

Nigel Harkness et Jacinta Wright (éds)

George Sand: Intertextualité et Polyphonie I

Palimpsestes, Échanges,
Réécritures

FRENCH STUDIES
of the Eighteenth and Nineteenth Centuries

Peter Lang

Nigel Harkness et Jacinta Wright (éds)

George Sand: Intertextualité et Polyphonie I

Palimpsestes, Échanges,
Réécritures

FRENCH STUDIES
of the Eighteenth and Nineteenth Centuries

Peter Lang

Introduction

Les deux volumes que nous présentons ici sous le titre *George Sand: Intertextualité et Polyphonie* ont pour but d'éclaircir deux éléments clés de la pratique sandienne de l'écriture. Bien sûr, les deux axes thématiques que nous privilégions se recoupent: non seulement parce que l'élaboration de théories de l'intertextualité dans les années 1960 et 1970 – particulièrement sous la plume de Julia Kristeva – est profondément redevable aux travaux de Bakhtine, qui s'est servi des concepts de 'dialogisme' et de 'polyphonie' pour théoriser la pluralité de voix inhérente à tout énoncé littéraire,¹ mais aussi parce que la polyphonie – de par son évocation de la voix et de la musique – s'avère être un concept porteur pour saisir la spécificité de la textualité du roman sandien. Il s'agit, à travers les textes que nous réunissons ici, de montrer la diversité, la pluralité et – osons le mot – la modernité de l'œuvre sandienne. Si Sand a, selon Éric Bordas, enfreint deux règles cardinales du roman moderne en utilisant la fiction pour présenter des idées et en adoptant une position d'énonciation insuffisamment impersonnelle (la voix de l'auteur – loin d'être absente chez Sand – semble bien trop présente),² sa conception du roman a néanmoins beaucoup en commun avec certaines des idées exprimées par Kristeva et Barthes dans leur théorisation de la textualité et de l'intertextualité.

L'histoire des relations entre les textes est inséparable d'une histoire de la notion d'originalité, affirme Sophie Rabau.³ Impossible, en effet, de penser l'intertextualité sandienne en faisant abstraction de la question de

1 Voir surtout *La Poétique de Dostoïevski* (Paris: Seuil, 1970).

2 Éric Bordas (dir.), *George Sand: écritures et représentations* (Paris: Eurédit, 2004), pp. 7–8.

3 Sophie Rabau, *L'Intertextualité* (Paris: Flammarion, 2002), p. 29.

l'originalité et de l'influence. D'une part parce que Sand elle-même emploie ces termes quand elle évoque les liens qui se tissent entre différents textes et auteurs, et d'autre part parce que ce sont les termes qui ont pendant longtemps dominé toute discussion du réseau intertextuel dans lequel l'œuvre sandienne se situe. Alors, au lieu de parler de transposition ou de réécriture, on a privilégié les notions d'emprunt et d'imitation, et on est parti à la recherche non pas de pré-textes, mais de textes sources (mobilisant ainsi un modèle hiérarchique de l'influence plutôt qu'un modèle plus horizontal de l'échange). Comme Isabelle Naginski l'a démontré, la critique de Pierre Reboul est emblématique de cette approche dans la mesure où il applique des critères esthétiques différents à son évaluation des œuvres de Chateaubriand et de Sand pour conclure à ce qu'on pourrait nommer un 'excès de l'influence' chez Sand. Reboul voit chez Sand une volonté de puiser dans d'autres livres les grands thèmes philosophiques de ses romans et trouve dans *Lélia* 'une pensée [...] souvent empruntée'.⁴ 'Pensée vécue' (ibid.), 'philosophie [...] vécue' (p. xlvi): c'est en se servant de ces termes que Reboul évalue le grand roman de Sand, tout en essayant d'attribuer son inspiration au critique Gustave Planche. Il affirme: 'Chaque lecteur de Sand sait trop que [...] elle était incapable de trouver en elle-même la matière d'un tel livre' (ibid.). Cependant, pour Naginski, cette interprétation fait partie d'un discours critique que Reboul réserve pour ses lectures de Sand, un discours que Naginski appelle 'une poétique du dépit', qu'elle contraste avec sa 'poétique de la louange' (p. 196) qui caractérise ses lectures de Chateaubriand. Le contraste entre ces deux discours est tellement frappant que Naginski conclut que les commentaires de Reboul représentent une 'étude de cas privilégiée pour examiner le point de rencontre du discours critique et de l'identité sexuée'.⁵ Les remarques de Reboul, comme

4 Pierre Reboul, 'Introduction', in George Sand, *Lélia* (Paris: Garnier, 1960), p. xlv, cité par Isabelle Naginski, 'In Reboul's Empire: George Sand's *Lélia*. A Critical Double Standard', in *George Sand et l'Empire des lettres*, textes réunis par Anne McCall-Saint-Saëns (Nouvelle Orléans: Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2004), pp. 195–207 (p. 204).

5 'For the studies Reboul devoted to these writers, when considered as a whole, constitute a privileged case study for the examination of the intersection of critical discourse and gender' (p. 197). Toutes les traductions de l'anglais sont les nôtres.

le démontre Naginski, émergeant d'une incapacité de prendre au sérieux la voix de la femme-écrivain, voire d'une incapacité de croire que la femme-écrivain est capable d'écrire.

Sand fait des rapports aux textes antérieurs un principe fondamental de sa pratique littéraire. Sa conception du texte littéraire aurait beaucoup plus en commun avec les modèles proposés par Roland Barthes qu'avec celui, centré sur l'originalité, qui sous-tend l'approche de Reboul. Pour Barthes, 'tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante. Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.'⁶ Et il renvoie à l'étymologie du mot *texte* pour accentuer le travail de tissage:

Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel.⁷

Ce même champ lexical du tissu sera également au centre d'une réflexion sandienne sur l'écriture, mais chez elle c'est le trope du déguisement qui sera privilégié dans ses observations sur la création littéraire et l'originalité. On se rappelle l'importance qu'elle accorde, dans le récit de sa venue à l'écriture, à l'adoption d'un costume masculin:

Je me fis donc faire une *redingote-guêrite* en gros drap gris, pantalon et gilet pareils. [...] J'étais absolument un petit étudiant de première année. [...] Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures, j'allais au parterre de tous les théâtres. Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement. (*OA II*, pp. 117-18).

Cette image du vêtement que porte l'auteur sera reprise dans un essai qui pose précisément la question du statut du texte et de l'auteur au sein d'un

6 Roland Barthes, 'Texte (Théorie du)', *Encyclopaedia Universalis*, xv (1973), p. 1015.

7 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973), pp. 100-01.

réseau intertextuel. Dans 'L'Essai sur le drame fantastique' (1839), Sand réfléchit aux liens entre *Manfred* de Byron et *Faust* de Goethe et rejette la validité de concepts tels que l'imitation ou le plagiat pour le texte byronien, car, selon elle, 'aussitôt émise, toute forme devient une propriété commune que tout poète a droit d'adapter à ses idées'.⁸ Elle désapprouve alors 'la critique de ces derniers temps [qui] s'est imaginé devoir crier à l'imitation ou au plagiat, quand elle a vu les nouveaux poètes essayer ce nouveau vêtement que leur avait taillé le maître, et qui leur appartenait cependant aussi bien que le droit de s'habiller à la mode appartient au premier venu' (ibid.). Filant cette métaphore dans son 'Avant-Propos' de *Lucrezia Floriani* (1846), elle fera de l'auteur un acteur qui adopte 'le costume de son rôle,'⁹ et pour justifier son refus de suivre la mode littéraire du temps, caractérisée selon elle par 'un tissu d'horreurs, [...] de passions bizarres, d'événements stupéfiants' (p. 8), elle affirmera: 'Je vais continuer à porter les habits de mon grand-père; ils sont commodes, simples et solides' (p. 9). Enfin, la métaphore vestimentaire de l'influence et de l'intertextualité, qui est implicite dans l'idée de s'habiller du vêtement du maître, est reprise dans un essai de 1856 sur Fenimore Cooper où Sand répète son opinion que faire appel à un modèle (qu'elle désigne ici par le terme artistique, 'manière') ne compromet pas l'originalité et ne constitue pas l'imitation:

Une manière quand elle est bonne, tombe aussitôt dans le domaine public; mais la manière n'est qu'un vêtement de l'idée, et on n'imité 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.¹⁰

Sand promeut ainsi un concept coopératif plutôt que compétitif de l'écriture littéraire, selon lequel tout énoncé littéraire est composé d'autres textes qu'il cite, absorbe et retravaille. Ces essais refusent l'élitisme littéraire en présentant le développement de la forme littéraire comme un

8 George Sand, 'Essai sur le drame fantastique', in *George Sand critique*, sous la direction de Christine Planté (Tusson: Du Lérot, 2006), pp. 53–117 (p. 64).

9 George Sand, *Lucrezia Floriani* (Paris: Michel Lévy Frères, 1869), p. 7.

10 George Sand, 'Fenimore Cooper', *George Sand critique*, pp. 513–30 (p. 517).

travail commun qui se fait par plusieurs auteurs, et dénaturent ainsi les notions de l'originalité et de la nature unique et exceptionnelle du talent de l'écrivain. La métaphore vestimentaire mine des concepts tels que la propriété et l'originalité pour avancer une conception de l'auteur comme agent actif, ouvert à une gamme d'influences, qui adopte une variété d'habits littéraires, tout comme l'acteur qui joue une multitude de rôles sous des costumes divers. Les allusions à la théâtralité et à la performance qui sous-tendent la conception sandienne de l'auctorialité font écho aux références et métaphores théâtrales dans les théories de Barthes. Tandis que pour lui, la théâtralité du texte et la performativité du processus de lecture soulignent le jeu, et conçoivent l'auteur comme 'impresario, celui qui orchestre la possibilité de plaisir ou de jouissance dans le texte',¹¹ pour Sand elles suggèrent une conception plus démocratique du champ littéraire, dans laquelle les hiérarchies verticales sont abolies, et des concepts tels que l'imitation et l'influence sont marginalisés dans une pratique de l'écriture qui intègre une pluralité de voix et dans laquelle les ouvrages de ses prédécesseurs et de ses contemporains sont remémorés, absorbés, cités, contestés, retravaillés, transformés ou parodiés.

Si Barthes privilégie la métaphore du tissu pour théoriser le texte, chez Kristeva – au moins dans une de ses premières définitions de l'intertextualité – c'est le motif de la mosaïque qui permettra d'évoquer la pluralité de fragments qui composent le texte littéraire. Pour elle, 'tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte'.¹² Ce même motif servira à Sand de base à un roman – *Les Maîtres mosaïstes* – dans lequel elle abordera les questions de l'imitation, de l'influence et de l'originalité artistiques par le biais non seulement des rapports entre les mosaïstes – censés travailler comme artisans pour copier ou exécuter la mosaïque d'après le dessin d'un artiste (dans ce cas il s'agit de Tintoret) – et les 'véritables' artistes, mais aussi en superposant

11 Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts* (Cambridge: Polity Press, 2003), p. 35 ('impresario, the one who stages in the text the possibility of its pleasure or *jouissance*').

12 Julia Kristeva, *Séméiotiké* (Paris: Seuil, 1985), p. 146.

à cette hiérarchie artistique celle de la filiation (le roman explore les rapports entre père et fils). Le fait que ce roman paraisse en 1837, soit deux ans avant ‘L’Essai sur le drame fantastique’ témoigne de l’importance de ces questions pour Sand à cette époque (on se rappellera, par exemple, qu’un autre roman vénitien *Leone Leoni* – l’adaptation de *Manon Lescaut* – avait paru en 1835). *Les Maîtres mosaïstes* vont opposer deux familles de mosaïstes qui travaillent dans la basilique Saint-Marc à Venise: Francesco et Valerio Zuccati qui ont une conception artistique de la pratique de la mosaïque, et leurs rivaux, les Bianchini, pour qui la pratique de la mosaïque relève de la maçonnerie plutôt que de l’art. Accusés de fraude par ces derniers, les Zuccati vont être traînés devant la justice. Le procès va tourner autour d’une accusation principale – que les Zuccati ont introduit dans leurs mosaïques des éléments en bois et en carton peints ‘afin de montrer des finesses de travail dont les matériaux de la mosaïque ne sont pas susceptibles, et de se donner un grand mérite d’artiste’,¹³ mais au prix de la solidité et de la permanence des mosaïques. Même si une inspection des mosaïques révèle effectivement la présence de bois dans deux figures, les Zuccati vont néanmoins être innocentés car il s’agit de deux figures qui ne faisaient pas partie de la commission de l’État, et qui avaient été composées et exécutées par les mosaïstes eux-mêmes: dès lors l’accusation de fraude ne s’appliquait plus. Mais le procès aura une seconde conséquence: il permettra de mettre sur un pied d’égalité peintre et mosaïste, et d’affirmer qu’un ‘véritable mosaïste doit être peintre’ (p. 124), abolissant ainsi la hiérarchie entre artiste et artisan. En même temps le roman affirme que le travail de traduction d’un support artistique à un autre – dans ce cas des dessins des artistes à la mosaïque – peut aussi être un travail de création, et soulève ainsi en abyme les rapports entre l’artiste successeur et le maître précurseur. Pour Sand, l’imitation ne peut être négative, car il ne s’agit jamais d’un rapport passif d’imitation des modèles dominants, mais d’un rapport d’analyse, d’interprétation et de transformation. Influence et originalité ne sont

13 George Sand, *Les Maîtres mosaïstes* (Paris: Chêne 1993), pp. 115–16. Toutes nos références ultérieures renvoient à cette édition et seront faites entre parenthèses dans le texte.

pas incompatibles pour Sand, comme son 'Essai sur le drame fantastique' l'affirmera quelques années plus tard. En effet, la proposition qu'on trouve dans ce roman, selon laquelle il est possible de 'travaill[er] en maîtres d'après les maîtres' (p. 52), n'aurait pas été déplacée dans 'L'Essai sur le drame fantastique' où le rapport au 'maître' est une préoccupation constante.

Que Sand ait privilégié ici un travail de collaboration – celui des mosaïstes – dans lequel le modèle fraternel l'emporte n'est sans doute pas une coïncidence, tellement il correspond à l'idéal non-hiérarchique de l'art qu'elle a souvent prôné, et à un modèle des rapports artistiques fondé sur le dialogue et l'échange plutôt que sur la rivalité et l'appropriation.¹⁴ Tiphaine Samoyault met ce concept au centre de sa définition de l'intertextualité, qui est 'le perpétuel dialogue que [la littérature] tisse avec elle-même'.¹⁵ Or, comme le soulignent les études réunies dans ce volume, l'œuvre littéraire de George Sand entretient un dialogue multiple, manifeste et soutenu avec d'autres auteurs et d'autres textes. Ce dialogue, engagé surtout avec ses prédécesseurs et ses contemporains masculins tels que Rousseau, Shakespeare, Goethe et Flaubert entre autres, est aussi à remarquer dans ses écrits journalistiques, théâtraux et fictifs, et émerge ainsi comme partie intégrante de la pratique textuelle de Sand. Ce dialogue implique nécessairement ses lecteurs, et surtout le lecteur averti, connaisseur de lettres, qui ne peut pas ignorer la dynamique intertextuelle de certains écrits, car Sand n'hésite jamais à attirer l'attention du lecteur sur les textes qui l'influencent.

Tout en tenant compte de cet échange dialogique intertextuel, ce volume concevra l'auteur comme participant actif et central à ce dialogue. Or, nous ne demeurons pas insensible à l'ironie de ce propos: évoquer le champ de l'intertextuel, mais remettre au centre de ce discours la figure de l'auteur. Cependant, le commentaire paratextuel de George Sand (correspondance, préfaces, etc.) relie de manière inextricable la construction de soi comme écrivain avec la conception de soi comme maillon

14 Cet aspect du roman est analysé par Alexandra Wettlaufer dans 'Balzac and Sand: Sibling Rivalry and the Sisterhood of the Arts in *Le Chef d'œuvre inconnu* and *Les Maîtres mosaïstes*', *George Sand Studies*, 18 (1999), 65–85.

15 Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité* (Paris: Armand Colin, 2008), p. 7.

d'une généalogie littéraire, et agente-interlocutrice dans le milieu des lettres. L'intertextualité sandienne participe à une prise de pouvoir littéraire et à une appropriation pour soi du statut d'écrivain. Nancy Miller plaide le cas de la femme-auteur et exige pour elle le statut de sujet dans le discours critique: 'Je propose que la décision postmoderne que l'Auteur est Mort, et avec lui le sujet, ne peut pas tenir pour les femmes, car elle met une fin prématurée à la possibilité de prétendre au statut d'agent dans l'espace littéraire'.¹⁶ Puisque pour la femme-auteur le droit d'écrire et de signer ses romans fut parfois difficilement acquis, la mort de l'auteur proclamée par la critique poststructuraliste ne va pas de soi. Relire l'œuvre de George Sand dans le contexte de ses liens intertextuels soulève des questions intéressantes par rapport à l'écriture féminine, et confirme le sentiment de Miller que la relation de la femme-auteur à la textualité a une spécificité sexuée. La praxis littéraire de Sand révèle une conception de l'auteur qui ne rime pas avec celle promulguée et institutionnalisée par son siècle. 'L'Essai sur le drame fantastique' esquisse un modèle de l'écriture qui semble favoriser l'effacement de l'auteur, et imagine l'écriture moins comme une pratique hautement personnelle et individuelle, et plus comme une production impersonnelle et communautaire. Dans cet essai, Sand évoque aussi une conception du texte comme tissage d'idées venant du milieu littéraire et développées par l'auteur, et l'écriture comme activité symbiotique plutôt que solitaire. Cet essai fait même parfois penser à une définition de l'intertextualité postmoderne: désacralisation de l'autorité de l'auteur, destitution de son illusion d'originalité.¹⁷

Comme le démontrent nos contributeurs, Sand revendique une pratique fictive délibérément intertextuelle; elle situe son travail de façon manifeste dans un réseau de textes classiques et contemporains. Par ailleurs, si elle place son œuvre dans une lignée littéraire, elle embrasse aussi un rapport de

16 Nancy K. Miller, *Subject to Change: Reading Feminist Writing* (New York: Columbia University Press, 1988), p. 106 ('The postmodernist decision that the Author is Dead and the subject along with him does not, I will argue, necessarily hold for women, and prematurely forecloses the question of agency for them').

17 Pour emprunter des termes utilisés par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier dans *L'Intertextualité* (Paris: Les Belles Lettres, 1998), p. 7.

filiation avec certains prédécesseurs masculins. Reconnaisant une paternité littéraire diverse, elle évoque la figure de Rousseau en tant que figure paternelle si bien que Christine Planté s'autorise la formule 'fils de Jean-Jacques' (voir infra, p. 23). Olivier Bara introduit une paternité théâtrale, citant une lettre de Sand à Flaubert où elle réclame le dramaturge Sedaine comme 'un de mes papas bien-aimés'.¹⁸ Le choix de termes est significatif: situant sa production littéraire dans une ascendance distinguée, Sand joue aussi avec un langage plus intime pour évoquer une relation artistique et idéologique, mais aussi familiale et affective. Bara et Planté démontrent à quel point l'identification de Sand avec ces grands écrivains du dix-huitième siècle participe à une logique personnelle et artistique: construction de soi, construction de soi comme femme-artiste. Sand semble fonder un roman familial autour d'un héritage littéraire partagé. Il en est de même pour son rapport avec Shakespeare; comme Catherine Masson nous le signale, Sand déclare que *Comme il vous plaira* est 'tiré et imité de Shakespeare' (*Corr* XIII, p. 579). Masson souligne un élément profondément personnel dans le rapport entre Sand et Shakespeare, voire le rapport entre Sand et le personnage principal de son drame, le Jacques de Shakespeare qui se verra transformé et mis en valeur dans la pièce de Sand (Masson cite *Histoire de ma vie* qui raconte l'importance pour la jeune Aurore de ce personnage déprimé et marginalisé). Une citation de la préface de cette pièce fournit un élément clé à la discussion de l'auto-construction de Sand comme artiste, grâce à sa propre insertion, comme femme et comme écrivain, dans une lignée littéraire. Sand parle de sa transformation de la pièce de Shakespeare, affirmant que c'est sa façon de tuer l'auteur.¹⁹ Comme le remarque Masson, cette image est frappante, et évoque inévitablement une dynamique œdipienne. La lutte œdipienne de l'auteur, l'auto-construction de la femme-écrivain et le jeu intertextuel appellent nécessairement une lecture de *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom, et de la réponse féministe de Sandra Gilbert et Susan Gubar.

18 Gustave Flaubert, George Sand, *Correspondance*, édition d'Alphonse Jacobs (Paris: Flammarion, 1981), p. 526.

19 Dans sa préface, elle parle d'un 'meurtre [...] [qu']il faut commettre' (*Théâtre Complet*, 4 vol. (Paris: Calmann Lévy, 1877), IV, p. 118).

Dans son texte bien connu et souvent cité, Harold Bloom réfléchit à l'acte de l'écriture. Pour lui, la présence intellectuelle du précurseur dans le champ littéraire joue un rôle capital dans cet acte; l'écriture est née d'une lutte à mort avec le précurseur influant, et surtout avec le 'géant' littéraire (son modèle de l'influence repose sur l'importance pour la littérature anglaise de la poésie de Shakespeare). Ce qui est frappant dans le schéma tracé par Bloom, c'est la nature exceptionnellement dysphorique de l'expérience vécue par l'écrivain hanté par le travail d'un autre. Bloom décrit l'arrivée masculine à l'écriture à l'ombre d'un précurseur puissant comme un moment profondément difficile, hanté par des anxiétés immenses.²⁰ Ce texte traite de la difficulté de la création littéraire pour l'écrivain masculin habité par l'œuvre de ses prédécesseurs. Pour l'homme-auteur, Bloom esquisse un modèle de l'inspiration liée à la maladie psychiatrique, parlant de compulsion (p. 57), de perversion (p. 85), de mélancolie (p. 13) et d'épidémie (p. 3). Selon Bloom, Ibsen souffre même de 'l'horreur de la contamination' par rapport aux écrits de Shakespeare (p. xxiv). Dans le schéma bloomien, la réaction du poète à cet état malheureux est l'acte de l'écriture même, l'écriture qui est née de l'anxiété, et qui est l'anxiété même.

Sandra Gilbert et Susan Gubar réfléchissent au modèle bloomien dans *The Madwoman in the Attic*. Elles reconnaissent la sexuation du schéma de Bloom, car pour lui, l'écriture semble toujours être un acte masculin. Gilbert et Gubar suggèrent que la femme-auteur vit un traumatisme encore plus violent que celui de l'homme; au lieu d'une anxiété de l'influence, la femme éprouve une anxiété de l'être-auteur, 'une peur radicale qu'elle ne soit pas capable d'écrire parce qu'elle ne peut jamais *devenir* précurseur; l'acte de l'écriture menace de la détruire ou de l'isoler.'²¹ Elles ajoutent:

20 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Oxford: Oxford University Press, 1973), p. 5.

21 Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 49 ('a radical fear that she cannot create, that because she can never become a "precursor" the act of writing will isolate or destroy her').

Par rapport à la tradition 'masculine' de combat courageux entre père et fils, cette anxiété de l'auctorialité féminine est profondément débilitante. Transmise non pas d'une femme à une autre mais des sévères pères littéraires du patriarcat à toutes leurs descendantes féminines 'infériorisées', c'est le germe d'un mal-aise ou, en tout cas, d'une désaffection, un trouble, une méfiance qui contamine comme une tache le style et la structure de beaucoup de littérature écrite par des femmes, surtout [...] avant le vingtième siècle.²²

Pour la femme, encore plus que pour l'homme, l'écriture veut dire maladie, traumatisme, anxiété, folie. Visitée par les esprits de ses prédécesseurs, la femme arrive à l'écriture à travers le malheur. Dans le schéma bloomien, l'auteur réussit à faire dissiper cette tension effroyable en passant à l'écriture: 'Nous pouvons spéculer qu'un poème peut être considéré (de façon humoristique) comme une décharge de l'esprit en réponse à l'excitation croissante de l'anxiété de l'influence. [...] Un poème n'est pas donné par le plaisir, mais par le déplaisir d'une situation dangereuse, la situation de l'anxiété dont la peine de l'influence constitue un élément si important.'²³

Il est certain que Sand a éprouvé cette compulsion à l'écriture; auteure extrêmement productive, elle a créé une œuvre littéraire impressionnante: romans, théâtre, journalisme, critique littéraire, correspondance. A ce point, la question se pose: cette productivité artistique est-elle liée à un état de dysphorie, tel que le décrivent Bloom ou Gilbert et Gubar? Il suffit de comparer la réaction de certains homologues masculins de Sand à l'accusation du plagiat avec le concept de l'influence proposé par Sand dans son 'Essai sur le drame fantastique'. Ces écrivains (Jules Nodier, Alfred de Musset),

22 Ibid., p. 51. ('In comparison to the "male" tradition of strong, father-son combat, however, this female anxiety of authorship is profoundly debilitating. Handed down not from one woman to another but from the stern literary "fathers" of patriarchy to all their "inferiorized" female descendants, it is in many ways the germ of a disease or, at any rate, a disaffection, a disturbance, a distrust that spreads like a stain throughout the style and structure of much literature by women, especially [...] throughout literature by women before the twentieth century.')

23 Bloom, p. 58. 'Poems, we can speculate [...] may be viewed (humorously) as motor discharges in response to the excitation increase of influence anxiety. [...] Poems are not given by pleasure, but by the unpleasure of a dangerous situation, the situation of anxiety of which the grief of influence forms so large a part.'

décrivent tous les symptômes de la maladie psychiatrique décrite par Bloom; pour Nodier, ‘des visions’, ‘des cauchemars’, ‘une grosse maladie’.²⁴ Alfred de Musset hait ‘comme la mort l’état de plagiaire’.²⁵ Ces deux auteurs révèlent clairement le tourment de l’âme en proie à l’anxiété de l’influence. Il n’en est pas de même pour George Sand qui semble plutôt proposer ce que l’on pourrait appeler un concept du *plaisir de l’influence*, d’une euphorie de l’influence même. Dans son ‘Essai sur le drame fantastique’, Sand rejette la mythification de l’auteur et le culte de célébrité de l’auteur cultivé par le dix-neuvième siècle. Elle plaide le cas de l’influence, et la présente comme modalité fondamentale du développement de la littérature. Sand déclare que dans cet essai: ‘J’ai essayé de prouver qu’il n’y avait ni plagiat ni servilité à modeler son œuvre sur une forme connue’.²⁶ Afin de défendre sa conception d’un apprentissage littéraire qui s’inspire de l’œuvre des autres, Sand fait appel à l’histoire; Racine et Corneille réécrivent les mythes du passé et sont, à leur tour, imités. C’est la critique contemporaine, la critique ‘de ces derniers temps’,²⁷ qui crée le statut de plagiaire. Dans son texte classique *Voleurs de mots*, Michel Schneider remarque que la notion de plagiat est l’invention d’un moment historique assez précis.²⁸ Il situe ce moment dans la période qui précède immédiatement la rédaction de ‘L’Essai sur le drame fantastique’. Schneider cite la période 1810–1830 comme un moment charnière dans l’évolution d’une conception du plagiat (p. 35). ‘L’Essai’ est rédigé juste après. Sand dédramatise l’emprunt d’une forme esthétique développée par un autre auteur; elle résiste à la condamnation populaire de cette stratégie littéraire. Ici émerge, encore une fois, l’identification

24 Charles Nodier, *Jean Sbogar* (Paris: INALF, 1961), p. 85, cité par Jacinta Wright, “S’habiller du vêtement du maître”: George Sand et le travestissement intertextuel, in *George Sand, pratiques et imaginaires de l’écriture*, sous la direction de Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (Caen: Presses Universitaires de Caen, 2006), pp. 95–103 (p. 98).

25 Alfred de Musset, *Poésies complètes* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957), p. 155.

26 ‘Essai sur le drame fantastique’, in *George Sand critique*, p. 69.

27 Ibid., p. 64.

28 Michel Schneider, *Voleurs de mots* (Paris: Gallimard, 1985).

sandienne avec le dix-huitième siècle, déjà remarquée par Bara et Planté, et soulevée par les articles de Leung, Le Juez et Lukacher. C'est le dix-neuvième siècle qui fabrique le concept de l'auteur comme propriétaire de son ouvrage. Selon Michel Schneider, 'l'auteur lui-même n'est qu'un personnage du dix-neuvième siècle. Jouissant de droits, exerçant une propriété, bénéficiant d'un prestige, il a sa vie, son œuvre, exprime sa personne privée dans l'œuvre engendrée' (p. 35). Dans son 'Essai', Sand tourne le dos à cette notion de l'auteur, et se déclare plutôt pour ce que Schneider appelle une 'communauté des thèmes' (ibid.), ce qui, jusqu'au dix-neuvième siècle, est un 'procédé d'écriture qui ne fait pas véritablement question' (ibid.). Christine Planté nous rappelle dans ce volume que, 'pour bien lire George Sand, il faut remonter au dix-huitième siècle et à la pensée des Lumières, si importante dans sa formation intellectuelle' (p. 23). On pourrait proposer que la forte identification sandienne avec les auteurs du dix-huitième siècle lui offre la possibilité d'adopter une conception de l'auctorialité et partant une stratégie interprétative plus courantes à cette époque.

Cette préférence sandienne pour une pratique littéraire acceptée au dix-huitième siècle comporte aussi, pourtant, des éléments de résistance. Sand s'octroie un pouvoir interprétatif par rapport aux textes majeurs qui l'influencent; elle les adapte et les réécrit à son gré, comme le notent nos contributeurs. De *La religieuse* de Diderot aux *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe; de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau à *L'Astrée* d'Urfé et aux romans de Balzac, Sand s'empare de ces textes canoniques afin de les refaire. Son œuvre intègre la pratique interprétative qu'elle esquisse dans 'L'Essai sur le drame fantastique' pour produire des ouvrages tels que *Jacques*, *Teverino*, *Metella*, *Comme il vous plaira* et *L'Auberge rouge* entre autres. A ce point, on pourrait constater que si on accepte ce schéma esquissé par Bloom et adapté par Gilbert et Gubar d'un traumatisme primaire provoqué par le spectre de ses prédécesseurs, George Sand en paraît largement exempte. On pourrait même attribuer à l'emploi judicieux de l'influence une prise de pouvoir de la part de Sand. Elle réécrit les textes des plus grands auteurs de sa génération et de la génération précédente: des textes de Diderot, de Rousseau, de Goethe, de Balzac. Elle le fait comme Byron l'a fait du *Faust* de Goethe, pour réaliser des textes uniques et originaux. Sand a bien insisté, comme le signale Anna Szabó, que son travail

à partir du texte d'un autre (dans ce cas, sa mise en scène d'une nouvelle de Balzac) aboutit à un nouveau texte: 'ce n'est pas copier: c'est créer une seconde fois.'²⁹

Sous le titre 'Dialogues avec le dix-huitième siècle', la première partie de ce volume poursuit ces réflexions en faisant ressortir l'importance essentielle de ce siècle dans l'imaginaire sandien. Les articles réunis dans cette première partie mettent en valeur le rapport dynamique qui relie l'œuvre de Sand et celle des plus grands auteurs et philosophes du siècle des Lumières. L'essai de Christine Planté s'adresse à l'interlocuteur privilégié du dialogue de Sand avec le dix-huitième siècle: Jean-Jacques Rousseau. Cette étude est axée autour de trois périodes importantes de la carrière de Sand: les années quarante et l'importance de Rousseau dans la pensée politique de Sand; les années cinquante et la rédaction d'*Histoire de ma vie*; et l'année 1863 quand elle publie l'article 'A propos des Charmettes'. Dans cet article, Sand déclare sa fidélité à Rousseau comme 'au père qui l'a engendré'.³⁰ Cependant, comme le démontre Planté, la métaphore de filiation dissimule une relation complexe entre l'auteur du dix-neuvième et son prédécesseur. L'article de Michael O'Dea revient sur certaines de ces considérations dans une relecture du roman *Mademoiselle La Quintinie* (également 1863) à la lumière du concept rousseauiste de la 'perfectibilité'. O'Dea propose une lecture plus nuancée d'un texte dont les multiples possibilités de lecture ont souvent été limitées par l'étiquette 'roman à thèse'. Dans son essai, Cathy Leung considère les résonances intertextuelles qui retentissent dans le quatrième roman de Sand: *Jacques*. En relisant trois pré-textes – *Les Affinités Électives*, *Les Souffrances du Jeune Werther* et *La nouvelle Héloïse* – Leung trouve chez *Jacques* les traces littéraires des théories de l'influence et de la réécriture qui vont être formulées plus tard par Sand dans son travail critique. Damien Zanone nous guide à travers le paysage imaginaire du Berry qui figure dans la fiction de Sand, et montre comment cette topographie, et surtout la centralité de la vallée, sont construites à partir de souvenirs

29 George Sand, *Théâtre complet* (Paris: Michel Lévy Frères, 1866), III, p. 4.

30 George Sand, 'A propos des Charmettes', in *George Sand critique*, pp. 623–57 (p. 629).

d'une autre vallée littéraire, celle que Mme de Genlis crée dans son roman *Les Battuécas*. Maryline Lukacher, pour sa part, affirme que dans *La Confession d'une jeune fille*, à travers une thématique du pouvoir féminin – le pouvoir maternel et le pouvoir subversif de la sexualité féminine – Sand assimile la mémoire textuelle de *La Religieuse* de Diderot à des expériences et des mémoires plus personnelles pour créer dans ce roman 'un espace autobiocitif, typiquement sandien' (p. 102).

Les essais dans la deuxième partie – 'Le Théâtre intertextuel' – considèrent l'importance de l'intertextualité dans le théâtre sandien. L'article de Catherine Masson sur la version sandienne de *As You Like It* de William Shakespeare trace les processus de réécriture, en insistant surtout sur l'évolution du personnage de Jacques. Le fait que Sand déclare ce travail de réécriture comme étant l'équivalent au meurtre de Shakespeare et qu'elle s'affirme donc comme écrivain au prix de ce meurtre littéraire, fournit un cadre pour les analyses de Masson qui lira ce geste à travers les théories de Bloom. Le thème d'une paternité théâtrale réapparaît dans l'article d'Olivier Bara, qui examine les moments où Sand affiche une identification avec Michel-Jean Sedaine, en se déclarant sa 'fille' ou son 'disciple'. Bara donne une analyse subtile et nuancée des éléments politiques, sociaux et théâtraux qui influencent la position dynamique et contradictoire de Sand envers Sedaine. Anna Szabó examine les transformations subies par le roman balzacien *L'Auberge rouge* quand Sand le refait en mélodrame à jouer dans l'intimité du théâtre de Nohant, et explore l'importance de considérations esthétiques et idéologiques dans l'adaptation d'un genre à un autre. Dans le dernier essai de cette partie, Isabelle Michelot analyse la présence du théâtre dans les romans de Sand. Évoquant les considérations théoriques esquissées ci-dessus, Michelot démontre que le déguisement, l'illusion et le faux-semblant ont une valeur positive comme des instances de transformation et de révélation nécessaires à une conception sandienne de la créativité artistique.

Les articles de la troisième partie, 'Influences et réécritures', continuent la réflexion sur les questions d'influence et de réécriture déjà amorcées dans le contexte de l'héritage du dix-huitième siècle. Ève Sourian examine donc les questions de l'imitation que pose une lecture des *Beaux messieurs du bois doré* à la lumière de son intertexte principal: *L'Astrée* d'Honoré

d'Urfé. Anne-Marie Baron et Jeannine Guichardet prennent pour sujet la relation de Sand avec Honoré de Balzac, un contemporain important et un rival littéraire en puissance. Baron emploie les symboles romantiques du désert et de la retraite pour accentuer les points communs qui relient ces deux auteurs dont on souligne trop souvent les différences. Guichardet contraste le sort très différent réservé à Metella (de la nouvelle éponyme) de George Sand et à Mme de Beauséant dans *La Femme abandonnée* de Balzac – pour Mme de Beauséant, la mort; pour Metella, la vie qui continue – et à partir de ce constat revient sur la proposition selon laquelle Sand réécrit Balzac dans son roman. Les trois derniers articles de cette partie introduisent des perspectives venant de la littérature russe et allemande. Brigitte Le Juez note les similitudes frappantes qui existent entre *Wilhelm Meister* de Goethe et *Teverino* de George Sand. Le Juez fait l'analyse de la réécriture sandienne du grand roman de Goethe et propose que la stratégie littéraire implicite dans la réécriture naît à la fois d'un dialogue avec et d'un hommage à son prédécesseur. Merete Stistrup-Jensen explore le dialogue entre Sand et Hoffman à partir de la réécriture de *Meister Floh* pour définir une poétique sandienne du fantastique. Jensen propose qu'une pratique sandienne du fantastique repose moins sur le motif d'hésitation privilégié par Todorov dans sa théorisation du genre, et que Sand exploite davantage les liens entre fantastique et fantaisie, ce qui fait du fantastique une source importante d'expérimentation littéraire pour Sand. Enfin, Françoise Genevray rappelle les similitudes entre *Consuelo* de Sand et *Crime et châtiment* de Dostoïevski, deux ouvrages qui restent aux marges de la fiction européenne du dix-neuvième siècle, et soutient que *Consuelo* constitue un pré-texte déterminant pour le roman de Dostoïevski.

La quatrième section 'Performances de l'intertextualité' s'ouvre sur un article de Catherine Nesci. Nesci considère les théories contemporaines de l'intertextualité et arrive à une définition rééquilibrée de celle-ci, qui en accentue l'élément dialogique et interdiscursif. Ce travail de redéfinition facilite une relecture de certains articles de *La Revue indépendante* et du roman *Horace* (qui paraît, en premier lieu, dans ce journal) afin d'examiner la pratique citationnelle de l'écriture sandienne. Nesci montre comment les discours politiques caractéristiques des articles journalistiques forment un élément important du *tissu* de ce

roman, dans lequel le protagoniste est un écrivain qui n'arrive pas à se libérer de l'influence de ses prédécesseurs, et qui fonctionne ainsi comme repoussoir pour l'auteur. Cette contiguïté illustre parfaitement le double objectif d'une intertextualité sandienne, et souligne à la fois l'ancrage du texte sandien dans l'espace social et politique de son temps, et la centralité de la citation, l'allusion et la réécriture dans la pratique littéraire de l'auteur. Dans leurs études complémentaires du roman *Isidora*, Annabelle M. Rea et Pascale Auraix-Jonchière font ressortir des éléments inattendus de ce texte. Rea adopte une approche génétique pour examiner le manuscrit, et attire notre attention sur le moyen par lequel la critique génétique, comme l'intertextualité, se définit par 'une poétique de l'écriture/réécriture'.³¹ Pascale Auraix-Jonchière examine les nombreuses références mythico-poétiques qui circulent autour du personnage de l'héroïne du roman. Loin de s'unir en une signification unique, ces références enrichissent une trame narrative privilégiant la contradiction, la pluralité et la polyphonie. Les derniers essais du volume sont consacrés à l'examen de deux cas où un roman de Sand fonctionne comme intertexte dans l'œuvre d'un écrivain du vingtième siècle: Proust et Colette. Si la référence à *Francois le Champi* de Sand dans le grand roman de Proust a déjà attiré l'attention des critiques, Robin Craig relève une allusion négligée, dans *Le Temps retrouvé*, à une scène d'*Histoire de ma vie*. Dans cette scène, Sand fait le portrait du monde aristocrate postrévolutionnaire, cadre social de sa grand-mère. Craig conclut que l'autobiographie de Sand 'participe in absentia à l'architectonique de la "cathédrale proustienne"' (p. 308). Marion Krauthaker analyse la dynamique intertextuelle féministe qui relie Sand et Colette. Pour Krauthaker, *Le pur et l'impur* de Colette reprend le motif du 'hors temps' et du 'hors lieu' qui vient de la conclusion d'*Indiana*. Le thème de l'affranchissement du temps et de l'espace rime ainsi avec un désir commun de passer au-delà de l'espace patriarcal, et l'allusion intertextuelle chez Colette nourrit un discours féministe.

31 Laurent Milesi, 'Inter-textualités: enjeux et perspectives', in *Texte(s) et Intertexte(s)*, sous la direction d'Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green (Amsterdam: Rodopi, 1997), pp. 7-34 (p. 28).

Au terme de ces réflexions, qui soulignent la diversité et la richesse d'une œuvre sandienne profondément intertextuelle, comment conclure? Nous avons déjà vu comment Sand conçoit les rapports entre auteurs selon un mode non pas de rivalité mais de partage, et privilégie dans deux essais le motif du 'vêtement du maître' que tout poète aurait le droit de porter. Sa stratégie de réécriture est fondée sur un nivellement du champ littéraire, et sur une mise à coté des différences entre auteurs: des différences de sexe, des différences de réputation. Dans *Voleurs de mots*, Michel Schneider évoque la notion d'un 'communisme des idées' (p. 129), terme qui semble fort bien résumer non seulement la pratique intertextuelle de Sand, mais aussi sa vie intellectuelle et politique. Elle parle même d'un 'communisme de la pensée' dans son article 'A propos des Charmettes'.³² Chez Sand, la pratique d'une intertextualité littéraire – que ce soit par le biais de la citation, la réécriture, l'allusion ou la contestation – est inséparable du rapport à l'autre: le texte littéraire, comme le moi, sont impliqués dans des réseaux de relations, d'influences, d'amitiés ou d'antipathies. C'est encore une fois Michel Schneider qui souligne ce parallèle: 'De quoi est fait un texte? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractères assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi' (p. 12). Et Samoyault de commenter:

De même qu'une personne se constitue dans une très large relation à l'autre, de même un texte n'existe pas tout seul, il est chargé de mots et de pensées plus ou moins consciemment volés, on sent les influences qui le sous-tendent, il semble toujours possible d'y déceler un sous-texte.³³

Intégrer les voix d'autrui dans le tissu du roman est un principe fondamental de l'écriture sandienne. Échange, dialogue, communauté: voilà sans doute alors les éléments clés d'une pratique sandienne de l'intertextualité. Pourtant, chez Sand, ce dialogue n'est pas uniquement textuel; il est aussi

32 'A propos des Charmettes', p. 634.

33 Samoyault, p. 29.

esthétique et idéologique. Le dialogue et l'échange ouvrent ainsi sur d'autres préoccupations: le dialogue souligne non seulement l'engagement auprès de l'autre, mais aussi la centralité de l'oralité et de la voix dans l'œuvre fictive; et l'échange dépasse les frontières du genre et réunit la musique, le théâtre, la politique et les arts visuels. Ce sont des réflexions que notre deuxième volume poursuivra.