elle s'adressait à des lecteurs et à des spectateurs français. C'est pourquoi avec le public français, des débats *publics* s'engageaient – ce qui n'arrivait pas avec celui de l'étranger[5]. Dans certaines préfaces Sand réagit à la critique, mais uniquement à la critique française[6].

Evidemment George Sand était au courant de ses succès à l'étranger: elle savait qu'en Russie ses ouvrages étaient traduits à mesure qu'ils paraissaient[7]; que "de l'autre côté du détroit", elle était "en grande vogue"[8]. Mais elle n'entrait pas en discussion. A propos d'un article injuste publié en 1835 en Allemagne, elle a grondé Heine "de [l']avoir presentée à une espèce de montagnes de futilités"[9], mais elle a ignoré l'auteur de l'article et une discussion publique n'a pas eu lieu. Voilà qui donne une indication du statut spécifique, au moins dans le cas George Sand, de la réception étrangère.

Cependant, on l'a connue à l'étranger et on y a lu son oeuvre. Cela a été largement attesté, dans des ouvrages d'ensemble et dans des articles, trop nombreux pour être cités ici. En principe on devrait trouver là une réponse à la question: comment est-ce que les contemporain(e)s hors de France ont réagi à cette écrivaine si célèbre dans son propre pays?

En confrontant les divers travaux sur ce sujet, on retrouve malheureusement sinon le paradoxe déjà exposé, du moins de gros écarts dans les résultats. L'état actuel de la recherche ne peut guère donner de réponse toute faite à la question formulée aussi généralement. L'influence de Sand a été étudiée sur de nombreux points de détail (celle qu'elle a eue sur un autre auteur, celle d'un de ses romans

sur une autre oeuvre), ou en considérant son oeuvre comme un détail du plus grand ensemble qu'était le romantisme français. Il n'est pas possible de distiller une vue d'ensemble de ces différentes études sur un aspect particulier de la réception étrangère de Sand.

Pour étudier l'histoire d'une réception, Hannelore Link suggère – dans son livre *Rezeptionsforschung* – de distinguer trois niveaux de réception, et de traiter séparément ces trois catégories de publics[10]. Les auteurs influencés font une réception *productive*: aboutissant à d'autres oeuvres littéraires. Les critiques littéraires, metteurs en scène au théâtre, et autres intermédiaires entre l'oeuvre et son public "final" pratiquent une réception qu'elle appelle "*réproductive*". Les autres lecteurs et lectrices ne font pas plus que de la réception *passive*. En utilisant cette distinction, il est possible de dépasser l'étude de cas précis pour saisir quelques mécanismes qui ont joué, ceux notamment qui ne se sont pas bornés à un seul pays.

Il est clair que les études faites jusqu'à présent se sont surtout intéressées à la réception *productive* de l'oeuvre sandienne, tandis que la réception *passive* a été passée pratiquement sous silence – sauf par des références aux nombres de traductions par exemple. Les intermédiaires de la réception *réproductive* commencent à être étudiés, avec l'avènement d'approches plus sociologiques en histoire littéraire.

Ici, nous nous intéressons surtout aux deux dernières catégories, puisque c'est tout le processus d'intégration ou de non-intégration d'une oeuvre étrangère – celle de George Sand – dans une ou même plusieurs cultures différentes qui nous occupe. Pour cela nous mettons de côté ces affinités électives qui peuvent exister entre deux auteurs individuels.

Des indications surtout indirectes permettent de conclure que la *réception passive* de l'oeuvre de Sand a été importante dans nombre de pays. Les traces les plus concrètes sont en effet formées par les traductions: par leur nombre et par la vitesse à laquelle on traduisait. Le champion absolu serait (pour autant qu'on ait des données) l'Allemagne, avec souvent des traductions différentes (du vivant de George Sand) du même texte[11]. Mais beaucoup d'autres pays suivent de près: la Russie[12], les Etats-Unis[13], l'Angleterre[14], l'Italie[15]. Il y avait visiblement une demande. Le tableau est un peu faussé par la circonstance que pour les éditeurs dans certains pays (Allemagne, Pays-Bas) il était plus avantageux de publier des livres en traduction[16] que dans la langue du pays.

Mais la traduction n'est pas le seul indice. Pour des langues"colonisatrices" comme le français, l'anglais et l'allemand, l'objet de la lecture à l'étranger n'est pas seulement la traduction. Pour lire George Sand, il y avait certainement un large public qui n'en avait pas besoin. Cela a été constaté pour l'Angleterre,[17] pour l'Italie,[18] pour la Roumanie[19]. Ce public-là est encore plus difficile à me-

surer. Il faudra connaître les chiffres d'importation, et d'achats faits par des bibliothèques (auxquelles des lecteurs de romans avaient souvent recours), les nombres d'abonnés à la *Revue des Deux Mondes*, etc.

Le plus important: ce que ces lecteurs et lectrices retiraient de leur lecture, nous échappera par définition – comme l'a bien dit Manfred Naumann: "la majorité des résultats de la réception sont intégrés silencieusement par les lecteurs".[20] Parfois on trouve des indications dans des mémoires ou des correspondances; mais alors se pose le problème de leur représentativité. Quelle est la valeur à attacher à une remarque comme celle de Mme Nathalie Herzen[21] par exemple, qui dans son journal a décrit George Sand[22] comme "le Christ du sexe féminin"?

Ce qui est important de voir, c'est que le "grand public" n'a pas forcément lu George Sand "à l'état pur": même sans avoir besoin de traductions, il est susceptible de s'être laissé influencer par des intermédiaires. C'était là leur fonction, à ces critiques, traducteurs et autres adaptateurs. Il faut y penser lorsqu'on a recours aux écrits qu'ils nous ont laissés. Car ces écrits, ils ne les publiaient pas en tant que lecteurs. Ils entendaient s'adresser à d'autres récepteurs pour influencer, "moduler" selon le terme d'Yves Chevrel[23], la lecture de ces derniers. Les intermédiaires ne sont pas des *témoins*, comme certains historiens de la réception les ont utilisés[24].

Néanmoins, si on veut connaître l'impact de l'écriture de George Sand, et que l'on soit déçu par le mutisme de la masse, ainsi que par la prévention favorable chez les auteurs influencés, il faut bien se rabattre sur ceux qui se sont exprimés, à savoir ces mêmes intermédiaires. Mais celui qui étudie la réception, a besoin de percer les motifs de ces intermédiaires, pour savoir comment utiliser leurs déclarations et leurs jugements de valeur. Il y a là apparemment à nouveau trois catégories: ceux (celles?) qui veulent créer de nouveaux lecteurs (nouvelles lectrices?) de George Sand, ceux qui évitent la création d'un lectorat, et même ceux qui l'empêchent.

Les premiers sont les journalistes qui prétendent donner de l'information préparant à la lecture, déterminant "l'horizon d'attente" des lecteurs. Parfois ils sont d'ailleurs dirigés eux-mêmes par un "grand public" précédent, comme cela s'est passé en Angleterre en 1836, où la critique a été forcée de répondre, après un refus initial, à l'énorme popularité de Sand auprès des lecteurs.[25]

D'autres soi-disant intermédiaires entre Sand et son public se donnent pour fonction plutôt de divertir les lecteurs de leurs revues, sans aucun renvoi à l'oeuvre romanesque ou théâtrale: en donnant des comptes rendus de visites à Nohant, ou de tentatives de visites, et des anecdotes autour des cigares que George Sand fumait, ou bien de ses vêtements. Ce genre d'articles forme une indication de sa célébrité personnelle, même rehaussée d'éclat supplémentaire, imaginé pour les besoins de la cause. George Sand s'en est amusée dans son *Histoire de ma vie*: "Je soupçonne mes biographes étrangers particulièrement d'être fort aristocrates, car ils m'ont tous gratifiée d'une illustre origine, sans

vouloir tenir compte, eux qui devaient être si bien informés, d'une tâche assez visible dans mon blason".[26]

Surtout, il y a ces journalistes qui voudraient ne pas servir d'intermédiaires, mais au contraire interdire la lecture, des romantiques français en général, et de George Sand en particulier. Ce cas se présente souvent, notamment en Italie, après sa mise à l'*Index*. Evidemment leur discours ne s'adresse pas tant aux lecteurs potentiels qu'à ceux qui ont le pouvoir de mettre ou non les livres à leur disposition: traducteurs, éditeurs, tenanciers de cabinets littéraires, directeurs d'écoles disposant de bibliothèques, parents notamment de jeunes filles. On voit ici comment la critique à l'étranger peut avoir une influence plus forte sur la lecture du "grand public", puisqu'il y a cette phase supplémentaire: introduction, importation, traduction.

Pour bien voir son impact, il faut avoir présent à l'esprit que cette critique est faite par des hommes, par rapport à une romancière qui – au niveau de la réception productive internationale – a justement influencé tant d'autres femmes. Et on pense à cet article de Susan Lanser et d'Evelyn Beck: *Why are there no great women critics*?, dont le sous-titre pose le problème essentiel: *What difference does it make*?[27]

Cela *fait* une différence. Le cas Sand le prouve. C'est bien la réception *productive* par des femmes auteurs, qui semble avoir servi de relais et de "caution" dans certains cas, et qui a pu faire alors contre-poids à la critique "officielle".

Ces femmes ont pris la défense de Sand, et ont suivi son exemple, en allant parfois bien plus loin que Sand elle-même n'aurait accepté d'aller. Louise Dittmar écrit par exemple: "sie hat [..] eine Bahn in die feindlichen Reihen gebrochen"[28]. L'éloge de Sand écrit par Elizabeth Barrett Browning est bien connu. Pour autant qu'elles écrivaient des romans, ces femmes y faisaient figurer George Sand: des personnages réfèrent à elle dans des oeuvres de Louise Aston[29], de Ida Hahn-Hahn[30], de Ann Charlotte Ogle[31], de Ouida[32].

Tout ceci est plus qu'une simple confirmation de ce qu'Elaine Showalter a écrit à propos de l'exemple pris sur George Sand par des auteurs femmes[33]. Les femmes dont il est question ici, se donnaient en plus et explicitement un rôle d'intermédiaire par rapport à un très large public "passif", sans doute féminin. Que parfois ce rôle leur ait été rendu impossible, en montre l'importance: on peut penser aux amis de Margaret Fuller, qui, après sa mort, lui rendirent hommage en publiant un recueil de ses articles divers. Mais les articles où Fuller avait pris la défense de George Sand, ont été omis du recueil.

La grande attention féminine pour George Sand en Angleterre, aux Etats-Unis et en Allemagne coïncide avec l'existence d'un grand nombre de traductions dans ces mêmes pays – dues elles aussi, en partie du moins, à des traducteurs femmes.

Inversement, aux Pays-Bas, où George Sand n'a été traduite que très tard et très peu, il n'y eut, apparemment, pas de femme auteur contemporaine, qui ait voulu ou pu compenser les imprécations sévères de la critique. Vers la fin du

siècle seulement il y a eu des femmes, autrices de romans "de l'émancipation féminine", qui ont commencé à défendre Sand contre les attaques qu'elle avait subies autrefois. C'est dans *leurs* romans aussi que des personnages discutent de George Sand.[34]

Avec un certain retard, ces femmes démontrent l'importance, pour la réception passive de George Sand[35], de toute la catégorie de réceptrices productives *et* réproductives dont elles font partie. Vu le parallélisme entre plusieurs pays considérés, elles fournissent une preuve de l'intérêt d'étudier la réception de George Sand dans un contexte international.

NOTES

1. Pour cette publication j'ai pu bénéficier d'un appui financier de l'Organisation Néerlandaise pour la Recherche Scientifique (NWO).

2. M'Carthy dans la revue Galaxy; cit. d'après Patricia Thomson, *George Sand and the Victorians – Her Influence and Reputation in Nineteenth-century England*, Londres, 1977, p. 200.

3. Par le critique littéraire influent Conrad Busken Huet dans un article publié en 1875; d'après J. Tielrooy, *Conrad Busken Huet et la littérature française*. Haarlem/Paris, 1923, p. 171.

4. Dans les revues *Tijdspiegel,* 1878, t. I, p. 311, et *Portefeuille* 25/10 1879, p. 236.

5. Je ne parle pas ici de lecteurs individuels: ses nombreux amis étrangers.

6. Voir par exemple Bea Ikelaar-Descamps, *Les Préfaces de George Sand: fonctions, stratégies, évolutions*, Amsterdam, 1980 (mém.dact. Université d'Amsterdam), p. 17. La critique française pour la première période a été analysée par Jörg Kujaw, *George Sand im Urteil der Presse* (1831–1852), Bochum, 1970.

7. Lettre de janvier 1847 à Mazzini (George Sand, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, t. VII, p. 604/5.

8. Lettre de novembre 1847 à Emmanuel Arago (*Corr.*, t. VIII, p. 119).

9. Il s'agit d'August Lewald: voir la lettre à Helmina de Chézy, écrite en juillet 1835 (George Sand, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, t. III, Paris, 1967, p. 18).

10. Hannelore Link, *Rezeptionsforschung – Eine Einführung im Methoden und Probleme*, Stuttgart, etc., 1976, p. 86–112.

11. A savoir 45; source: *Knauers Bücherlexikon.*

12. Voir par exemple Mikhaïl Treskounov, *George Sand en Russie et en Union Soviétique*, dans *Présence de George Sand*, 1988 (31–32), p. 6–11.

13. Voir C.M. Lombard, *George Sand's Image in America*, 1837–76, dans *Revue de Littérature Comparée*, 1966 (40) p. 186.

14. Une vingtaine de titres traduits avant la mort de George Sand, d'après Thomson (*op. cit.*).

15. 26 traductions contemporaines de Sand (source: Annarosa Poli, *George Sand vue par les Italiens – essai de bibliographie critique*, Florence/Paris, 1965).

16. Voir pour la situation en Allemagne: Reinhard Wittmann, *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert, Beiträge zum literarischen Leben 1750–1800*, Tübigen, 1982, p. 114. Pour les Pays-Bas il y a des témoignages contemporains: "Zeer natuurlijk worden er dus in ons land meer vertaalde dan oorspronkelijke romans uitgegeven" (*Rederijkersweekblad* du 26 octobre 1865).

17. "The reading [...] of French was one of the commonest accomplishments of young ladies" (Thomson, *op. cit.*, p. 62).

18. "Il est notoire que l'hégémonie linguistique exercée par le français en Italie à partir de l'époque napoléonienne, mettait la plupart des gens cultivés à même de lire les romans de George Sand dans l'original. Le français était la langue de l'aristocratie, <...> et aussi la langue la plus répandue dans les milieux commerciaux et culturels." (Poli, *op. cit.*, p. 48/9).

19. "La connaissance de la langue française par bon nombre de Roumains instruits [..] facilitait l'accès direct à la littérature française"; en 1838 toute l'oeuvre de Sand, parue jusque-là, était disponible en librairie (d'après Angela Ion, *Victor Hugo dans la vie littéraire roumaine*, dans *Oeuvres et Critiques*, 1988 (XIII, 1) p. 55).

20. Manfred Naumann, *Remarques sur la réception littéraire en tant qu'événement historique et social*, dans Zoran Konstantinovic e.a. (éds.), *Literary Communication and Reception-Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck, 1980, t. II. p. 29.

21. Epouse d'un auteur, qui avait fait de la réception productive – voir plus haut.

22. Carole Karp, *George Sand in the Estimate of the Russian 'Men of the Forties'*, dans Natalie Datlof e.a. (éds.) *The George Sand Papers, Conference Proceedings, 1978*. New York, 1982, p. 183.

23. Terme utilisé dans son article *Champs des études comparatives de réception – Etat des recherches*, dans *Oeuvres et Critiques*, 1986 (11, 2) p. 151.

24. Voir J.J. Kloek, *Vielen de juffrouwen van 'erzelven? of: Is receptiegeschiedenis mogelijk?*, dans R.T. Segers (réd.), *Receptie-esthetika – Grondslagen, theorie en toepassing*. Amsterdam, 1978, p. 100: "L'horizon d'attente professionnel d'un critique suppose chez son public un horizon d'attente plus primitif."

25. Nadia Coiner, *National Chauvinism and Male Chauvinism: the British Critics react to George Sand*, dans Natalie Datlof e.a., *op. cit.*, p. 144.

26. *Histoire de ma vie*, Paris, 1970, t. I, p. 15.

27. Susan Lanser, Evelyn Torton Beck, *Why are there no Great Women Critics and What Difference Does it Make!*, dans J.A. Sherman et E. Torton Beck (éds.), *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge*, Madison, 1977, p. 79–91.

28. Ruth-Ellen Boetcher Joeres, *Spirit in Struggle: The radical vision of Louise Dittmar (1807–1884)*, dans Ruth-Ellen Boetcher Joeres, Marianne Burkhard (éds.), *Out of Line – Ausgefallen: The Paradox of Marginality in the Writings of Nineteenth-century German women. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1989 (28) p. 289.

29. Le personnage principal de son roman *Aus dem Leben einer Frau* lit *Indiana* (Renate Möhrmann, *Die andere Frau. Emanzipationsansaetze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution*. Stuttgart, 1977, p. 56).

30. Dans *Zwei Frauen* (1845), l'une des deux s'appelle Aurora (Patricia A. Herminghouse, *Seeing double: Ida Hahn-Hahn (1805–1880) and her challenge to Feminist Criticism*, dans Boetcher Joeres et Burkhard, *op. cit.*, p. 269); le même roman comporte une discussion sur *Lélia* (voir Möhrmann, *op. cit.*, p. 56).

31. Elle écrivait sous le pseudonyme: Ashford Owen, et était l'auteur entre autres de *A Lost Love* (1854) où figure un personnage appelé Georgy Sandon (d'après Thomson, *op. cit.*, p. 149).

32. Celle-ci "occasionally sounded like a pastiche" de George Sand; un personnage féminin dans son roman *Strathmore* (1865) lit le dernier roman de Sand (d'après Thomson, *op. cit.*, p. 206).

33. "Sand, with her trousers and her lovers, became the counter-culture heroine of many feminine writers. It was Sand whose life suggested how women writers might develop." (Elaine Showalter, *A Literature of their own – British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Londres, 1978, p. 102.

34. Par exemple, Cecile Goekoop-de Jong van Beek en Donk, *Hilda van Suylenburg*, Amsterdam, 1899[5], p. 145 et 190.

35. Et peut-être d'autres auteurs féminins.

Janis GLASGOW (San Diego State University)

George Sand, critic of american literati: Harriet Beecher Stowe and James Fenimore Cooper

George Sand was moved to write two articles about American novelists Harriet Beecher Stowe and James Fenimore Cooper. To my knowledge, no- one has ever treated Sand's awareness and appreciation of two American authors only sixty some years after the United States was recognized as an indepedent nation. Furthermore, while preparing a new edition of the posthumous volume *Questions d'art et de littérature*, I realized that George Sand deserved to be better understood as a journalist and critic as well as the novelist, short story writer and only major French woman dramatist of the XIXth century, which she is recognized to be.

What then was the story of Sand's recognition of these two writers whom Sand read in French translations[1] and whom she never met?

Harriet Beecher Stowe attracted Sand's attention shortly after the New England author had published *Uncle Tom's Cabin*. The 1851 book had first been printed (in serial form) in the United States in an anti-slavery paper, *The National Era*. It appeared in volume on March 20, 1852. Since John P. Jewett, the publisher in Boston, did not give Stowe a good contract for her first novel, and because there was no international copyright, this book, which achieved a popularity surpassing that of Charles Dickens' novels, never made Stowe rich (Douglas in Stowe 8–9). George Sand was highly aware of its popularity: her one footnote to the article stated: "En Amérique seulement, il a été tiré, la première année (1852), à plus de 300,000 exemplaires" (235).

Critic Ann Douglas in her edition of *Uncle Tom's Cabin* observed that "(c)ountless folk songs and dramas based on *Uncle Tom* soon endowed it with the aura of a permanent American myth; its critical reputation, in contrast, has varied widely" (Stowe 9). Without entering into a discussion of the then contemporary polemics surrounding the subject matter, the style, and the form, suffice it to say that George Sand also criticized Stowe's style. What is notable is that Sand wanted very much to write the article, which had not been sollicited.

George Sand began to read the novel after hearing from Emile de Girardin, editor of *la Presse* when he wrote her on November 10, 1852: "Vous lisez sans doute la traduction de l'intéressant plaidoyer contre l'esclavage; ce plaidoyer absorbe, en ce moment, dans *la Presse* toute la place disponible... (Lubin in Sand, *Corr.* 11: 494n1). In his footnote, Georges Lubin adds that the book was

appearing under the title *La Cabane de l'oncle Tom*, but later would be called *Le Père Tom, La Case du père Tom*, and *La Case de l'oncle Tom*; Lubin also states that Sand, from her Agenda, was reading the work December 2–4, 6 and 11, 1852 (11: 494n1).

Aside from telling the worker poet Charles Poncy that the work was longer than she had imagined (11: 494), Sand wrote Girardin that she was so enthusiastic that she wanted him to reserve her a spot for an article, adding:

> Il me semble que je serais compétente pour parler de cette brave femme qui m'ennuie et qui me fait pleurer en même temps, avec sa Bible, ses nègres et ses moutards. Ce n'est pas une femme d'esprit, mais c'est une sainte, et je suis assez bête encore, malgré mon presque demi-siècle de déceptions, pour me passionner pour les saints (*Corr.* 11: 496–97).

Sand's article appeared in *la Presse* on December 20, 1852. Later it served as the preface to the La Bédollière translation, published by Gustave Barba on January 22, 1853 under the title *La Case du père Tom* (11: 496n1, 525). Finally it was published in *Autour de la table* (235–44).

"Harriett Beecher Stowe, *La Case de l'oncle Tom*" spelled Harriet with two "t"'s. The author began quite simply: "...c'est un hommage, et jamais oeuvre généreuse et pure n'en mérita un plus tendre et plus spontané..." (236). But she continued:

> Si le meilleur éloge qu'on puisse faire de l'auteur, c'est de l'aimer; le plus vrai qu'on puisse faire du livre c'est d'en aimer les défauts...
> Ces défauts-là n'existent que relativement à des conventions d'art qui n'ont jamais été, qui ne seront jamais absolues. Si les juges... trouvent des longueurs, des redites, de l'inhabileté, dans ce livre, regardez bien, pour vous rassurer sur votre propre jugement, si leurs yeux sont parfaitement secs quand vous leur en lirez un chapitre pris au hasard (236).

Her argument, exactly what she had first avowed to Girardin, was that (my underline): "...ce livre, *mal fait* selon les règles du roman moderne en France, passionne tout le monde et triomphe de toutes les critiques..." (238).

Using Walter Scott and Balzac as examples, Sand emphasized that in painting characters and mores, an author could never paint too much, that it was necessary to accept all ways, if they bore the stamp of "une *maestria* savante ou instinctive" (239). The last word allowed Sand to determine: "Mme Stowe est tout instinct. C'est pour cela qu'elle paraît d'abord n'avoir pas de talent" (239).

After this unflattering judgment of the style, Sand plunged into Stowe's sainthood: "Grand, généreux et vaste est le coeur qui embrasse de sa pitié, de son amour, de son respect toute une race couchée dans le sang et la fange, sous le fouet des bourreaux..." (239). She sustained that the work "nous bouleverse, nous serre la gorge, nous navre l'esprit" (239–40).

The rest of her article discusses Stowe's well-rounded and lively characters, and how, from their experiences, they often evolve considerably. Mentioned are

some ten individuals including Tom, little Eva, Topsy and, finally, Marie Saint-Clair, the dreadful and empty southern belle, mother of Eva, a "portrait d'une vérité effrayante" (242). What George Sand underlines is that Stowe's book is essentially domestic and family oriented (238), that her true heroes are the children, and that it is women whom the author judges and draws most masterfully (242). What Sand most respects with Harriet Beecher Stowe is her strong, courageous heart which "en bénissant les malheureux, en caressant les fidèles, en attirant les faibles, secoue les irrésolus, et ne craint pas de lier au poteau les pécheurs endurcis pour montrer leur laideur au monde" (243). Above all, she relates to Stowe's forceful stand against slavery, her maternal instinct, her portrayal of women's lot.

If the criticism of Stowe is not Sand's most dazzling, it nevertheless shows her sincerity. Here was France's outstanding woman author expressing genuine solidarity with America's first recognized, and amazingly outspoken, female voice shocked by an evil system. If not in lifestyles, at least these two women were similar in fighting injustices which scandalized them.

Having completed her article, Sand continued to support the popularity of the Stowe work. On March 9, 1853, she wrote Emile Aucante that the evening she had arrived in Paris, she had gone to the theatre. The first of the two plays at the Gymnase, was the two act *Elisa, ou un chapitre de l'Oncle Tom*, by Arthur R. de Beauplan (*Corr.* 11: 616 and n1). The next evening, she attended *La Case de l'oncle Tom* in five acts and eight tableaux, of Dumanoir and Dennery, at the Théâtre de l'Ambigu (11: 616n1).

Sand's attraction to James Fenimore Cooper was somewhat different. Cooper she admired for his literary talent, his all-encompassing views, and his subject matter. Known abroad as the "American Walter Scott", Cooper was a favorite in France. He was undoubtedly loved because he wrote captivatingly about all that XIXth century Europeans had dreamt: the return to nature, with its vast expanses of virgin forest and uncultivated land, the conquest of a continent, Indians who were not stereotypes, and the possibilities of creating something better in a world unsullied by the past. Last, but certainly not least, Cooper's amazing, down-to-earth adventure stories lived by real-life heroes, heroes who were frequently pioneers, stirred French souls.

From Georges Lubin's footnotes in the Sand *Correspondance*, we learn that George Sand, on April 15–19, 1852, was reading *L'Ontario* of, as she terms him, Fenimore Cooper, with Fulbert Martin and Alexandre Manceau (11: 53n1). *L'Ontario* is surely *The Pathfinder*, that takes place in the Lake Ontario region, to the north of Cooperstown, New York, and in Canada. Alexandre Manceau noted in the Agenda: "Mme est enchantée de ce roman et veut de suite commencer un autre du même auteur" (11: 53n1), whereupon Georges Lubin added that the other one would be *Oeil-de-Faucon* (11: 53n1). "Hawkeye" is a name given to Nathaniel (Natty) Bumppo in *The Deerslayer*, but he also bears that name in *The Last of the Mohicans* and in *The Prairie*. Bumppo, as Sand herself knew in her article on him, carried different nicknames in the *Leather*

Stocking Tales, depending on who addressed him: the French called him "La Longue Carabine", the Mohican Indians "Hawkeye", and the British "the Pathfinder", because of his skills in hunting and scouting. Which specific novel Sand really read next is therefore problematic without a French translation. However, sooner or later, she seems to have read most of the Cooper novels. In January 1853, she discovered *Le Corsaire rouge* (11: 566n5) (in English *The Red Rover*).

Three more years elapsed before Sand wrote her article, in mid-August 1856 (13: 237n2), some five years after Cooper's death. The article was published in the October 18th and 25th issues of the *Journal pour tous*[2], which generally printed illustrated novels (13: 237n2). The editor, Jules Simon, promised Sand background information on Cooper and assured her that she was free to make whatever use of the article she wished afterward (13: 639). Sand allowed her text to be reproduced as a "notice" in the collection of Cooper's *Oeuvres complètes*, again a translation La Bedollière, published by Gustave Barba[3]. It prefaced *L'Ontario* (14: 100n4)[4].

George Sand returned the proofs for the article on December 4, 1856, saying that she had had to correct an error concerning the Cooper novel *Satanstoe*, which she had just reread "avec une nouvelle satisfaction" (14: 110 and n2). Like "Harriett (sic) Beecher Stowe", "Fenimore Cooper" reappeared in *Autour de la table* (209–33).

By the time she wrote her appreciation, Sand knew other Cooper works; she mentions *L'Espion, Le Bravo, La Prairie, Les Lions de mer, Le Mohican*, and *Le Robinson américain* (*Afloat and Ashore*? or *Jack Tier*?). She also shows familiarity with some of the volumes of *Gleanings in Europe*, which she does not name but quotes. From her quotations of Cooper on Rome, Sand had probably just perused *Gleanings in Europe, Italy* for inspiration.

The Cooper article compares him to Walter Scott for his form and literary procedures. But in noting their parallels, she observes: "...on n'imite personne en s'habillant à la mode du temps où l'on vit. L'originalité de la personne n'est pas étouffée sous un habit commode et bien fait; elle s'y meut, au contraire, plus à l'aise" (209). For George Sand, Walter Scott in his art had initiated others thus:

> En rêvant l'action simultanée et bien réelle d'un groupe assez étendu de personnages vrais, il a dû concevoir d'emblée la composition qui les met tous en lumière, et comme on dit en peinture, à leur plan. En donnant plus que des traits et des costumes, c'est-à-dire en les douant chacun d'un caractère et d'un langage logiquement appropriés à son état et à son milieu, il a dû voir l'action de chacun se dérouler d'elle-même, pour concourir, sans hâte et sans langueur, à l'action générale du drame (210).

Cooper, she concludes, must have recognized that this "art de grouper, d'éloigner, de rapprocher et de réunir enfin ses incidents et ses personnages, était également le seul qui convînt à la nature de ses conceptions" (210). As an author highly aware of the techniques of her own craft, Sand offers a penetrating

overview of these two novelists' procedures. She summarizes that Cooper and Scott were both men of reflexion, that neither was in revolt against God or society, that they both were poets, that they presented a calm portrayal of moral standards, and both reflected an ideal of individual freedom, which she calls "le point lumineux de leur oeuvre" (211). She also observes: "Dans le détail, rien ne semble livré à la fantaisie. Pourtant la fantaisie, qui est l'idéal de l'artiste et son soleil intérieur, vient toujours lancer son flot de lumière sur leurs toiles" (212).

Sand frequently refers to literature in terms of painting. Much has been written about her ability with music, but much could be noted about her visual acuity: her ear and eye were equally sensitive, and she discussed each art: writing, painting, music with technical understanding.

If Scott as a literary stylist ranks first, Cooper, to her, is oftentimes the superior poet; he shows marked individuality. Nathaniel Bumppo is the creation which elevates Cooper (213). Thanks to this protagonist what the description of the solitudes of the New World "nous avait fait entrevoir comme un dessin bien tracé, mais assez froid, se remplit de couleur, de chaleur et de vie" (213). Nathaniel, the reflection of Cooper's soul (214), "sans rien décrire, peint réellement la sublimité de la nature; c'est lui dont l'extase tranquille nous saisit doucement et se communique à nous pour nous montrer, comme dans un miroir magique, les scènes grandioses que reflète son oeil ravi" (213–14). In works where he does not appear (i.e. those other than the *Leather Stocking Tales*), for Sand, the author's emotions seem lacking.

But Sand catches herself after that sweeping statement; emotions do seize the reader in *Les Lions de mer*, where the schooners try to escape from Arctic ice (215), and she then mentions the perilous ice trip by sleighs on the Hudson in *Satanstoe*, which she catagorizes as one of Cooper's best novels (215). Her paragraphs on the perils of thawing ice, make me question whether memories of Cooper may not have exerted an influence in 1858 on passages of Sand's novel *L'Homme de neige* and in 1864 on *Laura*?

Advancing to Cooper's positive attitudes toward his nation, and then to his sea novels, and the navigators who are "patients, obstinés, prévoyants, industrieux, ingénieux, pleins de ressources, d'inspiration dans le danger, de calme, de résignation et d'expérance dans le désastre!" (217), Sand can pay Cooper no higher compliment than to write:

> Il n'est pas possible de nier que ce ne soient là les éclaireurs, les messagers et les missionnaires de la civilisation d'un grand peuple à travers le monde de la barbarie, et l'Amérique doit à Cooper presque autant qu'à Franklin et à Washington, car si ces grands hommes ont créé la société de l'Union par la science législative et par la gloire des armes, lui, le modeste conteur, il en a répandu l'éclat au delà des mers par l'intérêt du récit et la fidélité du sentiment patriotique (217).

Cooper's soul, however, his soul in its poetic revery and desire for natural freedom, is that of the true artist. Sand applauds Cooper's understanding of the greatness of certain Indian tribes, his attempts to balance social good and patriotic will in face of the cruel destruction of the Redskins and the "spoliation of their homeland, the forest and the prairie handed over to the ax and the plow" (218). George Sand's mood strikes us today as modern; she was moved by concerns we term human rights and ecology.

Incorporating the whole American myth dear to Europeans steeped in Rousseau, Sand even writes for Nathaniel, who chooses to die in nature among the Pawnie tribe, an imaginary text which we quote:

> "Je ne dis rien contre votre civilisation, contre vos arts, vos monuments, votre commerce, vos religions, vos prêtres. Tout cela est beau et bon sans doute; mais ici, dans mon désert, j'habite un plus beau temple que vos églises; je contemple de plus sublimes monuments que ceux élevés par l'homme; je comprends mieux la Divinité que vos prêtres; je ne condamne personne, je crois que l'homme rouge et l'homme blanc sont égaux devant Dieu" (219–20).

Nathaniel Bumppo's creator, Sand observes, never made him do anything reprehensible to the Indians, unless to save a friend of his own race. Cooper's foresight therefore revealed "la civilisation pénétrant dans la barbarie par d'autres moyens que les balles et l'*eau-de-feu*; la conquête par l'esprit et non par le glaive ou l'abrutissement" (220–21).

Sand introduces scanty details about Cooper's life. She knew that his family had emigrated from England in 1769, that he was born in 1789, that his birthplace was Burlington, on the Delaware (which she spells with two "r"s) but she places the town in New York, rather than in New Jersey (221). She also knew he had begun his studies at age thirteen in New Haven, but she calls the university "Yole" (221), and Connecticut is not mentioned. She knew that he had begun his seafaring days at age sixteen, had returned to "Cooper's-Town" (sic), founded by his father in 1810, from which time on, she says, he only did literature, a somewhat inexact notion. She knew of his trips to Europe, of his acting as US Consul in Lyon from 1826 to 1829, and of his death at Cooperstown in 1851 (222).

Much of the last part of Sand's essay deals with Cooper in Rome, with quotations from Cooper's translated texts. She admires his "inébranlable fonds de bon sens" (222) in judging men and things; at the same time his artistic instincts let him be seduced by the old world (222). Cooper's text on the evening atmosphere of the Saint Peter's Cathedral, which was totally different on the inside from the outside (226–27), is reminiscent of passages Sand created about the interior of the church where she listened to Franz Liszt play the organ in Fribourg (310, *Lettres d'un voyageur*), or of a church passage in "Carl" where the hero hears music in a state of hallucination... Sand chose passages of Cooper's works which are strikingly assimilated to some of her own.

The text on the Coliseum in Rome drew Cooper's observation that a few months before he had been beside the Mississippi rather than the Tiber. He said he had passed from one extreme to the other – from the cradle of a child people to the tomb of a dead people; where near the Mississippi he had felt alive and joyful, by the Coliseum he felt its sad and somber vibrations.

George Sand concludes noting that Cooper didn't have time to see everything in his travel, but that what he did see he almost always appreciated with a remarkable discernment and a universality of mind (230). Like Sand herself in Paris, Cooper had lived through the cholera epidemic. He also had experienced the events of the Saint-Merri cloister[5], and had been received privately by Louis-Philippe, whom he had nevertheless judged objectively. Where in his novels Cooper was lengthy, in his memoirs Cooper was concise (231).

The final paragraph of the essay discusses Cooper's flock of imitators. The European success of his novels brought forth hundreds of travel volumes, sea stories, Indian battles, accounts of colonists in uninhabited areas. Authors, Sand reveals, even created Nathaniels! Thanks to these imitations, Sand noted, a reader could travel vicariously to the farthest locations, encounter the most ferocious animals and the strangest peoples. But Cooper could not be replaced: "...il suffit de lire le premier venu de ces ouvrages, pour sentir la supériorité incomparable du modèle" (233).

Qualities then which we recognize in Sand's own character and in her writings appear to be the qualities to which she related most in the two American writers. In the case of Harriet Beecher Stowe, George Sand was attracted largely by Stowe's sense of justice toward the down-trodden and understanding of women and children, whereas, in the case of Cooper, Sand was attracted by his awareness of the natural world, by his sensitivity toward poetic beauty in all its realistic forms, by his intellectual equilibrium, by his lack of racism (for that period), and by his strong sense of democratic ideals.

In my opinion, Cooper was also not forgotten by either George Sand or her son Maurice, when in 1861 Maurice made a trip to America on the yacht of the Prince Jérôme Napoléon and his wife, the Princess Clothilde[6]. They arrived in New York on July 28, 1861 and returned to Brest on October 8 of the same year (16: 225–26). To quote George Sand in her preface to her son's account of the trip in *Six Mille Lieues à toute vapeur* (1862), the trip led the Prince and Maurice, three months after the Civil War had begun, from Washington and New York, where they left the princess, to:

> ...les camps de Bull's-Run, les grands lacs du nord jusqu'au fond du *Superior*, les *prairies* jusqu'à la limite de la civilisation, le Mississippi jusqu'à Saint-Louis, le Niagara, le Saint-Laurent, jusqu'à Québec; puis après le retour à New York, Boston, Saint-Jean et l'Atlantique par la route du nord (*Questions d'art et de littérature*, 300).

The route taken by the two men crossed sites of the *Leather Stocking Tales*, and, it would not be amiss to note that the explorers' curiosity had probably been

piqued by the literature of James Fenimore Cooper which had captivated so much of Europe in the preceding years. The itinerary New York, Niagara Falls, the Great Lakes, covered areas treated in *The Deerslayer, The Pathfinder, The Last of the Mohicans, The Pionners* and *The Prairie*. The Civil War was due in part to Northern sentiment reacting to the social ideas advanced ten years earlier by Harriet Beecher Stowe, ideas which Abraham Lincoln had espoused. George Sand bought a map of America to follow Maurice's travels (*Corr.* 16: 593–94), and, on his return, pushed her son to publish his American notes (with her editorial aid). She may have imagined his "récit de voyage" as a counterpart for Cooper's *Gleanings in Europe*, with Maurice's text being a volume of "Gleanings on America".

Such literary enterprises as those of Stowe and Cooper, with their subsequent influences on George Sand, on Maurice Sand, and now on me and you, offer challenging ramifications for literary mindplay.

WORKS CITED

Sand, George, *Autour de la table*, Paris, E. Dentu, 1862.

Id., *Correspondance*, Ed. Georges Lubin, Vols. 11, 14, 16, Paris, Garnier frères, 1976, 1979, 1981.

Id., *Questions d'art et de littérature*, Paris, Calmann-Lévy, 1878.

Stowe, Harriet Beecher, *Uncle Tom's Cabin or, Life among the Lowly*, Ed. Ann Douglas, New York, Penguin, 1981.

NOTES

1. While reading Stowe's and Cooper's novels in English because I had no easy access to French translations of the works in California, I sincerely wondered how translators could have rendered all the various dialects in English into French with the accuracy and the subtleties of the two authors? Both writers had amazing ability to imitate very different speech patterns depending on their characters' backgrounds: educated or under-educated. The range extends from Black dialect and Quaker speech using "thee" and "thou", with Stowe, to Dutch and German dialect and pronunciation, frontier phraseology, Indians speaking in simple nouns and verbs, and American colonial speech contrasted with speech of the English- educated, colonials or soldiers, with Cooper.

2. *Journal pour tous* had been founded by Hachette and Lahure in 1855 and was headed by Jules Simon.

3.Gustave Barba was the son of bookseller Jean-Nicolas Barba, whom he succeded in 1836. Having become rich with theatre editions of Paul de Kock, in 1847 he had launched inexpensive "éditions populaires" (Lubin in Sand, *Corr.* 14: 800).

4. Was Georges Lubin unable to find a preface to Cooper's novel at the Bibliothèque Nationale because the work is listed under a French translation for *The Pathfinder* rather than under *L'Ontario*?

5. The Saint-Merri cloister was the scene of a bloody insurrection on June 5–6, 1832, on the occasion of the funeral of the republican General Lamarque.

6. Daughter of King Victor-Emmanuel of Italy.

Elizabeth HARLAN (Independent writer/researcher, Cranbury)

Voyage en Espagne: From the Foreign to the Familiar

Writing her autobiography in 1848, at the age of forty-four, George Sand startles the reader by declaring that until two or three years ago she did not know for sure who she actually was:

> J'ignore quels motifs ou quelles rêveries portèrent plusieurs personnes, qui prétendaient m'avoir *vue* naître, à me dire que, pour des raisons de famille faciles à deviner dans un mariage secret, on ne m'avait pas attribué légalement mon âge véritable. Selon cette version, je serais née à Madrid, en 1802 ou 1803, et l'acte de naissance qui porte mon nom aurait été, en réalité, celui d'un autre enfant né depuis, et mort peu de temps après[1].

Sand goes on to tell us that recently, while reading her father's letters to his mother, she discovered the truth: "Je suis bien née à Paris le 5 juillet 1804, je suis bien *moi-même*, en un mot..."[2] How much of the Spanish-born hypothesis was based on fantasy and how much on having been misguided by unreliable sources, we shall never know for sure. But be it wittingly or unwittingly, Sand internalized this theory of her Spanish birth in response to her early life experience of traveling with her mother to join her father, an officer in Napoleon's army, in Madrid.

Who was this other child who Sand *imagined* herself to have been? And why, for what reasons and prompted by which forces did Sand feel compelled to construct and perpetuate this fantasy of her birth? Suggestions, if not conclusive answers, can be found in Sand's writings on her first, most formative foreign journey, the trip she took in 1808 to Spain.

In his article, "G. Sand et les relations franco-espagnoles", Christian Abbadie comments:

> On conçoit l'immense perturbation que créa ce malheur dans la vie de l'enfant et dans sa famille. Mais il manque une étude psychanalytique pour mesurer l'importance de ce choc, et de la compensation affective qu'il entraîna, chez cette fillette de quatre ans[3].

I don't propose to undertake a rigorous psychoanalytic study of the Spanish journey, but a careful reading of the texts Sand wrote dealing with this early life experience provides persuasive clues to some of the forces that shaped her sense of who she was.

In the tract originally entitled "Souvenirs d'Espagne", which has come down to us as *Voyage en Espagne*, Aurore Dudevant, aged twenty-five, begins: "Je partis de l'appartement de la rue Grange-batelière. J'avais 4 ans, mais je me rappelle bien..."[4] Georges Lubin convincingly dates this draft as of August, 1829[5], following Aurore's brief trip to the Mont d'Or in the Pyrenees with Casimir and young Maurice. Revisiting the same era some twenty years later, Sand takes up the same material in *Histoire de ma vie*, fleshing out the skeletal contours – "impressions brutes, un matériau non élaboré"[6], Lubin has called it – of the earlier recollection[7].

But preceding either of these "formal" compositions is a letter datelined Bordeaux, June 11, 1829,[8] in which Aurore asks her mother for information about the storm and the shipwreck in which they nearly lost their lives *en route* home from Spain. This letter to Sophie Dupin that precedes and prepares *Voyage en Espagne*, breezy and anecdotal though it seems, contains an urgent agenda: Aurore, miserably married, in the throes of what appears to be a protracted post-partum depression, uncertain of who she is and where she is headed in life, is paving her way to a major emotional and professional breakthrough. But before this can occur, Aurore must undergo the process of separation from her mother which will enable her to consolidate an identity of her own.

"Dites-moi donc", she writes her mother from Bordeaux, "ce que c'est que cette histoire de naufrage, qui m'a frappée dans mon enfance et qui s'est passée autant qu'il m'en souvient, aux lieux où je suis?" A description follows of what Aurore remembers: her mother afraid, her father jumping in the water to save his sword, the swearing of the "matelots", the boat taking water. She wants her mother to recall all the details for her, because in the sea voyage she has just made with friends to the Cordouan tower in the Bay of Biscay, everything was as safe as could be:

> On prétend que c'est un voyage difficile et dangereux, et voyez comme c'est vexant, pour une fois que nous y allons, les vents sont favorables, la mer superbe, les flots dociles, et les pilotes excellents![9]

It's as though she is saying to her mother: *Look at me, when I take a sea voyage with friends, I don't shipwreck and nearly die.* But Aurore's strident self-confidence only thinly veils the blame she lays, not on her father, whom she idealizes and heroizes, but on her mother:

> Je ne sais quelle idée eut ma mère de vouloir retourner par mer à Bordeaux ... car c'était une nouvelle imprudence que de se risquer en chaloupe sur les côtes de Gascogne, dans ce golfe de Biscaye toujours si agité...[10]

In the concluding paragraph of *Voyage en Espagne*, Aurore describes the catastrophic effects of her mother's decision:

> En revenant, je ne me rappelle de rien, absolument de rien, jusqu'à Nohant. J'y arrivai mourante.[11]

And again, in *Histoire de ma vie*:

> Ce que je me rappelle le mieux, c'est l'état de souffrance, de soif, de dévorante chaleur et de fièvre où je fus tout le temps de ce voyage.[12]

In his article, Abbadie assesses the damages: "Ce voyage catastrophique faillit coûter la vie à l'enfant"[13]. But for Sophie's irresponsible decision to undertake the Spanish voyage in the first place, Aurore would not have been submitted to soup made from candle wicks, to wretchedly unhealthy conditions that gave her scabies, to a coach ride over cadavers strewn in the wake of the Spanish uprising of March, 1808; in sum: to a trail of trauma that wound its way through the remainder of George Sand's life.

Sophie's greatest failing, however, is not that she's unreliable as a trip planner and ineffectual as a caretaker. The crux of Aurore's complaint concerns her mother's lack of memory:

> ...elle était véritablement infirme sous le rapport de la mémoire et n'avait jamais pu enchaîner deux faits dans son esprit...

Sophie is repeatedly cast in the role of unreliable witness. Her memory fails; her stories are confused; her perceptions and interpretations are distorted and subject to doubt. When Sand speaks of her mother's failure of memory – "...cette infirmité, qui, à bien des égards, a été héréditaire"[14] – she reveals her underlying fear, like every daughter's fear, that she will be just like her imperfect mother.

The double-pronged problem of *amnesia* or lack of memory, on the one hand, and of *anamnesis*, or recollection, on the other, persists throughout Sand's struggle to recall and record the Spanish journey. The phrase "Je ne me rappelle rien", serves as refrain, or *leitmotif*, throughout the two texts, displaying Sand's fear that she is repeating the pattern of her mother's inability to remember. Sand keeps protesting that she remembers nothing – "...je n'ai aucun souvenir de mon père jusqu'à Bayonne", – but then she reverses herself by fleshing out memories with remarkable detail – "Il me revient maintenant que mon père devait être avec nous"[15], – and launches into an impressive reconstruction of past events.

While *Voyage en Espagne* is a mere three page sketch, by the time Sand develops the same material in *Histoire de ma vie*, she has recovered enough memories to fill some thirty pages of minutely detailed text. Where did this additional material come from, and how did Sand acquire it?

We cannot know for sure, but it appears that Sophie did *not* take the trouble to respond to her daughter's letter asking for information about the past. Wondering about this apparent omission, I wrote Georges Lubin to ask if Sophie had answered Aurore's query. In his letter to me from April of this year, M. Lubin wrote: "Pour répondre à votre question, les lettres conservées de la mère

de George Sand sont très peu nombreuses, et aucune ne raconte le naufrage"[16]. How, then, did Sand develop her material? By what mechanism did she unleash the lost memories of this distant past? Examination of the thematic and imagistic content of writings reveals the ways in which Sand liberated herself from the impasse of unknowing.

Both the early and the later drafts of the Spanish journey are infused with images of enclosure, containment, and entrapment. In the 1829 text, Aurore writes:

> Dans les Pyrénées il y avait des routes bordées de montagnes qui avaient l'air de nous renfermer. Quand nous étions sortis de leur enceinte il m'était impossible de comprendre comment nous avions fait.[17]

Later, in *Histoire de ma vie*, Sand describes the same passage:

> Les brusques détours de la route au milieu de cet amphithéâtre dont les cimes fermaient l'horizon m'apportaient à chaque instant une surprise pleine d'angoisses. Il me semblait que nous étions enfermés dans ces montagnes, qu'il n'y avait plus de route et que nous ne pourrions ni continuer ni retourner.[18]

The image of the "enceinte" of the mountains brings to mind both the mother in whose womb the unborn baby is contained and held back – Sophie was actually in a very advanced stage of pregnancy at the time – as well as the process, or passage, of breaking through and being born. Just as Aurore was once trapped in a confusing, confining landscape, Sand is at first blocked from remembering by her containment within, *i.e.* her identification with her unremembering mother. In order to be born into herself – *"...je suis moi-même, en un mot"* – Sand must break through the barrier of forgetting.

Aurore and Sophie are not, significantly, the only mother-daughter couple configured in the Spanish journey cycle of Sand's writings. There is also the Spanish Princess Marie-Louise-Joséphine-Antoinette, Queen of Etruria, also fleeing by coach with her six-year-old daughter:

> Je vis, je ne sais où, et je ne sais quand, une dame très brune qui était habillée d'une robe blanche et qui était dans une voiture avec une petite fille habillée comme elle et brune comme elle. Il y avait beaucoup de monde qui pleurait. On dit que c'était la reine et qu'elle s'en allait.[19]

An ironic inversion of the image of the defeated Spanish Princess beating a hasty retreat with her tiny daughter, occurs years later in a letter from Sand to her friend Alexis Duteil. Following her recovery of Solange, who had been kidnapped by Casimir, Sand writes in October, 1837:

> Juge quelle escorte! quelle sortie de Nérac! quel étonnement! La ville et les faubourgs sont sur pied... Quant à moi je suis une princesse espagnole, et j'accomplis je ne sais quelle révolution.[20]

In her next move, Sand responds to a powerful compulsion, not just to repeat, but to re-pattern the past. With Solange in tow, she returns to the Pyrenees and visits the French-Spanish border, scene of the Great Divide which sliced her childhood in two tragic halves:

> Le lendemain, la fureur m'a pris[e] d'aller revoir les Pyrénées. J'ai renvoyé mon *escorte* et j'ai été avec Solange jusqu'au *Marborée* l'extrême frontière de France.[21]

Unlike the weak and ineffectual mother who abandoned her, unlike the frightened, fleeing Spanish Princess, Sand empowers herself with the capacity to effect a miraculous coup. *This* mother doesn't flee; *this* mother doesn't buckle in fear, and flounder in incompetence; *this* mother rescues and restores her daughter to safety. Sand casts herself in a role reminiscent of her father's heroic acts during the 1808 shipwreck.

In addition to the change in size and scope of the *Histoire de ma vie* version of the Spanish journey, a major shift of focus occurs. In the earlier piece Aurore's memories are confined almost entirely to her mother. Her father is actually evoked more in terms of *absence* than of *presence*. He is mentioned in connection with a soldier who has lost an arm in battle and with the German serving man who attends her in the palace where they stay: "Wepres était avec mon père dans l'allée de peupliers de la Châtre la nuit qu'il fut tué"[22]. The father's only *active* presence in the early text is when he responds to the four-year-old Aurore in exotic dress – "Mon père me trouvait l'air espagnol"[23], – no doubt feeding into Sand's fantasy the hypothesis of her Spanish identity.

Her mother, however, is depicted as fearful, unhappy, a victim of misfortunes which culminate in the birth of the blind baby, Sand's younger brother who died shortly after birth. We won't indulge in a quantitative analysis of the use of the verb "voir" throughout the drafts of the Spanish journey, but whenever Aurore evokes the baby's blindness, she conspicuously (perhaps competitively) endows herself with the power of heightened visual memory: "Je *vois* toujours ... le lit cramoisi où ma mère accoucha d'un fils *aveugle*"[24]. "Je *vis* ma mère qui pleurait tous les jours parce que son enfant était *aveugle*"[25]. The frequency with which Sand's sightedness and the baby brother's blindness are juxtaposed is remarkable.

In *Histoire de ma vie*, once again Sophie is consistently portrayed as victim of malevolent external circumstance. She imagines, no doubt paranoiacally, that Prince Ferdinand VII's gift to her husband of the stallion Leopardo conceals a death wish, that the surgeon who attended her delivery purposely and maliciously blinded her baby at birth. *The world is out to get her*, and, indeed, Sophie's self-fulfilling prophecy comes tragically true. She loses not only the

baby son, but her beloved husband, too. Sand even goes so far as to *suggest* that Sophie may be implicated in her husband's demise. Speaking of Leopardo, Sand tells us:

> Ce fut un présent funeste et dont ma mère, par une sorte de fatalisme ou de pressentiment, se méfiait et s'effrayait sans pouvoir décider mon père à s'en défaire au plus vite, bien qu'il avouât que c'était le seul cheval qu'il ne pût monter sans une sorte d'émotion.[26]

We have nothing to fear but fear itself, Sand seems to be saying. It is Sophie's *fear* that undermines Maurice's relationship to his horse. But she is not powerful enough to prevent her husband from mounting the spirited stallion, only to contaminate him with doubts that, as Sand would have us believe, cost him his life. In blaming her mother, Sand creates a kind of psychological *deus ex machina* that maintains the father's infallibility and absolves him from responsibility for his own death.

The new ingredient of the *Histoire de ma vie* version of the Spanish saga is that Sand is now conspicuously concerned with her father's *presence* and participation. In dramatic contrast with Sophie's passivity and inadequacy, Sand displays Maurice in high heroic gear:

> ...comme nous suivions un chemin assez étroit dans des montagnes, nous vîmes un énorme serpent qui le traversait presque en entier d'une ligne noire. Mon père fit arrêter, courut en avant et le coupa en deux avec son sabre.

And the familiar refrain:

> Ma mère avait voulu en vain le retenir, elle avait peur, selon son habitude.[27]

Revisiting the sea voyage to Bordeaux, Sand once again contrasts her mother's fearfulness and passivity with her father's active, able engagement. "Ma mère recommença à avoir peur, mon père se mit à la manoeuvre". Since it's unlikely that Sand could recall the precise dialogue that took place when she was four, we can safely assume that she *invents* what conforms to her *interpretation* of the *reconstructed* events from that time. "Sois tranquille", Sand has Maurice telling Sophie, "je te prendrai sous mon bras, je nagerai de l'autre, et je vous sauverai tous trois, sois-en sûre"[28]. Maurice's double-armed *tour de force* gives us the flip-side, an ironic echo, of the anonymous armless soldier associated with the father in the earlier text.

Sand goes on to describe Maurice's heroic rescue of his family:

> ...mon père, après nous avoir mises en sûreté, était redescendu sur la chaloupe pour sauver nos effets d'abord, et puis la voiture, et enfin la chaloupe. Je fus frappée alors de son courage, de sa promptitude et de sa force... les matelots et les gens de l'endroit ... admiraient l'adresse et la résolution de ce jeune

> officier ... en toutes choses il agissait de sang-froid et avec une rare présence d'esprit.[29]

The penultimate gesture of the shipwreck in *Histoire de ma vie* is Maurice's rescue of the famous Spanish sword, the same with which he bissected the snake, and no doubt the same African sabre about which he writes his mother in his final letter before leaving Spain[30]. Without belaboring the obvious phallic value of this object, we can easily appreciate its symbolic resonance of strength, power, courage, and conquest. (Sophie, naturally, is given no equivalent; instead she gives birth to a blind son.)

But if the next-to-last gesture is Maurice's saving of his sword, in the closing gesture of the shipwreck, Aurore salvages the bouquet of roses she was given before setting sail:

> Pour moi, j'avais sauvé mon bouquet de roses flétries avec le même amour que mon père avait mis à nous sauver tous ... c'était mon idée comme celle de mon père était pour son sabre.[31]

The act of remembering provides a symbolic equivalent to the retrieval of the sword and the bouquet of roses. Memory, too, is a kind of retrieval, if not of a material object, then of past itself. By actively seeking and retrieving information, Sand repeats once again *the saving of the sword.* She passes from the state of unknowing and unremembering (*amnesia*), to recollection and knowing (*anamnesis*). In a symbolic transfer mediated by the roses, the power of the sword passes on to the power of the pen. It is the writer George Sand, who, by virtue of remembering and recording, supersedes and supplants the mother-without-memory.

The identification with the powerful, phallic father, as well as separation from the inadequate, incomplete mother, are firmly established in the reflections which follow and with which Sand concludes the *Histoire de ma vie* version of the Spanish journey:

> Je ne me souviens pas d'avoir éprouvé la moindre frayeur dans toutes ces rencontres ... mon organisation m'ayant douée d'un sang-froid tout semblable à celui de mon père.[32]

Sand has firmly established herself as her father's daughter. No longer does she identify with the dependent, pathetic, daughter of the fleeing Spanish Princess. No longer does she believe that she was born someone else than who she now knows herself to be. She has remembered and gained mastery over the past. In discovering her identity, she has determined her calling: she now knows not only who she was born, but who she was meant to be. Aurore Dupin Dudevant's writings on the early life journey to and from Spain chart the course

of her self-discovery as recorder and recounter of her own history. She has become George Sand, autobiographer: "...en un mot... je suis bien *moi-même*".

NOTES

1. George Sand, *Histoire de ma vie, Oeuvres autobiographiques*, ed. Georges Lubin, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, 468.
2. Sand, *Histoire*, vol. 1, 468. (It's not until still later that Sand learns that her correct birthdate was July 1st, not 5th.)
3. Christian Abbadie, *G. Sand et les relations franco-espagnoles*, *Europe* 587 (March 1978) 54.
4. George Sand, *Voyage en Espagne, Oeuvres autobiographiques*, ed. Georges Lubin, vol. 2, Paris: Gallimard, 1971, 471.
5. Lubin, introduction, *Voyage* 469.
6. Lubin, introduction, *Voyage* 469.
7. There is no doubt an even earlier draft sent to Jane Bazouin sometime before October 12 1827, which we no longer have but which is attested to by the return letter from Jane in which she thanks Aurore for, "des détails intéressants, mais abrégés: trois petites pages! Aurore avait attrapé trois coups de soleil". Note by Georges Lubin. George Sand, "To Jane Bazouin", before 12 Oct. 1827, letter 161 of *Correspondance*, ed. Georges Lubin, vol. 1 (Paris, Garnier, 1964) 402.
8. George Sand, *To Mme Maurice Dupin*, 11 June 1829, letter 240 of *Correspondance*, vol. 1, 531–534.
9. George Sand, *To Mme Maurice Dupin*, 11 June 1829, letter 240 of *Correspondance*, vol. 1, 533.
10. Sand, *Histoire*, vol. 1, 582–583.
11. Sand, *Voyage*, 474.
12. Sand, *Histoire*, vol. 1, 579.
13. Abbadie, 49.
14. Sand, *Histoire*, vol. 1, 557.
15. Sand, *Histoire*, vol. 1, 579–580.
16. Georges Lubin, letter to the author, 26 Apr. 1992. (We are grateful that M. Lubin, unlike some mothers, answers his mail!)
17. Sand, *Voyage*, 471.
18. Sand, *Histoire*, vol. 1, 556.
19. Sand, *Voyage*, 473.
20. George Sand, *To Alexis Duteil*, toward 8 Oct. 1837, letter 1601 of *Correspondance*, ed. Georges Lubin, vol. 4 (Paris: Garnier, 1968) 219.
21. George Sand, *To Alexis Duteil*, 219–220.
22. Sand, *Voyage*, 473.
23. Sand, *Voyage*, 473.
24. Sand, *Voyage*, 472. Author's underlining.
25. Sand, *Voyage*, 473. Author's underlining.
26. Sand, *Histoire*, vol. 1, 578–579.
27. Sand, *Histoire*, vol. 1, 580.
28. Sand, *Histoire*, vol. 1, 583.
29. Sand, *Histoire*, vol. 1, 584.
30. George Sand, *De mon père à sa mère*, 12 June 1808, *Histoire*, vol. 1, 578.
31. Sand, *Histoire*, vol. 1, 584.
32. Sand, *Histoire*, vol. 1, 584–585.

Éva MARTONYI (Université de Pécs)

George Sand et les Hongrois

Présenter les rapports de George Sand et les Hongrois serait un domaine beaucoup trop vaste pour un article aux dimensions limitées. Ainsi, je me propose de résumer, en quelques chapitres plutôt brefs, quelques-uns des liens qui existaient entre les lecteurs et l'oeuvre d'une part et entre la romancière et quelques-uns de mes compatriotes, d'autre part.

1. Quelques lecteurs illustres de George Sand en Hongrie.

En passant en revue les manuels d'histoire littéraire parus en Hongrie, la première chose qui nous frappe, à propos de l'évocation des liens franco-hongrois au XIX^{e} siècle, c'est la mention de nombreux rapprochements qui figurent presque toujours et qui finissent par avoir une valeur absolue sans que jamais personne remette en cause leur authenticité. Ainsi, G. Sand est souvent mis en rapport avec quelques-unes des plus grandes figures de notre histoire ou avec les plus grands penseurs hongrois – en faisant allusion à "l'oeuvre", en général, et non pas à tel ou tel aspect ou à tel ou tel roman particulier.

Parmi les premiers lecteurs des romans de George Sand on cite souvent István Széchenyi (1791–1860), homme politique et grand réformateur, une des figures les plus controversées et les plus tragiques de notre XIX^{e} siècle. Ce jeune aristocrate hongrois, après avoir participé aux guerres napoléoniennes, en tant qu'officier d'un régiment des hussards, participera également au congrès de Vienne, en 1815, et, ayant des relations presque amicales avec Metternich, sera l'acteur et le témoin de la formation d'un nouvel ordre politique en Europe. Puis, le jeune Széchenyi part en voyage et fait la connaissance non seulement des institutions politiques et sociales de la plupart des pays européens, mais il acquiert également une érudition plutôt vaste dans le domaine des arts et de la littérature. Son journal est un précieux témoignage de ses expériences, de ses réflexions, de ses déboires sentimentaux, de son amour secret qu'il ressent pour la femme d'un de ses meilleurs amis. Toutes ces circonstances expliquent sa sensibilité pour l'oeuvre de George Sand et il n'est pas étonnant qu'il mentionne, notamment dans son Journal intime – publié seulement plusieurs décennies aprés sa mort – quelques oeuvres de George Sand. Il écrit, par exemple, le 22

novembre 1832 qu'il vient de terminer la lecture d'*Indiana*, et le 9 février 1839 il note d'avoir terminé la lecture de *Lélia*.[1]

Parmi les premiers lecteurs illustre de George Sand il faut mentionner en deuxième lieu József Eötvös (1813–1871). Il appartient également à cette lignée d'hommes politiques et d'hommes d'idées, qui – après avoir voyagé un peu partout en Europe –, maintiennent des liens multiples avec les oeuvres et les écrivains de leur époque. Tout jeune, il s'intéresse surtout à l'oeuvre de Victor Hugo et à la poésie romantique française, mais son grand roman d'apprentissage, paru entre 1839 et 1841, intitulé *Le Chartreux*, tout en étant le récit d'un amour et d'une amitié malheureux, contiendra maintes réflexions sur l'injustice sociale et sur les problèmes des pauvres et des déshérités. Il s'approchera ainsi des grands maîtres-penseurs du XIX[e] siècle, allant jusqu'à rédiger une oeuvre monumentale, en résumant l'influence des idées formatrices du XIX[e] siècle sur l'État, ouvrage dont les volumes successifs ont paru entre 1851 et 1854. Le héros du récit évoqué se retire dans un couvent et renonce à la vie active, tandis que l'auteur du roman s'engage dans les luttes politiques, et mènera une carrière en tant que ministre de l'éducation. L'admiration qu'il porte dans ses écrits à l'oeuvre de George Sand est la conséquence directe de son itinéraire sentimental et politique.[2]

Évidemment, la liste des lecteurs – écrivains et hommes politiques hongrois – ne se termine pas là, mais je pense que l'évocation de ces deux noms suffit pour illustrer ce genre de mise en rapport qui, dans ces cas-là, ne manque quand même pas de fondements.

2. George Sand et le public hongrois.

Les deux premiers lecteurs mentionnés de George Sand n'ont pas besoin de traduction en langue hongroise pour se familiariser avec la littérature européenne, leur connaissance des langues étrangères leur permet d'y accéder sans difficultés et sans retard considérable. En revanche, le grand public hongrois doit attendre une bonne dizaine d'années, après les premières publications des romans, avant de les voir en librairie soit à la capitale, Pest-Buda, soit dans une des villes importantes du pays.

Le premier roman paru est *Lélia*, en 1842, suivi, un an plus tard, d'*Indiana*.[3] Les deux romans sont traduits par Imre Récsi et édités à Kolozsvár, ville qui est à l'époque un des centres culturels importants de la Transylvanie. Le nom de l'auteur est magyarisé, selon les coutumes de l'époque, son prénom deviendra ainsi György, mais le nom marital figure aussi en-dessous et entre parenthèses, notamment Dudevant-né, c'est-à-dire Madame Dudevant, magyarisé d'après l'usage courant du XIX[e] siècle. Dans les deux cas, il est précisé que le roman est traduit du français et il s'agit d'une belle édition in octavo, bien soignée du point de vue typographique et présentée en plusieurs volumes par l'entreprise

de veuve Barra et Stein. Nous y reviendrons à propos de la préface attachée à *Indiana* qui mérite d'être présentée à titre d'illustration des idées esthétiques concernant le genre romanesque de l'époque.

Mais avant d'y arriver voici une liste approximative des romans de George Sand traduits en hongrois, en ordre chronologique, jusqu'en 1900, et avec les titres en hongrois et en français (s'il n'y a pas de correspondance parfaite entre les deux titres ou si l'identification du roman n'est pas évident): *Lélia* 1842, *Indiana*, 1843; *Metella* et *Leone Leoni* 1844; *Mont-Revêche*, 1853; *A tücsök (La petite Fadette)*, 1857; *Egy szegény lány története (Le marquis de Villemer)*, 1861; *A tudós neje (Valvèdre)*, 1863; *Antónia*, 1963; *A hó-ember (L'homme de neige)*, 1864; *A pokolgép*, 1865; *Consuelo*, 1875; *Flamarande*, 1875; *Jenny hugom*, 1875; *A percemonti várkastély (La Tour de Percemont)* 1876; *Marianna*, 1876; *A kis Grisette*, 1876, *Césarine*, 1877; *Az ördög-mocsár, (La mare au diable)* 1877; *Leoni Leon*, 1877. *Saint-Julien gróf*, 1889.[4]

La conclusion rapide que l'on peut en tirer est la suivante: loin d'être méconnue en Hongrie, George Sand est présente dans l'édition hongroise, mais comme dans le cas de son contemporain le plus illustre, Honoré de Balzac, le choix des oeuvres est apparamment dû au hasard, et le nombre des ouvrages traduits est loin d'être complet. En même temps et toujours en comparaison avec les romans de Balzac, ses romans servent souvent de prétexte, pour la critique littéraire hongroise, afin d'avancer quelques idées de base et de formuler quelques arguments d'ordre esthétique et moral. Ainsi, on parle moins de l'oeuvre des romanciers étrangers que du contexte littéraire spécialement hongrois. Il suffit de nous rappeler que nous sommes en pleine période d'effervescence de la critique moralisante, où les problèmes du beau et du bien, c'est-à-dire de l'estéthique et de la morale sont inséparables et servent de base aux interminables discussions théoriques. En même temps, le personnage de l'auteur, du créateur est aussi important aux yeux de la critique que l'oeuvre elle-même, la vie et le caractère de ces deux grands créateurs, devenus surtout connus à partir de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, se prêtent très bien à toutes les réflexions esthétiques et critiques de ce genre.[5]

3. L'évaluation des romans de George Sand

Le troisième chapitre sera donc consacré aux doctrines esthétiques élaborées par les contemporains hongrois de Sand, et toujours en rapport avec ses romans.

De ce point de vue, le premier texte consacré à George Sand et à son oeuvre est la préface du traducteur de la première édition d'*Indiana*.[6] Emil Récsi commence par présenter avec beaucoup d'admiration et de respect la jeune romancière en tant qu'une des valeurs sûres parmi ses contemporains. La présentation biographique sera suivie du jugement personnel du préfacier. Quelques citations à l'appui, il insiste sur l'importance de la révolution de 1830,

concernant l'évolution intellectuelle de George Sand, puis il souligne l'influence des Saint-Simoniens, qui lui serviront de base théorique pour formuler ses critiques contre le mariage en tant qu'institution juridique et sociale. En conclusion, le préfacier hongrois constate que George Sand ne s'arrête pas à formuler des critiques concernant le "mauvais mariage", mais elle va jusqu'à préconiser l'amour interdit. Évidemment, il s'agit pour l'auteur hongrois des excès qui risquent d'ébranler l'ordre moral de la société – française en l'occurrence, mais qui ne sont pas acceptables, et seront surtout dangeureux dans une société comme la sienne. Notons en passant que les deux préfaces d'*Indiana* sont également traduites en tête de cette édition, ce qui permet aux lecteurs contemporains de formuler leurs avis personnels, de refuser les idées de l'auteur ou au contraire et "horribile dictu" de les accepter.

La position de Récsi reflète assez fidèlement celle de la plupart des lecteurs et critiques de George Sand de l'époque. Parmi les textes, mon choix portera sur une lettre de Imre Madách, intitulée *Idées sur Lélia*,[7] car elle me semble tout à fait significative et révélatrice de l'esprit de l'époque, avec toutes les controverses et recherches de solutions valables pour trouver un équilibre dans l'ébranlement général provoqué par l'avènement et le triomphe du romantisme qui va de pair très tôt avec un besoin de le dépasser.

Imre Madách (1823–1864) est l'auteur dramatique par excellence de notre XIX^{e} siècle. Lui aussi, il lit sans difficultés en plusieurs langues étrangères et fait l'étude systématique de toutes les idées et systèmes philosophiques de son époque, pour en rédiger une grande synthèse sous forme d'une série de tableaux historiques qui évoquent l'évolution du genre humain. A partir de la création du monde, à partir d'Adam et Eve, l'humanité parcourt un long chemin, dont chaque étape est pleine de troubles et de malheurs, mais même en arrivant à une fin utopique, l'image projetée de l'avenir sera une utopie négative, car l'évolution n'assure pas le bonheur, au contraire, elle aboutira à une période de malheur et de dépouillement total, aussi bien dans la nature que dans l'esprit de l'homme.[8]

En lisant *Lélia*, Madách parlera de ses propres idées qui sont aussi bien d'ordre esthétique que moral. En plus, il insiste sur le rôle de la femme, en tant que "génie" et "poésie pure" dans la vie de l'homme. Ces deux aspects sont les fils conducteurs de ses réflexions, les titres de ses deux discours de récipiendaire – le premier en 1862 à la société Kisfaludy et le deuxième en 1863 à l'Académie des Sciences – en témoignent: *L'influence réciproque de l'esthétique et de la société*, pour le premier et *Sur la femme, en particulier du point de vue esthétique*, pour le deuxième.

Le problème fondamental pour Madách est celui du beau, en tant que catégorie esthétique. Proche des idées de Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*, il constate l'apparition du laid et du grotesque dans l'art, surgissant avec l'ère chrétienne et valorisés par l'école romantique. Mais pour lui, le beau doit absolument l'emporter, sinon il n'y a pas d'esthétique. Or, dans le roman de George Sand le laid et le méchant jouent un rôle prépondérant: "tous ses

personnages sont des âmes malades qui se torturent et qui se poursuivent ayant des passions destructrices".[9] Pour illustrer ses propos, il crée une métaphore filée à partir de l'image d'un bateau naufragé qui se trouve au fin fond de la mer. Si un plongeur y descend, pour en explorer les richesses englouties, il risque d'y rencontrer des noyés, enfermés dans l'épave, avec tout ce que les traces de leur agonie a d'horrible et il n'aura jamais plus envie de quitter la surface tranquille de la mer pour les rechercher dans les profondeurs.

4. George Sand et Julia Szendrey

Le poète hongrois Sándor Petőfi écrit en 1847 dans une lettre adressée à un de ses amis, à propos de sa fiancée: "Elle sera la couronne parmi toutes les épouses des poètes hongrois, car elle réunit l'esprit de George Sand et le coeur de Juliette de Shakespeare".[10] Cette phrase célèbre consacrera aussi bien Julia Szendrey que George Sand et la jeune femme hongroise n'échappera pas désormais à ce rapprochement, les deux noms seront cités souvent ensemble, les deux personnes seront souvent mises en parallèle, sur la base à la fois de quelques éléments biographiques et des habitudes vestimentaires.

La jeune Hongroise en question (1828–1868), née dans une famille de la noblesse moyenne, vit dans un château en Transylvanie et fait quelques années d'études, entre 1840 et 1844 à Pest, dans un établissement d'enseignement privé. En rentrant chez elle, Julia Szendrey vit comme toutes les jeunes filles hongroises appartenant au même milieu, elle fréquente les bals, elle joue du piano, elle lit des romans et elle échange des lettres avec ses amies – dont quelques-unes seront soigneusement gardées et publiées beaucoup plus tard. Elle rédige aussi un journal intime, qui sera également publié, en édition posthume. Disparus après sa mort, ses écrits intimes considérés comme compromettants seront gardés en secret par les descendants d'un de ses proches et transmis à une femme, critique littéraire et rédactrice d'une revue, afin d'être publiés, au cours des années 1930.[11] Car il s'agit déjà d'un véritable plaidoyer, „l'affaire Julia Szendrey", loin d'être oubliée, provoque toujours des sentiments plutôt violents: la colère des uns et la compassion des autres.

Julia Szendrey, après avoir résisté à la volonté paternelle et refusé tous les projets de mariage proposés par ses parents, épouse, en 1847, Sándor Petőfi, poète déjà célèbre, mais considéré comme socialement inférieur à elle. Petőfi, l'un des chefs et le grand poète de la Révolution de 1848, disparaîtra deux ans plus tard à la bataille de Segesvár, sous les coups des militaires du Tzar russe, venus à l'aide des Autrichiens pour battre les Hongrois révoltés. Petőfi – incontestablement le plus grand poète de l'époque – entre dans les légendes et devient une figure sacrée de notre imagination collective. Sa femme, jeune veuve et mère d'un petit garçon, doit vivre avec cette légende. Or, elle a l'esprit beaucoup trop indépendant, elle a des connaissances et une culture consi-

dérables, et elle a même des aspirations littéraires. Elle se révolte donc, comme elle l'a déjà fait, avant et pendant son mariage. Les contemporains ne manquent pas de remarquer que – déjà en 1847 – elle se fait couper les cheveux, elle fume des cigares et il lui arrive de porter des habits d'homme. Évidemment, l'influence de George Sand n'est pas exclue et ce n'est que le début d'une histoire parallèle que nous pouvons retracer malgré les différences considérables qui séparent quand même les deux femmes.

Devenue veuve, la jeune femme hongroise se remarie, et elle aura trois enfants de ce deuxième mariage qui, contrairement au premier, n'aura rien de pathétique et passionnel, et sombrera dans le mépris réciproque. Julia mourra, à l'âge de 39 ans, seule et abandonnée, à la suite d'une affreuse maladie, inguérissable à l'époque.

Mais ses aspirations littéraires ne l'abandonneront jamais et elle publiera plus ou moins régulièrement ses écrits et ses traductions, par exemple celle des contes d'Andersen qui seront d'ailleurs très bien reçues par le public. Sa carrière littéraire lui assure une certaine célébrité et, lors de son décès, quelques nécrologies parues dans les grands quotidiens et hebdomadaires évoquent son souvenir en tant que femme de lettres et non seulement en tant que la femme du grand poète disparu.

Quelques mois avant sa mort, elle adresse une longue lettre à son père dans laquelle elle demande la permission de divorcer d'avec son mari, car son mariage n'est plus qu'une source de malheurs. Ce texte – d'une longueur considérable et d'un style soigné – est un témoignage touchant d'une femme courageuse mais soumise à l'autorité maritale et paternelle.

Le journal intime de Julia Szendrey est d'un ton étonnamment triste et mélancolique. Même les pages rédigées avant et pendant son premier mariage sont autant de témoignages d'un état d'âme sombre. D'où viennent cette nostalgie, cette tendance à la mélancolie? Est-ce une attitude prise d'après certains modèles de la littérature sentimentale et romantique toujours en vogue en Europe Centrale à l'époque? ou alors est-ce le signe précurseur d'une révolte masquée et vouée à l'échec?

Pour terminer cette présentation succincte de Julia Szendrey, j'ai choisi une page dans ces écrits publiés dans le volume posthume déjà mentionné. Cette page qui reflète bien les tourments de la femme-écrivain, avant de réaliser ses projets d'écriture et ayant un besoin urgent et presque irrésistible de s'exprimer, de formuler et de mettre sur papier ses idées. Or, ce sont toujours les obligations provenant de sa condition féminine qui l'en empêchent, chaque fois où elle ressent cette pulsion intérieure pour se mettre à écrire, elle a d'autres choses à faire et tout ce qu'elle arrive à produire, ce sont des fragments, des récits courts et elle ne peut jamais réaliser l'oeuvre magistrale dont elle rêve.

En guise de conclusion, nous pouvons donc dire: elle aurait pu devenir la George Sand hongroise. Mais, au lieu de se réaliser, elle est devenue la cible de toutes sortes d'attaques, et même presque cent ans après sa mort l'affaire ne sera

pas classée.[12] Le volume qui contient la plupart de ses écrits est donc une prise de position courageuse pour défendre la mémoire de cette femme au sort tragique.

Mais en dehors de ce rapprochement qui fonctionne plutôt dans l'imaginaire, nous pouvons retrouver chez elle quelques idées exprimées également par les héroïnes sandiennes et, en même temps, sa vie et ses choix pourront parfaitement bien illustrer la problématique de certains récits sandiens, en ce qui concerne la psychologie féminine de l'époque et les possibilités de vivre sa vie. Et enfin, l'évocation de la figure de George Sand presque systématiquement en parallèle avec celle de Julia Szendrey crée un lien qui est plus que significatif.

Cette énumération rapide des relations diverses entre George Sand et quelques-uns des Hongrois de son époque n'est certainement pas exhaustive. Il nous resterait encore à évoquer le rapport George Sand-Franz Liszt: leur rencontre, leur échange de lettres, la transmission poétique de leurs liens par les textes littéraires produits par ceux qui y sont directement ou indirectement concernés et de tous les "ouï-dire" sur la nature de cette relation[13]. Or, traiter tous ces problèmes pourrait constituer un autre exposé, et en plus, ils ont été abondamment traités par les biographes et les historiens littéraires s'intéressant à la genèse des oeuvres, à tous les méandres que les idées et les événements peuvent parcourir avant d'arriver à la phase finale, la naissance d'un chef d'oeuvre consacré ou tout simplement d'un texte romanesque et/ou fictionnel.

NOTES

1. Gróf Széchenyi István *Naplói. Magyarország újabbkori történetének forrásai.* (Le *Journal* du comte I. Sz. *Sources d'Histoire moderne de la Hongrie*) Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Gyula Viszota, t. IV (1830–1836), Budapest, 1934, p. 429; *ibid.*, t. V, Budapest, 1937, p. 239–240. Ce fait est également cité par Anna Dániel, dans son livre intitulé *Le monde de George Sand*, p. 321–322 (*George Sand világa*), Budapest, Európa, 1985.

2. Cf. Bényei Miklós, *Eötvös József olvasmányai* (*Les lectures de J. E.*), Budapest, Éd. Akadémiai, 1972, p. 29. "Son rapport avec les littératures étrangères était très vivant au cours des années 1830. A cette époque, il acquiert une immense érudition dans le domaine de la littérature. (...) Il s'intéresse aux nouvelles tendances littéraires, représentées par ex. par Heine, Börne, Herwegh, George Sand etc. Il étudie et achète même un très grand nombre de romans en allemand et en français. A partir des années 1840, il s'occupe surtout des idées politiques, tout en gardant des contacts avec la littérature". Une autre source à propos de ses idées concernant George Sand: Eötvös, József, *A Tizenkilencedik század uralkodó eszméinek befolyása az államra (L'Influence des idées dominantes du XIX^e^ siècle sur l'État)*, Budapest, Éd. Magyar Helikon, 1981, p. 248–249. Il y mentionne George Sand dans un contexte philosophique: les pays européens marchent immanquablement vers une sorte d'universalité – grâce au développement technique et à l'évolution des moeurs. Il n'y a qu'un seul domaine où le sentiment national ne s'affaiblit pas et c'est celui des langues. Mais, – et c'est ici son idée principale – malgré la diversité

de l'expression, les mêmes idées circulent, un peu partout dans les littératures européennes, et il n'est pas étonnat de voir les idées de George Sand surgir et ressurgir dans plusieurs littératures nationales." C'est pour cette raison que István Sőtér, dans son recueil d'articles intitulé *Magyar-francia kapcsolatok* (*Relations franco-hongroises*, Budapest, 1946, Éd. Teleki Pál Tud. Intézet, p. 132.) pourra constater que le roman d'Eötvös intitulé le *Chartreux* "devient une continuation à la manière hongroise des romans français représentés par Manon Lescaut et les récits de Chateaubriand, mais les romans de George Sand, *Volupté* de Sainte-Beuve et les *Confessions d'un enfant du siècle* de Musset sont également ses modèles."

3. *Lélia*, regény Sand Györgytől (Dudevant-né) franciából Récsi Emil, Kolozsvárt, özv. Barráné és Stein kereskedésében, 1842. – *Indiána*, Sand Györgytől, franciából Récsi Emil, özv. Barráné és Stein bizományában, 1843.

4. Cette liste correspond à celle établie par Anna Dániel, op. cit., p. 324–325.

5. Cf. à ce propos mon article, *Le Père Goriot en Hongrie*, dans l'*Année Balzacienne*, 1986, p. 366–378 et *Balzac et la Hongrie*, ibid. 1992, p. 193–206.

6. Il s'agit de l'édition signalée sous 3.

7. Ce texte a été publié pour la première fois en 1914. Cf. Halász, Gábor, éd. *Madách Imre összes művei* (*Oeuvres complètes* de I.M.), t. II. Budapest, 1942, p. 583. et notes p. 1169. Halász évoque les problèmes de la datation de cette lettre, adressée à Madame Pálné Veres, dont l'activité pour la promotion intellectuelle et culturelle des jeunes femmes hongroises est bien connue et avec qui le poète a maintenu une relation d'amitié. *Eszmék Léliáról* (*Idées sur Lélia*). Országos nőképző Egyesület, 1912–13-as évkönyv, Budapest, 1914, p. 132.

8. Madách, Imre, *Az ember tragédiája* (*La tragédie de l'Homme*), publiée pour la première fois en 1861 à Budapest.

9. Cf. éd. des *Oeuvres complètes* de Madách, cité sous 7.

10. Cité par le grand manuel de l'histoire littéraire de la Hongrie, vol. 3. p. 768, éd. sous la dir. de Tibor Klaniczay.

11. Szendrey Julia *Ismeretlen naplója, levelei és halálos ágyán tett vallomása* (*Le Journal intime inconnu* de J. Sz, *ses lettres et sa confession prononcée sur son lit de mort*), éd. par Dr. Mikes Lajos és Dezső Korniss László, Budapest, 1930, éd. Génius.

12. A ce propos, plusieurs auteurs évoquent quelques oeuvres plus récentes, par exemple *Zoltánka*, mélodrame rédigé en 1909 par Gyula Krúdy qui évoque le sort tragique du fils du grand poète, dont la mère n'est plus digne de la mémoire du grand poète et la pièce célèbre de Ferenc Herczeg, de 1930, où on voit Júlia Szendrey danser avec les officiers de l'armée du tzar, après la défaite de la guerre d'indépendance.

13. A propos de cette relation il faut évoquer le fait que Sand adresse à Liszt une de ses *Lettres d'un voyageur* (la VII^{e}) et elle conte leur voyage en Suisse dans la X^{e}. Leur relation remonte à 1834, puis G. Sand ira en Suisse pour un mois avec Liszt et Marie d'Agoult. Elle les accueillera à Nohant en 1837, elle se brouillera avec Marie mais conservera des relations avec Liszt. Cf. *Correspondance* t. 2. La préface de l'édition hongroise d'*Indiana* contient la remarque: "G. Sand a maintenu des liens d'amitié avec notre illustre compatriote, F. Liszt".

Michael G. PAULSON (Kutztown University, Kutztown)

Le rôle de l'étranger dans Un Hiver à Majorque

Un Hiver à Majorque, récit autobiographique dont le titre même évoque l'idée de l'étranger, se compose des réflexions de George Sand. Même les lecteurs les moins intimes se rendent compte d'emblée que l'auteur abordait le sujet de l'exotisme dans son portrait de Majorque dont le souvenir lui avait laissé l'amertume dans le coeur et dans la plume. L'optique et le point de vue se montrent dès la première page où le préjugé de l'auteur devient évident à tous, y compris les Majorquins. On peut essayer de répertorier les sources littéraires et historiques de George Sand comme l'a fait Béatrice Didier dans son édition (215–218), mais celles-ci sont plus importantes pour l'adoption de ce genre que pour le portrait des habitants. Le récit vient donc des expériences avec les étrangers méconnus de l'île qui lui avaient inspiré le désir de faire publier ces mésaventures quelques années plus tard.

On doit considérer les mobiles qui l'avaient décidée de quitter le France. Dans une lettre à François Rollinat, Sand démontre ses préférences pour le voyage dont l'essence est le changement de lieu. On se souvient du voyage qu'elle avait fait à Venise en compagnie de Musset et on se rappelle que ses séjours à Nohant représentaient son besoin de s'échapper de la capitale et sa vie surchargée d'activités sociales et littéraires. Alors le voyage à Majorque était le résultat d'une routine établie pour maintenir l'équilibre et l'inspiration littéraire. Il y a d'autres considérations qu'on doit examiner: l'affreuse santé de Chopin faisait peur à tous et on espérait une amélioration par moyen d'un climat plus doux. Sand avait d'autres ennuis chez elle: des procès, le manque habituel d'argent à cause de ses dépenses énormes, et les malentendus perpétuels avec Casimir Dudevant. Quelques mois de repos, voilà ses mobiles. Le deuxième chapitre du récit indique ce qu'elle espérait y trouver: géographie pittoresque, climat doux, température modérée. Elle y regardait partout, elle observait tout phénomène et examinait le pays et les habitants d'une curiosité insatiable et indiscrète qui ne laissait rien échapper à sa vue. Elle se plaint partout de l'inhospitalité des Majorquins pendant son séjour, mais elle y ignore sa propre responsabilité parce que c'était elle qui avait emmené un malade dont les symptômes inquiétaient tout le monde et avec qui elle vivait dans une union conjugale sans la sanctification de l'Eglise.

Dans ses descriptions détaillées, Sand dépeint l'île et suggère le rôle des yeux qui la regardaient et qui observaient tout détail pour faire des narrations distinctes: la Majorque vue par George Sand et celle-ci vue par les habitants. Sand voit fort bien même d'après les remarques de Robert Graves qui se montre très sévère à son égard. Les habitants avaient des préjugés contre les femmes modernes et semblaient préférer les anciennes traditions: à chaque acte de la famille Sand, les Majorquins sortaient la loupe pour y voir plus clair et on s'y voyait et on y était vu. On sait que l'auteur veut se défendre des indigènes et d'après elle, ils veulent nuire aux étrangers soit du point de vue économique soit du point de vue physique, mais il nous semble d'emblée qu'il y a un manque de compréhension mutuelle. Sand y voit l'avarice, la superstition, le préjugé, le manque de progrès, la banalité de la vie paysanne ce qui caractérisait la Majorque contemporaine, mais aussi son cher Berry. Comme elle y avait apporté quelques-unes de ses préoccupations, elle se plaignait à vrai dire des ressemblances et des liens entre les deux lieux. La faute de communication est le résultat direct des espérances frustrées chez notre auteur essayant de trouver un changement de rythme; au chapitre V, la première référence aux yeux et aux regards des indigènes n'est pas trop différente des descriptions analogues dans ses romans champêtres *Jeanne* et *La Mare au diable*. Le mépris des étrangers (au sens de qui n'est pas du groupe) ne connaît pas de frontières.

A la différence des oeuvres champêtres où Sand ne figure qu'indirectement, dans *Un Hiver* elle y est pour diriger les yeux des lecteurs au même sens et en même temps que les siens. Les signes qu'elle y fait semble se révéler simultanément à l'observateur intérieur (auteur) et extérieur (lecteur). Dans les romans rustiques qui que soient les personnages, le lecteur y trouve un champ libre pour ses propres opinions, mais dans l'oeuvre autobiographique Sand indique un parti pris en signalant ce que sont les opinions de Majorquins et le lecteur est "décidé" de ne pas les aimer. L'auteur en avait décidé en avance et même si nous sommes capables de l'ignorer, le préjugé avait déjà été établi. La conception de l'étranger est donc préconçue et prédéterminée. Néanmoins, Sand nous laisse entrevoir de temps à autre des expériences positives, même agréables dans l'île, ce qui suggère que le séjour n'était pas tout à fair négatif.

Sand indique au cinquième chapitre qu'il y avait des malentendus dont elle n'était pas tout à fait innocente à cause de son ignorance de certaines coutumes et regarde comme un acte de mauvaise foi la réaction du marquis de La Bastida à l'égard de son carrosse; le lecteur moderne peut bien imaginer les regards du pauvre marquis étonné du fait que quelqu'un avait pris littéralement ses mots de politesse dont le plus hébété des Majorquins aurait compris la portée. Donc, l'auteur et son prétendu hôte se voyaient, s'observaient sans se comprendre; leurs mots ne signifiaient pas la même idée et ne produisaient pas la même réaction à cause des raisons culturelles.

Le treizième chapitre trahit les expériences négatives de Sand en dépeignant la cuisinière Maria Antonia, qui avait volé des repas de sa famille. Les

Majorquins ont deux espèces de vision: l'une qu'ils se réservent, parce qu'ils ne se volent pas; l'autre pour les étrangers dont la présence n'obligent en rien aux *isleños*. Si l'on ne volait pas à la pistole, c'était parce que c'était plus facile de voler au cours des transactions commerciales où les prix exigés étaient extravagants. Le sixième chapitre prouve l'intérêt de Sand pour l'étranger au sens de pays. Bien qu'elle ait des réserves vis-à-vis des habitants, elle s'émerveille des paysages qu'elle trouve d'une beauté incomparable. Si elle avait été peintre, les portraits et tableaux n'auraient jamais eu de réserves à l'égard de l'île, parce que les yeux du peintre auraient pu se limiter à l'extérieur tandis que ceux de la romancière ne reconnaissaient pas de bornes et cherchaient à voir également l'intérieur.

Au commencement le temps était agréable et doux et même quand il faisait froid, Sand aurait pu s'amuser à son gré s'il n'avait pas été nuisible pour la santé délicate de Chopin. Bien qu'elle se plaigne de l'attitude hostile des Majorquins et de leur manque de compassion aux souffrances du compositeur, elle semble prendre en partie la responsabilité pour l'avoir emmené dans l'île au cours d'un voyage où elle avait espéré laisser tous ses ennuis en France. Ce n'était la faute ni de ces étrangers ni du mauvais temps et il se peut qu'on eût regardé d'un oeil différent la famille Sand sans un Chopin malade. Il faut se rappeler que malgré les problèmes cités, le fils de Sand se portait à merveille, un phénomène que l'auteur mentionne dans sa lettre à Alexis Duteil (28 mars 1839). Même les difficultés de trouver un logement décent n'étaient pas tout à fait la faute des Majorquins; sans Chopin, Sand n'aurait pas eu tant de peine à en trouver.

Les enfants Sand voyaient d'un bon oeil l'île et ses trésors visuels et artistiques, surtout le monastère de Valldemosa. Même Sand montre une fascination presque macabre pour les secrets noirs de l'ancien lieu sacré où elle imaginait tant d'histoires mystérieuses du passé. Ses observations sur la religion révèlent ses aversions contre le fanatisme religieux mais en même temps elles nous présentent une curiosité et un intérêt pour les reliques d'architecture et l'histoire de ce même fanatisme. La visite des habitants au cours du mardi gras fit peur d'abord, mais allait servir de base à une description cervantesque des diables et des cérémonies grotesques et drôles qui finissaient par plaire à l'auteur curieux de mieux connaître les moeurs étrangères et qui avait consacré plusieurs pages aux longues descriptions de la musique et des danses.

Quant à l'histoire, Sand témoigne un grand intérêt pour les noms et les dates. Elle essaie d'y trouver les origines de la famille Bonaparte et elle prend un plaisir à examiner des documents historiques qui avaient à voir avec Saint Vincent Ferrier et d'autres Majorquins importants dont la seule mention dans le récit trahit le fait que du moins un aspect du séjour avait été agréable. Les observations parfois trop longues et compliquées ne sont ni hostiles ni indifférentes malgré ses protestations – qui sont souvent fort justes et à propos. Sand se trahit sans le savoir: le pays en général lui avait plû et fourni un bon thème à écrire et décrire malgré ses contretemps.

Malgré l'apologie de Robert Graves pour les Majorquins, ceux-ci n'étaient pas des anges. Le romancier Llorenç Villalonga, dans son chef-d'oeuvre *Mort de Dama,* satirise le séjour et l'oeuvre de Sand et Chopin, mais, même de bonne volonté, il admet que la conduite des habitants vis-à-vis de tout étranger est moins que parfaite et il nous semble moins que simple coincidence que la vilaine servante et cuisinère dans son roman s'appelle également Maria Antonia, aussi rapace et méchante que le personnage historique de Sand. D'après Villalonga, la Maria Antonia moderne n'est pas malheureusement un cas isolé.

Qu'est-ce que George Sand pense de l'étranger tel qu'elle l'avait vu à Majorque? Quand elle s'était adaptée, comme dans l'appréciation des paysages, de la mer et de l'histoire de l'île, tout allait bien et elle en était fort contente. Au moment d'emmener et d'apporter des problèmes de France, elle trouvait des inconvénients et la désapprobation des Majorquins, qui la voyaient d'un mauvais oeil. Malgré ses protestations, l'étranger et les étrangers avaient fasciné Sand et continueraient à la fasciner tout au long de ses ouvrages jusqu'à la fin de ses jours. La Majorque vue dans *Un Hiver à Majorque* n'est pas exactement celle trouvée dans *Histoire de ma vie,* où si tout n'allait pas bien, tout était passable ou tolérable, la différence se trouvant dans le passage du temps et dans la mémoire plus éloignée et tolérante de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Editions.* Sand, George. *Un Hiver à Majorque.* Ed. Béatrice Didier. Paris, Livre de Poche, 1984. – *Winter in Majorca.* Trad. et ed. Robert Graves. Chicago, Cassandra, 1978.

2. *Ouvrages et études critiques.* Baroli, Marc. *La Vie quotidienne en Berry au temps de George Sand.* Paris, Hachette, 1982. Braudel, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II.* 2 vols. Paris, Colin, 1966. Chalon, Jean. *Chère George Sand.* Paris, Flammarion, 1991. Mallet, Francine. *George Sand.* Paris, Grasset, 1976. Naginski, Isabelle Hoog. *George Sand, Writing for Her Life.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991. Paulson, Michael G. „*Le Berry Caché* in the Majorcan Experience." Présentation faite au 8^{e} Congrès International George Sand, Tours, 1989. Sand, George. *Oeuvres autobiographiques.* Ed. Georges Lubin. 2 vols. Paris, Gallimard, 1970–1971. – *Correspondance.* Ed. Georges Lubin. 24 vols. Paris, Garnier, 1964–1990. Villalonga, Llorenç. *Mort de Dama.* Barcelona: La Caixa, 1981.

David A. POWELL (Hofstra University, Hempstead)

Nous et eux:
Le Narrateur français dans un texte italien: "La Prima donna"

Depuis Homère, il est évident que l'on apprend en voyageant autant sur soi-même que sur le pays et le peuple visités. Le récit de voyage doit comporter un élément d'introspection qui comprend en même temps un élément d'étrangeté, c'est-à-dire le narrateur doit se montrer différent des gens qui l'entourent dans ses voyages. Un récit de voyage même romancé – et je parle ici de la tradition française, à l'exception notable des *Lettres persanes* – s'appuie sur ce contraste entre le voyageur, d'habitude de nationalité française, et les autres; dans un contexte de voyage hors la France, c'est le Français qui est l'étranger. Le jeu de contraste se prête à de multiples exploitations: le nationalisme, le patriotisme, la tolérance, l'observation quasi objective des différences, etc. Là où ce jeu nous intéresse pour George Sand, c'est dans le cas du voyageur français à l'étranger qui s'insère dans des circonstances locales, ce qui mène à des observations révélatrices non sur les étrangers mais sur le voyageur-narrateur, qui est étranger lui-même dans le contexte narratif.

George Sand s'établit, et ceci dès le début de sa carrière littéraire, comme observatrice perspicace du Français moyen. Elle commente les caractéristiques variées de ses compatriotes de diverses manières, implicites et explicites. Une des structures narratives dont se sert Sand, c'est le processus d'enchâssement, technique qui place le récit principal entièrement à l'intérieur d'un premier récit, le plus souvent un cadre métanarratif. Le narrateur d'un métanarratif, qu'il joue ou non un rôle actif dans le récit principal – narrateur soit intradiégétique, soit extradiégétique – jouit d'une place privilégiée comme guide avisé à la situation et aux personnages du récit enchâssé. Il offre ainsi une médiation narratologique, mais aussi psychologique, entre le lecteur d'une part, et le récit de l'autre. Cette médiation nous apporte un ajout d'objectivité par la distance qu'elle impose, et ce faisant, elle nous occasionne la possibilité d'examiner sous divers angles le concept de l'étranger.

Le plus célèbre exemple chez Sand d'un tel cadre métanarratif est peut-être *Leone Leoni,* façonné sur la structure de son modèle, *Manon Lescaut.* Si j'ai choisi pour mon étude un autre texte italien, *La Prima donna*, c'est qu'il offre une deuxième stratégie narrative dans l'énonciation du récit principal, qui est

de plus un des thèmes de ce colloque: le rôle de l'étranger. L'action dans *La Prima donna* se situe à Vérone, et le narrateur étranger, en l'occurrence un Français, fait raconter le récit par l'acteur principal, au lieu de le raconter lui-même, en découvrant ainsi les événements en même temps qu'il les relate au lecteur. De cette manière, Sand crée une distanciation confuse qui invite le lecteur à partager les observations d'un narrateur qui représente à la fois similitude et altérité, similitude parce que le lecteur français s'identifie au narrateur français, mais altérité parce que ce narrateur reste étranger à la culture italienne représentée dans le récit. Je me propose d'examiner ici les effets narratologiques et psychanalytiques dans la structure de *La Prima donna*.

La Prima donna, qui a paru dans *La Revue de Paris* en avril 1831, signé Jules Sand, représente un travail de collaboration avec Jules Sandeau. C'est l'histoire d'un jeune Véronais, Valterna, animateur d'opéra, qui souffre d'un amour non déclaré et non rendu. L'entassement d'éléments "étrangers" font de ce texte un excellent exemple pour l'étude de l'altérité, d'autant plus que ces éléments se répèteront dans des textes ultérieurs de Sand. Tout tend vers l'étrangeté dans cette histoire, "étrangeté" tant au sens d'étranger qu'étrange. Pour commencer, l'intrigue se place à Vérone, cadre étranger pour le lecteur français. Dès le premier paragraphe, le narrateur extradiégétique souligne la différence primordiale entre les Français et les Italiens, en même temps qu'il rehausse l'importance de l'élément étranger.

Voici le début du texte:

> Dans une des principales hôtelleries de Vérone, on vit un soir un mouvement extraordinaire. Des groupes se formaient dans la salle et jusque dans la cour; on parlait avec chaleur. Un étranger eût pu croire qu'il s'agissait d'un grand événement politique; car pour ce peuple restreint à la passion des arts, le début d'un chanteur ou le succès d'un opéra sont d'aussi puissants motifs d'intérêt que chez nous le renvoi d'un ministre ou une déclaration de guerre.[1]

Nous remarquons tout d'abord que le narrateur s'identifie, et le lecteur avec lui, comme Français par l'expression "chez nous". Ce Français est aussi un étranger, c'est-à-dire non italien, et les expressions comme "un étranger eût pu croire" et "ce peuple" indiquent un problème de compréhension potentiel, un étranger non initié risquant de mal "lire" les événements. La médiation du récit par un narrateur français s'annonce problématique dans ce manque potentiel de compréhension. Les attitudes et les réactions de l'autochtone se heurtent à celles de l'étranger, lesquelles sont fondées sur des stéréotypes français de l'Italien et du Français, c'est-à-dire les Italiens préfèrent la passion et les arts aux intrigues politiques, qui sont tenues pour le domaine des Français. Les attributs italiens sont esthétiques, "le début d'un chanteur ou le succès d'un opéra", tandis que

les attributs français sont perturbateurs, "le renvoi d'un ministre ou une déclaration de guerre". Ce contraste entraîne non seulement l'opposition *italien* vs *français*, mais aussi *arts* vs *politique*, *passion* vs *idéologie*, en un mot: *eux* vs *nous*. Le lecteur avisé discerne un léger ton en faveur de la passion et de l'art à l'encontre de l'intellectualité cartésienne; et si le ton général penche vers le côté italien, souvenons-nous que c'est là l'élément indigène, et que nous autres lecteurs francophones sommes, avec le narrateur français, les étrangers.

Arrive le Français de service, un voyageur anonyme,[2] qui, avec la curiosité d'un observateur qui ne comprend pas tout à fait ce qu'il observe, va faciliter le récit de Valterna, le Véronais au centre de l'histoire. Cette situation établit une structure narrative à trois niveaux: la narration externe, la narration facilitée par le voyageur français, et finalement le récit de Valterna raconté par lui-même. Si Sand nous donne pour narrateur intermédiaire d'un récit italien un Français, c'est pour allécher et réconforter un public français, mais c'est aussi pour le guider. Le lecteur dépend du narrateur pour lui dire ce qu'il faut remarquer dans cette situation, ce qui serait noté comme étrange pour tout Français, tout en étant moins étrange, peut-être naturel pour un Italien. C'est une technique pour engager le lecteur, mais c'est aussi un indice de l'étrangeté dans toute situation que l'on observe de l'extérieur.

Ce voyageur français, le narrateur intradiégétique, se joint au narrateur extradiégétique que nous avons vu aux premiers paragraphes de l'histoire. Les rôles de ces deux narrateurs s'entremêlent sans toutefois se confondre. Le narrateur extradiégétique nous insinue dans le cadre du récit, sans y entrer tout à fait. Le lecteur s'aperçoit qu'il a un peu oublié ce narrateur pendant que le double récit se dévoile; c'est à la fin du récit que le voyageur français disparaît sans trace pour être supplanté entièrement par le narrateur extradiégétique. Alors il nous incombe de poser la question: qu'est devenu ce voyageur-narrateur dont les encouragements ont fait raconter l'histoire de Valterna par Valterna lui-même? Quel est le rapport entre ce narrateur et le narrateur externe? Et quel est le rapport du lecteur à ce narrateur qui disparaît? On serait tenté de dire que la distinction entre ces deux narrateurs est exagérée et qu'ils se confondent sans trop de problèmes, mais à la fin du texte la distinction se démontre claire et non ambiguë. Nous allons examiner la signification de ce clivage.

Il est important de garder la distinction entre les deux narrateurs car ils représentent deux degrés différents de connaissance et deux niveaux temporels distincts. Le voyageur français est certes plus près des événements du récit de Valterna, peut-être parce qu'il connaît le personnage central – ils ont fait autrefois leurs études ensemble en France –, peut-être parce que son âme romantique s'identifie aisément avec quelqu'un qui pourrait se perdre pour une cantatrice dramatique. Mais le narrateur extradiégétique a déjà tout observé, dès avant le début du texte. Et encore à la fin, ce narrateur se permet des réflexions surtout au sujet du voyageur-narrateur. Sand établit ainsi un cadre par le biais d'une voix extérieure et objective, même si étrangère. A la fin du

récit, lorsque Valterna meurt aux pieds de sa bien-aimée, le voyageur-narrateur est déjà absent. Alors la seule source d'objectivité réside dans le narrateur extradiégétique, qui refuse de juger. Voyons comment ces différents éléments s'entremêlent dans le déroulement de l'histoire.

Notre voyageur-français, frappé de l'aspect terne et sombre de Valterna,[3] et encouragé par quelques villageois véronais à poursuivre sa curiosité d'observateur, s'approche amicalement du Véronais soucieux et le questionne au sujet de ses ennuis. Ainsi le narrateur facilite l'exposition du récit, une histoire déjà connue de tous les Véronais; seul un étranger aurait besoin d'entendre l'intégralité de l'histoire, et nous autres lecteurs avec lui. Ce rôle intermédiaire ne représente pas une nouvelle technique d'exposition, mais il est important de noter que cette fonction sépare le voyageur du narrateur extradiégétique, qui, lui, n'aurait pas pu faire dire l'histoire de Valterna: il fallait un narrateur qui soit aussi un personnage.[4]

Cette exposition du passé de Valterna en flashback permet d'introduire le lecteur à la mémoire d'une série d'actions douloureuses pour le sujet; il est possible, même probable, que la mémoire de ces événements lui soit plus pénible que la réalité ne le fut. L'effet psychologique sur Valterna de la médiation du Français, c'est qu'il peut confier toute son histoire à quelqu'un qui est prêt à tout entendre, mais qui ne représente aucun jugement, d'autant plus qu'il est un étranger. Le lecteur, lui, subit une distanciation narratologique à cause de, ou grâce à l'intermédiaire du narrateur intradiégétique; l'effet en est un plus grand abandon romantique grâce au stéréotype courant: c'est un Italien, et donc plus passionné, et on se permet de s'épancher avec lui. Ainsi nous participons, grâce à l'intermédiaire de ce narrateur intradiégétique français, à la narration et à l'audition du récit de Valterna. Notre rôle, à nous aussi, se partage entre deux extrêmes: auditeurs objectifs, mais aussi subjectifs; français, donc étrangers, mais tout de même pas entièrement étrangers aux émotions du récit; nous sommes également observateurs externes dont le regard – et l'écoute –, avec ceux du narrateur, aide Valterna à se définir, et qui nous aide donc à nous définir, nous aussi.

Valterna constitue le troisième narrateur de l'histoire, cette fois un narrateur homodiégétique puisqu'il raconte le récit dont il est lui-même le personnage central. La hiérarchie narratologique démontre bien la position intermédiaire du voyageur: il est plus près des événements que le narrateur premier, et le ton de son récit reste émotif et ainsi encourage-t-il le lecteur à prendre le parti de Valterna. Comme c'est lui qui reçoit le récit de Valterna, il est narrataire et narrateur en même temps. Cette double fonction du voyageur français rehausse l'ambiguïté de son rôle et de son effet sur le lecteur et sur Valterna: les

différences entre eux et nous ne paraissent plus aussi évidentes et le clivage devient flou. C'est qu'il y a eu une assimilation, jusqu'à un certain degré, de l'altérité à la similitude. La confusion de cette position moitié proche/moitié lointaine, moitié intime/moitié étrangère, s'avère encore plus aiguë lorsque Valterna dévoile l'identité de l'homme qui lui aurait enlevé sa bien-aimée, Gina, la prima donna du titre. S'adressant au voyageur-narrateur français, il nomme le scélérat ainsi:

> Gina [...], c'est la duchesse de R** [...]; oui, [...] la femme de R**, votre compatriote. [p. 41; c'est moi qui souligne]

Lui racontant les événements en plus de détail, Valterna continue ainsi:

> [...] deux seigneurs étrangers, voyageant par manie et s'ennuyant partout, arrivèrent à Vérone: le plus jeune, le comte de C**, fat par principes, sceptique par ton, doutant de tout, excepté de sa beauté et de ses moyens de séduction; le plus vieux, le duc de R**, profondément égoïste, saturé de plaisirs, prêt à tout faire, à tout sacrifier pour colorer un peu la vie pâle et morne qu'il promenait depuis dix ans.
>
> Il n'était bruit alors que de la prima donna. Ne pouvant se la partager, les deux seigneurs tirèrent au sort. Elle échut au duc de R**. (p. 42)

Je vous passe mes commentaires sur le verbe "échoir" dans cette dernière phrase; ils appartiennent à un autre propos, où l'on pourra étudier chez Sand le thème de la femme comme objet de pouvoir, thème qu'on retrouvera, quoique modifié, dans *La Fille d'Albano*, *Rose et Blanche, La Marquise*, *Indiana, Jeanne, Césarine Dietrich,* pour n'en citer que quelques exemples. Et pourtant, il est révélateur qu'ici, dans la bouche du sujet désespéré du récit, Gina soit la victime, que tout le mal provienne de l'étranger, du Français. Le même passage continue ainsi:

> Gina rit et du duc et du sort. Le duc amusa tout Vérone. Je l'aurai! s'écria-t-il un matin. Le soir elle était à lui; Gina était duchesse. (p. 42)[5]

C'est Valterna qui narre ici; la brièveté et la succession paratactique de ces phrases démontrent clairement l'ironie des changements rapides dans la situation, et la brutalité de l'effet de ceux-ci sur Valterna.

Quel est le rôle du voyageur français ici? D'abord il est narrataire, il reçoit avec le lecteur l'histoire et les jugements de Valterna. Mais en plus de cela, il commande l'histoire. Tout le long de ce récit, le voyageur-narrateur français reste tacitement présent, encourageant Valterna à continuer son histoire; il maintient son statut d'étranger puisque tous les Véronais connaissent déjà cette

histoire, mais en même temps il inspire une intimité, chez Valterna mais aussi chez le lecteur, qui nous encourage à nous identifier avec Valterna, ainsi réduisant le degré d'alterité.

Valterna étale ensuite les événements qui ont mené à l'aliénation de Gina, ainsi qu'à sa propre aliénation, car il est éperdument amoureux d'elle. Quand Gina quitte la scène après son mariage avec le duc de R**, Valterna fait l'expérience d'un abandon total. Suit un long récit intime de l'histoire de l'amour de Valterna pour Gina, récit du passé qui reste pour la plupart plus réel que son présent. Pendant tout ce passage, nous sommes plongés dans un contexte italien sans mention explicite du côté étranger.

Gina, cette cantatrice surdouée, qui connaissait une gloire inouïe à l'opéra de Vérone, a tout abandonné pour son mari: ce n'est pas seyant pour la femme d'un duc de se produire sur la scène, lieu de morales suspectes. Mais l'opéra manquait horriblement à Gina et elle tomba malade d'une forte fièvre sans explication médicale. Enfin, grâce à l'intervention de Valterna qui fit venir un médecin de Londres – encore un étranger –, il a été conclu que Gina souffrait d'un mal d'âme et qu'elle ne guérirait qu'en chantant à nouveau sur la scène. A la fin du conte, en chantant l'air d'adieu dans *Roméo et Juliette,* Gina meurt avec Juliette.

Valterna avait saisi le bras du voyageur français pour prendre sa place au théâtre lors de cette dernière "prestation" de Gina sur la scène. Ce geste concret résume le soutien moral qu'avait apporté le narrateur français en écoutant, voire en faisant dire l'histoire de Valterna. Dans la dernière scène du conte, Valterna et le voyageur français assistent ensemble à la représentation où chante Gina; ils sont tous deux actants explicites. Mais là s'arrête la participation du voyageur-narrateur, il disparaît sans trace aucune. Valterna n'a plus besoin de lui, et nous non plus; la fonction de l'étranger a déjà été remplie.

On serait tenté de dire que c'est là une faille dans la structure narrative du cadre dans lequel Sand et Sandeau avaient enchâssé le récit principal. Cependant si le cadre français semble manquer de clôture, c'est justement pour indiquer que nous n'en sommes pas au même point qu'au début de l'histoire, c'est-à-dire que la différence entre les Français et les Italiens s'est rétrécie au cours du récit de Valterna et que finalement nous ne sommes pas si différents qu'eux.

Le dernier paragraphe de l'histoire marque également un rapprochement entre Italiens et Français: lorsque Gina meurt, et Valterna et le duc de R** se rendent compte de leurs erreurs respectives, le narrateur extradiégétique fait les observations suivantes (p. 45):

> Deux hommes comprirent les premiers la vérité; ils s'élancèrent sur la scène par deux côtés différens. Le second fut le duc de R**; le premier avait été Valterna, qui, rugissant de douleur, alla s'éteindre aux pieds de Juliette.

Nous remarquons ici deux détails intéressants: d'abord des deux hommes qui ont accouru à l'aide de Gina, le narrateur indique d'abord le second pour finir avec le premier, mettant un double accent sur Valterna, et en même temps écartant l'aristocrate français, tant pour sa classe et son manque de coeur passionné que pour son état d'étranger. Finalement, *La Prima donna*, c'est l'histoire de Valterna, malgré le titre, et c'est lui qui meurt à la fin avec sa bien-aimée. Mais il faut également remarquer, et c'est ici le deuxième détail à noter, que Valterna meurt "aux pieds de Juliette" et non sur le corps de Gina. C'est sa fantaisie qui est plus réelle pour lui que la vraie femme, les rôles qu'elle remplissait, l'idéal qu'elle représentait et non l'artiste elle-même. C'est cet idéal qui est mort pour Valterna, et son amour avec lui. Ici se dévoile encore une épreuve de la distanciation entre le sujet et son contexte, cette fois une distanciation qui concerne le concept de l'art et sa relation avec le public.

Nous remarquons à la fin du texte une aliénation totale de la part de Valterna. Cette aliénation nous oblige à reformuler notre évaluation de la structure narrative du conte, car l'aliénation n'est pas seulement mentale, c'est aussi un éloignement du narrateur et du lecteur. D'abord nous avons perdu un narrateur, le voyageur français, qui a tout simplement disparu de l'histoire. Nous en avons perdu un autre, Valterna, qui meurt au paragraphe final. Ce qui nous reste est le narrateur extradiégétique, le premier, qui nous invite implicitement à partager la violence et l'ironie des émotions qui terminent l'histoire. Notre pitié pour Valterna, même si nous ne partageons pas tout à fait son manque du réel, constitue un engagement romantique du texte malgré la structure narratologique de distanciation.

Cette technique d'une structure narratologique complexe finit à l'encontre des apparences par engager le lecteur. Regardons brièvement, à titre de comparaison, la fonction du narrateur – ou *des* narrateurs – dans l'*Histoire du rêveur*. Ce texte, qui date également du début de la carrière littéraire de George Sand (1830), offre un vaste réseau de niveaux narratologiques: il y a au moins quatre narrations qui s'entremêlent, produisant un texte presque incohérent mais tout de même fascinant, autant pour l'aspect fantastique que pour l'apport autobiographique qu'il offre. Le commentaire sarcastique au sujet des humains en général vient du narrateur extradiégétique, Tricket, qui, lui, appartient probablement au genre entmologique. Mais le "je" parlant, qui est tantôt narrataire, tantôt narrateur, est humain et français: il représente plutôt le genre humain, et surtout quelqu'un qui a des prétentions en littérature, dont se moque Tricket. Le personnage principal, le voyageur à l'Etna et le rêveur du titre, se découvre français, lui aussi, dans une observation mordante du chanteur italien, à qui le voyageur a fait de grands compliments: "Vous êtes louangeur, mon camarade [...]. Cela seul vous ferait signaler pour un Français si votre accent rude et fâcheux ne suffisait pas pour cela" (p. 14).[6] Dans ce texte, l'altérité des

personnages est continuellement mise en lumière, que ce soit le voyageur/rêveur, ou le narrateur français, ou d'autres. Et pourtant nous nous retrouvons à la fin de l'histoire avec seulement les personnages du récit central, sans trace aucune des narrateurs extra- ou intradiégétiques. D'autres textes de Sand se servent d'une structure et d'une sociologie semblables: le rôle du narrateur français dans les trois premières *Lettres d'un voyageur* – et j'emploie sciemment ici le terme de narrateur – oppose également Français et Italiens, ou Vénitiens, ses observations venant clairement d'une perspective française, tantôt sympathiques, tantôt sentencieuses. Le narrateur et le personnage éponyme du *Secrétaire intime* démontre de façon similaire la naïveté du Français à la différence de la sophistication des Italiens. Le commentaire anti-italien dans *La Daniella* n'est pas du même ordre et pour ce n'entre pas dans la présente discussion.

Le détachement du lecteur de l'*Histoire du rêveur* n'empêche cependant pas une certaine sympathie pour les personnages, tout comme notre engagement à la fin de *La Prima donna*. Quel est le commentaire final sur la fonction du détachement d'un narrateur français dans un texte italien? Le fait que la nationalité du voyageur-narrateur et du narrateur extradiégétique est donnée en contraste avec la nationalité de Valterna, le narrateur de sa propre histoire, souligne la distance qui les sépare, distance culturelle et politique qui sur le plan psychologique signale une altérité certaine. Valterna, dans son statut de l'Autre, nous fascine bien davantage, précisément parce qu'il est étranger, tout comme son état d'étranger est souligné par la nationalité des narrateurs.

Si Valterna et son discours représentent pour le lecteur l'Autre, ce personnage contribue au symbolique des narrateurs, et par conséquent au symbolique du lecteur. Son discours aide à construire, ou du moins démontre l'établissement d'une structure culturelle et linguistique. Son discours, qui nous semble bien plus "autre" grâce à la structure narratologique des narrateurs français, contribue à notre définition de nous-mêmes, à notre propre identité. L'"étrange" dans "l'étranger" nous fascine et complète le cercle de l'altérité, qui finit toujours par revenir au point du départ. Le désir de Valterna devient pour nous le désir d'appartenir.

En guise de conclusion, je me permets une dernière observation. Je me suis fondé en partie dans mon propos sur l'identification du lecteur français avec les narrateurs français dans le texte. Or, la moitié d'entre nous ici présents, y compris moi-même, ne sommes pas des Français et sommes donc hors de cette identité. Pour le lecteur non-français le résultat de ce jeu de l'étranger pourrait être une plus grande distanciation; pour le professeur de français étranger, le contraire est plus probable. Mais l'analyse des professeurs de langues et de littératures étrangères qui cherchent jusqu'à un certain degré à s'assimiler à cette

culture étrangère est le sujet d'un autre propos où je ne sais si je jouerais volontiers le rôle d'analyste et d'analysé en même temps.

NOTES

1. Toute citation de *la Prima donna* sera tirée de l'édition parue dans *Présence de George Sand* 17 (juin 1983) p. 40–45; l'orthographe sera conforme à cette édition. C'est ici la page 40.

2. Ce voyageur-narrateur français n'est pourtant pas tout à fait sans nom. Valterna, qui l'a connu autrefois, lui donne le surnom de Numa, qu'il prononce deux fois seulement dans le conte (p. 40 et 41). L'usage d'un surnom souligne une vieille amitié, mais outre cela, surtout puisque ce n'est pas son vrai nom, le voyageur reste anonyme. Il est intéressant de noter que Numa est aussi le nom du roi de Rome Numa Pompilius, du huitième siècle avant J.-C., ce qui suggère un homme sage et politique. De plus, Numa est voisin de l'italien "numi", qui signifie "grands dieux!"; ce surnom pourrait alors indiquer une oreille religieuse, mais objective et sans jugement, et lui raconter son histoire constitue une sorte de confession.

3. Le nom Valterna provient étymologiquement de "val terne" et indique un abîme de désespoir, ni plus ni moins.

4. On remarquera que ce narrateur aurait pu être un Italien non de Vérone, ce qui serait dans le contexte sociopolitique de l'Italie en 1831 presque aussi étranger qu'un Français, mais les résonnances pour Sand et pour ses lecteurs sont bien plus pertinentes ainsi.

5. Je fais remarquer en passant que la réaction passive de Gina n'est pas caractéristique des héroïnes de George Sand; l'influence de Sandeau se dévoilerait-elle dans ce détail?

6. *Histoire du rêveur*, texte établi par Thierry Bodin, *Présence de George Sand* 17 (juin 1983) p. 9–39.

Angels SANTA (Université de Lleida)

George Sand et l'Espagne

Les relations de George Sand avec l'Espagne se résument le plus souvent à son épisode majorquin pour beacoup de monde. Il est vrai que c'est à lui que l'on doit un livre, considéré par Jean Chalon[1] comme l'un des meilleurs de l'écrivain, et cela contribue à ce que le séjour passé à Majorque avec sa famille demeure indélébile et dans l'esprit des chercheurs sandiens et dans l'âme des Majorquins qui utilisent ce séjour comme l'une des sources touristiques du monastère de Valldemosa. Il est difficile de dire si l'ombre que l'on cherche de préférence est celle de Chopin ou celle de George Sand. L'écrivain a en sa faveur la composition d'un livre sur cet épisode, livre dont Majorque, malgré tout le fiel distillé par la plume de l'écrivain, est l'incontestable protagoniste, livre que les Majorquins se sont bientôt occupés de faire accessible par la traduction en castillan[2]. Le développement des langues régionales n'ayant pas atteint au XIX^{e} siècle l'essor qu'il a aujourd'hui, il serait peut-être souhaitable que le livre soit maintenant traduit en catalan avec les variantes majorquines[3]. Malgré son ignorance de la langue catalane, George Sand est parfois sensible à certains mots qu'elle utilise à l'image des paysans du pays. D'une manière paradoxale, le dernier livre de George Sand, traduit en Espagne l'est en catalan; il s'agit de *La veritable historia d'en Sucapa*, l'objet d'une édition illustrée par Gennadi Spirin et publiée par Barcanova, Barcelone 1991. Le journal *El periódico* en rend compte quelque temps après[4]. Teresa Durán qui signe l'article nous avertit qu'il ne s'agit pas du texte intégral mais d'une adaptation pour les jeunes, très courte, qui a les défauts et les qualités de ce type de livres. Mais ce qui nous intéresse surtout c'est l'image qu'elle reproduit de George Sand et qui nous semble être assez proche de la réalité actuelle de la renommée de George Sand en Espagne.

"Esta autora resulta casi completamente desconocida para los jóvenes lectores de aquí, quizá porque de ella, en nuestro país, sólo nos llega el aura perversa que acompañó sus amores y desaires en Mallorca".[5] C'est-à-dire, comme nous l'avons signalé plus haut, il reste le souvenir folklorique du séjour de George Sand mais cela n' implique pas une véritable connaissance de l' écrivain. Le jugemement de Teresa Durán essaie de s'éloigner des lieux communs, qui demeurent figés dans la tête des gens pour essayer de donner à l'écrivain la portée qui lui correspond. "Sin embargo George Sand fue algo más que una mujer capaz de escandalizar al personal decimonónico con su puro y

sus pantalones. Fue una sensible escritora".[6] Nous voyons donc que le véritable art de George Sand ne compte pas de la même manière qu'au XIX[e] siècle. Le critique Montesinos signale l'importance et le nombre des traductions de George Sand en Espagne en ce moment et ses commentaires sont repris dans l'article de Hugh A. Harte[7]. Elle est aussi populaire en Espagne, à travers les traductions, que le furent Balzac, Victor Hugo ou Eugène Sue.

> "La primera edición española de George Sand, que había de ser aún más afortunada que Balzac – sin duda su arte era más asequible a la masa, y a que lo fuese contribuían tanto las buenas como las malas cualidades de la autora – es del mismo año en que la primera de Balzac se imprime, y también francesa. En 1836, Rosa publicó en París *Leone Leoni* (aparecida en francés el año anterior), según una versión de don Fernando Bielsa. Entre esa fecha y 1848 se tradujo cuanto la autora hizo de más importante, y sus traductores, como los de Balzac, fueront personalidades de cierto renombre a veces: Ochoa, Tío, Balaguer."[8]

Malgré l'épisode majorquin, George Sand est une femme connue et lue en Espagne. Ces traductions, si nombreuses et si rapides, le manifestent. Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'un phénomène isolé et que l'Espagne en ce moment compte avec un grand nombre de lecteurs qui suscitent les traductions des écrivains français les meilleurs ou les plus connus. A juste raison, François Botrel signale que les écrivains français deviennent autres dans la traduction espagnole, surtout en ce qui concerne le roman populaire: Paul Féval, Xavier de Montépin, Victor Hugo deviennent Pablo Féval, Xavier de Montépin et Víctor Hugo[9]. Le public ne se rend pas compte de l'étrangeté qu'ils représentent et il les assimile comme des écrivains propres. Cependant la plupart de ces écrivains ne connaissent pas l'Espagne directement ou ils la connaissent mal. Et même quand la connaissance directe existe, elle est remplacée au moment de l'écriture par la connaissance littéraire. L'Espagne est un pays exotique, c'est le commencement de l'Orient pour beaucoup d'écrivains. Le mirage espagnol s'exerce déjà à l'époque des Lumières comme le montre Elena Fernández Herr dans son ouvrage[10]. Les romantiques, et George Sand ne fait pas exception, cherchent en Espagne l'exotisme, la couleur locale et ils font preuve – pensons à Gautier – d'un certain "engouement" pour l'Espagne. Mais cela se situe sur le plan littéraire; la connaissance reélle, quand elle existe, pose d'autres problèmes. Le quotidien détruit le merveilleux, l'exotisme devient monde arriéré, le problème de l'étranger se pose avec toutes ses conséquences. George Sand offre de cela un exemple privilégié.

Néanmoins les lecteurs de Sand dans l'Espagne du XIX[e] ne tiennent pas compte de tout cela; comptent davantage les raisons énumérées par Montesinos et que nous venons de signaler. Il faut ajouter à cela la renommée de scandale qui poursuivait George Sand tout au long de sa vie. Son succès en Espagne est donc un peu ambigu. Car, ce sont surtout les femmes qui le rendent possible, les

femmes, grandes lectrices de romans et qui aiment savoir qu'une femme est capable de réaliser ce dont elles auraient envie mais sans oser; ce sont les mêmes femmes qui, sans doute, auraient refusé de rencontrer et fréquenter des femmes comme l'écrivain dont la lecture les fascinait. Phénomène compréhensible, la répression d'un sexe condamné à des tâches très concrètes et très délimitées devait trouver une issue; la lecture en est une peut-être.

De la même manière qu'en France, en Espagne va s'instaurer un débat sur la valeur du roman. Si nous n'avons pas un texte comme celui de Féval[11] où il essaie de défendre le roman, en recueillant les opinions favorables et défavorables autour de celui-ci et en essayant d'en profiter ou de les annuler, la controverse n'est pas moins virulente. Le roman est considéré comme un instrument qui détruit la morale établie, qui l'attaque dans des cas comme celui de George Sand quand l'idée fondamentale de la bourgeoisie est que le roman doit servir la politique en donnant exemple de morale. Iris M. Zavala a analysé en détail ces questions[12]. Pour cela notre écrivain trouvera une grande faveur auprès du public pour des raisons de plaisir de la lecture, et dans le public cultivé ou l'intelligentsia, les opinions seront partagées, les conservateurs verront en elle un danger tandis que les libéraux considéreront ses oeuvres comme instrument de libération.

Un peu plus tard, l'écrivain Blasco Ibáñez nous fournira un exemple clair de l'admiration de certains intellectuels ou écrivains pour George Sand. Nous devons à Olav K. Lundeberg l'analyse de l'influence de George Sand sur le roman de Vicente Blasco Ibáñez, *Los muertos mandan*[13]. Vicente Blasco Ibáñez est un écrivain régionaliste, attaché à la terre, qui recrée d'une manière admirable la région de Valence. Son esthétique est proche de l'esthétique naturaliste, avec les mêmes exagérations verbales que nous devons à Zola. Ses romans ont aussi parfois un contenu historique, car il aime à recréer certains moments historiques importants pour son pays ou donner comme cadre de fond l'histoire dans ses romans. Souvent, il pratique la technique du roman à tiroirs, en insérant dans le roman des épisodes qui ont très peu à voir avec l'histoire fondamentale. En outre, il se caractérise par l'excessive liberté qu'il prend parfois avec l'histoire telle qu'elle est attestée. L'inclusion de l'épisode majorquin Sand-Chopin dans *Los muertos mandan* obéit à cette double tendance. Il s'agit d'un roman écrit en 1908, même si sa genèse est antérieure à cette date. Le protagoniste visite Valldemosa vers la fin de 1839. Sa grand-mère avait rendu visite à Sand-Chopin dans le monastère. Blasco Ibáñez, dans la préface et dans le développement du roman, prétend se fonder sur les légendes qui courent à Majorque sur les deux illustres voyageurs mais il est évident qu'il connaît à la perfection les textes de George Sand concernant son séjour. Souvent nous trouvons des phrases de Sand simplement traduites et dont il ne donne pas l'origine, il se borne à mettre des guillemets. Ce qui lui permet parfois de changer le contenu de ces phrases. Sa technique est tout à fait semblable à celle employée par Lamartine dans la composition de l'*Histoire des Girondins*. Lamartine,

comme Blasco Ibáñez, n'a aucun scrupule à transformer les phrases des personnages historiques dont il utilise les oeuvres. Nous ne voulons pas nous prononcer sur cette technique, le romancier a des privilèges que l'historien objectif ne saurait réclamer. Ce qui nous intéresse dans cet épisode de *Los muertos mandan* c'est de signaler l'influence de George Sand en Espagne, la survivance dans la mémoire de son séjour majorquin, le point de vue avec lequel l'auteur envisage l'épisode. Il ne critique pas Sand, bien au contraire, il partage tout à fait la haine qu'elle manifeste pour le peuple de Majorque et parfois il va encore plus loin qu'elle. Il se comporte non en chauvin mais comme le francophile qu'il a toujours été. Sans doute aussi la figure de George Sand avait-elle tout ce qu'il fallait pour éveiller en lui plutôt des sympathies que des critiques.

Moins indulgent, quoique non franchement hostile malgré les adjectifs dont il affuble l'écrivain "safo, excentrica y fea" (Sapho, excentrique et laide), Felipe Torroba Bernaldo de Quiros dans son livre *Franceses en España,* publié à Madrid en 1958 par la Imprenta Izquierdo. Son texte sur Sand n'a pas beaucoup de prétentions: il désire simplement nous rendre compte du séjour espagnol de G. Sand, c'est un résumé *d'un Hiver à Majorque* agrémenté de quelques notes biographiques. Cependant, il apporte des données essentielles sur l'image qu'une partie de l'Espagne, remplie de rêves romantiques, pouvait se faire de la dame de Nohant. A nouveau, le schéma littéraire fonctionnait et nous montrait une figure éloignée de la réalité, c'est le moins qu'on puisse dire. Pour Felipe Torroba George Sand „buscaba bajo aquel cielo maravilloso la calma para su espíritu hipersensible, para su fiebre imaginativa, para su exaltación sentimental, para sus ensueños solitarios".[14]

Très littéraire tout cela et très faux aussi: tout le monde sait qu'elle cherchait un gîte pour vivre maritalement avec son dernier amant, un climat bon pour la santé de Maurice, un endroit où Solange pourrait être contrôlée et où elle pourrait enfin écrire, endroit moins cher que la France et d'un climat plus avenant. Du rêve à la réalité il y a quelque distance.

Pour Torroba encore, elle "Quería asimismo alejarse de aquel París romántico de los saraos, los dorados salones con sus divanes de rojo terciopelo, los candelabros y las cornucopias, los búcaros con camelias de Alejandro Dumas y los espejos brillantes que reflejaron el rostro, pálido como un lirio, de María Duplessis."[15]

Nous savons que G. Sand ne fuyait pas cette atmosphère littéraire et romantique, mais les indiscrétions de ses amis de la capitale (elle tenait à ne pas donner trop d'éclat à ses rapports avec Chopin au moins pour le moment) et la jalausie de son dernier amant Maleville, délaissé dès l'apparition du musicien dans la vie de l'écrivain. Comme nous le voyons, le tout beaucoup plus quotidien, prosaïque que ne le pensait Torroba, lequel finalement, malgré tout ce qu'elle a dit, rend justice à George Sand quant à sa perception de Majorque: „Lo mejor del libro "*Un hiver à Majorque*" es, indudablemente la acertada

síntesis que define en dos rasgos la isla: "Mallorca es la verde Helvecia bajo el cielo de Calabria, con la serenidad y el silencio de Oriente."[16]

Nous regrettons de ne pas être d'accord avec Torroba, cette définition est encore imprégnée d'esprit romantique – "avec la solennité (que Torroba traduit par sérénité) et le silence de l'Orient" – et nous pensons que George Sand perçoit par ailleurs la véritable poésie et signification de l'île.

La connaissance directe de l'Espagne chez George Sand se fonde surtout sur deux voyages: le premier quand elle était très petite, quatre ans à peine, voyage beaucoup plus fantastique que celui qu'elle fera, adulte, avec son amant et ses enfants. En outre, elle a des amitiés espagnoles et elle s'intéresse à la politique et à l'évolution sociale de ce pays. Tout cela a été admirablement décrit dans l'article de Christian Abbadie, publié dans la revue *Europe* et auquel nous nous rapportons en ce qui concerne l' atmosphère espagnole vécue par George Sand[17].

En effet, Aurore Dupin, qui est loin en ce moment de penser qu'un jour elle deviendra George Sand, visite pour la première fois l'Espagne en compagnie de sa mère, presque au terme de sa grossese, et elle le fait selon toute vraisemblance vers 1808, en pleine guerre nationale et en plein esprit de haine contre les Français; les Espagnols ne voient en Napoléon que le symbole de la tyrannie, sans tenir comtpe qu'il prétend être en même temps celui qui va les libérer et leur donner le statut de nation européenne. Elle en rend compte d'une manière très littéraire dans *Histoire de ma vie* et dans *Voyage en Espagne,* qui n'est qu'un résumé des chapitres consacrés à cet événement dans le premier texte. Le texte rappelle d'une manière étonnante les chapitres consacrés au premier voyage en Espagne de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie:* tout y est: les difficultés du voyage, les incommodités des auberges (on a tant parlé des auberges espagnoles, pour George Sand c'est la soupe à la chandelle, le pot au feu "olla podrida" décrit par Féval dans *Le Bossu* est encore plus invraisemblable), la vision terrifiante de la torture, de la guerre, et la mort, l'hostilité des Espagnols (qui se traduit par la haine qui fait penser à une méchante intervention du médecin à la naissance de son frère ou par la signification donnée au cheval, cadeau du roi, qui tuera son père), les filles espagnoles, belles et sales, dont les deux enfants, Aurore et Victor, conserveront un souvenir étincelant et émerveillé. Il nous semble qu'une comparaison détaillée et systématique des deux textes pourrait se révéler très intéressante.

Mais nous voudrions surtout insister sur le deuxième voyage de George Sand qui donne lieu à deux textes très importants: d'une part le plus connu, *Un hiver à Majorque*, et de l'autre toute la correspondance relative au voyage qui est très significative et qui constitue, à notre avis, le brouillon du premier, car nous y retrouvons les mêmes idées, le plus souvent exagérées, comme si l'écoulement du temps n'avait fait qu'augmenter la rancune de l'écrivain envers ce pays où elle avait cherché refuge. Cependant, malgré tout le parti pris de méchanceté et de mauvaise foi, il faut constater que dans les deux textes cités il existe une constante: c'est l'émerveillement de l'écrivain face à un paysage qui devient

sous sa plume dès l'abord "la plus délicieuse résidence du monde".[18] La beauté du paysage, le charme du climat, la nature parfaite et pure seront des constantes dans la description de Majorque. Sand n'en veut qu'aux hommes, elle aime par contre la nature et reconnaît que sans Chopin, à qui le climat ne convenait pas, elle serait volontiers restée malgré les inconvénients. Ces inconvénients sont pourtant importants: les "mosquitos" d'abord, les difficultés de l'installation, le vide fait par les dames à George Sand, l'avarice des paysans inhospitaliers, le manque de propreté, l'empire de la religion, les cochons, l'affreuse nourriture à l'huile rance, les problèmes posés par un pays tout à fait arriéré où tout souffre un retard considérable: les idées, la politique et même le courrier, toute cette expérience réduite d'un moment et d'un endroit fait que George Sand étend son jugement à toute l'Espagne, "un vilain pays", et que dans ses dernières lettres la cruauté de ses jugements se fait encore plus injuste et partisane.

A mes yeux forcément subjectifs d'Espagnole, le recensement de tous les griefs de G. Sand envers l'Espagne me fait retrouver certaines peurs ou résistances des Français que leur aïeule a fortement influencés. Combien regrettent la modernité de leur pays et jugent le nôtre arriéré, combien ont peur d'une cuisine à l'huile beaucoup plus saine que la cuisine au beurre. Sand a voulu imposer sa façon d'être, sa façon de vivre aux Majorquins qui, plus intelligents qu'on aurait pu croire, ne se sont pas laissés éblouir par le prestige de la dame de Nohant et l'ont considérée comme une hôte assez particulière et difficile. Sand est venue en Espagne fondamentalement pour des raisons économiques, le problème de l'argent revient constamment dans sa correspondance comme son ouvrage. Dans *l'Hiver,* on retrouve la même thématique que dans la *Correspondance.* Si elle exalte la beauté des femmes, tout en les méprisant[19], elle est effrayée par l'emprise de la religion et le manque de conscience politique des Espagnols. Elle qui a tant voyagé termine son livre par une apologie du retour au pays, par une apologie de l'habitude face aux joies trompeuses du voyage.

Dans un pays où la femme au XIX^{e} siècle jouit d'encore moins de libertés que dans le reste de l'Europe G. Sand constitue un exemple de liberté, d'affirmation de soi, un modèle pour de nombreuses femmes écrivains parmi lesquelles il faut sans doute citer Gertrudis Gomez de Avellaneda, que nous pourrions considérer comme la G. Sand espagnole. Elle est née à Puerto Principe en 1814 et elle est morte à Madrid en 1873. Sa formation et son écriture sont fortement influencées par la littérature française et l'exemple de George Sand. Elle écrit des romans, a une vie aventureuse comparable à celle de la dame de Nohant, fume, s'habille à sa guise, et affiche un air et un comportement masculins. L'un de ses contemporains dira d' elle: "es mucho hombre esta mujer" (cette femme est très masculine), remarque qui a été faite, à quelques termes près, à propos de George Sand aussi.

La Avellaneda c'est sans doute celle de nos écrivains sur qui l'influence sandienne s'est le plus manifestée.

Mais G. Sand comme muse du féminisme est reprise par d'autres femmes espagnoles qui la considèrent comme un exemple à suivre et digne d'être analysé. La biographie de Carmen de Burgos et ses analyses dans ce sens en sont la preuve[20].

George Sand ne peut donc pas échapper à l'emprise espagnole. Elle doit faire chemin dans son inconscient car elle donne à une de ses héroïnes les plus représentatives le nom de Consuelo, qui en espagnol signifie consolation... Consolation comme elle a été pour certains de ses proches mais non pas pour cette Espagne qui garde encore, au coeur de Majorque, dans le superbe cadre de Valldemosa, le souvenir de son passage. La mémoire du temps a effacé les griefs et il ne reste que le mirage romantique du séjour d'un couple immortel qui est allé à la recherche du paradis.

NOTES

1. Jean Chalon, *Chère George Sand,* Flammarion, Paris, 1991, p. 251.

2. George Sand, *Un invierno en Mallorca,* (traduction Pedro Estelrich), José Tous, Palma, 1932; il existe une deuxième traduction de l'ouvrage due à Luís Ripoll qui en est en même temps l'éditeur, Palma de Mallorca, 2^{e} éd., 1979.

3. Au même moment où j'exprimais ce souhait au colloque de Debrecen, une traduction en catalan venait de paraître: George Sand, *Un hivern a Mallorca,* Edhasa, Barcelone, 1992, due à Marta Bes Oliva. Selon mes informations, d'autres traductions en catalan de cet ouvrage sont en cours, l'une notamment due à Mlle Vicens, originaire de Majorque.

4. *El Periódico de Catalunya,* le 8 Avril 1992.

5. "Cet auteur est presque complètement inconnue des jeunes lecteurs d'ici, peut-être parce que d'elle, dans notre pays, il ne nous arrive que l'auréole perverse qui accompagna ses amours et ses mépris de Majorque."

6. "Cependant, nous dit-elle, George Sand a été quelque chose de plus qu'une femme capable de scandaliser les gens du XIX^{e} siècle avec son cigare et ses pantalons. Elle a été un écrivain sensible."

7. A. Harte, *George Sand and the Spanish Connection*, in J. Glasgow (éd), *George Sand. Collected Essays*, Troy, New York, The Witston Publications, 1985, p. 93–102.

8. "La première édition espagnole de George Sand, qui devait être encore plus fortunée que Balzac – sans doute son art était plus accessible pour le peuple, et à cela contribuaient aussi bien les bonnes que les mauvaises qualités de l'auteur – date de la même année où la première de Balzac s'imprime, et aussi française. En 1836, Rosa publia à Paris *Leone Leoni* (parue en français l'année précédente), selon une traduction de Don Fernando Bielsa. Entre cette date et 1848 on traduisit tout ce que cet auteur a fait de plus important et ses traducteurs, comme ceux de Balzac, furent des personnalités d'un certain nom quelquefois: Ochoa, Tío, Balaguer." J.F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX,* Editorial, Castalia, Madrid, 1966, p. 64.

9. Jean-François Brotel, colloque Paul Féval, Rennes, 1987, inédit.

10. Elena Fernandez Herr, *Les origines de l'Espagne romantique,* Didier, Paris, 1974.

11. Paul Feval, *Rapport sur le progrès des lettres (romans)* in *Recueil de rapports sur le progrès des Lettres et des Sciences en France*, Publication faite sous les auspices du Ministère de l' Instruction Publique, Librairie Hachette, Imprimerie Impériale, Paris, MDCCCLXVIII.

12. Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX,* Anaya, Salamanca, 1971.

13. Olav K. Lundeberg, *The Sand-Chopin Episode* in Los muertos mandan, *Hispania* 15, 1932, p. 135–140.

14. "Elle cherchait sous ce ciel merveilleux le calme pour son esprit hypersensible, pour sa fièvre imaginative, pour son exaltation sentimentale, pour ses rêveries solitaires".

15. "Elle voulait en même temps fuir ce Paris romantique des fêtes, des salons dorés avec ses divans rouge velours, les chandeliers et les miroirs, les vases pleins de camélias d'Alexandre Dumas et les miroirs brillants qui reflétèrent le visage, pâle comme celui d'un lys, de Marie Duplessis."

16. "Le meilleur du livre *Un hiver à Majorque* est sans aucun doute la pertinente synthèse qui définit l'île par deux traits essentiels: "Majorque c'est la verte Helvétie sous le ciel de la Calabre avec la solennité et le silence de l'Orient".

17. Christian Abbadie, *George Sand et les relations politiques franco-espagnoles, Europe,* nº 587, Mars 1978, p. 48–74.

18. George Sand, Lettre à Christine Buloz des 12 et 14 novembre 1838, in *Correspondance* (éd. Georges Lubin), Garnier, Paris, t. IV., p. 515.

19. "Oh! les sottes remueuses d'éventails! Elles couchent toutes avec leurs laquais, au niveau desquels, leur éducation et leurs idées les placent *naturellement*." Lettre à Charlotte Marliani du 26 février 1839 in *Correspondance* (éd. Georges Lubin), Garnier, Paris, t. V., p. 580.

20. Carmen de Burgos, *La mujer moderna y sus derechos.*

Piroska SEBE-MADÁCSY (Université de Szeged)

La réception de George Sand en Hongrie au 19e siècle

La réception des influences françaises a varié selon les époques. Les limites temporelles de nos recherches (1830–1867) indiquent la période du renforcement de l'intérêt hongrois pour la France.

Les revues hongroises du 19e siècle, surtout entre 1830 et 1848, constituent la base de nos recherches. Elles sont une source de documentation très riche pour l'histoire de notre littérature.

Le sujet du colloque nous amène à limiter notre recherche aux romans de George Sand.

Avant que ne paraisse en hongrois son premier roman (*Lélia,* 1842), la presse hongroise mentionne plusieurs fois le nom de l'auteur. La première fois *Figyelmező* (un journal associé d'*Athenaeum*) donne la critique de *Mauprat,* et il est intéressant d'en voir la date: 1837, l'année même où le roman parut à Paris.[1] Le rédacteur, Ferenc Schédel a une opinion favorable, il reconnaît que l'auteur déteste l'oppression du peuple, l'esclavage et l'aristocratisme, et à cause des vérités qui se trouvent dans *Mauprat,* il le considère comme le meilleur ouvrage de l'auteur. Bien sûr, l'image d'une George Sand admirée n'a pas fait l'unanimité dans la presse hongroise de l'époque. On lui reproche de tomber dans des excès romantiques, et de mauvais goût, d'avoir une originalité excessive, et de se révolter inutilement contre la société et ses conventions.

Malgré ces "critiques", d'autres traductions de George Sand paraissent dans les années 40. Aprés *Lélia* c'est *Indiana* en 1843, *Metella* et *Leone Leoni* en 1844.

Ces oeuvres développent encore son "mythe" en Hongrie. George Sand est aussi "l'enfant du siècle", ressentant la crise comme la ressentaient les romantiques, mais sa foi et son enthousiasme ressuscitent pour écrire dans *Mauprat* "le rêve d'une vie tourmentée mais purifiée." *Mauprat* est déjà l'oeuvre d'un écrivain socio-politique, ce n'est pas un hasard si la censure ne permet pas la publication de la traduction du roman en 1843 (c'est par ce roman que la *Société Kisfaludy* voulait commencer sa collection de "Romans étrangers"). Ce fait prouve bien que l'opinion littéraire progressiste prête à Sand une attention particulière et que, dans la critique littéraire des années Quarante, l'image de

Sand est de plus en plus réelle[2], même si sa vie privée ne peut échapper aux critiques. Les Hongrois trouvent bizarre son comportement.

Les racontars s'occupent beaucoup de sa vie aventureuse, on l'appelle "femme diffamée, hermaphrodite livresque à visage de sphinx, phénomène curieux masqué en homme".[3]

Si l'on songe à l'idéal féminin du public hongrois de l'époque (femme tendre, svelte, naïve et charmante, fine et idéalisée, languissante, prête à se faner, plutôt qu'à lutter pour son propre bonheur), on peut comprendre cette aversion pour George Sand, cette incompréhension de son comportement singulier. La femme passive, comforme au goût prudhommesque ("biedermeier") cède difficilement la place à la femme émancipée.[4]

Sa popularité est aussi grande que celle de Balzac. Elle jouit de la faveur des lectrices hongroises, plusieurs commencent même à l'imiter. Júlia Szendrey par exemple, qui sera la femme de Petőfi, pour se distinguer des beautés tendres, naïves et angéliques, se fait couper les cheveux courts, à la façon de George Sand.[5]

Mais George Sand accomplira sa plus grande mission en Hongrie après l'échec de la Guerre d'indépendance. Bien sûr, George Sand ne connaissait point les exigences de ses lecteurs hongrois. Le vrai culte de Sand culmine chez nous dans la deuxième moitié du siècle, quand le romantisme et le courant populaire retrouvent leur jeunesse. Cette utopie, cette foi naïve en la victoire du peuple avant la fin du siècle et cela sans effusion de sang, pouvait servir de remède aux lecteurs hongrois terrorisés par le pouvoir autrichien. Sand devient en Hongrie un écrivain à la mode pendant la période du despotisme (1849–1867).

Même une allusion politique est menacée par la répression autrichienne, le nom de Sand reflète une prise de position politique, car tout le monde sait qu'elle est la protectrice des persécutés et des émigrés de la révolution: elle a fait la connaissance de Kossuth exilé. Mais il est intéressant de constater que l'aspect politique de l'oeuvre de Sand est occulté, comme l'est aussi sa vie de femme émancipée. Dans les journaux de mode, rédigés en premier lieu pour les femmes, la femme-écrivain de réputation mondiale se transforme en un être féminin, moral et se consacrant à la famille.

Il faut cependant souligner que ces mêmes journaux ont pour but de donner des appréciations sur les valeurs artistiques de Sand.

La presse fait donc tout pour faire aimer l'art de George Sand.[6]

Grâce à ces opinions favorables, ses romans paraissent en série à partir des années Cinquante.[7]

George Sand semble pour les Hongrois l'écrivain le plus engagé à cette époque: engagé à la fois avec ses revendications féminines et ses revendications politiques.

NOTES

1. *Románok: Mauprat George Sandtól,* Athenaeum – Figyelmező, 1837, n° 24, p. 368–369.

2. *Contes vénitiens par George Sand,* Tudománytár, Literatura, 1839, III; *L'Uscoque – Spiridion par George Sand,* Tudománytár, Literatura, 1840, IV, p. 431; Andor Ligetfi – András Fabó: *Élettörténet. Dudevant Auróra,* Regélő, 1839, n° 71, p. 568.

3. *George Sand* (Madame Dudevant), trad. de l'allemand par István Dobrossy, Tudománytár, Literatura, 1841, nos 3–6.

4. Béla Zolnai: A magyar biedermeier, Budapest, Franklin, 1940.

5. Il est curieux de voir l'opinion de Petőfi concernant sa future femme: "Elle sera la couronne de toutes les femmes d'écrivains en Hongrie. En ma Julie, c'est l'esprit de George Sand et le coeur de Juliette [de Shakespeare] qui se voient réunis." Lettre écrite en 1847 à Gábor Kazinczy.

6. Pál Gyulai: *Kolozsvári levelek* [Lettres de Kolozsvár], 1844, in *Bírálatok, cikkek* [Critiques, articles], Akadémiai Kiadó, 1961, p. 422; Ferenc Salamon: *Sand György Flaminia című színművéről* [Flaminia, drame de George Sand], Budapesti Hírlap, le 31 oct. 1855.

7. Romans traduits en hongrois avec les noms des traducteurs entre parenthèses:
Lélia, 1842 (Emil Récsy);
Indiána, 1843 (Emil Récsy);
Metella, 1844 (Miklós Bíró);
Leone Leoni 1844 (Miklós Bíró);
Mont-Revêche, 1853 (Emil Récsy);
A tücsök, 1857 (Soma Fekete);
Egy szegény lány története, 1861 (Mór Ráth);
A tudós neje (Valvèdre), 1863 (István Toldi);
Antónia, 1863 (Agost Gregus);
A hó-ember, 1864 (Gyula Szász);
A pokolgép, 1865 (Aranka Gyalokay);
Consuelo, 1876 (Zádorfalvi);
Flamarande, 1875 (Julia);
A kis Grisette, 1876 (Józsefné Csukási);
Mariána, 1876 (Julia);
A percemonti várkastély, 1876 (Julia);
Az ördögmocsár 1877 (József Csukási);
Césarine, 1877 (Antal Rózsaági);
Leoni Leo, 1878 (Imre Visi).

Gislinde SEYBERT (Hannover)

Le poète comme étranger

Les *Lettres d'un voyageur* présentent une perspective sur l'atelier de l'écrivain qui rassemble les décombres de l'amour échoué à Venise, les souvenirs d'enfance enrobés par le décor et les bribes du mythe ainsi que la vie quotidienne savourée à Venise. Les conversations savantes à propos de divers domaines, – les réflexions sur l'histoire de l'art s'y ajoutent abondamment – Canova en est un exemple. Dans ce mélange propice à la création, le processus primaire apparaît travaillé grâce à la transformation symbolique par l'intermédiaire des mythes. La constitution du *je* symbolique dans le texte procède de la réception et de la production du mythe.[1]

La configuration du poète comme étranger s'avère être un archétype ambivalent, désiré de même que menaçant par sa proximité aux couches profondes de l'âme et à la folie.

Dans la première *Lettre d'un voyageur,* George Sand témoigne du désir d'accomplir un rêve d'enfance inspiré par *la romance du chasseur d'Engelwald* et les autres chansons populaires que l'enfant avait chantées en traînant dans la Vallée Noire. Le voyageur réalise ce rêve par sa marche à pied de Venise vers le Tyrol dont les cîmes entrevues de loin réveillent les rêves d'enfance d'un pays libre et plein d'une vie naturelle et aisée. Ce rêve du Tyrol rejoignant dans sa force poétique le rêve que j'appellerais le rêve de l'île de Cythère qui introduit la deuxième *Lettre d'un voyageur* répète les allusions au chasseur d'Engelwald au front chauve et à sa romance (disparue d'ailleurs!).

Ces allusions répétées donnent le droit de voir dans ce personnage une des premières configurations du poète objet du désir en tant que chanteur de la liberté. Par ce personnage idéal du chasseur d'Engelwald le désir personnel du voyageur semble inextricablement lié à un mode de vie réalisant la libération du corps et de l'âme dans un paysage sans empreintes dévastatrices imposées par l'homme. Ce Tyrol est entrevu par l'imagination du voyageur à l'âge de vingt ans (*LdV* 658.)[2]:

> ce Tyrol [...] m'apparut comme une terre enchantée [...] Je vis alors passer devant moi comme dans un panorama immense, les lacs, les montagnes vertes, les pâturages, les forêts alpestres, les troupeaux et les torrents du Tyrol. J'entendis ces chants, à la fois si joyeux et si mélancoliques [...]

Ce paysage à la Rousseau auquel se joint la musique populaire se trouve à l'état d'une économie de pâturage voué à l'échec dans les années trente du 19e siècle. Cette *terre enchantée* est revécue par le voyageur-épistolier à plusieurs niveaux imaginaires lorsqu'il s'adresse à son ami, le jeune poète, lui-même objet désiré de la femme-écrivain déguisée en vieux voyageur. Le déguisement / déplacement joue sur l'opposition *jeune / vieux* et *homme / femme*.

Après avoir commencé la lettre d'un style mixte alternativement comique et tragique, le voyageur tourne vers des idées sombres proches de la mort, du spleen, du suicide auxquelles donnent lieu les extrémités du paysage avec des gouffres, des torrents et les cîmes de neige quelquefois voilées par les nuages.

Le rêve d'un Tyrol, pays *enchanté* et *chimérique*, s'inscrit dans ce contexte d'idées sombres, mais comme pays idéal il se révèle être le remède du spleen qui rend possible la continuation de la vie. Par le contraste insistant sur le danger suicidaire vécu par le voyageur, le rêve du pays idéal du Tyrol regagne en importance du côté de la vie comme lieu de refuge imaginaire:

> je sais trop bien que, dans ces jours-là [dans mes jours de spleen], le sifflement importun d'un insecte à mon oreille ou le chatouillement insolent d'un cheveu sur ma joue suffirait pour me transporter de colère et de désespoir, et pour me faire sauter au fond des lacs. (*LdV* 656.)

Le rêve comme projection libératrice du désespoir se concrétise dans un *autre* pays, une *autre* vie, dans le personnage de *l'autre*, l'étranger: Le chasseur d'Engelwald. Malheureusement, les érudits de l'oeuvre et de la vie de George Sand n'ont pas retrouvé *la romance du chasseur d'Engelwald*. Excepté les deux premières lignes rapportées par le voyageur-épistolier nous ne pouvons que conjecturer à notre tour:

> *Vers les monts du Tyrol poursuivant le chamois,*
> *Engelwald au front chauve a passé sur la neige, etc.* (*LdV* 657.)

Je comprends le personnage d'Engelwald comme le prototype du poète libre dans l'imaginaire de George Sand: chasseur et poète-chanteur attirant le désir de liberté de l'écrivaine en plein essor cachée derrière le personnage du vieux voyageur. Le pays chimérique du Tyrol de même que l'île de Cythère peuplée par des amis inconnus (*sic!*) de la deuxième *Lettre d'un voyageur* localise le rêve accompli d'une autre vie meilleure, moins encombrée par les contradictions de la civilisation et loin du désastre amoureux de Venise. La république helvétique et la lutte d'Andreas Hofer pour la libération du Tyrol échouée dans la bataille du mont d'Isel en 1809 pourraient constituer les particules du réel fondatrices des *chimères tyroliennes*. La déception vécue à Venise fait passer l'auteur sous le masque du voyageur vers les rêves d'enfance dont George Sand n'a jamais abandonné l'accomplissement. Elle a effectué elle-même la marche

à pied vers les montagnes du Tyrol qu'elle attribue au vieux voyageur dans cette première *Lettre d'un voyageur* adressée à Musset.

L'accomplissement du désir que Freud distingue comme but quelquefois renversé du rêve, l'auteur le poursuit, dans la vie, malgré l'échec vécu à Venise, aves des signes de fatigue et de spleen, par ses activités renouvelées inlassablement dont la plus importante et la plus effective par son pouvoir cathartique, s'avère être pour elle l'écriture.

Sténio, l'amant refusé par Lélia, représente la personnification du poète romantique que Lélia n'a pas pu exaucer à cause de l'ambivalence de l'attraction éprouvée.[3]

Dans *Lélia,* Sténio, protagoniste romanesque du poète romantique, se présente comme préfiguration d'Alfred de Musset qui n'entre que plus tard, peu après la publication de *Lélia,* dans la vie de l'auteur, en se montrant tout plein de louanges pour ce roman. Avec l'invention du personnage de Sténio, George Sand précède la connaissance de Musset qui accomplit l'image idéale de poète romantique. Comme Sténio, Alfred de Musset fera l'expérience de l'aliénation dans la débauche avec les prostituées qu'il a pratiquées avant de connaître George Sand. Avec le personnage de Sténio, George Sand a peint son archétype mâle; elle lui a infusé tout son désir de complémentarité masculine nécessaire à l'éclosion de toutes les facultés de l'individu. A ce moment de l'écriture de George Sand, le poète se trouve être protagoniste masculin, tandis que Lélia comme protagoniste femme ne réussit pas à s'adonner à un art ou un métier. Elle erre dans la sphère des idées sans trouver un point de repère d'où elle puisse exercer ses facultés; ce qui donne l'impression du flou et du vide du roman. Par la rencontre ultérieure avec Musset, George Sand trouvera la possibilité de vivre la confrontation avec son *animus* ce qui explique les répercussions dramatiques et passionnées auxquelles le couple sera exposé.

Dans la première *Lettre d'un voyageur*, le voyageur insiste sur la qualité d'étrangeté du poète interpelé (qui n'est, secret connu par le public parisien, personne d'autre que Musset). George Sand y peint un portrait émouvant des dangers auxquels la vie expose *l'âme* et *le corps frêle* du poète. Pour le décrire elle trouve les phrases les plus belles de son écriture pleines de compassion et d'empathie:

> Et toi aussi, tu as souffert un martyre inexorable; toi aussi, tu as été cloué sur une croix. Avais-tu donc quelque grand péché à racheter pour servir de victime sur l'autel de la douleur? qu'avais-tu fait pour être menacé et châtié ainsi? est-on coupable à ton âge? sait-on ce que c'est que le bien et le mal? Tu te sentais jeune, tu croyais que la vie et le plaisir ne dovient faire qu'un. Tu te fatiguais à jouir de tout, vite et sans réflexion. Tu méconnaissais ta grandeur et tu laissais aller ta vie au gré des passions qui devaient l'user et l'éteindre, comme les autres hommes ont le droit de le faire. Tu t'arrogeas ce droit sur toi-même, et tu oublias que tu es de ceux *qui ne s'appartiennent pas.* (*LdV* 660.)

Le passage est introduit par le souvenir de la veillée du Christ dans le jardin des Oliviers qui avait lié les amants par l'intimité de la lecture. Pour Sand, Musset avec ses accès de folie est un être supérieur, un autre Christ *qui ne s'appartient pas,* qui ne vit pas pour lui-même, mais pour le salut des autres. George Sand reprend avec cette image du poète des idées du poète-voyant et du prophète proche des dieux datant de l'antiquité, dont se souviendront Baudelaire et Rimbaud. La méconnaissance de lui-même fait dissiper au poète ses dons extravagants. Étranger pour les autres, il reste *étranger à lui-même.*

> Tu voulus vivre pour ton compte, et suicider ta gloire par mépris de toutes les choses humaines. Tu jetas pêle-mêle dans l'abîme toutes les pierres précieuses de la couronne que Dieu t'avait mise au front, la force, la beauté, le génie, et jusqu'à l'innocence de ton âge, que tu voulus fouler aux pieds, enfant superbe! (*LdV* 660/661.)[4]

Avec l'évocation de *l'abîme* la rhétorique chrétienne de l'enfer est entamée. La face satanique du poète se dévoile. La souffrance et la destruction des autres ainsi que de lui-même font l'apanage du géne de l'époque.

> Quel amour de la destruction brûlait donc en toi? quelle haine avais-tu contre le ciel, pour dédaigner ainsi ses dons les plus magnifiques? Est-ce que ta haute destinée te faisait peur? est-ce que l'esprit de Dieu était passé devant toi sous des traits trop sévères? L'ange de la poésie, qui rayonne à sa droite, s'était penché sur ton berceau pour te baiser au front; mais tu fus effrayé sans doute de voir si près de toi le géant aux ailes de feu. Tes yeux ne purent soutenir l'éclat de sa face, et tu t'enfuis pour lui échapper. (*LdV* 661.)

Les mythologies chrétienne et antique se confondent avec *l'ange de la poésie* rayonnant à la droite de Dieu. L'auteur évoque une atmosphère mythique et mystique qui enveloppe le destin du poète favori de Dieu menacé d'exil, de mort même par *le géant aux ailes de feu,* symbole de la mort. L'échec de l'amour se révèle analogue à l'impuissance du poète qui, s'inscrivant dans la lignée des prophètes de Dieu, tombe sous l'éclat du divin: métonymie et métaphore de la force productrice du féminin? Le déchiffrage de déplacement dans le sens freudien est osé, mais concluant. La femme productrice de vie *et d'écriture* est de trop; le génie du poète ne la supporte pas et s'enfuit vers des femmes qui ne sont pas ses égales. *Le géant aux ailes de feu* représente la mort et l'emprise de la folie menacant le poète lors de la promenade à Fontainebleau et qui bat son plein à Venise.

> Tu abjuras en vain le culte de la vertu; tu aurais été le plus beau de ses jeunes lévites; tu aurais desservi ses autels en chantant sur une lyre d'or les plus divins cantiques, et le blanc vêtement de la pudeur aurait paré ton corps frêle d'une grâce plus suave que le masque et les grelots de la Folie. (*LdV* 661.)

Les plus divins cantiques chantés *sur une lyre d'or* et *les chants d'amour et d'enthousiasme* chantés *malgré (toi)* lui évoquent l'appartenance du poète à ce monde étranger du divin que les autres reconnaissent:

> Alors ceux qui t'écoutaient se regardaient avec étonnement. «Quel est donc celui-ci, dirent-ils, et en quelle langue célèbre-t-il nos rites joyeux? Nous l'avons pris pour un des nôtres, mais c'est le transfuge de *quelque autre monde plus triste et plus heureux.* [...] D'où vient que, par instants, un nuage passe sur son front et fait pâlir son visage? A quoi songe-t-il? de quoi parle-t-il? Pourquoi ces mots étranges qui lui reviennent à chaque instant sur les lèvres, comme les souvenirs d'une autre vie?» (*LdV* 661/662.)

Ces *mots étranges* et ces *souvenirs d'une autre vie* sont les balbutiements de la folie ainsi que les vers incompréhensibles de la poésie hermétique. Le *Rätselcharakter der Kunst* (Adorno), la qualité d'énigme de l'art, rejoint les énigmes proposées par la Sibylle antique, par Pindare et Hölderlin. La métempsycose des *souvenirs d'une autre vie* fait pré-sentir *Aurélie* et *Les Filles du Feu* de Nerval. La métempsycose fait partie de l'imaginaire de George Sand dont elle témoigne dans beaucoup de ses textes romanesques aussi bien qu'autobiographiques. La proximité du poète aux dangers de la mort se retrouve dans cette phrase-énigme d'une beauté poétique:

> Quel est donc, disait, à propos de toi, un pieux et tendre songeur, *ce jeune homme qui s'inquiète tant de la blancheur des marbres?* (*LdV* 662.)

Dans la même première *Lettre d'un voyageur*, le marbre blanc réapparaît dans la description du site du village natal de Canova avec le temple en marbre blanc conçu comme son propre mausolée par lui-même. Le marbre blanc est donc lié au souvenir du fameux sculpteur décédé peu avant, au génie de l'artiste et à son existence passagère. D'ailleurs, le marbre blanc est la matière la plus précieuse utilisée pour la construction du temple antique et des monuments funéraires.

Dans la configuration du poète-étranger respectivement de l'étranger-poète, George Sand réintègre cette partie d'elle-même qui est exposée aux dangers de la folie et de la mort par l'expérience de l'écriture interdite à la femme. Cette image invoque son *animus* comme l'archétype masculin condamné au refoulement et à l'oubli par les tabous sociaux. La rencontre avec Musset a ainsi déclenché un processus psychique révolutionnaire vers la formation de la femme et écrivaine Sand en même temps dont le résultat douloureux sera l'abandon de l'amant et la conquête continue de l'écriture.

Dans *Elle et Lui,* roman écrit à une époque tardive après la mort d'Alfred de Musset (publié en 1859), le personnage du poète, avec Laurent de Fauvel, est transposé en peintre. Dans ce roman, qui reprend la liaison avec Musset, l'héroïne, au contraire de Lélia, est arrivée à un niveau d'égalité avec l'homme-

artiste. Thérèse est peintre aussi. L'expérience de l'étrangeté de l'homme dans le sens de *unheimlich* chez Freud est vécue par la femme d'une manière plus aiguë par les accès de folie que Laurent de Fauvel subit en présence de Thérèse. Dans son nom le mot de *fauve* est enchâssé préfigurant la fin malheureuse. Au moment du bonheur partagé (pendant une semaine!) la maladie de l'homme se révèle à une Thérèse angoissée. Lors d'un changement d'humeur brusque, Laurent a une apparition de son *double* arrivé à l'apogée de ses tourments à un âge avancé (le fameux sujet du Doppelgänger chez Schiller et Dostoïevski):

> il avait vu passer devant lui, sur la bruyère, un homme qui courait, pâle, en vêtements déchirés, et les cheveux au vent ... (*Elle et Lui,* 110.[5])

Après le rapport du narrateur omniscient, le dialogue provoque une accélération du récit:

> Quand il a été tout près, j'ai vu qu'il était ivre... Il a passé en me jetant un regard *hébété, hideux,* et en me faisant une laide grimace de haine et de mépris. Alors j'ai eu peur, et je me suis jeté la face contre terre, car cet homme .. c'était moi! ... (*Ibid.*)

Pour Laurent, la vision de son double est la révélation de l'extrême horreur, car il est ravagé par les excès de la vie, image réitérée de la mort:

> C'était moi avec vingt ans de plus, des traits creusés par la débauche ou la maladie, des yeux effarés, une bouche abrutie, et, malgré tout cet effacement de mon être, il y avait dans ce fantôme un reste de vigueur pour insulter et défier l'être que je suis à présent. (*Elle et Lui,* 111.)

Cette rencontre avec l'image avilie et proche de la mort de soi-même a le pouvoir révélateur du Gnôthi seauton, γνωτι σεαυτον, *connais-toi toi-même* de l'oracle de Delphes, développé dans le poème de Schiller, *Das verschleierte Bild zu Sais, La statue voilée de Sais,* de la nouvelle de Dostoïevski et du *Portrait of Dorian Gray* par Oscar Wilde. Toutes ces oeuvres constituent une filiation littéraire de la connaissance de soi comme être fini à l'existence limitée. Mais la jouissance de l'Autre ne se promeut que de l'infinitude comme le prouve Lacan par le paradoxe de Zénon. Lorsque Thérèse, dans sa lucidité, reconnaît chez Laurent l'impasse de la jouissance sexuelle qui ne peut être que jouissance phallique, elle se résigne à n'être que la "mère" de son amant, sans discussion possible. Par la scène de la caricature – Laurent s'ingénie à faire une caricature de l'épisode des hallucinations avec des inscriptions insolentes provoquant la sensibilité de Thérèse – elle reconnaît le caractère phallique et narcissique de l'amour de Laurent avec le changement incessant du signifiant (la femme-objet-fétich), "c'est-à-dire qu'elle [la jouissance] ne se rapporte pas à l'Autre comme tel."[6]

> Laurent, au lieu de comprendre, tourna la chose avec plus d'ironie encore. Il écrivit sous sa figure: *Perdu dans la forêt et dans l'esprit de sa maîtresse,* et sous la figure de Thérèse: *Le coeur aussi déchiré que la robe.* La composition fut intitulée: *Lune de miel dans un cimetière.* (*Elle et Lui*, 115.)

Cette distanciation de l'expérience vécue par l'ironie caricaturale peut être comprise, au niveau de la connaissance actuelle, comme essai de Selbstheilung, d'autoguérison, à l'aide de la représentation, d'une auto-analyse appliquée par l'artiste sur lui-même. Dans la scène caricaturée, la place de l'Autre se trouve mise à une distance mortelle pour l'amour. Traître de l'amour, l'épigramme: *perdu dans la forêt et dans l'esprit de sa maîtresse* abolit la différence entre chose et personnage humain (*forêt-maîtresse*); l'amour est conçu comme égarement qui rappelle l'enfant perdu dans la forêt du conte de fée, révélateur de l'état régressif de la psyché de l'amant; en plus l'amant égaré dans l'esprit de sa maîtresse rend ridicule la maîtresse qui n'est pas censée avoir de l'esprit. L'épigramme dédié à Thérèse n'est pas moins profond de sens caché: La mise en équivalence du coeur et de la robe banalise le coeur, siège métaphorique de l'amour qui, par conséquent, se trouve avili et méconnu aux yeux de Thérèse. Le titre de la composition *Lune de miel dans un cimetière* jette une lumière lugubre et macabre sur l'amour du couple comme voué d'avance et dès son début à l'échec et à la décomposition.

NOTES

1. Dans son enfance, G. Sand a inventé des contes autour du personnage mythique de Corambé. Voir, *Histoire de ma vie, Oeuvres autobiographiques,* éd. G. Lubin, t. 2, Paris 1971.

2. *Lettres d'un voyayeur, Oeuvres autobiographiques,* éd. cit .

3. Gislinde Seybert, *Die unmögliche Emanzipation der Gefühle,* (L'Émancipation sentimentale impossible), Literatursoziologische und tiefenpsychologische Untersuchungen zu George Sand und Balzac, Frankfurt am Main, 1982; chapitre *Lélia.*

4. Comparez Charles Baudelaire, *Bénédiction* qui introduit *Les Fleurs du mal.*

5. George Sand, *Elle et Lui,* Slatkine Reprints, Genève, 1980, t. 10, Réimpressions des éditions de Paris 1863–1926, Calmann Lévy, Éditeur.

6. Jacques Lacan, *Encore,* Paris, 1975, p. 14.

Sylvie Charron WITKIN (University of Maine at Farmington)

Les héroïnes des Nouvelles *de George Sand: Pourquoi sont-elles donc étrangères?*

Nous proposons d'examiner la place de l'étrangère dans les *Nouvelles* de George Sand: *la Marquise (1832), Lavinia (1833), Metella (1833), Mattea (1835)* et *Pauline (1841).* Il est en effet frappant que dans des récits au premier abord si disparates, ce topos se retrouve de façon si soutenue. S'il s'agit d'étrangères, c'est que chaque texte met en scène des héroïnes, comme le souligne l'auteur dans la préface générale de 1861[1]. Sand regrette que les femmes demeurent encore, à la fin du dix-neuvième siècle, étrangères à l'univers romanesque, dominé par des écrivains qui ne savent pas toujours représenter les femmes qu'ils comprennent plutôt mal: "Généralement, ils la font trop laide ou trop belle, trop faible ou trop forte" (31). L'originalité des écrits de Sand vient précisément de ce qu'elle présente les femmes, ces étrangères, de l'intérieur.

Plusieurs héroïnes, Lavinia, Métella et Mattéa, sont des étrangères au sens premier du terme. Lavinia est née Lavinia Buenafè. C'est la "fille d'un banquier portugais, juif à la vérité, mais riche" (116) ou "la belle juive Lavinia Blake" (120), et pour Sir Lionel, "la juive Lavinia, son premier amour" (123). Sa nationalité suggère le soleil, le voyage et l'exploration des mers, tandis que sa religion en fait un paria (le patronyme Buenafé suggère paradoxalement que le judaïsme est "bon")[2]. Plus tard, Lavinia s'ennoblit et s'anglicise par alliance en épousant Lord Blake, un Britannique qui se trouve aux antipodes de son passé national et religieux. Ce mariage représente l'abandon d'une culture pour une autre, un voyage vers l'inconnu, un apprentissage et un métissage.

Le texte lui-même est parsemé de tournures anglaises. Les personnages sont des Sirs, des Miss et des Ladies, et quand George Sand emploie l'anglais, elle le fait pour se moquer. Par exemple, à l'heure fatidique du rendez-vous avec Lavinia, Sir Henry s'exclame:

> – At the close of the day when the Hamlet is still
> And nought but the torrent is heard upon the hill.

A quoi Sir Lionel répond, exaspéré: "Ah! pour Dieu, faites-moi grâce de vos citations, Henry" (118). Le titre même de la nouvelle: *Lavinia, an Old Tale* est en anglais. Ce code étranger, emprunté, possède une fonction ironique dans un

récit où le ton est souvent très mordant. Par ailleurs, l'ancien amant de Lavinia, Sir Lionel se sert précisément de sa supériorité linguistique pour humilier la jeune fille lors de leurs premières amours. La libération finale de Lavinia est en partie linguistique (132):

> elle parlait maintenant l'anglais avec une pureté extrême, elle n'avait conservé de l'accent étranger et des mauvaises locutions dont jadis Lionel l'avait impitoyablement raillée que ce qu'il fallait pour donner à sa phrase et à sa prononciation une originalité élégante et gracieuse.

Sand souligne que la puissance masculine provient d'une éducation supérieure et d'une meilleure maîtrise de la langue. La conquête du langage, et surtout l'appropriation personnelle, idiosyncrasique, se trouve à la base de la libération féminine[3].

Le cadre de la nouvelle mérite aussi qu'on le mentionne. Lavinia retrouve son ancien amant, Sir Lionel, dans une station balnéaire des Pyrénées. Il s'agit d'un univers de poésie naturelle, grandiose, dominé par les fleurs et l'eau pure des sources et des torrents[4]. C'est un univers auquel Lavinia appartient et avec lequel elle vit en harmonie: "Lavinia avait cueilli elle-même , dans les plus désertes vallées et sur les plus hautes cimes [...] toutes ces sauvages filles de la solitude, si embaumées et si fraîches" (124). Métaphoriquement, Lavinia se rapproche de ces "sauvages filles de la nature," car c'est un être délicat, sauvage, qui ne peut vivre que dans l'air raréfié des montagnes, loin de la société. Sa tirade finale contre les liens sociaux est d'une violence extrême:

> je hais le mariage, je hais tous les hommes, je hais les engagements éternels, les promesses, les projets, l'avenir arrangé à l'avance par des contrats et des marchés dont le destin se rit toujours. Je n'aime plus que les voyages, la solitude, le bruit du monde, pour le traverser et en rire, puis la poésie pour supporter le passé, et Dieu pour espérer l'avenir (152).

Les hommes qui entourent Lavinia, Sir Lionel, son ami Sir Henry et M. de Morangy sont tous des *dandys* (117) superficiels et très coquets. Sir Lionel choisit un costume parfait, avec moustache cirée et parfums exquis (119) pour ses retrouvailles avec Lady Lavinia. Sand critique la vanité extrême de ces hommes devenus objets du regard. De plus, Sir Lionel nous frappe par son matérialisme calculateur. Il épouse Miss Ellis uniquement pour sa dot et par ambition politique, sans aucun intérêt pour sa personne[5]. Il sacrifie son amante à son ambition, alors que Lavinia refuse le mariage que lui propose le comte de Morangy car "un homme de son rang vend toujours trop cher la protection qu'il accorde, en la faisant sentir" (152). Elle préfère rester seule mais libre de tout contrat[6]. Elle choisit de rester dans cet univers sauvage, atemporel et altier, tandis que les hommes qui l'entourent sont tous enchaînés au monde social et politique.

La société présentée dans *Metella* est oisive, cosmopolite, et fréquente les stations balnéaires où il s'agit de séduire les femmes les plus en vues. C'est en effet là que le jeune Suisse Olivier entend pour la première fois parler de l'extraordinaire beauté de Métella, alias Lady Mowbray, qui est la "fille d'une Italienne et d'un Anglais" (178). Comme Lavinia, cette héroïne se trouve au croisement de deux races. Sand caractérise ici ses personnages par leur nationalité. Elle oppose l'exubérance italienne du comte Buondelmonte (193) à la froideur puritaine de l'Angleterre, décrite comme "ce pays d'hommes flegmatiques et de femmes collet monté" (168), et dont Miss Sarah est une enfant "réservée comme une véritable Anglaise" (208). Quant au jeune Olivier, il "était un vrai Suisse pour la franchise et le bon sens, une sorte d'Allemand pour la sensiblilité et la confiance; il n'avait rien de français, ce qui plut infiniment à Metella" (192). La France représente le snobisme et l'Allemagne industrielle, en la personne de la princesse Wilhelmine, la bêtise.

Pourtant, ce n'est pas le métissage de Metella qui la met en marge, puisqu'il s'agit d'une société cosmopolite, mais son âge qui ne lui permet plus de régner sur la haute société florentine où elle a fait la loi pendant dix ans. Sand montre que le seul pouvoir de la femme riche lui vient de sa beauté, un attribut éphémère et incontrôlable (205). Comme pour Lavinia, le refuge de Metella sera la nature, loin des salons et des bals, dans un univers intellectuel et sans miroir, où les âmes peuvent communiquer de façon fraternelle. Aux Pyrénées de *Lavinia* correspond le lac Léman. Malheureusement, lorsque la nièce de Métella arrive dans ce paradis rousseauiste, elle devient le miroir de ce que Metella n'est plus, détruit l'illusion, et vole bientôt le coeur du jeune Olivier. La situation de Metella diffère de celle de Lavinia car, si elle choisit un espace privilégié et naturel, le bonheur lui échappe lors du départ d'Olivier.

Mattea se passe à Venise, dans une atmosphère burlesque. L'exotisme y est extravagant. Les quiproquos abondent car les personnages parlent chacun leur dialecte, italien, grec, turc, sans se comprendre. Comme dans la commedia dell'Arte, le rusé Timothée, le seul à être multilingue, contrôle son entourage. C'est lui qui obtient la main de Mattea à force de manigances et d'intrigues. La Venise présentée ici est une tour de Babel bariolée et divertissante. Pourtant, l'on retrouve dans ce texte plusieurs topoï sandiens.

Le premier est celui de la tolérance religieuse. Alors que pour les Vénitiens catholiques, "tous les musulmans sont voués au diable" (257), Sand nous montre au contraire le Turc Amet comme un homme probe, sincèrement religieux et honnête, par contraste avec les fidèles qui sont tous des filous. La première marginalisation de Mattea par rapport à sa famille se fait précisément par la religion: "la pauvre enfant avait osé, chose inouïe dans ce temps et dans ce pays, se séparer intérieurement du dogme à l'égard de plusieurs points arbitraires. Elle s'était fait, sans beaucoup de réflexion et sans aucune controverse, une religion personnelle, pure, sincère, instinctive" (265). Mattea cherche à analyser

et à comprendre, et se montre d'une tolérance admirable car elle "regarde les infidèles comme ses frères" (265).

Mattea se révolte par ailleurs contre son manque d'instruction et lit des romans en cachette. Elle refuse aussi le mari qu'on veut lui imposer. Elle préfère "se retirer dans quelque désert" (266) ou devenir la servante d'Amet (281) plutôt que de subir cet esclavage. Son choix final sera de travailler dans les atelier d'Amet à Scio, car elle y sera "pauvre mais libre" (292-3).

Mattea est donc la première de ces héroïnes à choisir la voie du travail comme libération. Elle se montre étrangère à sa famille et sa culture à bien des égards. Elle refuse la brutalité de sa mère, la vénalité de son père, la religion dogmatique, l'éducation et le sort réservé aux jeunes filles. Elle ose s'échapper (en costume d'homme) au fin fond de la Grèce pour travailler en usine. Son courage est vraiment remarquable. Il est miraculeux qu'elle sorte de cette aventure indemne, et finisse par épouser le Grec Timothée, qui la traite en égale et la rend parfaitement heureuse. Cette vision très folle, utopique, est optimiste car la libération de Mattea réussit à bien des niveaux.

La Marquise et Pauline ne sont pas étrangères au sens premier du terme. Ce sont deux Françaises, une aristocrate du dix-huitième siècle et une bourgeoise du dix-neuvième, qui sont cependant toutes deux emprisonnées par les structures sociales. La marquise se plaint amèrement de son manque d'éducation qui l'a si mal préparée pour la vie, et de son mariage forcé à seize ans avec un vieillard "libertin vieux et blasé qui n'avait jamais eu pour [elle] qu'un dédain ironique, et qui [l]'avait épousée pour obtenir une place" (49). Comme Miss Ellis, elle a été vendue, quoiqu'elle ait la chance que son mari meure au bout de six mois[7]. Après ce mariage, la marquise prend un amant en titre, le "pauvre" Larrieux, mais déteste tous les hommes, a l'amour physique en horreur, et se croit le coeur transi[8]. Les séquelles psychologiques sont graves. Elle se trouve décalée par rapport à son monde, comme l'acteur Lélio l'est par rapport aux conventions théâtrales de l'époque (60). Ce sont deux êtres d'élite, sensibles, incompris et perçus comme bizarres par leurs contemporains. Si elle choisit Lélio, c'est précisément parce qu'aux yeux de la société cet homme n'en est pas un et ne pourra ni la dominer ni l'acheter. Elle n'aime Lélio que lorsqu'il est sur scène, en costume de héros, car lorsqu'elle le suit un soir, elle aperçoit un pleutre ignoble, décrépit, incompatible avec les héros qu'il devient sur scène (70). Il existe en effet dans *La Marquise* une dichotomie profonde entre l'espace réel sordide, que ce soit le salon du grand monde, le café populaire ou la rue, et l'espace théâtral lumineux, "élevé," où seuls pénètrent quelques "happy few".

L'amour de la marquise pour Lélio est en réalité une expérience solitaire, auto-érotique où l'amant est une construction de l'imagination de la femme/spectatrice. Pendant longtemps, c'est la marquise déguisée en homme qui observe Lélio sans qu'il la voie ou sache qu'elle existe. Lorsque Lélio est sur scène, il représente une voix poétique et une image idéale dont la marquise

tombe follement amoureuse. Pourtant, les amants ne se parlent jamais, sauf lors d'une dernière entrevue où Lélio se rend en costume de don Juan et elle, comme Isis, voilée de blanc et chastement drapée (87). La tradition masculine de séduction érotique se renverse, car c'est don Juan qui devient l'objet du regard de la marquise et se laisse séduire par la chasteté maternelle d'Isis. La chasteté l'emporte sur l'érotisme, et la femme devient le guide qui imagine, invente l'amant qui lui convient[9].

Dans *Pauline,* il existe en réalité deux héroïnes qui s'opposent et se servent de miroir. L'identification originale entre les deux personnages se fait par une vieille inscription sur les murs de l'auberge où arrive Laurence: "Oh! dit l'étrangère en se parlant avec une sorte d'exaltation, son nom et le mien, Pauline, Laurence! 10 février 182...!" (336-37). Or, au moment du récit, cette identification se perd tragiquement, car chacune a suivi un chemin divergent. Laurence est une jeune fille pauvre qui a dû travailler comme gouvernante dans une petite ville de province, mais qui s'en est échappée en devenant actrice. Son amie Pauline est par contre une provinciale qui s'étiole à s'occuper d'une mère invalide jusqu'à sa mort, puis rejoint Laurence dans la capitale.

La nouvelle s'ouvre sur l'image d'une "étrangère" (6 fois) ou "voyageuse" (4 fois) à son arrivée dans une auberge, lui aussi lieu de transit par excellence. Cela souligne la marginalité profonde du personnage de Laurence qui, de l'extérieur, est jugée comme quelqu'un que l'on ne peut fréquenter, sa profession de comédienne la mettant au ban de la société. Pourtant, Sand nous montre que cette "étrangère" est en réalité un être exceptionnel, une artiste assoiffée d'instruction qui gagne sa vie, celle de sa famille et de sa protégée Pauline, sans se laisser séduire par des soupirants qui la poursuivent sans relâche. A l'encontre du cliché littéraire admis, Laurence la comédienne n'a pas besoin d'hommes pour exister. Elle vit pour l'art et par l'étude. Pour Sand, cette femme hors caste représente un type idéal, un sublime intelligent et chaste auquel aspirer.

L'on peut alors se demander pourquoi Sand a intitulé sa nouvelle *Pauline* et non *Laurence.* Pourquoi effacer Laurence du titre quand elle se trouve au centre de ce récit? Pourquoi la rendre doublement étrangère? Pauline représente en effet un contrepoint pitoyable au monde lumineux de Laurence. Il existe une concordance exacte entre ces personnages et leur milieu, une opposition entre Paris et la province. La province est un univers balzacien où la laideur physique des maisons décrépites correspond à la laideur morale des habitants (341). Selon Sand, Pauline est "condamnée à végéter là comme la mousse verdâtre qui se traînait sur les murs humides" (342). Elle passe sa vie à faire des travaux d'aiguille, imbéciles, "ennuyeux, odieux à toute organisation pensante" (343). Pauline et sa mère sont des prisonnières murées vivantes, dont les rêves sont détruits. Au portrait de Laurence "belle et intelligente actrice" qui a "un noble talent et un caractère élevé" (348) s'oppose celui de Pauline qui était "maigre et d'une pâleur uniforme" (343). Alors que Laurence s'embellit avec l'âge, le

travail, les passions, les connaissances intellectuelles et littéraires, Pauline s'étiole dans le carcan poussiéreux de la petite bourgeoisie.

Lorsque Laurence donne à Pauline l'occasion inespérée de découvrir le monde supérieur de l'art, celle-ci sera trop marquée par l'étroitesse de son éducation pour en profiter. Elle est comme l'oiseau de son appartement qui refuse de sortir de sa cage: "toujours gai, toujours indifférent à la captivité. Pauline se leva, ouvrit la cage, puis la fenêtre, et poussa dehors l'oiseau sédentaire, qui ne voulait pas s'envoler" (369). Pauline rêve de quitter sa cage, mais au moment où elle le pourrait, refuse de s'envoler. Au lieu d'admirer Laurence, de se cultiver à ses côtés, elle garde ses oeillères et devient jalouse de sa protectrice (428). Le pire est qu'elle devient la victime d'un dandy bel esprit, qui ne cherche à la séduire que pour intéresser Laurence (391). Elle se donne à lui, non par passion, ce que Sand aurait excusé, mais froidement pour se venger de Laurence (430). Elle se retrouve enceinte et se marie en catastrophe. Son sort est particulièrement pitoyable parce qu'elle n'a pas saisi la chance qui lui était offerte. Si Sand intitule sa nouvelle *Pauline,* c'est peut-être pour souligner que les Pauline représentent la norme, alors que Laurence, l'"étrangère", représente le chemin peu connu et mal accepté de la liberté. Laurence fait un travail qu'elle aime, est admirée du public, et vit de sa créativité. La distance est grande entre *La Marquise* et *Pauline.* Chez la Marquise, l'évasion s'effectue dans un espace imaginaire, tandis que dans *Pauline,* l'espace théâtral devient le lieu de travail d'une femme libre[10].

Il semble donc que si Sand privilégie les étrangères dans ces écrits, c'est que l'héroïne sandienne refuse le sort qui lui est réservé et cherche un espace qui lui soit propre. Chacun de ces textes est à sa manière un écrit de protestation. La Marquise échappe à son salon et son "pauvre" Larrieux (sa cage dorée) par l'imagination, la seule porte qui lui soit ouverte. La riche Lavinia se réfugie en haut d'une montagne, loin du commerce des hommes et dans un univers de poésie. Metella s'échappe dans un jardin suisse pour lutter contre la perte de sa beauté. Mattea s'enfuit sur une île pour échapper au carcan de sa famille, de sa religion et de son sexe, et en revient victorieuse, libre, et même mariée. Elle achète sa liberté par son travail, comme Laurence qui quitte la province pour devenir actrice.

A leur quête d'indépendance, qui exige une fuite et un voyage, correspond celle de George Sand qui, en tant qu'écrivaine au dix-neuvième siècle doit elle aussi casser bien des moules, fuir la tradition ou se l'approprier, découvrir son propre espace et frayer le chemin d'une nouvelle écriture. On peut donc suggérer que les héroïnes sandiennes ne sont pas étrangères par hasard mais par nécessité. Pour le lecteur moderne, le charme profond de ces nouvelles provient justement de cette recherche d'espaces nouveaux, insolites, renversés, renversants.

NOTES

1. George Sand, *Nouvelles*, Paris, Edition des Femmes, 1986, p. 29. Toutes les citations qui suivent sont tirées de cette édition et seront simplement suivies du numéro de page.

2. Comme l'a noté Tatiana Greene dans sa préface à *Lavinia*, elle s'inscrit dans une longue lignée d'héroïnes en marge: "Indiana la Créole, la bohémienne Consuelo, ou Lélia, venue d'on ne sait quelle contrée mystérieuse" (96).

3. Dans son article *Les deux Lélia: une réécriture exemplaire*, *Revue des Sciences Humaines 226*, 1992/2, p. 80, Isabelle Naginski note très pertinemment "ce culte de la voix qui marque l'oeuvre sandienne".

4. Selon Isabelle Naginski, dans *Lélia* aussi "Sand claims a larger, more intellectualized space for women. Sand's chronotope of the feminine sublime is situated out of doors, on an elevated and cold ledge." Voir l'article: *From Melancholy to Ecstasy. Lelia and the Feminine Sublime, George Sand Studies 9*, Nos 1–2, 1992.

5. "Puis il invoqua l'avenir, la gloire parlementaire et l'éclat de la vie politique sous la forme de Miss Margaret Ellis, qu'il invoqua elle-même sous forme de sa dot" (123).

6. "Lionel souffrait amèrement de voir celle qui fut longtemps dominée et emprisonnée dans son amour [...] libre et fière maintenant" (142).

7. Est-ce une allusion à la marquise de Merteuil des *Liaisons dangereuses* de Laclos, dont elle semble être une descendante littéraire directe quoique très distincte?

8. Selon Naginski "Lélia revendique un droit encore plus scandaleux, le droit des femmes au dégoût," art. cit. p. 75. La violence du discours de la Marquise à cet égard est particulièrement frappante.

9. Sur le renversement du mythe de don Juan, voir la préface de *La Marquise* dans l'édition des Femmes. Sur l'admiration de George Sand pour l'opéra de Mozart, voir l'excellent article de Béatrice Didier: *George Sand et Don Giovanni, Revue des Sciences Humaines, 226*, 1992/2, p. 37–53. Didier cite l'exclamation de Sand: "*Don Juan*, toujours *Don Juan* que je reprends comme le type de la perfection" (*Correspondance* IX, éd. Lubin, p. 197). On doit donc voir Lélio-don Juan comme un modèle de sublime.

10. Le titre *Pauline* peut aussi provenir de l'écriture en deux temps de la nouvelle, dont l'ébauche date de 1833. Il est possible que la première version se soit concentrée sur Pauline. Si cela est vrai, il y aurait, comme avec les deux *Lélia*, un mouvement de la prison vers la liberté.

K
Egyetemi Könyvtár, Debrecen

STUDIA ROMANICA de DEBRECEN
Publication annuelle du Département de Français
de l'Université Lajos-Kossuth de Debrecen

Titres parus

Series Litteraria (sous la direction de T. Gorilovics)

1. *T. Gorilovics,* Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard, 1962.
2. *P. Lakits*, *La Châtelaine de Vergi* et l'évolution de la nouvelle courtoise, 1966.
3. *T. Kardos,* Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi, 1967.
4. *P. Egri,* Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun, 1969.
5. *A. Szabó*, L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie, 1978.
6. *T. Gorilovics, La Légende de Victor Hugo* de Paul Lafargue, 1979.
7. *K. Halász,* Structures narratives chez Chrétien de Troyes, 1980.
8. *F. Skutta,* Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras, 1981.
9. Roger Martin du Gard, 1983.
10. Jean-Richard Bloch, 1984.
11. Analyses de romans, 1985.
12. Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle, 1986.
13. *G. Tegyey*, Analyse structurale du récit chez Colette, 1988.
14. *T. Gorilovics,* Correspondance (1921-1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond, 1989.
15. *L. Szakács*, Le sens de l'espace dans *La Fortune des Rougon* d'Emile Zola, 1990.
16. *A. Szabó*, Le personnage sandien, Constantes et variations, 1991.
17. *K. Halász*, Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^{e}–XIII^{e} siècles), 1992.

Series Linguistica (sous la direction de S. Kiss)

1. *L. Gáldi*, Esquisse d'une histoire de la versification roumaine, 1964.
2. *S. Kiss*, Les transformations de la structure syllabique en latin tardif, 1972.
3. Etudes contrastives sur le français et le hongrois, 1974.
4. *S. Kiss*, Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif, 1987.
5. *S. Kiss – F. Skutta*, Analyse grammaticale – analyse narrative, 1987.
6. *F. Skutta*, Sources et ressources de la narratologie française, 1993.


429_1
SD