



HAL
open science

George Sand et les arts du XVIIIe siècle, "Introduction"

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. George Sand et les arts du XVIIIe siècle, "Introduction". Les Amis de George Sand, 2012, 34, pp.7-28. hal-00914793

HAL Id: hal-00914793

<https://hal.science/hal-00914793>

Submitted on 6 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

George Sand et les arts du XVIII^e siècle

Introduction

Olivier Bara (Université Lyon 2, UMR LIRE)

Le présent numéro des Amis de George Sand est issu d'un séminaire organisé par l'université Lyon 2 et l'UMR LIRE, de 2008 à 2012, intitulé « George Sand et les arts du XVIII^e siècle ». Les articles ici réunis sont issus des communications proposées lors de ces rencontres organisées dans la continuité des travaux de recherche sandienne en Rhône-Alpes, à la suite des colloques consacrés à *Consuelo* (Michèle Hecquet, Christine Planté), aux *Lettres d'un voyageur* (Damien Zanone¹), et après la constitution de l'anthologie *George Sand critique* (sous la direction de Christine Planté). Le séminaire constituait l'un des deux volets du thème de recherche « Sand et les héritages du XVIII^e siècle », le second volet accueillant les travaux de Christine Planté sur Sand et Rousseau, qui ont abouti à l'édition des *Mémoires de Jean Paille* aux Presses Universitaires de Lyon².

Nous remercions Michèle Hecquet d'avoir accepté de publier la majeure partie des actes du séminaire dans la revue *Les Amis de George Sand*. En complément du présent numéro, d'autres articles issus des communications présentées lors de ces rencontres seront publiés en ligne dans les pages « George Sand » du site de l'UMR LIRE.

Présence massive

L'intérêt de George Sand pour le XVIII^e siècle et ses arts semble tout entier concentré dans les deux massifs de son œuvre que constituent le roman *Consuelo* suivi de *La Comtesse de Rudolstadt*, publiés en 1842-1843 dans *La Revue indépendante*, et *Histoire de ma vie*, entreprise autobiographique commencée en 1847 et publiée en feuilleton dans le journal *La Presse* du 17 août 1854 au 17 août 1855.

Consuelo, roman historique, roman « musical », roman de la musique, fait revivre en pleine monarchie de Juillet, en un tournant critique du romantisme, l'Europe musicale des Lumières. Comme le rappelle Isabelle Moindrot dans le présent numéro, l'on y croise les compositeurs Porpora et Haydn, le castrat Porporino, le librettiste Métastase, aux côtés de l'impératrice Marie-Thérèse ou de Frédéric II. L'on y « entend » entre les lignes la musique profane et la musique sacrée, l'*opera seria*, l'*opera buffa*, le chant d'Eglise ou les chants

¹ Damien Zanone (dir.), *Les Lettres d'un voyageur de George Sand. Une poétique romantique*, Grenoble, Université Stendhal, Recherches et Travaux, n° 70, 2007.

² George Sand, *Fils de Jean-Jacques*, éd. Christine Planté, PUL, 2012.

folkloriques, à Venise, à Vienne ou en Bohême – *Ipermnestre* de Gluck, *Rinaldo* de Haendel, *Zenobia* de Metastasio et Predieri, le *Salve Regina* de Pergolese, le psaume « I cieli immensi narrano » de Marcello : autant d'œuvres musicales évoquées, continent sonore presque englouti pour la France de 1842. Le roman d'initiation mène l'héroïne de la gloire des scènes lyriques européennes à l'obscur condition d'une musicienne errante, par delà les épreuves imposées par la société secrète des Invisibles, œuvrant à la création d'une république fraternelle et égalitaire. Le roman projette sur le XVIII^e siècle une grille de lecture reprise au théoricien du socialisme Pierre Leroux, lui-même saint-simonien dissident : le XVIII^e est selon lui à la fois critique et organique, destructeur et constructeur. Dans un article précédant de peu *Consuelo*, « Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau³ », Sand oppose les « hommes forts » comme Voltaire, le « sapeur » occupé à « déblayer le chemin », et les « grands hommes », Rousseau le premier, voués à « lancer des ponts sur l'abîme de l'inconnu », à féconder l'avenir républicain et socialiste en inventant le contrat social. Une double vision - une vision double - du XVIII^e siècle, critique et organique, s'affirme ici pour fonder bientôt la symbolisation romanesque à l'œuvre dans *Consuelo* : une vision dynamique de l'Histoire se construit dans la fiction, mue obscurément par les forces de progrès, tendue vers une fin que la parabole romanesque doit contribuer à faire advenir. Le parcours musical de *Consuelo*, partagée entre musique savante et musique populaire, musique profane et musique sacrée, espaces institutionnels des théâtres et milieu naturel de l'errance libre, dessine en creux la dialectique historique mise en scène dans le roman⁴.

Histoire de ma vie vient, dix ans après *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, éclairer la nature et la force des liens entretenus par Sand avec le XVIII^e siècle. L'autobiographie publiée au tournant critique du XIX^e siècle, entamée avant la révolution de 1848 et publiée au début du Second Empire, construit une relation non seulement intellectuelle, culturelle, philosophique et politique avec le siècle des Lumières, mais aussi familiale, personnelle et affective⁵. Une nouvelle identité publique de George Sand est en jeu; elle passe par l'affirmation d'un héritage artistique : celui du siècle de Haydn et Mozart, de l'invention de l'opéra-comique, de Sedaine, des derniers feux de la comédie italienne ou du peintre Van Loo. Le rapport intime et mémoriel avec le siècle précédant la Révolution est

³ « Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1841), repris dans *George Sand critique (1833-1876)*, édition sous la direction de Christine Planté, Tusson, du Lérot, 2006, p. 145-162.

⁴ Voir Michèle Hecquet, Christine Planté, *Lectures de Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, Presses universitaires de Lyon, 2004.

⁵ Voir Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz, *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

nourri par la vie et les récits d'une grand-mère voltairienne, Marie-Aurore de Saxe, tutrice légale de la petite Aurore après la mort prématurée du père, Maurice, en 1808. Marie Aurore, fille du Maréchal Maurice de Saxe, lui-même fils d'Auguste II, roi de Pologne, et épouse de Louis Dupin de Francueil, dont Rousseau fut le secrétaire, est la médiatrice. La première partie de la somme autobiographique de Sand, « L'histoire d'une famille de Fontenoy à Marengo » propose aux lecteurs une immersion dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de la bataille de Fontenoy remportée par le Maréchal de Saxe en 1745 à la demi-victoire de Bonaparte contre les Autrichiens à Marengo en 1800. George Sand s'efface d'abord de l'histoire de sa vie pour proposer une autre histoire, antérieure à celle qu'elle a vécue ; elle livre la correspondance, partiellement réécrite, entre Maurice Dupin et Marie-Aurore de Saxe. La relation épistolaire est surtout nourrie de références musicales et lyriques, le père étant violoniste et comédien amateur, la grand-mère jouant les opéras à la mode dans les théâtres de société puis sur son clavecin. Les lettres rendent vie aux voix qui se sont tues ; dans un geste orphique, Sand recrée par son écriture (réécriture d'écritures) un univers perdu ; elle reconstitue un monde essentiellement sonore, fait de musiques signées Rousseau, Dalayrac ou Grétry, comme si la musique, inscrite dans les mémoires et reconquise par les voix, assurait la pérennité des choses lointaines. Que *Le Devin du village* soit cité parmi les œuvres partagées par la grand-mère et le père ne saurait surprendre : Rousseau n'a-t-il pas défini la mélodie comme signe mémoriel, et n'a-t-il pas fondé le plaisir de la musique sur la joie de la ressouvenance ? Aussi la première partie d'*Histoire de ma vie* se donne-t-elle à lire comme construction *a posteriori* d'une matrice pour toute l'œuvre de George Sand, passée et à venir, œuvre hantée par la perte (du chant violonistique du père, de la voix chevrotante de la grand-mère) où l'évocation des musiques du siècle passé retisse les fils de temps, console ou réenchante le présent. Il convient de ne pas oublier, dans ce concert des voix anciennes, celle de la mère, assimilée au chant d'oiseaux, à la musique populaire de transmission orale, plus rétive à se laisser capter en littérature, moins intimement liée à un siècle aussi. Le monde des comptines de l'enfance et des chansons d'autrefois creuse un espace anhistorique où se met en question le privilège accordé à un siècle donné. La construction symbolique d'un moi dans sa double ascendance, populaire et aristocratique, est aussi interrogation sur les processus de légitimation des arts dans l'histoire, et sur la fabrique de l'histoire même - promotion indue de ce qui laisse traces, occultation de ce qui par nature s'efface.

On le voit par le double rappel liminaire de *Consuelo* et d'*Histoire de ma vie* : les liens noués par George Sand avec le XVIII^e siècle et ses arts sont complexes et serrés. Intimes, mettant en jeu une identité personnelle, ils sont aussi exhibés, mis au service de la

construction littéraire et médiatique d'un moi d'écrivain, en des moments particuliers de la carrière et de l'histoire du siècle. De nature esthétique, destinés à ancrer l'œuvre sandienne dans une ascendance qui en légitime les choix souvent à contre-courant de son temps, ces liens tendus avec le siècle passé sont aussi de nature philosophique (Rousseau) et politique : l'interrogation sur les fins de l'Histoire, dans l'auscultation d'un siècle travaillé par des forces contraires jusqu'à l'explosion révolutionnaire de 89, est toujours sous-jacente. L'on comprend que les arts du XVIII^e siècle soient célébrés dans deux œuvres qui forment autant de tournants majeurs dans le parcours de Sand ancré dans son siècle : il s'agit, en 1842-43 comme autour de 1850, d'opérer un recul face au temps immédiat, de reconstruire littérairement une perspective historique afin de se situer et de situer le présent critique dans une histoire longue : celle de deux siècles crépusculaires, dont on voudrait parier qu'ils sont crépuscules du matin, aurores que l'écriture pourrait précipiter.

Présence diffuse

L'intérêt de Sand pour les arts du siècle de la Révolution ne se concentre pas tout entier dans *Consuelo* ou dans les premiers livres d'*Histoire de ma vie*. La présence du XVIII^e siècle, par ses artistes et ses arts (musicaux, dramatiques, plastiques), est diffuse dans l'œuvre romanesque, autobiographique, épistolaire ou théâtrale de George Sand. Un texte de jeunesse comme *Molinara*, premier imprimé d'Aurore Dupin dans *Le Figaro* du 3 mars 1831, porte déjà trace d'une œuvre musicale inscrite dans le siècle antérieur⁶ : *La Molinara* est un opéra de Giovanni Paisiello créé en 1788 à Naples, encore joué au Théâtre-Italien en 1820-1821 (l'œuvre est citée par E.T.A. Hoffmann dans *Les Contemplations du Chat Murr*) ; Sand attribue par erreur l'ouvrage à Valentino Fioravanti, maître de l'opéra bouffe, cité dans le texte : premier exemple de filtrage des expériences et de la mémoire musicales, de déformations valant aussi significations. *Molinara* convoque déjà le souvenir de Rousseau dans l'éloge de la vie à la campagne (dès l'*incipit* : « Jean-Jacques voulait une maison blanche avec des contrevents verts⁷ ») ; elle forme un petit tableau rustique à la manière de Boucher – le tableau intitulé « Le Moulin » date de 1751. L'œuvre se fait aussi politique, comme l'a analysé Gilles Chastagneret : le moulin se lit comme l'allégorie de la révolution, figuration de la roue de l'Histoire. Bien des motifs sont en préparation dans l'œuvrette de 1831, du substrat

⁶ Voir la remarquable édition de *Molinara*, due à Yves Chastagneret, dans les *Œuvres complètes* de George Sand, « 1829-1831, George Sand avant *Indiana* », Paris, Champion, 2008, vol. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 597.

rousseauiste et de l'intertexte musical aux usages politiques de toute référence au siècle des Lumières.

On prolongerait à l'envi le repérage des dialogues littéraires, fragmentaires ou continus, engagés par l'œuvre sandienne de la maturité avec les arts du XVIII^e siècle. Pensons sans prétendre ici à l'exhaustivité, pour l'art dramatique, à l'étude sociale et morale des relations entre acteur et haute société dans la nouvelle *La Marquise*, à la joyeuse récréation à Nohant des jeux d'improvisation et d'hybridation des sources ou des genres propres aux théâtres de la foire (Shira Malkin revient ici sur la relation complexe de Sand avec la comédie italienne), à l'entretien critique de la forme du proverbe dramatique, héritée de Carmontelle et des théâtres de société de l'Ancien Régime, dans *Les Mississippiens*, *Françoise* ou *Un bienfait n'est jamais perdu* (analysés dans ce numéro par Valentina Ponzetto). Rappelons le dialogue à distance avec les créateurs du drame bourgeois : dialogue secret avec Diderot dans *Le Pressoir* en 1853 (comme l'étudie Catherine Masson), échange souterrain avec Louis-Sébastien Mercier, auteur avant Sand d'une pièce consacrée à Molière, communication ouverte avec Michel-Jean Sedaine lorsqu'une suite - *Le Mariage de Victorine*, en 1851 - est donnée au *Philosophe sans le savoir*. L'opéra n'est pas délaissé, au-delà de *Consuelo : Le Château des désertes* (1847-1851) offre un double hommage à la comédie improvisée et au *Don Giovanni* de Da Ponte et Mozart⁸. La sculpture, l'architecture, la peinture du siècle des fêtes galantes, du rococo et de sa contestation néo-classique ne sont pas oubliées : un portrait de Canova en artiste-artisan est tracé dans le récit de la visite au temple de Possagno, dans la première des *Lettres d'un voyageur* (ici commentée par Marie-Hélène Girard dans son article consacré aux Beaux-Arts) ; l'univers de Watteau, à travers son Gilles, est convoqué dans la pièce *Les Vacances de Pandolphe* en 1852. La peinture florale et l'art des jardins ne sont pas oubliés grâce au roman *Antonia*, écrit en 1862, dont la fiction se situe en 1785. L'évocation artistique des dernières années de l'Ancien Régime soutient une fois encore la réflexion historique sur le progrès de l'esprit, destinée à faire écho dans le présent de la lecture :

On était aux derniers jours de la monarchie, et très peu de gens songeaient à la renverser. Du moins Julien n'était pas de ceux qui y songeaient ; il allait très au-delà de cette attente d'un fait quelconque dans la politique. Il s'enivrait des découvertes et des rêves de la science morale et de la science naturelle, récemment dégagées, pour ainsi dire en bloc, des nuages du passé. Lagrange, Bailly, Lalande, Berthollet, Monge, Condorcet, Lavoisier révolutionnaient déjà la pensée. Quand on se reporte à cette rapide succession de travaux heureux qui, en peu d'années, fit sortir l'astronomie de l'astrologie, la chimie de l'alchimie, et, sur toute la ligne

⁸ Voir Béatrice Didier, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris PUF, 1998, p. 355-376.

des connaissances humaines, l'analyse expérimentale du préjugé aveugle, on reconnaît qu'en faisant la guerre aux superstitions, les philosophes du XVIII^e siècle ont affranchi le génie individuel de ses entraves en même temps que la conscience religieuse et sociale des peuples⁹.

Médiations

La question des transmissions et des médiations est centrale dans l'étude des relations entretenues par George Sand avec les arts du XVIII^e siècle, et elle traverse les sept articles ici réunis. Une mémoire familiale, tout d'abord, est à l'œuvre, à travers laquelle se joue une construction identitaire. *Histoire de ma vie* construit, on l'a vu, le portrait de la grand-mère paternelle en « passeuse » de culture, chargée dans sa mission de combler le manque laissé par le père absent. Tel est l'objet de la correspondance du père et de la grand-mère retranscrite dans l'autobiographie sandienne, geste d'appropriation de la vie culturelle et du répertoire artistique partagés par les ascendants directs. Cela ne va pas sans ambiguïtés, lorsque sont réécrites et déformées les lettres, comme pour mieux les absorber dans une mémoire personnelle et pour entretenir la conscience de la distance et de la médiation. Car l'héritage peut se révéler encombrant ou douloureux, lorsqu'est rappelée par exemple la pratique dramatique du père, en amateur, notamment dans *Robert chef des brigands* de Lamartelière, d'après *Les Brigands* de Schiller, pièce longuement analysée dans *Histoire de ma vie*¹⁰ : n'est-ce pas en se rendant à un rendez-vous théâtral que Maurice Dupin se tua accidentellement ? Le théâtre de société Nohant, tourné à ses débuts vers les héritages anciens de la scène, serait-il par delà la mort le prolongement et l'accomplissement de l'œuvre paternelle esquissée ?

La culture musicale dix-huitiémiste de Sand, dominée par les figures de Haydn et de Mozart, a été transmise par la mémoire familiale : elle est inscrite une nouvelle fois dans les lettres du père, violoniste amateur, dont le répertoire intègre des sonates et des quatuors de Haydn et Mozart, joués même aux armées. Une lettre d'Ostrow datée de mars 1804 précise : « [...] je quitte mes musiciens, qui avaient pris goût avec moi au Gluck, au Mozart, au Haydn, etc. Nous reculons en terre ferme, nous retournons à notre camp de Montreuil¹¹ ». Alors qu'il séjourne à Vienne en 1805, au gré de sa carrière militaire sous l'Empire, Maurice

⁹ George Sand, *Antonia*, éd. Martine Reid, Arles, Actes sud, 2002, chap. IV, p. 142-143. Sur Sand et les jardins, voir Eric Francalanza, « L'*hortus amoenus* de George Sand : des traités du XVIII^e siècle à *Histoire de ma vie* », dans *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 49-66. Pour l'examen de la perception sandienne des dernières années de l'Ancien Régime, il convient de se référer aussi au roman *Mauprat*.

¹⁰ George Sand, *Histoire de ma vie*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 167.

¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 458.

Dupin est surpris du peu de cas que les Viennois font de la musique de Haydn : « On est bien moins connaisseur en bonne musique ici qu'à Paris, et Haydn n'est pas estimé comme il devrait l'être », confie-t-il à sa mère. L'on comprend la fierté de la jeune Aurore, selon l'interprétation de George Sand, lorsque, confiée pour son éducation musicale au ridicule organiste de La Châtre, M. Gayard, elle découvre dans le fatras de musique « facile, bête » « de petits diamants » : des pages de Gluck et de Mozart, à côté de Steibelt, Pleyel et Clémenti¹². Un lien affectif se renoue par lequel se refonde une identité.

Au-delà des souvenirs organisés et élevés à la signification symbolique dans les pages de l'autobiographie, la vie musicale parisienne a nourri la mémoire musicale de George Sand et trouve bientôt un écho diffus dans ses romans. Cela passe par la fréquentation du Théâtre-Italien ou de l'Opéra, pour voir et entendre, en particulier, *Don Giovanni* - ou sa version française, *Don Juan*, en 1834 à l'Académie royale de musique. Les traces d'une passion musicale abondent dans la correspondance, par exemple dans une lettre du 26 janvier 1833 où George Sand déclare à sa nouvelle amie, la comédienne Marie Dorval, être prête à renoncer à un *Don Giovanni* aux Italiens pour voir Dorval jouer à la Porte Saint-Martin : « Je ne regretterais certainement [pas] *Don Giovanni*. A eux tous ensemble ils ne valent pas un de vos yeux¹³ ». La représentation rassemblait ce soir là Tamburini en Don Giovanni, Rubini en Ottavio et la Grisi en Zerlina : on mesure l'intensité de l'amour porté à Marie Dorval ! La culture musicale de Sand se nourrit également des concerts publics (les concerts du Conservatoire) ou privés, tel celui donné par le violoniste Baillot, le 26 mars 33 : l'on y joue des quintettes de Mozart, de Haydn et de Boccherini. Comme le rappellent dans le présent numéro Sophie Leterrier et François Lévy les concerts de musique ancienne organisés sous la monarchie de Juillet, sous l'égide de François-Joseph Fétis (1784-1871, compositeur et musicologue belge), ont joué un rôle déterminant dans la conception de *Consuelo*. Comme le précise François Lévy, Sand a eu largement recours aux travaux de Fétis, dont la *Biographie universelle des musiciens* (8 volumes parus entre 1835 et 1844) a servi de source principale du roman musical. Les anecdotes concernant Joseph Haydn proviennent de l'ouvrage de Fétis, où Sand puise aussi de l'information biographique ou historique sur Porpora, Marcello, Caffarelli.

En dehors des sources savantes étudiées par Sophie Leterrier et François Lévy, de nombreuses connaissances et bien des amis ont joué les médiateurs auprès de George Sand pour alimenter une culture musicale ancrée dans le siècle antérieur. Le conseiller littéraire et

¹² *Ibid.*, t. I, p. 804.

¹³ George Sand, *Correspondance*, 26 volumes, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1964-1995, t. II, p. 242.

mentor Gustave Planche a publié en 1834 son « Don Juan à l'Opéra » dans ses *Etudes sur les arts* : « On retrouve dans *Don Juan* toute la gravité d'*Idoménée*, toute la grâce de *l'Enlèvement au Sérail*, toutes les ressources instrumentales de *la Flûte enchantée*. Etudier *Don Juan*, c'est étudier Mozart¹⁴ », écrit-il. Adolphe Guérout, saint-simonien, collaborateur du *Globe*, journaliste au *Temps* et à la *Gazette musicale*, fréquente Sand à partir de l'été 1833, jusqu'en 1836 ; il participe comme chanteur aux soirées de musique privée du saint-simonien Edouard Rodrigues et publie de nombreux articles sur Haendel, Gluck, Mozart ou Haydn. Son rôle auprès de Sand mériterait d'être précisé.

Les amants de George Sand ont aussi joué leur rôle dans l'entretien des passions musicales. On sait la passion particulière de Musset pour *Don Giovanni*, même si l'engouement pour l'opéra de Mozart est général dans la période romantique¹⁵. Chopin, quant à lui, joint dans une même admiration *Don Giovanni* et le *Requiem* de Mozart (que Sand évoque dans *Histoire de ma vie*, V^e partie, chapitre V). En 1845, les deux seuls concerts auxquels assistent Sand et Chopin sont le *Requiem* de Mozart, le 21 mars, et *La Création* de Haydn, le 23 mars. Le vendredi saint, 10 avril 1846, Sand assiste avec Chopin au concert du Conservatoire : l'on donne des fragments du *Requiem* de Mozart et des *Sept dernières paroles du Christ* de Haydn, avant la *Symphonie pastorale* de Beethoven et un extrait d'*Obéron* de Weber¹⁶. La rupture avec Chopin, consommée en juillet 1847, se lit en filigrane dans le roman *Lucrezia Floriani*, publié en 1846 ; faut-il interpréter l'inscription de *Don Giovanni* au cœur du *Château des désertes*, rédigé en avril 1847, comme un adieu symbolique à Chopin, à travers l'œuvre emblématique de leur liaison et de leurs goûts partagés ?

Le rôle joué par Pauline Viardot est plus tardif mais il est décisif. La sœur de la Malibran fait ses débuts à Paris le 8 octobre 1839. Sand la rencontre à partir de l'hiver 1839-1840. Une première lettre à celle que Sand appelle « Reine du monde » date de cette période et dit l'espoir de recevoir chez elle la cantatrice, révélée au monde parisien : « Si j'avais des millions, je les dépenserais ce jour-là en tapis orientaux pour mettre sous vos pieds¹⁷ ». L'influence de Viardot joue surtout dans l'écriture de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt*, parus en 1842-1843 ; elle est principalement visible dans les références musicales

¹⁴ Gustave Planche, *Etudes sur les arts*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.

¹⁵ Voir l'ouvrage, indépassé pour son érudition, de Marie-Thérèse Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand, 1804-1838*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1954. Voir aussi David A. Powell, *While the music lasts. The Representation of Music in the Works of George Sand*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.

¹⁶ *Corr.*, VII, 310.

¹⁷ *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot*, éd. Thérèse Marix-Spire, Paris, Nouvelles éditions latines, 1959, p. 91.

aux opéras de Haendel, interprétés sous forme d'extraits en concert par la cantatrice (qui chante par exemple, au Conservatoire, le 7 février 1841, l'air de *Rinaldo*), et du psaume de Marcello « I cieli immensi narrano », *leitmotiv* du roman. Lorsque le *Requiem* de Mozart est exécuté à l'église des Invalides, le 15 décembre 1840, pour la translation des cendres de Napoléon, une répétition générale est organisée le 12 décembre à l'Opéra – Pauline Garcia chante la partie de mezzo. Sand tente d'obtenir des places comme en témoigne cette lettre où s'associent en une commune admiration les noms de Mozart, Chopin et Viardot :

Chère enfant de mon cœur, souvenez-vous que je veux entendre la répétition du *requiem*, et que vous m'avez promis des billets. Depuis deux jours Chopin s'agite pour s'assurer et pour m'assurer le moyen de vous entendre, mais on ne sait ni quand, ni où, sera cette répétition. Pensez donc à moi afin que je sois là, quand la plus grande du présent chantera le plus grand du passé.

A vous de cœur, chérie, et mille tendresses à mon vieux Viardot.

George¹⁸.

Viardot chantera encore le *Requiem* de Mozart pour les funérailles de Chopin à la Madeleine, le 30 octobre 1849, mais en l'absence de Sand.

Les représentations littéraires des arts du XVIII^e siècle dans la littérature du XIX^e siècle¹⁹ ont constitué une médiation textuelle et symbolique décisive, même si Sand se situe résolument à contrecourant des « nostalgies libertine²⁰ » et de la renaissance du goût rococo de son temps. Si elle partage avec Musset le goût pour le proverbe dramatique hérité de Carmontelle (l'article de Valentina Ponzetto l'évoque), elle ne cède pas à sa fascination pour l'aristocratie d'Ancien Régime. Sand ne connaît pas non plus la fascination de Gautier, du Nerval des *Petits Châteaux de Bohême* ou de leur ami Arsène Houssaye pour les mœurs de la Régence ou l'imaginaire des fêtes galantes. Elle est également étrangère à la sensibilité des frères Goncourt et à leur entreprise de réhabilitation de l'esthétique Louis XV et de l'œuvre de Watteau²¹ (même si Sand cède aux goûts de la bourgeoisie du second Empire en lui offrant ses *Vacances de Pandolphe*, comédie à l'italienne dans des décors à la Watteau, qu'étudient ici Shira Malkin et Marie-Hélène Girard). Le goût personnel de Sand, mais aussi son usage esthétique et politique du XVIII^e siècle, la mènent davantage vers le néoclassicisme conçu comme une morale de la forme épurée de tout ornement, mouvement de réaction contre le

¹⁸ *Ibid.*, 95-96.

¹⁹ Voir Catherine Thomas, *Le Mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2003.

²⁰ Voir Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007.

²¹ Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Dentu, 1859, *Watteau, id.*, 1860. Voir également Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection*, Genève, Droz, 2003.

rococo²², incarné en musique par le Gluck de la réforme ou en sculpture par Canova. Il s'agit toujours, en art, de rechercher sous les « mièvreries souriantes », par exemple d'un tableau de Vanloo, « la vraie force et la vraie beauté », et cela « à travers le caprice de l'individualité et le cachet de l'école²³ ».

L'un des principaux filtres littéraires par lesquels ont pu passer les représentations sandiennes est l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann, en particulier ses nouvelles musicales dont les premières traductions françaises datent de 1828. Hoffmann lance en France le modèle de la nouvelle musicale que vont diffuser la *Revue de Paris* ou la *Gazette musicale de Paris* – *La Prima donna* ou *Le Contrebandier* de Sand, comme le projet initial de la « nouvelle » *Consuelo*, avant *Gambara* ou *Massimila Doni* de Balzac, cèdent à cet engouement éditorial. Une lettre à Mme Gondouin Saint-Agnan, en septembre 1830, évoque « une charmante bluette, d'Hoffmann, intitulée *Dom Juan*²⁴ ». La nouvelle a été révélée au public français par la *Revue de Paris* en 1829, en même temps que *Gluck* du même Hoffmann. Telle est l'une des sources du *Château des Désertes*, écrit en 1847, centré sur les représentations d'un *Don Giovanni* inédit, mêlé au *Dom Juan* de Molière et aux pratiques de la *commedia dell'arte* ; l'enjeu concerne l'interprétation, romantique, héritée de Hoffmann, de la figure de Don Giovanni :

Celui de Molière est un marquis, celui de Mozart un démon, celui d'Hoffmann un ange déchu. Pourquoi ne le pousserais-tu pas dans ce dernier sens ? Remarque que ce n'est point une pure rêverie du poète allemand, cela est indiqué dans Molière, qui a conçu ce marquis dans d'aussi grandes proportions que le *Misanthrope* et *Tartufe*. Moi, je n'aime pas que *Don Juan* ne soit que le *dissoluto castigato*, comme on l'annonce, par respect pour les mœurs, sur les affiches de spectacle de la Fenice. Fais-en un héros corrompu, un grand cœur éteint par le vice, une flamme mourante qui essaie en vain, par moments, de jeter une dernière lueur. Ne te gêne pas, mon enfant, nous sommes ici pour interpréter plutôt que pour traduire²⁵.

Dans l'économie symbolique du spectacle issu de l'opéra mozartien, Don Juan est compensé et racheté par Don Ottavio, promu par Sand véritable héros, modèle de tendresse et de dévouement, et par Donna Anna, amoureuse de son agresseur, selon l'interprétation d'Hoffmann, et figure du pardon. Aussi la comédie au château se fait-elle lieu du rachat, de la

²² Voir Hugh Honour, *Le Néo-classicisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dautot, Paris, Librairie générale française, Livre de poche, 1998.

²³ George Sand, *Histoire de ma vie*, V^e partie, chap. VI, éd. citée, p. 274.

²⁴ *Corr.*, I, 713.

²⁵ George Sand, *Le Château des Désertes*, dans *Vies d'artistes*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses de la Cité, Omnibus, 1992, chap. XI, p. 930. *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* : tel est le titre de l'opéra de Mozart selon l'annonce du Théâtre-Italien de Paris en janvier 1833.

reconquête d'une pureté perdue, effaçant la nécessité des flammes de l'enfer pour tout *dissoluto castigato*. Par le théâtre, la chute s'inverse en une promesse de rédemption dont les conditions sont le travail collectif et la religion de l'art. Sand suit ainsi le geste hoffmannien d'accaparement et d'assimilation de l'œuvre mozartienne, sans chercher – selon une démarche qui nous serait plus familière – à comprendre, en son propre temps, dans son esthétique et sa signification historique, l'opéra de Mozart. Dès 1839, dans son *Essai sur le drame fantastique*, Sand s'expliquait sur cette conception du rapport aux œuvres antérieures :

Tout *Hamlet*, tel qu'il est analysé dans *Wilhelm Meister*, appartient donc à Goethe, et non à Shakespeare, de même que tout le *Don Juan* de Mozart, tel qu'il est analysé dans le conte d'Hoffmann, appartient à Hoffmann et nullement à Mozart, nullement à Molière, nullement à la chronique espagnole [...] ²⁶.

La relation entretenue par Sand avec les arts du siècle précédent ne saurait donc être muséographique, hantée par quelque nostalgie de l'authenticité ou par quelque vertige de la reconquête intégrale du passé. L'enjeu concerne le présent de l'écriture et de l'histoire : l'action dans le siècle, qui passe d'abord par la construction symbolique d'une identité artistique fondée sur quelques figures paternelles.

Paternités artistiques

Dans son article ici recueilli, Catherine Masson explore les motivations secrètes qui ont pu amener Sand à masquer l'influence de Diderot sur sa pensée et sa création théâtrales. C'est ouvertement en revanche que Sand se dit « fille de Jean-Jacques ». L'auteur de « Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau » (1841), de « A propos des Charmettes » (1863) et de *Mademoiselle La Quintinie* porte sur les arts (dramatique, lyrique, musical, plastique, décoratif) un regard « travaillé » par les jugements esthétiques, moraux et politiques prononcés par l'auteur du *Devin du village*, notamment dans sa *Lettre sur l'opéra italien et français*, dans son *Dictionnaire de musique*, ou dans certaines lettres de la *Nouvelle Héloïse* ²⁷. Tel jugement de Sand sur l'abus des ornements ou des machines dans l'*opera seria* (*Consuelo*) ou dans le grand opéra romantique qui lui est contemporain (la *Lettre à Meyerbeer* dans les *Lettres d'un voyageur*), telle représentation romanesque du gouffre moral que constitue parfois le théâtre, côté salle et côté scène (*La Marquise*, *Consuelo*, *La Dernière*

²⁶ George Sand, *Essai sur le drame fantastique*. Goethe, Byron, Mickiewicz (*Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1839), repris dans *George Sand critique*, op. cit., p. 53-117.

²⁷ Voir *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, « Rousseau en musique », sous la direction d'Olivier Bara, Michael O'Dea, Pierre Saby, mars 2012.

Aldini, Pauline, le début du *Château des Désertes*), telle évocation satirique du goût rococo dans l'ameublement ou l'art des jardins (*Le Compagnon du Tour de France*, la « fête à Roswald » dans *Consuelo*²⁸, les premières pages d'*Histoire de ma vie*), semblent prolonger dans le siècle de la révolution industrielle le discours rousseauiste. L'enjeu consisterait à remotiver, sous la monarchie de Juillet ou au début du Second Empire, à rebours de l'histoire, les catégories du « simple » et du « naturel », une condamnation du « luxe », de l'orgueil et de l'« amour-propre » qui en découlent. Une éthique de la forme s'affirme à travers cette filiation revendiquée.

Le jugement esthétique chez Sand comme chez Rousseau est incompréhensible si on ne le relie à une construction éthique et à une projection politique. Comme chez l'auteur du *Discours sur les sciences et les arts* ou de la *Lettre à d'Alembert*, la réflexion sur l'art s'élabore à la fois dans une perspective critique, contre un présent socialement, moralement vicié qu'il faut démystifier et dé-légitimer, et dans une visée utopique, chargée de faire advenir *par et dans* le texte littéraire un temps irénique, forcément inactuel et pour cela nécessaire - à condition de se placer au niveau résolument achronique du fictionnel et du romanesque, et de se porter à l'horizon de l'humanité.

Autre point de convergence entre la romancière et le philosophe : la construction esthétique est inséparable chez l'une comme chez l'autre d'une élaboration identitaire qui passe par l'invention textuelle de soi. Il n'est que de rappeler la place emblématique et stratégique qu'occupent dans les *Confessions* et dans *Histoire de ma vie*, les récits de la naissance d'une vocation musicale, les épiphanies de la grâce reçue que suggèrent la chanson trouée de la tante Suzon chez Rousseau, les chansons de la « poule blanche » et des « lauriers coupés » chez Sand, ou encore le solo de flûte descendu du ciel et entré par la fenêtre ouverte alors que la petite Aurore est en visite avec maman²⁹. S'élabore au creux du texte un *moi musicien*, engendré par le récit autobiographique, construit contre l'évidence des échecs et des ratages de la vie vécue. L'art musical, chez Rousseau et chez Sand, nourrit ce moi virtuel, moi *artiste*, qui, comme l'atteste la conscience intime de l'autobiographe, est plus réel que le moi social.

L'enjeu concerne aussi la scène littéraire et la construction auctoriale d'une image publique par revendication des paternités littéraires et plus largement artistiques. Se dire « fils » (ou « fille ») de Jean-Jacques fait sens dans la république des Lettres - un sens

²⁸ Voir Michèle Hecquet, « La fête à Roswald : échos et variations », dans *Lectures de Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, *op. cit.*, p. 213-225.

²⁹ Je me permets de renvoyer à mon article « *J'avais presque oublié que j'étais née musicienne aussi... : musique et identité dans Histoire de ma vie* », dans *Lire Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 143-160.

différent en 1843 ? ou en 1864 ?, nous y reviendrons. De même, se réclamer théâtralement du « bon papa Sedaine » et faire jouer, en 1851, *Le Mariage de Victorine* au Gymnase, a quelque chose d'intempestif au siècle des pièces bien faites et du vaudeville bien charpenté³⁰. Ainsi se justifie Sand :

A propos d'une pièce de théâtre intitulée *Claudie*, un critique sérieux, M. Gustave Planche, me fit l'honneur, il y a quelque temps, de m'appeler *le disciple de Sedaine*. Je dis que ce fut un honneur pour moi, parce que ce serait une grande preuve de goût de ma part d'avoir choisi un tel maître pour modèle. Mais je n'accepte pourtant pas cette qualification, parce que, qui dit disciple, dit continuateur, et, malgré ce que je viens d'oser en écrivant le *Mariage de Victorine*, je n'ai pas la prétention de continuer l'œuvre de Sedaine³¹.

La dramaturge est consciente du passéisme attaché à la reviviscence des esthétiques et des genres (dé)passés, au moment où la bourgeoisie parisienne se plaît à redécouvrir les opéras-comiques de Sedaine et Monsigny (*Le Déserteur*) ou Grétry (*Richard cœur de Lion*). Elle choisit lucidement de mobiliser une forme ancienne, liée à la vogue de la comédie larmoyante et du drame « à sauvetage » du second XVIII^e siècle, afin de miser sur les vertus pédagogiques attachées à de telles œuvres : dans l'effondrement des idéaux sociaux de 48, ne s'agit-il pas, en 1851, de « parler » à la bourgeoisie en usant des formes qui, par la scène, ont assis sa puissance dans la période pré-révolutionnaire ? Sedaine présente le double intérêt d'être issu du peuple, artiste prolétaire avant l'heure, et d'être l'un des maîtres du drame bourgeois : de concentrer dans son nom la nouvelle alliance idéale des classes populaires et de la bourgeoisie dont Sand, sous le Second Empire, voudra favoriser par ses romans et son théâtre.

Moments

La mobilisation des arts du XVIII^e siècle relève souvent chez George Sand de la stratégie critique, liée à un moment précis de sa carrière ou de l'histoire contemporaine où la plume veut agir. Cela ne relève pas d'un abandon naïf : la distance critique et l'éloignement satirique ménagés ponctuellement par la romancière sont là pour le rappeler. Dans

³⁰ Voir Michèle Hecquet, « Sand et Sedaine : *Le Mariage de Victorine* (1851) », dans *Le Théâtre incarné. Etudes en hommage à Monique Dubar*, sous la direction de Franck Bauer et Guy Ducrey, Villeneuve-d'Ascq, Editions de l'université Lille 3, 2003, p. 143-152. Voir aussi Olivier Bara, « L'Esthétique théâtrale de la *filles de Sedaine* : un dialogue contradictoire avec le dix-huitième siècle », dans Nigel Harkness et Jacinta Wright (dir.), *George Sand : intertextualité et polyphonie*, t. I, *Palimpsestes, échanges, réécritures*, Bern, Peter Lang, *French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, 2011, p. 127-143.

³¹ George Sand, Préface du *Mariage de Victorine*, dans *Théâtre de George Sand*, Paris, Indigo et Côté-femmes éditions, 1996-2007, t. IX.

Mademoiselle Merquem (1868), les statuts de la confrérie maritime ressemblent à « une page du *Contrat social* enguirlandée par Florian³² ». Aussi convient-il d'interpréter le privilège momentanément rendu à tel art inscrit dans telle période du XVIII^e siècle à la lumière du moment de l'écriture.

Trois grandes périodes pourraient ainsi se détacher, au-delà des œuvres de jeunesse où les souvenirs littéraires et artistiques guident l'auteur en herbe dans ses tâtonnements incertains. Le moment socialiste de la décennie 1840, dominé par le « monument » *Consuelo*, voit Sand se préoccuper d'un siècle où s'est forgé, en partie par les arts de la scène, une nouvelle conscience critique ainsi qu'une sensibilité susceptible d'alimenter une nouvelle sociabilité, plus soucieuse d'égalité. L'intérêt pour les théâtres non officiels de la foire, pour la comédie italienne, pour le drame « larmoyant », perceptible dans les essais du théâtre de société de Nohant, correspond avant 48 à la quête d'une forme artistique collective où s'effacent la coupure entre scène et salle comme la hiérarchie entre auteur et acteur³³. La mobilisation dans *Consuelo* d'une figure comme celle de Joseph Haydn, l'insistance sur les origines modestes du compositeur sont à relier à l'intérêt grandissant de Sand pour le génie collectif des poètes populaires. Surtout, Sand recherche dans les arts du siècle de Rousseau, de Sedaine, de Grétry, le moyen de contrer l'expansion jugée anarchique de la forme, la confusion contemporaine, autour de 1840, entre approfondissement artistique et progrès matériel, technique, des moyens de représentation. Sand s'en explique en 1845 dans sa préface à la traduction de *Werther* par Pierre Leroux : louant la « netteté » et la « chaleur » de l'écriture de Goethe, elle s'en prend à « l'art moderne », « richesse sans choix », « luxe sans ordre », « essor sans mesure », expression d'une société anomique, inégalitaire, économiquement dépensière et violente³⁴. Un modèle de simplicité, à vertu critique, se cherche dans cet ailleurs perdu que constitue le siècle passé, à rebours des productions contemporaines de la littérature comme du théâtre, de l'art lyrique ou de la peinture.

Un deuxième moment correspond au tournant du siècle, à l'échec de la République et à l'installation de l'empire autoritaire. *Histoire de ma vie*, commencée avant 1848 mais publiée après 1854 construit une nouvelle image publique de la romancière, tend à effacer le visage de la républicaine socialiste pour esquisser la silhouette de la « bonne dame de Nohant ». Dans ce contexte et dans cette perspective, l'ancrage personnel dans le XVIII^e siècle, le rappel de la double ascendance familiale, permettent de transfigurer

³² George Sand, *Mademoiselle Merquem*, éd. Martine Reid, Arles, Actes sud, Babel, 1996, p. 174.

³³ Cela ne va pas sans tensions, le drame de Diderot se fondant sur l'esthétique du tableau et la dramaturgie du « quatrième mur ». Voir sur ce point mon ouvrage *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010.

³⁴ George Sand, Préface à *Werther*, reprise dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 298.

l'écrivain George Sand : face aux déchirures de l'histoire, l'artiste doit symboliser le passage possible d'un siècle l'autre, par delà la faille révolutionnaire, figurer la concorde sociale entre peuple et aristocratie. Le troisième moment, au tournant libéral du Second Empire, dans les années 1863-1864, voient Sand réaffirmer sa filiation rousseauiste dans l'article « A propos des Charmettes », publié le 15 novembre 1863 dans la *Revue des deux mondes*. Sans doute s'agit-il alors de remobiliser le souvenir et l'exemple du siècle pré-révolutionnaire, de reprendre le travail de sape dirigé contre certaines autorités (notamment cléricales), de retrouver l'image d'un siècle esthétiquement, philosophiquement et politiquement *actif*, offusqué par la mode Régence et les vertiges rococo des partisans contemporains du style artiste et de l'art pour l'art.

Une continuité se perçoit sous ces revirements apparents et ces mobilisations à éclipses des arts du siècle des Lumières : la fidélité à Mozart dont l'œuvre constitue un « horizon régulateur » pour la romancière, en quête d'une transparence qui fondrait l'échange harmonieux avec son lectorat. Cette image d'un Mozart limpide est bien sûr une construction et mériterait d'être examinée comme telle : d'être replacée dans l'histoire de la réception et de la perception de sa musique. Retenons pour finir les célébrations sandiennes d'une musique du XVIII^e siècle appelée à guider l'artiste dans le labyrinthe du nouveau siècle. Dans *Histoire de ma vie*, George Sand compare le style de Rousseau aux compositions de Mozart : « La langue de Jean-Jacques et la forme de ses déductions s'emparèrent de moi comme une musique superbe éclairée d'un grand soleil. Je le comparais à Mozart ; je comprenais tout ! Quelle jouissance pour un écolier malhabile et tenace d'arriver enfin à ouvrir les yeux tout à fait et à ne plus trouver de nuages devant lui³⁵ ! » L'autobiographe définit la musique de Mozart par « le calme de la santé, par conséquent la plénitude de la vie », posant ainsi la supériorité relative de Mozart sur Chopin dont la « faiblesse » est « dans l'excès même de cette puissance » – mais « Mozart seul [lui] est supérieur ». Mozart seul capable selon GS de faire un chef-d'œuvre « avec une teinte plate », là où la musique de Chopin « était pleine de nuances et d'imprévu³⁶ » - lignes où s'esquissent sous la plume de Sand une définition du romantisme musical opposé à un classicisme autrichien ? Sand reproche en 1864 à Victor Hugo d'avoir oublié Rubens et surtout Mozart dans son tableau d'honneur des artistes, dressé dans *William Shakespeare* :

Rubens et Mozart, pourquoi n'êtes-vous pas de la couronne d'étoiles tressée par le poète ? Le poète n'a-t-il de véritable enthousiasme, de prédilection instinctive que pour les génies qui

³⁵ George Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. I, p. 1060-1061.

³⁶ *Ibid.*, t. II, p. 421.

sont à la limite du ciel et de l'enfer ? N'admet-il pas qu'un génie puisse être lumière et rien que lumière, comme Mozart ? Et s'il faut, pour les nobles besoins de sa noble thèse, que les *surhumains* et les *contestés* soient seuls admis dans son panthéon, Rubens n'a-t-il pas le droit de s'asseoir à côté de Rembrandt ? Qui donc a été, qui est encore plus contesté que lui par la petite critique ? Et Mozart aussi, n'a-t-il pas le droit de demander vengeance contre l'école du petit ramage italien moderne qui le repousse encore comme l'introducteur du prétendu nuageux germanique en Italie ? – Mozart nuageux ! Mozart le fils du lac et du soleil – Mozart ! j'ai envie d'écrire ton nom cent fois sur les murailles blanches de ma petite chambre. Il me semble que j'entends la lune, le rossignol et le torrent chanter là-bas le *trio des masques*. C'est pour cela que les chiens de Gargillesse ne se permettent pas d'aboyer³⁷.

Mozart et Rubens : deux faces opposées de la création artistique ici réunis dans un même plaidoyer ; deux siècles différents, aussi, comme pour rappeler que l'intérêt de George Sand pour le XVIII^e siècle n'était pas exclusif.

Telles sont les problématiques croisées dans les articles ici réunis, ordonnés selon une logique thématique : art dramatique, musique et opéra, Beaux-Arts. Cette tripartition ne vaut pas hiérarchisation des arts, même si l'art musical constitue, sous la plume de Sand, la plus riche des expériences artistiques, la plus symbolique aussi, susceptible de faire esthétiquement, éthiquement, politiquement, historiquement sens en littérature.

³⁷ George Sand, « Impressions et lectures de printemps » (*Revue des deux mondes*, 15 mai 1864), repris dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 676-677.