

Originalité et modernité de George Sand

Béatrice Didier

Ecole Normale Supérieure-rue Ulm

Beatrice.Didier@ens.fr

Rebut: 25 Febrer 2007

Acceptat: 28 Maig 2007

RESUM:

Originalitat i modernitat de George Sand

Malgrat l'èxit que va acompanyar la seva producció, durant molt de temps hom va menysprear l'obra de George Sand. Hom l'ha acusat de sobreabundància cosa que permetia estalviar-se de llegir la totalitat de la seva obra. La sobreabundància sembla comportar, per a molta gent, una manca d'originalitat. Aquest retret va sovint acompanyat de misogínia. L'originalitat depèn així mateix del destinatari de l'obra i de la seva recepció.

Ella mai va buscar de forma sistemàtica l'originalitat, a diferència dels seus contemporanis. Al començament de la seva carrera no rebutja la influència de Balzac. És deutora d'un passat cultural força divers. La seva originalitat es situa en la totalitat de la seva obra, obra molt variada, que aborda una gran quantitat de temes.

Pel que fa a la modernitat, no va voler seguir cap moda. Aquest concepte està íntimament lligat a la modernitat. És moderna en el sentit que la seva obra ens concerneix. És moderna pel seu feminisme, per una certa concepció de la Història, per la seva idea del teatre, per l'amplitud dels temes que aborda.

MOTS CLAU:

Originalitat, modernitat, sobreabundància, passat, varietat, feminisme.

RÉSUMÉ:

Originalité et modernité de George Sand

Malgré la gloire qui accompagna sa production, on a longtemps méprisé l'œuvre de George Sand. On l'accusé de surabondance, ce qui permettait de se dispenser de lire la totalité de l'œuvre. L'abondance semble liée pour beaucoup

à un manque d'originalité. Ce reproche est souvent accompagné de misogynie. L'originalité dépend aussi du destinataire de l'œuvre et de sa réception. Elle n'a jamais recherché systématiquement l'originalité à la différence de ses contemporains. Au commencement de sa carrière elle ne refuse pas l'influence de Balzac. Elle est redevable d'un passé culturel très divers. Son originalité se situe dans la totalité de son œuvre. Elle est très variée et aborde une grande quantité de sujets.

Concernant la modernité, elle n'a voulu suivre aucune mode. Ce concept est étroitement lié à la modernité. Elle est moderne dans le sens que son œuvre nous concerne. Elle est moderne par son féminisme, par une certaine conception de l'Histoire, par son idée du théâtre, par l'ampleur des domaines qu'elle a abordés.

MOTS CLÉS:

Originalité, modernité, surabondance, passé, variété, féminisme.

RESUMEN:

Originalidad y modernidad de George Sand

A pesar de la gloria que acompañó su producción, durante mucho tiempo se menospreció la obra de George Sand. Se la ha acusado de sobreabundancia, lo que permitía dispensarse de leer la totalidad de su obra. La abundancia parece unida para muchos a una falta de originalidad. Este reproche se halla con frecuencia acompañado de misoginia. La originalidad depende también del destinatario de la obra y de su recepción.

No buscó nunca sistemáticamente la originalidad a diferencia de sus contemporáneos. Al inicio de su carrera no rechaza la influencia de Balzac. Es deudora de un pasado cultural muy diverso. Su originalidad se sitúa en la totalidad de su obra, obra muy variada y que aborda una gran cantidad de temas.

Por lo que se refiere a la modernidad, no quiso seguir ninguna moda. Este concepto se halla estrechamente unido a la modernidad. Es moderna en el sentido en que su obra nos concierne. Es moderna por su feminismo, por una cierta concepción de la Historia, por su idea del teatro, por la amplitud de los temas abordados.

PALABRAS CLAVE:

Originalidad, modernidad, sobreabundancia, pasado, variedad, feminismo.

ABSTRACT:

George Sand's originality and modernity

Despite the public recognition that accompanied her production, George Sand's work was undervalued for a long time. She was accused of overabundance, which implied that one did not need to read all her work. For many, abundance seemed to be linked to a lack of originality. This reproach was often accompanied by misogyny. Originality also depended on whom the work was addressed to and how it was received.

Unlike her peers, Sand never systematically looked for originality. At the start of her career, she did not reject the influence of Balzac but was indebted to a highly diverse cultural past. Her originality lies in the entirety of her work, highly varied pieces that deal with a large number of issues.

With regard to modernity, she did not wish to follow any fashion. This concept is closely related to modernity; she is modern in the sense that her work appeals to us. She is modern because of her feminism, a certain conception of history, her idea of theatre, and the diversity of the themes she tackled.

KEYWORDS:

Originality, modernity, overabundance, variety, feminism.

Malgré la gloire qui accompagna son étonnante production, on a longtemps méprisé l'oeuvre de George Sand. Le reproche qu'on lui a fait le plus souvent, est celui de la surabondance. Ce reproche pouvait prendre des formes particulièrement grossières et quasi névrotiques chez un Baudelaire; des formes plus discrètes, plus universitaires, chez un Faguet. Elles n'en reflétaient pas moins une grande méconnaissance: cette surabondance permet de se dispenser de lire la totalité, totalité à vrai dire impressionnante: près de cent romans, des textes autobiographiques, du théâtre, des essais, des préfaces, et une correspondance que n'ont pas épuisée les 26 volumes de l'édition G.Lubin, puisque Thierry Bodin a pu faire paraître un volume de lettres inédites récemment chez Gallimard. George Sand écrit beaucoup, elle écrit trop: on lui a souvent fait ce reproche, et Flaubert y a en quelque sorte répondu en parlant d'elle comme d'"un grand fleuve d'Amérique", formule si belle et si juste que je l'ai prise pour titre de l'essai que j'ai consacré à l'oeuvre de George Sand¹.

Dans l'esprit de beaucoup qui justement n'ont pas exploré tous les méandres de ce grand fleuve au cours si long et si fécond, l'abondance est liée à un manque d'originalité: ce n'est pas difficile d'écrire tant, si l'on se répète,

¹ Béatrice Didier, George Sand. *Un grand fleuve en Amérique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

si l'on ne fait que répéter ce que les autres ont fait. Alors l'histoire littéraire se scinderait en deux groupes: les véritables écrivains qui sont des pionniers, des avant-gardes et qui laissent une oeuvre relativement réduite, mais de valeur, et puis les autres, les émules, qui répètent, et peuvent sans peine remplir des volumes, souvent comme simple gagne-pain.

Ce genre de discours repose sur un certain nombre de préjugés dont il serait bon de se défaire avant d'aborder l'oeuvre de George Sand. Notre époque privilégie l'originalité jusqu'à l'extravagance: il faut absolument faire du nouveau; les avant-garde sont forcément plus intéressantes, dussent-elles ne produire que de l'informe. C'est une idée qui date du XIXe siècle européen et qui est tout à fait étrangère à l'esthétique antique ou à l'esthétique classique, aux traditions orientales et extrême-orientales, soucieuses de perfection sur des thèmes déjà connus. «Cent fois sur le métier» préconise Boileau. Et Pascal sait bien que «la balle est toujours la même»: tout l'art consiste à la bien lancer.

Ce reproche de manque d'originalité est souvent accompagné de traces de misogynie; c'est bien évident chez Baudelaire. Si l'on part du principe que la femme ne saurait être créatrice, elle ne peut que «reproduire», dans tous les sens du terme. On sait que pendant longtemps dans la pensée médicale, la femme n'était qu'un réceptacle, une reproductrice de la semence masculine à laquelle elle n'apportait aucun élément propre. L'imaginaire de la création artistique est lié à cet imaginaire médical; pendant longtemps on a pensé que la femme ne pouvait qu'interpréter l'oeuvre de l'homme, si elle était musicienne; si elle était romancière, elle ne pouvait qu'imiter des modèles masculins. En tout cas le théâtre, la philosophie, les mathématiques auraient été des domaines tout à fait inaccessibles pour elle. Et Virginia Woolf s'interrogera à bon droit sur le destin de la «soeur de Shakespeare».

Une autre façon d'aborder la question de l'originalité, c'est de s'interroger sur le destinataire de l'oeuvre et sur sa réception. On a bien vu comment au XXe siècle, les avant-gardes littéraires et artistiques finalement ne pouvaient s'adresser qu'à des «élites» intellectuelles: le grand public a suivi avec beaucoup de retard la réception d'oeuvres aussi importantes que celles d'un Picasso, d'un Boulez, ou de Robbe-Grillet: et pourtant je ne cite là que des artistes qui ont fini par être extrêmement connus, mais après des années de réticences.

C'est donc en fonction de ces divers aspects que je voudrais aborder aujourd'hui la question de l'originalité de George Sand. En disant d'abord qu'elle n'a jamais recherché systématiquement l'originalité, à la différence de ses contemporains, les Boussingots, par exemple: mais nous verrons que ne pas la chercher est peut-être le bon moyen de la trouver, en tout cas son exemple pourrait le prouver.

I

Ne pas rechercher systématiquement à être originale

A ses débuts, les amis mêmes de George Sand, peut-être avec une pointe de jalousie, lui reprochent de faire du Balzac: c'est ce que lui dit Henri Delatouche que le succès d'Indiana dérange visiblement. Il arrive chez la jeune romancière, y trouve le premier exemplaire d'Indiana. «Il voulait lire, il lisait, et à chaque page il s'écriait: «Allons! c'est un pastiche; école de Balzac! Pastiche, que me veux-tu? Balzac que me veux-tu?». Il vint sur le balcon, le volume à la main et me critiquant mot à mot, me démontrant par a plus b que j'avais copié Balzac, et qu'à cela je n'avais rien gagné que de n'être ni Balzac ni moi-même»². George Sand ne refuse pas cette influence, bien au contraire. Dans l'*Histoire de ma vie*, évoquant ses débuts, elle écrit: «Bien que Balzac n'eût pas encore produit ses chefs-d'oeuvre à cette époque, j'étais vivement frappée de sa manière neuve et originale et je le considérais comme un maître à étudier»³. Mais pour ce qui est d'Indiana, elle affirme clairement: «Je n'avais ni cherché ni évité cette imitation de manière, et il ne me semblait pas que le reproche fût fondé»⁴. D'ailleurs dès le lendemain, après avoir lu à fond Indiana, Delatouche vint faire honnêtement amende honorable.

George Sand n'est pas de ces écrivains, que critiquera André Gide et qui ont une peur panique d'être influencé par un autre, et de perdre ainsi leur précieuse identité. Elle a énormément lu, et confesse volontiers avoir subi des influences, même de celles qui sont moins prestigieuses. Ainsi Mme de Genlis: à seize ou dix-sept ans, elle lit un de ses romans les moins connus: »il m'a vivement impressionnée et il a produit son effet sur toute ma vie. Ce roman est intitulé Les Battuécas, et il est éminemment socialiste»⁵. «Les naïfs raisonnements du Battuécas me charmaient au contraire, et, chose bizarre, c'est peut-être à madame de Genlis, l'institutrice et l'amie de Louis-Philippe, que je dois mes premiers instincts socialistes et démocratiques»⁶. Au paragraphe suivant, elle rectifie: ses pulsions socialistes viennent de plus loin, de son éducation, de sa double origine, à la fois aristocratique et populaire; mais cet exemple de Mme de Genlis est bien caractéristique de la façon dont les influences travaillent dans le creuset de la création: George Sand a lu énormément, dès son enfance et son adolescence - elle dévore les oeuvres de

² George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, Gallimard, Paris, Pléiade, t. II, p. 173

³ *Ibid.*, t. II, p. 154.

⁴ *Ibid.*, t. II, pp. 174-175.

⁵ *Ibid.*, t. I., p. 627.

⁶ *Ibid.*, t. I. p. 629.

Philosophes, de Voltaire, dans la bibliothèque de sa grand-mère - et pendant toute sa vie, malgré la surabondance de ses occupations. Mais les influences se mêlent, sont métamorphosées par leur croisement, par l'expérience de la vie, par des amitiés très diverses. Mme de Genlis devient une source de pensée socialiste, en attendant Leroux!

George Sand se sent donc redevable de tout un passé culturel très riche, et très divers. Outre les XVII^e et XVIII^e siècle français, elle connaît aussi ces écrivains que le romantisme met particulièrement en honneur: ainsi Hoffmann et ses contes fantastiques (cette influence se marquera encore dans sa dernière oeuvre, *Les Contes d'une grand-mère* avec «L'orgue du Titan»), mais aussi Byron, Shakespeare, Goethe (avec *les Sept cordes de la lyre*, elle donne une réécriture de *Faust*), Mickiewicz qu'elle connaît également par l'intermédiaire des Polonais réfugiés à Paris. Elle lit ses contemporains, accepte souvent de préfacer de jeunes écrivains, et comme sa carrière littéraire s'étend de 1832 à 1876, sa culture traverse tout son siècle. Elle a une conception de la culture très large: elle se veut l'héritière non seulement de ces écrivains célèbres, mais aussi de traditions populaires anonymes, mais si riches: elle explore le folklore du Berry, ses contes, ses chansons; et *Les Maîtres sonneurs* s'enrichissent de la «Chanson du Fendeux», en partie inventée, mais à partir de chants qu'elle a pu entendre autour de Nohant. *La Mare au diable* nous transmet les rites de mariage dans le centre de la France. Son travail de folkloriste est donc à la base même de toute cette partie de son oeuvre que l'on appelle de façon un peu simpliste «romans champêtres», et qu'il vaudrait mieux appeler romans paysans.

L'originalité de George Sand apparaît peut-être d'autant mieux qu'elle ne l'a pas recherchée obstinément. Non seulement elle n'hésite pas à reconnaître ses dettes, mais elle élabore une philosophie de l'art et du travail de l'artiste qui est aux antipodes de la proclamation d'une originalité tapageuse. Dès le départ, dès l'époque où elle travaille sous la houlette de Delatouche, elle considère son travail d'artiste comme celui d'un bon artisan, et se refuse aux topoi d'une inspiration romantique tombée du ciel - ou de l'enfer; elle fait un roman, comme un menuisier fait une table. Mais plus tard, sa philosophie de la création artistique l'entraîne vers une dépersonnalisation, une fusion dans ce grand Tout qu'est l'univers. Voici, par exemple, ce qu'elle écrit à Flaubert:

«Le vent joue de ma vieille harpe comme il lui plaît d'en jouer. Il a ses hauts et ses bas, ses grosses notes et ses défaillances, au fond ça m'est égal pourvu que l'émotion vienne, mais je ne peux rien trouver en moi. C'est l'autre qui chante à son gré, mal ou bien, et quand j'essaie de penser à ça, je

m'en effraie et me dis que je ne suis rien du tout»⁷. Nous sommes loin d'une affirmation d'une originalité tapageuse.

Elle s'en écarte aussi, en ce qu'elle désire atteindre un vaste public, un public populaire. George Sand ne veut pas écrire pour quelques «happy few», en quoi elle se montre bien différente de Stendhal ou de Flaubert à qui elle déclare: «on écrit pour tout le monde, pour tout ce qui a besoin d'être initié».

Quand on n'est pas compris, on se résigne et on recommence. Quand on l'est, on se réjouit et on continue. Là est tout le secret de nos travaux persévérants et de notre amour de l'art. Qu'est-ce que l'art sans les coeurs et les esprits où on le verse? Un soleil qui ne projetterait pas de rayons et ne donnerait vie à rien»⁸. Ou encore: «Quand on ne nous comprend pas, c'est toujours notre faute»⁹.

Ainsi George Sand choisit des modes d'expression qui s'adressent à un vaste public, qu'effectivement elle est parvenue à toucher. Elle s'est soumise aux règles du feuilleton, a accepté que la plupart de ses romans paraissent ainsi, utilisant l'impact considérable que prend la presse au XIXe siècle. Elle a fait aussi du théâtre pour cette même raison. Le théâtre pourra joindre un public qui est plus vaste que celui des lecteurs. D'où la version théâtrale de plusieurs de ses romans. *Le Marquis de Villemer* remporte au théâtre un succès considérable, suscite une véritable émeute estudiantine. Enfin, elle est soucieuse d'utiliser la diffusion nouvelle que permet le livre à bon marché, ancêtre de notre livre de poche: et désire des rééditions de ses oeuvres en édition populaire. Ce désir d'atteindre un vaste public implique le refus d'une singularité surprenante.

II

Une créativité extraordinaire

Mais alors où se situe l'originalité de George Sand? Peut-être faut-il davantage la chercher dans la totalité de son oeuvre, plutôt que dans tel ou tel texte pris séparément. C'est par une vue d'ensemble de cette oeuvre que nous apparaît davantage sa nouveauté. Plus que tout autre, George Sand a souffert de l'habitude scolaire et paresseuse des morceaux choisis. La sélection s'est faite doublement. On a retenu les «romans champêtres», c'est dire qu'on a réédité obstinément *La mare au diable*, *La petite fadette*, *François le Champi*, en ignorant complètement le reste de l'oeuvre. Il a fallu attendre la deuxième moitié

⁷ *Correspondance Flaubert -Sand*, Flammarion, Paris, 1981, pp. 102-103

⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁹ *Ibid.*, p. 518.

du XXe siècle pour que commencent grâce à G. Lubin aux «Introuvables» et à la Pléiade, grâce à M. Courier, aux éditions de l'Aurore, une série de rééditions et pour que le public puisse ainsi avoir accès à d'autres oeuvres. Même pour ces deux ou trois romans «champêtres», circulaient des éditions tronquées, et des morceaux choisis pour les écoles, où étaient systématiquement retenus les passages de descriptions lénifiantes. Une lecture du texte intégral de ces romans auraient révélé bien autre chose: ce n'est pas un hasard si Proust donne une telle place à *François le Champi* dans *La Recherche du temps perdu*: il avait bien senti comment s'établit un contrepoint entre la situation du narrateur de *la Recherche* et le jeune François, tous deux amoureux de leur mère. *François le Champi* est un roman de l'inceste. *François le Champi* pose aussi la question de la misère de la campagne, de l'abandon des enfants naturels. Dans un roman comme *Le Meunier d'Angibault*, la campagne est loin d'être idéalisée: l'alcoolisme, l'avarice et la folie y font des ravages.

Il est donc indispensable de lire les romans paysans dans leur version intégrale, mais il faut bien être conscient que ces romans ne représentent qu'une toute petite partie de l'oeuvre de George Sand. Ayant eu à présenter l'ensemble de son oeuvre dans un ouvrage bien rapide destiné à être diffusé dans les Instituts culturels à l'étranger¹⁰, j'ai ressenti de façon aigüe la difficulté d'une synthèse. J'ai tenté de distinguer divers massifs, tout en étant bien consciente que beaucoup d'oeuvres échappaient à un classement. Il y a un premier groupe que l'on peut appeler les romans de la révolte, ceux des années 1832-33, *Indiana*, *Lélia*, des romans où le personnage central de l'héroïne éponyme, est en proie à un problème personnel ou métaphysique. Ensuite viennent une série de romans où George Sand explore d'autres domaines, et où le héros est souvent un homme, ainsi le monde des avocats dans *Simon*, ou des étudiants avec *Horace*. Il faudrait aussi faire une place de choix aux romans de l'artiste: *Lucrezia Floriani*, *Le Château des désertes*, *Les Maîtres sonneurs* et surtout *Consuelo*. George Sand a écrit de grands romans historiques: *L'homme de Neige*, qui se passe en Suède au XVIIIe siècle, *Les Beaux Messieurs de bois doré* situé pendant les guerres de religion en France, et surtout *Nanon*, roman de la Révolution. Elle a écrit des romans de science-fiction, *Laura*, qui paraît très peu de temps avant le *Voyage au Centre de la Terre* de Jules Verne, des Contes enfin; *Les Contes d'une grand'-mère* sont son dernier ouvrage, mais toute sa vie elle a donné des nouvelles, des contes, des «short stories». Il faudrait aussi évoquer son activité de journaliste, ses contributions à des journaux politiques: la plupart de ces textes qui se regroupent autour de 1848, ont été réunis par Michelle Perrot. Elle est aussi une grande autobiographe,

¹⁰ Béatrice Didier, *George Sand*, Adpf, 2004.

avec ses *Lettres d'un voyageur*, *L'histoire de ma vie*, *Les Nouvelles Lettres d'un voyageur*. On est en train de découvrir le théâtre de George Sand, théâtre de marionnettes, théâtre d'acteurs, à Nohant, sur les scènes parisiennes. Et puis, il y a la *Correspondance*, d'une richesse, d'une variété incroyables.

Vite on s'aperçoit que la surabondance de cette oeuvre remet en cause les répartitions que l'on tentait d'opérer pour maîtriser un peu cette masse impressionnante. *Valentine* fait partie du premier groupe des romans de la révolte, 1832-33, et pourtant c'est déjà un «roman champêtre» par bien des aspects, en tout cas un roman du Berry. *Consuelo* est un grand roman de l'artiste, un roman de formation (Alain le considérait comme «notre *Wilhelm Meister*») et aussi un roman, historique qui évoque l'Europe du XVIIIe siècle. *Les Maîtres sonneurs* sont à la fois un roman de la musique, un roman paysan, et, par sa fin, un roman fantastique.

S'il est difficile d'établir des subdivisions dans le pays de romancière, il est aussi difficile parfois de les établir entre le roman et d'autres genres littéraires: ainsi *Les Sept cordes de la lyre* qui sont dialoguées, sont à la fois un roman, une petite «épopée en prose», un «théâtre dans le fauteuil».

Les limites entre autobiographie et roman sont difficiles à établir, non tellement parce que George Sand, comme tous les écrivains, a pu utiliser des souvenirs personnels dans ses romans - la critique ne l'a que trop répété - mais peut-être davantage parce qu'elle a créé des genres intermédiaires: ainsi ses *Lettres d'un voyageur*, qui relatent l'expérience vénitienne et le retour en France, mais avec une grande part de transposition puisque le narrateur est au masculin, et d'âge variable, tantôt jeune homme, tantôt «vieil oncle». Ce que l'on pourrait appeler les romans de l'artiste remettent en cause les frontières entre les arts. Les limites entre roman et théâtre sont aussi fluctuantes à la fois dans les adaptations théâtrales, et dans un roman tel que *Le Château des désertes*, vaste improvisation sur le mythe de don Juan, récit romanesque, essai sur le théâtre.

George Sand ne veut pas se laisser enfermer dans un genre littéraire, elle ne veut pas non plus se figer dans une époque, dans une école. Elle a été à l'écoute de son temps. Il est tout à fait arbitraire de l'enfermer dans le romantisme des années 1830 ou dans une sorte d'intemporalité du roman champêtre. Sa correspondance, tout autant que sa production littéraire, le prouve: elle est au courant de ce qui se passe, et elle se renouvelle. Sa correspondance avec Chamfleury et avec Flaubert le montre: elle a suivi avec intérêt l'évolution du romantisme vers le réalisme; elle a défendu la peinture de Courbet, comme elle avait défendu celle de Delacroix. Elle a admiré l'œuvre de Flaubert, qui lui vouait un véritable culte, et l'appelle «Maître». Il ne s'agit pas seulement d'une amitié, mais d'une influence réciproque de ces deux

artistes. Flaubert compose *Un coeur simple*, en s'inspirant de George Sand à qui il dédie cette oeuvre, et George Sand écrit *Le dernier amour* sur un registre qui est bien celui du réalisme.

On voit donc peut-être mieux maintenant où se situe l'originalité de George Sand: non pas dans l'audace ou l'extravagance de telle ou telle tentative littéraire jamais essayée avant elle, non pas dans une rupture délibérée avec ce qui l'a précédée, mais dans la surabondance de l'oeuvre, et dans la façon où cette surabondance entraîne un renouvellement constant, et une remise en cause des frontières. Elle a l'abondance et la fécondité de la «Grande déesse» dont la fin de *La Comtesse de Rudolstadt* transcrit l'hymne (sortant ainsi une fois de plus de l'écriture romanesque stricto sensu). C'est aussi dans cette exploration des confins qui n'exclut pas la traversée des grandes plaines que se situe sa modernité.

III

Modernité de George Sand

George Sand démodée? Elle n'a jamais voulu suivre aucune mode, ce qui est le meilleur moyen de ne pas être démodée. Il faudrait aussi écarter les nombreuses ambiguïtés qui règnent autour de la notion de «modernité». On l'utilise à tort et à travers: il semblerait parfois qu'un écrivain n'ait d'intérêt que s'il est «moderne», «étonnamment moderne», etc. Cliché de la critique, sans cesse repris, sans que le concept de modernité soit vraiment cerné. Disons que ce concept est historiquement lié à celui d'originalité. Il se dégage en France à la période romantique avec les textes de Stendhal (*Racine et Shakespeare*), et de Baudelaire, sur Delacroix et sur Wagner. Jamais il ne serait venu à l'idée de Racine de se demander si son théâtre était moderne! A la fin du XVIIIe siècle, avec la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, se dégage le concept de «moderne», mais non exactement celui de «modernité».

D'autre part le concept est ambigu, dans la mesure où le mot «moderne» est employé de façon absolue, alors qu'impliquant une étroite référence à la temporalité, il suppose un paramètre temporel défini. Être moderne, c'est être de son temps: au début du XVIIIe siècle, c'est affirmer que le siècle de Louis XIV vaut bien celui de Périclès; à l'époque romantique, le concept est très lié au théâtre, comme le montre le texte de Stendhal: il faut à la suite d'ailleurs de Diderot, et de Beaumarchais, mettre sur scène des personnages de notre temps, non des héros tirés l'Antiquité. Mais le temps passe. Un héros du début du XIXe siècle n'est pas un héros du XXIe, et pour un spectateur de nos jours, le théâtre romantique date plus que le théâtre classique.

Aussi doit-on tenir compte d'un autre sens du mot «moderne», mais qui est presque en contradiction avec le premier: est «moderne» une oeuvre du passé qui nous concerne, qui pose les problèmes non du temps où elle a été écrite, mais de notre temps, à nous lecteurs ou spectateurs. L'idéal serait qu'une oeuvre qui pose les problèmes du XIXe siècle, pose du même coup ceux du XXIe, alors elle serait «moderne» aux deux sens du terme. C'est là le paradoxe de la modernité. L'oeuvre de George Sand y répond-elle?

Le premier aspect auquel on songe lorsque l'on s'intéresse à la modernité de George Sand, est évidemment celui de sa lutte pour l'amélioration de la condition féminine. Cependant il ne faut pas tomber dans l'anachronisme, le féminisme de George Sand n'est pas celui de l'Amérique du Nord ou de l'Europe dans les années 1970 et suivantes. Par bien des traits, il l'annonce, mais il reste tributaire de l'époque où l'écrivain a vécu. D'autre part, il faut tenir compte du fait qu'un écrivain évolue, n'a pas toujours une position unique; enfin il est nécessaire de distinguer les textes où George Sand parle en son propre nom, des fictions romanesques, d'autant plus riches qu'elles peuvent se prêter à des interprétations diverses. Un bel exemple nous en est fourni par les diverses préfaces d'*Indiana*. Lorsque paraît ce roman en 1832, il fait scandale et lance la jeune romancière. Mais que signifie exactement cette histoire d'une héroïne malheureuse en ménage, malheureuse aussi dans son amour adultère, et qui finalement ne trouve l'équilibre que dans une sorte d'utopie à la Bernardin de Saint-Pierre? George Sand elle-même a donné de son texte des interprétations diverses, et il est très instructif de comparer les trois préfaces successives qu'elle a écrites. Elles se suivent à dix années de distance: 1832, 1842, 1852. En 1832, elle dit bien avoir mis en scène un malaise social¹¹; mais elle ne prétend pas se montrer combative. Ce n'est pas le rôle du romancier: «L'écrivain n'est qu'un miroir»; et d'ailleurs elle se considère comme trop jeune pour pouvoir véritablement réformer la société. C'est au lecteur à tirer lui-même les conséquences du tableau qu'il a vu. La préface de 1842, écrite pendant la période socialiste de G. Sand, est beaucoup plus agressive. En écrivant *Indiana*, George Sand a défendu la cause des femmes, c'est à dire de la moitié du genre humain. «C'est celle de la moitié du genre humain, c'est celle du genre humain tout entier; car le malheur de la femme entraîne celui de l'homme; comme celui de l'esclave entraîne celui du maître»¹². C'est déjà du Engels ou du Marx! La préface de 1852 marque un recul, en insistant sur la jeunesse de l'auteur, et sur les excès de l'interprétation de la critique qui a dénoncé dans *Indiana* un roman immoral, et tenté de décourager la débutante.

¹¹ George Sand, *Indiana*, Folio, p. 37.

¹² *Ibid.*, p. 46.

Les *Lettres à Marcie* sont aussi à mettre sur le compte du féminisme socialiste de George Sand, mais la préface de 1843 insiste sur l'inachèvement, l'incomplétude de l'oeuvre plus que sur son audace. Même si son attitude a pu être variable, même si parfois on la voudrait plus affirmative, il est certain que, par son oeuvre, par sa vie, George Sand a été un de ces phares qui au XIXe siècle ont annoncé la libération de la femme au XXe siècle. Encore faut-il apporter des nuances: elle travaille à cette libération future, mais non pas seulement de la femme, de l'humanité toute entière. Cependant elle ne croit pas qu'il soit possible de l'instaurer totalement dès à présent. On lui a reproché, par exemple, lorsqu'elle a eu un certain pouvoir politique, c'est à dire lors de l'éphémère république qui suivit la révolution de 1848, de n'avoir pas demandé le droit de vote pour les femmes. Mais il ne fut adopté qu'en 1945 en France, et il ne faut pas oublier que pendant longtemps l'opposition à cette mesure est venue encore plus de la «gauche» que de la «droite»: les socialistes craignaient que les femmes ne votent massivement comme leurs directeurs de conscience, dans une France encore largement de pratique catholique, et ainsi fassent basculer les suffrages vers la droite. G. Sand pense qu'il faut d'abord que la femme parvienne à un certain niveau d'éducation pour avoir le droit de voter, d'élire et d'être élue.

Elle a donc combattu en priorité pour l'éducation des filles, à une époque où elle était encore très superficielle et limitée à des catégories sociales privilégiées; elle nous montre, par exemple, comment la Révolution française permet à la petite Nanon, l'héroïne de son roman, d'apprendre à lire, et comment cette connaissance va la transformer, va lui permettre d'assumer un certain pouvoir. Le droit des femmes à l'indépendance grâce au travail est un thème constant de son oeuvre, de *Valentine* (1832) aux *Contes d'une grand'mère* (1874-76). Les femmes sont créatrices, et on doit leur donner la possibilité d'exprimer cette force créatrice: l'histoire de la cantatrice *Consuelo* qui devient aussi compositeur est un emblème.

Et *Consuelo* crée un art qui s'adresse au peuple. Elle va de village en village faire ce que nous appellerions de l'animation culturelle et de l'initiation politique par ses discours, par le chant collectif. Même si l'idée de peuple chez George Sand est fortement teintée par une mythologie romantique, elle est moderne aussi en ce sens qu'elle établit une sorte de démocratie romanesque, si l'on peut dire; elle fait partie de ces romanciers qui, au XIXe siècle, ont donné droit de cité au peuple, jusque-là pratiquement exclu du pays de Romancie: comme Zola, elle met en scène des personnages issus des classes les plus modestes. Surtout des paysans - alors la France est encore essentiellement rurale. Cependant on lui doit ce qui peut bien être considéré comme notre premier roman ouvrier: *La Ville Noire*, qui met en scène une petite industrie de

coutellerie à Thiers où une femme a un rôle déterminant et organise une sorte de coopérative ouvrière.

Elle est moderne encore par une certaine conception de l'Histoire, qui annonce curieusement la *Nouvelle Histoire* et *Daniel Roche*; «Tout est l'Histoire «écrit-elle dans l'*Histoire de ma vie*, à propos de la qualité d'un tissu. En dehors de son autobiographie, elle a laissé aussi, comme nous l'avons dit précédemment, plusieurs romans historiques; l'intérêt du roman, c'est de permettre justement de donner à ces choses modestes, le vêtement, la nourriture, pendant trop longtemps exclus des livres d'Histoire, tout leur intérêt pour représenter une civilisation et une société.

La modernité de George Sand éclate aussi dans sa conception du théâtre que l'on a comparée à celle de Grotowski, et de metteurs en scène quasi-contemporains; c'est bien là encore où s'articule nettement chez elle modernité et tradition: elle fait l'éloge de l'improvisation, en se situant, dans *Le Château des Désertes* par rapport à la tradition italienne de la *Commedia dell'arte*. Et cela l'amène à remettre en cause la stabilité du texte théâtral, dans des perspectives qui nous semblent assez proches de celles du XXe siècle. Lorsqu'elle valorise également des genres trop longtemps sous-estimés, comme les marionnettes, elle renoue en même temps avec une très vieille tradition, et annonce aussi le retour au XXe siècle de ces formes de théâtre trop longtemps considérées comme marginales.

Le XXe siècle a créé à Paris un «Musée des arts et traditions populaires»: George Sand avait travaillé pour cette promotion de l'art populaire, sous toutes ses formes, théâtrale, certes, et aussi musicale: elle a exalté dans *Les Maîtres sonneurs* la musique des cornemuses - auxquelles justement ce Musée fait une large place; elle a mis à l'honneur l'artisanat, l'art des charpentiers dans *Le Compagnon du tour de France*, ou de la mosaïque dans *Les Maîtres mosaïstes*. Elle a enfin réhabilité le conte populaire et d'une façon plus générale l'oralité.

Par l'ampleur des domaines qu'elle a abordés, George Sand manifeste donc une modernité aux nombreuses facettes. Modernité qu'il ne faut pas isoler d'autres combats menés au XIXe siècle par d'autres femmes, par d'autres hommes. Ce ne serait certes pas un moyen de la grandir que de l'isoler de son temps et de vouloir en faire une femme du XXIe siècle. Telle qu'elle est, telle que nous essayons de la connaître et de la faire connaître le plus exactement possible, elle a été, en tout cas, une de celles qui ont préparé notre époque et ses combats: libération et accès de la femme à la vie politique, à la vie professionnelle, à la création, conception plus démocratique de l'art et du théâtre. Mais ces progrès dont elle est l'annonciatrice, nous ne les avons pas non plus complètement réalisés. Nous serions mal venus de lui reprocher de n'être pas allée plus loin, quand nous- même n'avons pas encore poussé

jusqu'au bout ces conquêtes. Elle a été un moteur - et il ne faut pas oublier qu'elle a eu un rayonnement européen: en Allemagne, en Italie, en Angleterre, en Russie, de son vivant même par son énorme correspondance internationale, et davantage encore de façon posthume par son œuvre. Cette impulsion qu'elle a donnée, c'est à nous maintenant de la prolonger.