

Université de Montréal

L'envergure du poète dans la pensée de George Sand

Par
Anne Ramsay-Piérard

Département d'histoire
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

Août 2021

© Anne Ramsay-Piérard, 2021

Université de Montréal
Département d'histoire, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

L'envergure du poète dans la pensée de George Sand

Présenté par

Anne Ramsay-Piérard

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Thomas Wien
Président-rapporteur

Susan Dalton
Directrice de recherche

Dominique Deslandres
Membre du jury

Résumé

George Sand, née Aurore Dupin (1804-1876), est une des écrivaines les plus prolifiques de la monarchie de Juillet (1830-1848). Son œuvre monumentale s'intéresse à une myriade de sujets, qui sont souvent étudiés dans la perspective de l'idéal. Sand s'intéresse entre autres à la notion de poète-artiste, qui désigne un artiste idéal. Cette notion, propre à cette période, se distingue de celle du poète, qui est écrivain. Alors que la signification de la notion de poète-écrivain est arrêtée, le poète-artiste fait l'objet d'une définition vague et subjective. Pour sa part, Sand considère que le poète-artiste désigne à la fois un artiste et un philosophe. Cette proposition, qui est clairement émise, constitue un axe central à toute la pensée artistique qu'elle développe. C'est ce qui est exploré dans le présent travail, à travers trois thématiques de la pensée artistique de George Sand. Ces thématiques feront chacune l'objet d'un chapitre. La notion de la fraternité des arts sera d'abord étudiée. Cette thématique typiquement romantique, omniprésente dans les écrits de Sand, perçoit les différentes disciplines comme formant un tout. Ensuite, il sera question de la hiérarchie des arts : George Sand considère que la musique est la discipline supérieure, comparativement à certains de ses contemporains qui accordent plutôt ce titre à la poésie. Enfin, George Sand perçoit une figure de génie à travers ses écrits, qui s'approche de l'artiste idéal. Toutes ces thématiques sont étudiées en étroite relation avec les visions habituelles de l'époque, soit la monarchie de Juillet.

Mots-clés : George Sand, romantisme, monarchie de Juillet, poète, fraternité des arts, hiérarchie des arts, génie, artiste idéal.

Abstract

George Sand, born Aurore Dupin (1804-1876), was one of the most prolific writers of the July Monarchy (1830-1848). Her monumental work focuses on a myriad of subjects, which are often studied from the perspective of the ideal. Among other things, Sand was interested in the notion of the poet-artist, which refers to an ideal artist. This notion, specific to this period, is distinguished from the other poet, which is a writer. While the meaning of the notion of poet-writer is well determined, that of poet-artist is subject to a vague and subjective definition. For her part, Sand considers that the poet-artist designates both an artist and a philosopher. This proposition, which is clearly stated, constitutes a central axis to all the artistic thought that she develops. This is what is explored in the present work, through three themes of George Sand's artistic thought. Each chapter is devoted to one of these themes, with an attempt to organize the artistic thought of Sand. The theme of the brotherhood of the arts will be studied first. This typically romantic theme, omnipresent in Sand's writings, perceives the different disciplines as forming a whole. Then, the hierarchy of arts will be reviewed: George Sand considers that music is the superior discipline, compared to some of her contemporaries who believe that poetry is the superior discipline. Finally, George Sand perceives a figure of genius in her writings, which comes close to the ideal artist. All these themes are studied in close relation to the usual visions found under the July Monarchy.

Keywords : George Sand, romanticism, July Monarchy, poet, brotherhood of arts, hierarchy of arts, genius, ideal artist.

Table des matières

Résumé	2
Abstract	3
Table des matières	4
Liste des figures	6
Liste des abréviations	7
Remerciements	8
Introduction	9
1. <i>La problématique : le poète-artiste à travers la pensée artistique de Sand</i>	9
2. <i>La périodisation et les sources historiques</i>	14
2.1 Les écrits autobiographiques se rapportant à la sphère privée	15
2.1.1 La correspondance	15
2.1.2 Les journaux intimes	17
2.2 Les écrits autobiographiques appartenant à la sphère publique	18
2.2.1 <i>Lettres d'un voyageur</i>	19
2.2.2 <i>Un hiver à Majorque</i>	20
2.2.3 <i>Histoire de ma vie</i>	21
3. <i>L'historiographie</i>	23
4. <i>Les approches historiques</i>	27
Chapitre 1. La dualité de la notion de poète	31
1. <i>Le contexte : le romantisme lors de la monarchie de Juillet</i>	33
1.1 Le romantisme : un mouvement équivoque	33
1.2 La monarchie de Juillet : l'apogée artistique	35
2. <i>La dualité du poète dans la société de la monarchie de Juillet</i>	37
2.1 Le poète-écrivain	37
2.2 Le poète-artiste	39
3. <i>Le poète selon George Sand</i>	40
3.1 Le poète-écrivain sandien	41
3.2 Le poète-artiste sandien	42
Chapitre 2. La fraternité des arts	46
1. <i>L'objectif commun de l'art</i>	49
1.1 L'intégration de l'idéal par les arts écrits	51
1.2 L'intégration de l'idéal par la peinture	52
1.3 L'intégration de l'idéal par la musique	54
2. <i>La fraternité des artistes : la sociabilité entre les artistes</i>	55
2.1 Les rencontres réelles	56
2.2 Les rencontres de communautés idéales	61

3.	<i>La fusion des arts</i>	64
3.1	Les « mystérieuses analogies »	65
3.2	L'intégration de l' <i>ut pictura poesis</i> à l'écriture sandienne	68
Chapitre 3. La hiérarchie des arts		75
1.	<i>L'infini du langage : la musique en tant que discipline supérieure</i>	76
1.1	L'expression illimitée	77
1.2	L'expression de la nature	78
1.3	La voie vers l'idéal	81
2.	<i>Le langage humain : la poésie en tant que discipline supérieure</i>	83
2.1	Les correspondances verticales	84
2.2	Les correspondances verticales selon Sand	85
2.3	La vocation humanitaire	86
2.4	La mission humanitaire selon Sand	87
3.	<i>La confirmation hiérarchique : l'opposition directe de la musique et de la poésie</i>	89
	89	
3.1	<i>Lettre d'un voyageur VII</i>	89
3.2	La supériorité de la poésie selon Sand ?	90
Chapitre 4. Le génie		93
1.	<i>La corrélation entre le poète et le génie</i>	95
1.1	L'usage linguistique du génie et du poète	95
1.2	L'usage littéraire du génie et du poète	97
2.	<i>Les caractéristiques du génie sandien</i>	101
2.1	Les lignes directrices concernant l'esprit	102
2.1.1	La sommité	102
2.1.2	L'originalité	105
2.2	Les lignes directrices concernant l'âme	110
2.2.1	La prééminence de l'âme	111
2.2.2	Les motivations intrinsèques	115
Conclusion		122
Bibliographie		126

Liste des figures

Figure 1. Josef Danhauser, *Franz Liszt am Flügel*, 1840, huile sur bois, 119 x 167 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

Figure 2. Auguste Charpentier, Gavarni et George Sand, *Éventail des caricatures*, 1837, gouache, 18 x 57,5 cm, Musée de la vie romantique, Paris.

Figure 3. Auguste Charpentier, Gavarni et George Sand, *Éventail des caricatures (détail)*, 1837, gouache, 18 x 57,5 cm, Musée de la vie romantique, Paris.

Figure 4. Eugène Delacroix, *L'Éducation de la Vierge*, 1842, huile sur toile, 95 x 125 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 5. Eugène Delacroix, *Le domaine de George Sand à Nohant*, 1842-1843, huile sur toile, 45,4 x 55,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 6. Eugène Delacroix, *Dessin préparatoire pour le double portrait de Frédéric Chopin et George Sand*, v. 1838, mine de plomb sur papier, 12,6 x 14,3 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 7. Maurice Sand, *Maman bien étonnée d'entendre Liszt*, 1837, aquarelle et plume sur papier, 20,2 x 24,4 cm, Musée de la musique, Cité de la Philharmonie de Paris, Paris.

Figure 8. Jean-Baptiste-Camille Corot, *La forêt de Fontainebleau*, 1834, huile sur toile, 175,6 x 242,6 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Figure 9. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, huile sur toile, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris.

Liste des abréviations

Corr. : Correspondance de George Sand

LV : *Lettres d'un voyageur*

HV : *Histoire de ma vie*

EJ : *Entretiens journaliers avec le très docte et très habile docteur Piffoël professeur de botanique et de psychologie*

JI : *Journal intime*

Dictionnaire : 6^e édition (1835) du *Dictionnaire de l'Académie française*

Remerciements

On dit qu'il faut un village pour élever un enfant. Dans la même veine, je dirais qu'il m'aura fallu un village pour compléter une maîtrise; je suis justement entourée du meilleur village possible. J'ai mené à terme ce projet grâce au soutien constant et indéfectible de plusieurs personnes.

D'abord, je remercie infiniment ma directrice de recherche, Susan Dalton. Je n'aurais jamais accompli un tel travail sans ses encouragements, son aide constante, son écoute, la qualité de ses commentaires, de même que sa grande disponibilité. Son appui et son soutien ont été véritablement importants, à la fois sur le plan académique et personnel.

Ensuite, il y a lieu de souligner l'appui perpétuel de ma famille. D'abord, je remercie mes parents, Sylvie et François. Ils me soutiennent aveuglément dans tous mes projets, même les plus audacieux. Dans le contexte de mes études, je les remercie de m'écouter, de m'aider, de me faire confiance et de toujours faire en sorte que les conditions nécessaires soient en place pour que je mène à terme mes projets avec fierté. Je les remercie aussi d'avoir éveillé mon esprit dès un jeune âge, en m'intéressant entre autres aux arts et aux voyages. Je remercie aussi mon frère Philippe, ainsi que mes sœurs Catherine et Hélène, pour leurs encouragements constants, leur intérêt sur l'avancement de mon travail ainsi que leur soutien moral. Je remercie aussi infiniment mes grands-parents, avec qui j'ai discuté tout au long de l'année de l'avancement du travail : Huguette, qui m'a inspirée pour la réalisation d'une maîtrise en histoire, de même que Jean, qui m'a fait part avec intérêt de ses conseils et de ses suggestions. Je remercie mon amoureux Damien, pour les rires quotidiens, son écoute, ses encouragements et surtout son amour constant, à travers cette année chargée que nous avons vécue. Enfin, un merci particulier à tous ceux qui ont relu certains ou tous mes textes, c'est-à-dire François, Sylvie, Huguette, Jean, Maryse et Brigitte, pour leurs corrections assidues et pertinentes.

Introduction

En août 1845, l'écrivaine George Sand, née Aurore Dupin (1804-1876), séjourne dans son idyllique château familial de Nohant, à quelques centaines de kilomètres au sud de Paris. À ce moment, elle est, depuis environ une décennie, une figure importante de la scène littéraire et artistique française. Son écriture se démarque notamment par le raffinement et la profondeur de ses textes, ainsi que par la complexité de ses personnages :

Il faut, suivant moi, et vous le savez aussi bien que moi, que chaque personnage d'un livre soit le représentant d'une des idées qui circulent dans l'air qu'il respire, qui dominent ou insinuent, qui montent ou tombent, qui naissent, qui règnent ou qui finissent¹.

L'auteure exprime avec conviction l'importance d'attribuer, à chaque personnage dépeint à travers ses récits, une orientation psychologique et morale. Cela peut se traduire par une opinion particulière ou distinctive, qui existe d'emblée dans la société réelle.

1. La problématique : le poète-artiste à travers la pensée artistique de Sand

À travers ces différents personnages émergent au sein des livres de Sand des débats idéologiques, dans lesquels elle émet nécessairement un point de vue, qui s'élabore au fil de l'histoire. De cette manière, George Sand en vient à développer, dans son œuvre monumentale et diversifiée, une pensée logique qui lui est propre, dans laquelle plusieurs thématiques se distinguent. C'est donc au fil de plusieurs centaines de textes variés, allant des nouvelles littéraires jusqu'aux pièces de théâtre, en passant par de multiples articles de journaux, par plus de quatre-vingt-dix romans², par une autobiographie, et par une correspondance colossale, qu'elle réfléchit à une myriade de sujets et à leur enchâssement dans la vie sociale et culturelle. Elle s'intéresse, par exemple, à la religion, la vie champêtre, la politique et les arts.

Ces thématiques sont particulièrement au centre de son écriture lors de la monarchie de Juillet, qui constitue une période faste pour l'écrivaine. Cette période débute en 1830 alors que Louis-Philippe Ier devient roi des Français, à la suite des journées révolutionnaires nommées les Trois Glorieuses; elle succède à la Restauration. Sous cette

¹ George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018[1970]), t. VII, 56.

² Béatrice Didier, *George Sand : écrivain* (Paris : Presses universitaires France, 1998), 2.

nouvelle monarchie, le mouvement romantique, dans lequel l'œuvre de Sand s'inscrit, est à son apogée, de sorte qu'il est omniprésent dans la société française. Le romantisme se traduit notamment par un foisonnement idéologique³. Entre autres, sont populaires les théories socialiste et républicaine qui reposent sur un idéal populaire issu de la Révolution de 1789. Dans cet idéal, l'égalité prédominerait, de sorte qu'il n'y aurait plus d'écart entre le peuple et la bourgeoisie⁴. La monarchie de Juillet est donc marquée par l'aspiration à l'idéal, qui se manifeste dans plusieurs milieux. La période étudiée prend fin en 1848, alors que le courant romantique s'essouffle.

Au début de la monarchie de Juillet, en 1830, la carrière d'auteure d'Aurore Dupin s'amorce. Elle commence à utiliser le pseudonyme masculin de George Sand dès l'année suivante⁵, afin de faciliter son accès à la publication. Dès 1833, elle s'impose auprès des plus grands cercles artistiques de Paris. Cette période est prospère et fertile pour l'écrivaine. Elle s'y affirme en tant qu'auteure, comme en témoignent à la fois son importante production littéraire et le succès qui en découle. Sa pensée s'intègre d'ailleurs au mouvement romantique selon plusieurs aspects, que ce soit à travers sa vision de la société idéale, par la sensibilité qu'elle exprime à travers ses écrits ou encore par les thématiques qu'elle exploite, incluant celles qui ont été précédemment mentionnées.

À travers l'abondance de sujets dont elle discute, l'idéal est un point de convergence : tandis qu'elle aborde une même thématique sous plusieurs angles, l'idéal est très souvent une de ces perspectives⁶. Elle l'exprime d'une part explicitement, par de multiples formules linguistiques. C'est le cas lorsqu'elle écrit « une religion d'idéal⁷ », « la vie idéale⁸ », « l'idéal social⁹ », « l'idéal de l'artiste¹⁰ » et « la fraternité idéale¹¹ ». Elle

³ Colette Becker et al., *Littérature française au XIXe siècle* (Paris : Presses universitaires France, 1993), 87, <https://www.cairn.info/litterature-francaise-du-xixe-siecle--9782130454885-page-87.htm>.

⁴ Anne Martin-Fugier, *Les Romantiques* (Paris : Fayard, 2014), 369; Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle* (Paris : Armand Colin, 2010), 43.

⁵ George Lubin, « Sand, George – (1804-1876) » dans *Encyclopaedia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/george-sand/>.

⁶ Damien Zanone, dir., *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture* (Paris : Honoré Champion, 2017).

⁷ George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018[1971]), t. VIII, 15.

⁸ *Ibid*, 191.

⁹ *Ibid*, 329.

¹⁰ George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018[1969]), t. VI, 330.

¹¹ *Corr.*, t. VIII, 251.

écrit en outre que son « idéal s'appellera toujours *liberté, égalité, fraternité*¹² » faisant référence au rêve républicain. De plus, Sand approfondit ces idéaux par de longues réflexions, qui tiennent lieu de thématique centrale à certains écrits. C'est dans ce contexte qu'elle traduit par exemple un idéal champêtre à travers des romans comme *La Mare au Diable* et *La Petite Fadette*, dans lesquels le « rêve de la vie champêtre a été de tout temps l'idéal des villes et même celui des cours¹³ »; comme en témoigne ce passage, elle traite de l'idéal en abordant le contexte socioculturel.

À ce sujet, elle publie une série de romans au début des années 1840, qui sont dits socialistes. Parmi ceux-ci se trouvent notamment *Le Compagnon du tour de France* et *Le Meunier d'Angibault*, dans lesquels elle présente un idéal politique propre à cette époque, qui se traduit laconiquement par des aspirations socialistes¹⁴. Elle aborde également le contexte social à travers des romans comme *Indiana* et *Lélia* alors qu'elle traduit un idéal où les femmes possèdent le droit à l'instruction, ainsi que plusieurs libertés indépendamment de leur mari¹⁵. Elle pose naturellement, au centre de ces écrits, des personnages féminins, comme elle le fait aussi dans son roman *Consuelo* et sa suite *La Comtesse de Rudolstadt*. Dans ces derniers, George Sand discute longuement de sa perception des arts. Elle y propose une perspective de l'artiste idéale, qui est personnifiée par la protagoniste Consuelo. Pour ce personnage, Sand s'inspire directement de son amie, la cantatrice Pauline Viardot-Garcia¹⁶. Toutefois, malgré une inspiration directe et

¹² George Sand, *Le Journal d'un voyageur pendant la guerre* (Paris : Michel Lévy Frères, 1871), 257.

¹³ George Sand, *La Mare au diable*, dans Pascale Auraix-Jonchière, « La poétique du conte dans les romans champêtres : une clé pour l'idéalisme ? L'exemple de *La Petite Fadette* » dans *George Sand et l'idéal*, Zanone, dir., 49.

¹⁴ Philippe Régner, « Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand (1840-1845) by Michèle Hecquet », *Revue d'histoire littéraire de la France* 95, 1 (1995) : 107, <http://www.jstor.org/stable/40532164>.

¹⁵ Bernard Hamon, « George Sand, une révolutionnaire obstinée » dans *Les figures de proue de la gauche depuis 1789*, Michel Winok, dir. (Paris : Perrin, 2019), 4, <https://doi.org/10.3917/perri.winoc.2019.01.0163>.

¹⁶ George Sand, « Entretiens journaliers avec le très docte et le très habile docteur Piffoël professeur de botanique et de psychologie » dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II, 1014. Dans ce texte, Sand écrit : « Pauline part après-demain pour Londres. [...] Elle va où l'emportent sa vocation, son destin, son génie »; George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II, 437. Sand y définit Viardot-Garcia comme étant « le plus beau génie de femme de notre époque ».

Pauline Viardot-Garcia (1821-1910) est une des plus célèbres cantatrices de son époque, avec sa sœur, Maria Malibran, morte prématurément à l'âge de 28 ans. Viardot-Garcia accompagne les plus grands pianistes de son époque, comme Liszt et Chopin. La cantatrice et Sand se rencontrent vers 1839 et entretiendront une grande amitié tout au long de leur vie. (George Lubin, « Index des correspondants » dans *Corr.*, t. IV, 904-905).

assumée, certaines différences peuvent être soulevées entre la vraie chanteuse et la protagoniste du roman : ces variations peuvent être décelées grâce aux écrits autobiographiques sandiens qui offrent un point de vue différent par rapport à ses romans, du fait de la proximité avec la réalité qu'ils traduisent. Dans le cadre d'une réflexion sur l'artiste idéal, les écrits autobiographiques sont donc particulièrement pertinents en raison de la double définition du poète qui y est présentée.

Sand réfléchit effectivement à cette notion d'artiste idéal, en regard du contexte de la société dans laquelle elle évolue. Lors de la monarchie de Juillet, une nouvelle conception pose désormais le poète comme étant un artiste idéal. Le terme « poète » possède désormais deux significations : la première, qui interprète cette notion strictement, désigne un écrivain¹⁷. La seconde, qui interprète la notion de « poète » selon une perspective large¹⁸, l'inscrit plutôt dans la lignée des figures de guides, comme l'était l'Homme de lettres plusieurs décennies auparavant : ce sont eux, les poètes-artistes, qui constituent les artistes idéaux. Ils sont influents et agissent comme modèles pour le peuple.

Tandis que le poète-artiste est indéniablement glorifié, certains artistes discutent par ailleurs de la suprématie du poète-écrivain : selon cette perspective, l'écrivain est spécifiquement acclamé, de sorte que la monarchie de Juillet constituerait « le sacre de l'écrivain¹⁹ ». C'est dans cette lignée que, par exemple, Victor Hugo écrit que « la fonction du poète dramatique sera plus qu'une magistrature et presque un sacerdoce²⁰ ». Il souligne la suprématie du poète dramatique, qui désigne spécialement un écrivain. Cet extrait énonce donc que pour être la figure importante de poète-artiste, il faut aussi être nécessairement écrivain.

Dans la même veine, George Sand semble, a priori, magnifier le poète-écrivain, spécifiquement grâce à l'admiration qu'elle voue au jeune écrivain Charles Poncy²¹ : elle

¹⁷ Ci-après désigné comme étant le « poète-écrivain », afin d'alléger le texte.

¹⁸ Ci-après désigné comme étant le « poète-artiste » afin d'alléger le texte.

¹⁹ Paul Bénichou, *Romantismes français* (Paris : Quatro Gallimard, 2004), t. I, 25.

²⁰ Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlée* (Paris : Eugène Renduel, 1834), xlvii, dans José-Luis Diaz, « La littérature comme 'sécularisation du sacerdoce' (1750-1850) » dans *Les Religions du XIXe siècle*, Sophie Guermès et Bertrand Marchal, dir., actes du IVe congrès de la SERD, 26-28 novembre 2009, <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Jose-LuisDiaz.pdf>.

²¹ Charles Poncy (1821-1891), maçon, commence à écrire à 20 ans. Étant un véritable fils du peuple, il s'intéresse à la condition de l'ouvrier dans son œuvre. Il rencontre George Sand vers 1840, qui, dès ce moment, le prend sous son aile. Investie dans son succès, elle devient dès lors sa mentor. Elle restera

l'encense, de sorte que plusieurs passages permettent de comprendre qu'elle le considère comme étant un artiste idéal²². Devant cette admiration, une question se pose : est-ce que George Sand partage cette vision, selon laquelle pour être la figure modèle du poète-artiste, il faut aussi nécessairement être un poète-écrivain ?

Compte tenu de la définition que Sand fait du poète-artiste, cette question doit être répondue par la négative. Bien qu'elle s'attarde peu explicitement à cette notion, elle la définit à au moins une occasion. Pour elle, le poète-artiste n'est pas nécessairement poète-écrivain : il peut plutôt être un artiste de toute discipline. C'est ce que permet précisément de comprendre ce paragraphe :

Quand ce développement de la faculté de voir, de comprendre et d'admirer ne s'applique qu'aux objets extérieurs, on n'est qu'un artiste; quand l'intelligence va au-delà du sens pittoresque, quand l'âme a des yeux comme le corps, quand elle sonde les profondeurs du monde idéal, la réunion de ces deux facultés fait le poète²³.

Par cette citation, dans laquelle Sand définit sa vision du poète-artiste, elle soutient que cette figure modèle est d'emblée un artiste, sans en préciser la discipline qu'il pratique. En effet, elle ne restreint pas sa pratique artistique à l'écriture ou à une quelconque discipline particulière.

Il faut donc déduire que pour George Sand, le poète-artiste peut être un artiste de toute discipline; contrairement à une vision établie, il ne doit pas nécessairement être un poète-écrivain pour représenter cette figure d'artiste idéal. Il y a toutefois lieu de se demander comment l'écrivaine intègre dans sa pensée créatrice cette double vision du poète, comprenant le poète-écrivain et le poète-artiste. Particulièrement, comment George

toujours impliquée auprès de Poncy, comme en témoigne leur importante correspondance. (George Lubin, « Index des correspondants » dans *Corr.*, t. V, 890)

²² Entre autres, voir *Corr.*, t. VI, 325 : dans une lettre adressée à Poncy, Sand lui écrit « Vous corrigez de main de maître, et c'est le signe le plus évident de votre *maestria* incontestable. Je ne m'étais donc pas trompée, vous serez et vous êtes un grand poète »; *Ibid*, 411 : Sand qualifie Poncy de poète de vérité, puisqu'il arrive à voir « au-dessus de ces maux et ces tempêtes, les dessins providentiels de Dieu, l'avenir dans ses promesses, la vertu dans son germe, l'idéal dans sa propre aspiration »; *Corr.*, t. VII, 185 : « La liste de ceux qu'on peut vraiment estimer est si courte, c'est une immense satisfaction que de pouvoir encore joindre une affection sans ombre et sans mélange d'alliage aux rares trésors qu'on a découverts et conservés. [...] Vous voilà arrivé, mon enfant à cet âge de maturité »; *Ibid*, 751 : « il semble que tout ce que j'aime doit souffrir à cause de moi, ou que j'aie perdue l'étoile qui me faisait les guider vers le succès ».

²³ George Sand, *Lettres d'un voyageur*, dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II, 872.

Sand intègre-t-elle, dans sa pensée artistique, la proposition selon laquelle l'artiste idéal est un poète-artiste, sans nécessairement être aussi un poète-écrivain ?

Il sera démontré, dans le présent travail, que cette proposition constitue la clé de sa pensée artistique. En effet, la supériorité du poète-artiste et le fait qu'il puisse pratiquer de toutes les disciplines, assure une logique et une cohérence à la pensée de Sand. C'est ce qui sera examiné à travers l'analyse approfondie de trois thématiques de la pensée artistique de George Sand, qui témoignent toutes de certains aspects de son idéal. En conséquence, après une explication détaillée des notions de poète-écrivain et de poète-artiste, la conception sandienne de la fraternité des arts sera examinée. Ensuite, sa vision de la hiérarchie des arts sera étudiée, avant de clore ce travail par une analyse de la notion de génie.

2. La périodisation et les sources historiques

Les thématiques annoncées ci-dessus ont déjà été étudiées à travers l'œuvre littéraire de Sand²⁴. Pour cette raison, la question et ces thématiques seront en l'occurrence examinées à travers une perspective différente : ses écrits autobiographiques, au sens large. Dans cette optique, tous les écrits de Sand s'inscrivant dans la période de la monarchie de Juillet et possédant un caractère autobiographique ont été rassemblés.

Les textes étudiés ont donc été produits sous la monarchie de Juillet, apogée du romantisme en France. L'année 1830 concorde aussi avec le début de la carrière d'auteure de Sand, qui imprègne ses écrits des idées de ce mouvement. Globalement, sous la monarchie de Juillet, les idées et la vision que l'écrivaine y intègre sont, certes évolutives, mais aussi cohérentes et consistantes. L'année 1848, qui termine la période, est marquée par de grands bouleversements politiques; ceux-ci se reflètent dans l'idéologie romantique. Si l'écriture de Sand évolue avec fluidité à travers la chute de la dernière monarchie française²⁵, une césure de sa vision de l'idéal se remarque néanmoins. En effet, les

²⁴ Françoise Ghillebaert, « L'improvisation et mission sociale. L'artiste selon Sand, des œuvres de jeunesse à Consuelo » dans *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Olivier Bara et Catherine Nesci, dir. (Grenoble : UGA Éditions, 2014), <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.4800>; Lara Popic, « Romans de l'Artiste et Valeurs chez George Sand » (Thèse de Ph. D., Université de Toronto, 2016); Lara Popic, « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal » et Kyoko Maruta, « La figure idéale de la femme peintre dans l'œuvre de George Sand » dans *George Sand et l'idéal*, Zanone, dir.

²⁵ Didier, *George Sand : écrivain*, 8.

contextes politique et culturel ont une incidence considérable sur cette perception, ce qui justifie qu'elle marque la fin de la période à l'étude.

Par ailleurs, les sources historiques étudiées se distinguent en deux corpus : les écrits autobiographiques destinés à la sphère privée, de même que ceux destinés à la sphère publique. Le choix d'appareiller tous les écrits de Sand ayant une teneur autobiographique s'explique par la volonté de joindre différents points de vue de sa vie pour qu'ils forment, en tout, une vision exhaustive et diversifiée de ses perceptions. Chacune des sources à l'étude sera présentée.

2.1 Les écrits autobiographiques se rapportant à la sphère privée

En premier lieu, Sand compte plusieurs écrits destinés à la sphère privée, qui se définissent ainsi parce qu'ils ne sont pas destinés à la publication. Des éléments autobiographiques peuvent être cernés dans ceux-ci, même s'ils n'ont pas été écrits dans cette intention.

2.1.1 La correspondance

C'est d'abord le cas de la correspondance de George Sand. L'écrivaine est considérée comme une grande correspondante : George Lubin, historien de la littérature, a recensé plus de 20 000 lettres qu'elle a rédigées entre 1812 et 1876²⁶. Ce corpus ne comprend pas, bien sûr, toutes celles qui ont été perdues et détruites, volontairement ou non²⁷. Ces lettres ont un contenu varié, comprenant autant des réflexions personnelles que professionnelles, discutant à la fois de sa famille, de ses amis et de ses collaborateurs, de ses romans et d'autres publications. Sand y partage aussi des opinions et des comptes-rendus d'évènements sociaux ou artistiques, pour ne nommer que ces éléments. De ce fait, la chercheuse Béatrice Didier soutient que la correspondance sandienne peut être considérée comme étant autobiographique, tout en étant plus active et moins réflexive que

²⁶ George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018[1964]), t. I; George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018[1966]), t. II; George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018[1967]), t. III; George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018[1969]), t. IV; George Sand, *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018[1969]), t. V; *Corr.*, t. VI; *Corr.*, t. VII; *Corr.*, t. VIII.

²⁷ *Corr.*, t. I, 17-18.

le serait un journal intime ou une autobiographie. Cela s'explique entre autres par la présence du destinataire, qui impose une conversation²⁸.

Ses lettres ne sont précédées d'aucun brouillon, à l'exception de celles qui sont officielles, destinées à des personnes importantes²⁹. Cependant, Sand relit et corrige ses missives, travail qui est fait, selon Lubin, dans le but de préciser sa pensée³⁰.

Par ailleurs, la correspondance de Sand se caractérise par la spontanéité avec laquelle elle la rédige. Lubin admire en effet son écriture, qui donne « libre cours à son indignation, comme à son enthousiasme, caressant ou flagellant, tour à tour amoureuse romantique et humoriste pleine de verve³¹ ». De plus, il salue son authenticité. Contrairement à certains correspondants professionnels, comme Guez de Balzac ou Madame de Sévigné, et malgré le travail de révision qu'elle effectue, Sand n'écrit pas ses lettres en réfléchissant à une éventuelle publication :

On ne la surprend jamais en train de prendre la pose pour la postérité, de cligner de l'œil à la galerie, de placer un mot d'esprit sous son meilleur éclairage, de bien filer une historiette. [...] George Sand n'est pas une épistolière professionnelle. Mais elle est infiniment mieux (à notre avis)³².

Enfin, au sujet de la sincérité qui transparaît dans la correspondance sandienne, Lubin écrit ceci :

Certes, nous surprendrons parfois George Sand en flagrant délit de duplicité, dans certains plaidoyers habiles nous décèlerons la mauvaise foi sous l'avalanche des arguments. Mais si nous n'avons pas la naïveté de croire qu'une correspondance nous livre de son auteur une photographie sans retouche, nous croyons cependant que son instantanéité, les éclairages multiples sous des angles variés, la rendent plus sincère que des *Mémoires*, écrits avec recul, dans un souci d'apologie ou d'autocritique orientée, ou de bavarde³³.

Conséquemment, malgré certains illogismes à travers sa correspondance qui sont justifiés par sa variété de destinataires, par la longueur de la période étudiée et par les aléas de la vie quotidienne, il y a lieu de considérer que Sand est somme toute sincère au fil de sa correspondance.

²⁸ Didier, *George Sand : écrivain*, 4.

²⁹ George Lubin, « Introduction » dans *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018 [1964]), t. I, XVI.

³⁰ *Ibid*, XIV.

³¹ *Ibid*, XVI.

³² *Ibid*.

³³ *Ibid*, XVII.

La version de sa correspondance utilisée pour le présent travail est l'édition critique de George Lubin, qu'il élabore à travers 26 tomes entre 1964 et 1991, de façon chronologique. C'est cette édition qui sera étudiée, d'une part à cause de l'intention de l'éditeur de rassembler la totalité de sa correspondance connue au moment de l'édition, destinée à tous correspondants confondus. D'autre part, les annotations faites par Lubin sont riches et instructives. Seulement les lettres écrites lors de la période concernée seront analysées, ce qui équivaut aux huit premiers tomes de l'édition de Lubin. Il figure dans les tomes à l'étude approximativement 3 700 lettres, destinées à plus de cinq cents correspondants.

2.1.2 Les journaux intimes

Ensuite, même si George Sand n'est pas une grande diariste³⁴, trois ensembles de textes se rapprochant du journal intime doivent être étudiés.

Le premier, nommé par Sand *Sketches and Hints*, rassemble plusieurs textes épars, se trouvant originellement dans un même carnet. Il propose une variété de réflexions personnelles, de poèmes, de récits lyriques, de fragments de lettres, d'énigmes et de souvenirs, sans toutefois constituer un journal intime continu. George Sand soutient, au sujet de ces écrits, que son souhait était d'y « écrire des belles choses », n'y ayant finalement « écrit que des bêtises³⁵ ». L'édition utilisée dans le cadre du présent travail est celle publiée par George Lubin en 1971, dans le recueil *Œuvres autobiographiques*³⁶ : l'édition de ce texte est utilisée, puisqu'elle est faite avec un grand souci d'exactitude avec l'original³⁷. De plus, comme tous les autres textes issus de ce même recueil, les annotations de Lubin bonifient cette version. Tandis que tous les textes formant l'ensemble *Sketches and Hints* sont datés par Lubin entre 1832 et 1868, seulement ceux s'attardant à la période étudiée sont pris en considération.

³⁴ Béatrice Didier, « George Sand diariste en temps de guerre » dans *À la croisée de deux cultures. Études en mémoire de Tivadar Gorilovics (1933-2014)*, Franciska Skutta et Gabriella Tegzey, dir. (Debrecen : Studia Romanica de Debrecen, 2016) 45.

³⁵ George Sand, *Sketches and Hints*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II. Les citations suivantes référant à ce texte seront identifiées dans les notes en bas de page par *Sketches and Hints*.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ George Lubin, « Introduction *Sketches and Hints* » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II, 585 : « L'édition de 1926 n'a adopté ni l'ordre de l'album, ni l'ordre chronologique. C'est ce dernier que nous rétablissons ici ».

Le deuxième ensemble de textes s'apparentant au journal intime est intitulé par Sand *Entretiens journaliers avec le très docte et très habile docteur Piffoël professeur de botanique et de psychologie*³⁸, où le docteur Piffoël est le sobriquet que George Sand s'attribue, dû à son nez proéminent. Cet ensemble de textes se présente davantage sous la forme d'un journal intime typique : Sand y raconte chronologiquement son quotidien, elle y décrit des événements ou se livre sur ses états d'âme. Les écrits qui y sont compris se situent entre 1837 et 1841; ils seront donc tous considérés. Par ailleurs, à l'instar de *Sketches and Hints*, la version utilisée des *Entretiens journaliers*³⁹ pour le présent travail est celle comprise dans l'ensemble *Œuvres autobiographiques*, publié par Lubin. Cette édition est la plus récente de ce texte. De surcroît, elle a été éditée avec un souci de maintenir uniquement les textes y figurant originellement⁴⁰.

Le troisième ensemble est nommé *Journal intime* par l'éditeur George Lubin. À l'instar des *Entretiens journaliers*, ces courts textes datés se présentent également, comme le nom l'indique, sous la forme de journal intime traditionnel. La période couverte est très courte, ne concernant que le mois de novembre 1834. C'est la seule période conservée, parce que ces textes, qui traitent notamment de la rupture de l'écrivaine avec Alfred de Musset, avaient été remis à ce dernier. C'est par lui que le contenu de ce journal a pu être conservé. Pour le présent travail, la version utilisée est celle comprise dans *Œuvres autobiographiques* publiées de Lubin⁴¹. Contrairement à l'unique autre édition de ce texte, celle-ci est faite avec un souci de rendre les textes plus conformes aux originaux⁴².

2.2 Les écrits autobiographiques appartenant à la sphère publique

En second lieu, d'autres écrits à caractère autobiographique de Sand sont rédigés en vue d'être publiés. Précisément, trois écrits constituent ce deuxième corpus de textes qui sera étudié.

³⁸ Ci-après désigné *Entretiens journaliers* dans le texte.

³⁹ George Sand, *Entretiens journaliers avec le très docte et le très habile docteur Piffoël professeur de botanique et de psychologie*, dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II. Les citations suivantes référant à ce texte seront identifiées dans les notes en bas de page par *EJ*.

⁴⁰ Lubin, « Introduction des *Entretiens journaliers* » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II, 975.

⁴¹ George Sand, *Journal intime*, dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II. Les citations suivantes référant à ce texte seront identifiées dans les notes en bas de page par *JJ*.

⁴² Lubin, « Introduction *Journal intime* » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II, 948-9.

2.2.1 *Lettres d'un voyageur*

Il y a d'abord les *Lettres d'un voyageur*. Ce nom désigne un ensemble de douze lettres, indépendantes les unes des autres, qui sont cependant toutes narrées par un même voyageur, dont l'identité est indéterminée et changeante. Le narrateur voyage, dans ces lettres, à travers certains lieux réels, comme l'Italie ou la Suisse, ou imaginaires. En effet, il y propose effectivement un périple dans son for intérieur⁴³.

La littéraire Martine Reid suggère que l'identité du narrateur, qui varie d'une lettre à l'autre, ne corresponde pas nécessairement à la personne réelle de Sand. Le narrateur serait plutôt, selon Reid, un amalgame de profils que l'écrivaine aurait voulu être. Par exemple, le narrateur personnifie dans certaines lettres Lélia, le personnage central dans son roman éponyme. D'autres fois, l'écrivaine se place elle-même en narratrice en tant que George Sand, mais dans une version altérée et bonifiée d'elle-même⁴⁴. Par exemple, dans la sixième lettre, une conversation est imaginée, dans laquelle l'interlocuteur interpelle le narrateur en l'appelant « le petit George⁴⁵ ».

Malgré l'ambiguïté du narrateur, George Sand reconnaît tout de même que la vision et les opinions qu'elle partage dans les *Lettres d'un voyageur* sont les siennes. En effet, elle suggère clairement que ces textes possèdent un caractère très près de sa réalité :

Je voulais faire le propre roman de vie et n'en être pas le personnage réel, mais le personnage pensant et analysant. Et encore, tout en étant ce personnage, je voulais étendre son point de vue à une expérience de malheur que je n'avais pas, que je ne pouvais pas avoir⁴⁶.

Cet extrait démontre que l'intention de l'écrivaine est de traduire ses propres perceptions, à travers certaines situations qui sont les siennes⁴⁷. Béatrice Didier considère d'ailleurs cet écrit comme étant la première publication de Sand à caractère autobiographique⁴⁸.

⁴³ *Ibid*, 636.

⁴⁴ Martine Reid, « Qui parle ? », *Recherches et travaux* 70 (2007), <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.179>.

⁴⁵ *LV*, 785.

⁴⁶ *HV*, 299.

⁴⁷ Brigitte Diaz, « Sand est la 'fraternité des arts' » dans *Romantismes. L'esthétique en actes*, Jean-Louis Cabanès, dir. (Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009), 291, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.1495>.

⁴⁸ Diaz, « Sand est la 'fraternité des arts' », 291.

Les *Lettres d'un voyageur* traduisent effectivement plusieurs aspects vérifiables⁴⁹, mais elles comprennent également certains ajouts fictifs. Précisément, cette correspondance littéraire présente une sorte de réalité augmentée : elle expose des éléments qui traduisent soit des évènements ou des réflexions, qui sont présentés sous une forme idéalisée ou rêvée. Néanmoins, les réflexions qui sont proposées expriment des idées et des opinions qui sont les siennes, comme le confirment d'autres écrits autobiographiques.

La version étudiée sera celle se trouvant dans le recueil des *Œuvres autobiographiques* de Lubin⁵⁰. Cette édition est choisie, puisque c'est celle qui est communément utilisée par les chercheurs⁵¹. Par ailleurs, comme la rédaction des *Lettres d'un voyageur* date de 1834 à 1836, elles sont considérées en totalité dans la présente étude.

2.2.2 Un hiver à Majorque

Ensuite, un autre récit de voyage destiné à la publication doit être intégré aux corpus à l'étude; l'œuvre *Un hiver à Majorque*, publiée pour la première fois en 1841. Elle retrace le séjour que Sand fit sur l'île espagnole de Majorque durant l'hiver 1838, accompagnée de ses enfants Maurice et Solange, ainsi que de Frédéric Chopin. Il est intéressant de noter que trois versions de ce voyage sont présentées à travers les écrits sandiens⁵² : elle le raconte dans sa correspondance, qui traduit une version chronologique et quasi quotidienne des évènements. Elle consacre aussi à ce voyage un chapitre entier dans *Histoire de ma vie* qui présente le voyage surtout du point de vue de la création de Chopin. Enfin, ce périple fait l'objet d'un livre en entier, *Un hiver à Majorque*. Dans celui-ci, Sand présente son voyage selon une perspective premièrement descriptive, à la fois du point de vue de ce qu'elle voit physiquement et de celui des émotions qu'elle vit. Deuxièmement, elle y représente les populations insulaires à travers des conversations et des débats imaginés. À

⁴⁹ Nigel Harkness, « *Les Lettres d'un voyageur*. Entre fiction et autobiographie, entre quête et apprentissage », *Un itinéraire romantique* 70 (2007), <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.187>.

⁵⁰ George Sand, *Lettres d'un voyageur*, dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II. Les citations suivantes référant à ce texte seront identifiées dans les notes en bas de page par *LV*.

⁵¹ Par exemple, voir : Didier, *George Sand : écrivain*; Damien Zanone, « Sur les traces du 'problématique voyageur' », *Recherches et travaux* 70 (2007), <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.165>.

⁵² Didier, *George Sand : écrivain*, 37.

l'instar des *Lettres d'un voyageur*, ce récit oscille entre les genres autobiographique et romanesque⁵³.

La version utilisée pour le présent travail est également celle qui figure dans les *Œuvres autobiographiques*, éditées par Lubin⁵⁴; c'est de surcroît la version fréquemment utilisée par les chercheurs⁵⁵. L'entièreté de l'écrit est étudiée dans le cadre du présent travail, puisqu'il est écrit durant la période à l'étude.

2.2.3 *Histoire de ma vie*

Enfin, sera intégré aux corpus de sources l'écrit *Histoire de ma vie*. Contrairement aux autres textes étudiés, celui-ci correspond à une définition standard de l'autobiographie. Sand en commence l'écriture en 1847, pour publier à partir de 1854 un ouvrage comprenant environ un millier de pages. Il s'agit d'un texte de grande envergure pour la littérature française, puisqu'il est considéré comme étant un des quatre écrits autobiographiques à avoir posé le fondement de ce genre littéraire⁵⁶.

Par cet ouvrage, Sand veut satisfaire son ambition de « raconter ma vie morale (*d'artiste*) et intellectuelle, sans faire du public mon confident intime⁵⁷ » : elle souhaite donc partager une partie de sa vie et y intégrer une véritable réflexion sur elle-même. De plus, à la fin de sa rédaction, elle soutient que « Cette histoire est vraie. Beaucoup de détails à passer, mais en feuilletant, vous aurez exactement tous les faits de ma vie⁵⁸ ». Ces deux passages mis en commun affirment la volonté de Sand d'y présenter sa vie, tout en maintenant néanmoins une distance face à son lectorat. Il y a donc lieu de croire que le contenu de son autobiographie puisse être considéré comme véridique. Cependant, il faut rappeler, comme le souligne le chercheur Damien Zanone, que Sand a, par ce texte, la

⁵³ George Sand, *Un hiver à Majorque*, éd. Béatrice Didier (Paris : Le Livre de Poche, 1984), 231.

⁵⁴ George Sand, *Un hiver à Majorque*, dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II. Les citations suivantes référant à ce texte seront identifiées dans les notes en bas de page par *Un hiver à Majorque*.

⁵⁵ Antoni Ferrer, « George Sand, *Un hiver à Majorque* et ses deux auberges espagnoles », *Cahiers d'études romanes* 17 (2007), <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.925>; Didier, *George Sand : écrivain*, 291-376.

⁵⁶ Damien Zanone, *George Sand, Histoire de ma vie : Édition critique* (Paris : Flammarion, 2001), 7 : Les trois autres écrits sont *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, *Mémoires d'outre-tombe* de François-René de Chateaubriand et *Vie de Henry Brulard* de Stendhal.

⁵⁷ *Corr.*, t. VIII, 207.

⁵⁸ George Lubin, « Appendice » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II, 463.

chance de contrôler l'image qu'elle y projette. L'écrivaine a donc l'intention d'ajuster son image publique, elle qui est alors perçue d'une façon quelque peu indécente, du fait de son habillement d'homme, de son statut de fumeuse, de sa position de femme divorcée et de ses opinions politiques assumées. Par cette autobiographie, elle peut se présenter sous un jour plus brillant, nuancé et plus près de la réalité⁵⁹. Lors de l'analyse de cette publication, il y a donc lieu de considérer les réflexions qu'elle y fait comme étant justes et propres à sa personne, tout en se rappelant qu'elles sont écrites à travers un filtre qui tente de magnifier son image. Cela n'est pas sans rappeler l'extrait précédemment présenté, dans lequel Lubin appelle le lecteur à interpréter l'autobiographie avec prudence.

À l'instar de plusieurs autres sources, la version étudiée est celle se trouvant dans le recueil *Œuvres autobiographiques* de George Lubin⁶⁰, à cause de son utilisation habituelle par les chercheurs⁶¹. De plus, Lubin a réédité ce texte, maintes fois publié, avec un souci de retranscrire la version la plus fidèle à celle qui a été écrite par Sand⁶². Enfin, même si l'écrivaine a terminé de rédiger *Histoire de ma vie* en 1854⁶³, après la fin de la monarchie de Juillet 1854, il y a quand même lieu d'intégrer ce texte dans les écrits à l'étude. Ce choix se justifie par le fait qu'il a été rédigé en grande partie pendant la période à l'étude et peu après sa fin⁶⁴. Toutefois, il est impossible de déterminer le moment précis de rédaction de chacune des parties. Ne voulant pas, pour cette raison, se priver de la perspective riche, intelligente et originale qu'elle propose, ce texte sera étudié. De plus, alors que Sand y raconte des événements qui se déroulent entre son enfance et 1848, uniquement la portion du texte qui concerne la période de la monarchie de Juillet sera

⁵⁹ George Lubin, « Introduction *Histoire de ma vie* » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. I, X.

⁶⁰ George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. I; George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvre autobiographiques*, éd. George Lubin (Paris : Gallimard, 1971), t. II. Les citations référant à ce texte seront identifiées dans les notes en bas de page par *HV*.

⁶¹ C'est entre autre la version utilisée dans les études suivantes : Marie-Pierre Le Hir, « Le sentiment d'appartenance nationale dans l'œuvre de George Sand », *Romantisme* 4, 142 (2008), <https://doi.org/10.3917/rom.142.0093>; Amélie Calderone, « Autour de la table de George Sand : éthique de la gourmandise sandienne », *Romantisme* 4, 186 (2019), <https://doi.org/10.3917/rom.186.0050>; Didier, *George Sand : écrivain*.

⁶² George Lubin, « Introduction *Histoire de ma vie* », XXVI : « Les variantes du texte ont été établies en allant des manuscrits à la dernière édition publiée après la mort de l'auteur, mais en tenant compte des modifications faites par elle ».

⁶³ George Lubin, « Introduction » *Correspondance*, éd. George Lubin (Paris : Classiques Garnier, 2018 [1971]), t. VIII, II.

⁶⁴ Lubin, « Introduction *Histoire de ma vie* », XVI.

considérée. Pour cette raison, seulement les chapitres XIII et XIV de la IV^e partie, ainsi que l'entièreté de la Ve et dernière partie seront étudiés.

En somme, ces sept sources, réparties dans un premier corpus de textes privés et un second de textes publics, possèdent plusieurs caractéristiques qui justifient leur mise en commun aux fins de la présente étude. D'abord, elles proposent toutes une version différente de la vie de Sand et partagent diverses facettes de celle-ci. Chacune possède une optique unique de l'écriture du « moi », de sa parole personnelle⁶⁵. Certains textes sont plus fantaisistes, réflexifs ou factuels; c'est ce qui crée l'intérêt de les mettre en commun. Le premier corpus, comprenant des écrits à teneur privée, traduit une vision et des idées qui peuvent être considérées comme étant davantage personnelles et spontanées. Le deuxième corpus, qui comprend ses écrits autobiographiques destinés à être publiés, traduit une perspective qui est également proche de sa vie. Cependant, en raison de leur destination, ces textes sont écrits à travers un filtre plus important que celui du premier corpus. De plus, ces textes présentent un style d'écriture plus littéraire et peuvent intégrer certaines altérations qui faussent la réalité. Par ailleurs, le corpus privé est présenté de manière plus exhaustive, mais aussi plus éclaté et désorganisé. À l'inverse, les écrits autobiographiques destinés à la publication proposent un travail plus structuré et précis; l'information qui y est présentée est davantage triée et travaillée. Néanmoins, chaque source amène une perspective originale. En découle de ce fait la possibilité de conjuguer ces différents points de vue et de les contrevérifier.

3. L'historiographie

L'intérêt porté à Sand est fluctuant depuis son décès : au lendemain de sa mort en 1876, l'œuvre de George Sand s'égaré graduellement, de sorte qu'elle est peu lue en 1890 et pratiquement oubliée soixante ans plus tard⁶⁶. Jusqu'en 1964, il faut seulement noter deux travaux historiques considérables. Premièrement, Wladimir Karénine publie, entre 1899 et 1926, une biographie exhaustive sur Sand⁶⁷. Il faut ensuite souligner le travail de

⁶⁵ Bruno Roy, « Les écritures du moi et la fiction », *Québec français*, 148 (2008), 78, <https://id.erudit.org/iderudit/1705ac>.

⁶⁶ Nicole Grepât, « George Sand et l'idéal, une conquête de/à l'œuvre », *Acte fabula* 20, 2 (2019), <https://www.fabula.org/revue/document11987.php>.

⁶⁷ Malgré quelques erreurs causées par l'absence de sources, ce travail constitue un ouvrage de base considérable pour les chercheurs qui la suivent.

Thérèse Marix-Spire qui, en 1955, publie la monographie *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand*⁶⁸. Mis à part ces ouvrages et quelques monographies d'importance moindre, Sand est peu étudiée pour sa personne et son œuvre littéraire : elle est davantage reconnue à travers d'autres artistes, par exemple en tant que compagne d'Alfred de Musset et de Frédéric Chopin⁶⁹.

L'intérêt pour Sand s'anime vers le milieu des années 1960, quand George Lubin entreprend la publication de sa correspondance et de ses œuvres autobiographiques. Ces éditions annotées stimulent la curiosité portée à Sand à travers de nouvelles perspectives, puisque la plupart de ces textes sont à ce moment inédits.

Ces écrits nouvellement publiés, jumelés au centenaire de son décès en 1976 et à l'intérêt pour l'histoire des femmes, provoquent un nouvel intérêt pour Sand. Cependant, l'engouement qu'elle suscite demeure malgré tout plutôt superficiel : certains réduisent sa littérature à son mode de vie marginal pour une femme⁷⁰ ou associent sa littérature dite champêtre à de la littérature enfantine.

Ensuite, le bicentenaire de la naissance de Sand, qui a lieu en 2004, marque aussi un regain d'intérêt pour l'écrivaine, de sorte que plusieurs de ses œuvres sont rééditées et que plusieurs publications en ont émergé⁷¹. Entre autres, plusieurs docteurs en littérature se démarquent et assurent un travail de recherche constant et d'envergure sur George Sand depuis le début des années 2000. Principalement, Brigitte Diaz s'intéresse à ses publications épistolaires. Pour sa part, Anna Opiela-Mrozik s'attarde plutôt à la connexion entre la musique romantique et la littérature sandienne, tandis que les recherches de Lara Popic concernent principalement les théories d'écriture de Sand, comme le *Künstlerroman*. Enfin, Damien Zanone étudie entre autres l'autobiographie féminine et le lien qu'elle entretient avec la littérature du XIXe siècle. Il s'intéresse également à l'idéal sandien, une des thématiques principales du présent travail.

⁶⁸ Dans cet ouvrage, Marix-Spire y explore la pensée musicale de l'écrivaine, à travers des sources qui sont plutôt limitées.

⁶⁹ Par exemple, Maurice Roy, *Le plus grand amour de George Sand* (Paris : Reidr, 1933); Charles Maurras, *Les amants de Venise George Sand et Musset* (Paris : Flammarion, 1931); Jean Pommier, *Autour du drame de Venise : G. Sand et A. de Musset au lendemain de Lorenzaccio* (Paris : Nizet, 1958).

⁷⁰ George Lubin, « Dossier George Sand », *Romantisme* 11 (1976), <https://doi.org/10.3406/roman.1976.5033>.

⁷¹ Claude Latta, « George Sand, *Lettres retrouvées*, édition établie, annotée et présentée par Thierry BODIN, Paris, Éditions Gallimard, 2004. ISBN : 2070771032. 21 euros », *Revue d'histoire du XIXe siècle* 30 (2005), <https://doi.org/10.4000/rh19.1054>.

Ainsi, l'idéal sandien a déjà été étudié selon plusieurs perspectives. D'abord, il importe de mentionner l'ouvrage publié en 1993 de Naomi Schor, *George Sand and Idealism*⁷². Ce livre est considéré comme un moment charnière dans les recherches sandiennes⁷³, puisqu'il repense l'histoire littéraire conventionnelle qui préfère traditionnellement le réalisme à l'idéalisme⁷⁴. Schor explique que Sand n'est pas considérée parmi les auteurs canoniques, c'est-à-dire idéaux, contrairement à ses égaux masculins. Cette situation défavorable à Sand s'explique par un double standard justifié du fait de son genre : des auteurs masculins, comme Balzac et Flaubert, ont davantage de succès. Ces deux auteurs écrivent selon un style réaliste. D'autre part, l'idéalisme exploré par Sand est discrédité spécifiquement parce qu'il est exprimé par une femme⁷⁵. L'ouvrage de Schor est un des premiers se penchant sur la perspective idéaliste sandienne, laissant toutefois plusieurs questions sans réponse⁷⁶.

C'est en réaction à ce livre de Schor que Damien Zanone publie en 2017 un autre ouvrage majeur, celui-ci collectif, sur la thématique de l'idéal sandien : la ligne directrice émergeant de ce recueil pose que la notion large d'idéal occupe un espace central dans la pensée sandienne, à travers plusieurs types d'écrits comme ses romans, son autobiographie et ses correspondances. De plus, il s'agit d'un point de ralliement entre la poétique, l'esthétique, la morale, la politique et la religion⁷⁷.

Spécifiquement, dans ce recueil, la notion spécifique d'artiste idéal est abordée par Lara Popic⁷⁸ et Kyoto Murata⁷⁹. Elle a séparément été examinée par Françoise Ghillebaert⁸⁰. Dans ces différentes études sur l'artiste idéal sandien, il faut remarquer que toutes ces chercheuses observent le créateur idéal à partir de la littérature romanesque de George Sand, souvent à partir d'un texte précis.

⁷² Naomi Schor, *George Sand and Idealism* (New York : Columbia UP, 1993).

⁷³ Martine Reid, « Post-scriptum : Naomi Schor trente ans après » dans *George Sand et l'idéal*, Zanone, dir., 452; Annabelle Rea, « George Sand and Idealism by NAOMI SCHOR », *Studies in the Novel* 27, 4 (1995) : 598, <https://www.jstor.org/stable/29533103>.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Damien Zanone, « Introduction » dans *George Sand et l'idéal*, Zanone, dir., 8.

⁷⁶ Rea, « George Sand and Idealism », 590.

⁷⁷ Grepot, « George Sand et l'idéal, une conquête de/à l'œuvre ».

⁷⁸ Popic, « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », 367.

⁷⁹ Kyoto Murata, « La figure idéale de la femme peintre dans l'œuvre de George Sand » dans *George Sand et l'idéal*, Zanone, dir., 379.

⁸⁰ Ghillebaert, « L'improvisation et mission sociale ».

Cette constatation, voulant que l'artiste idéal ait déjà été étudié, amène à s'interroger sur l'apport du présent travail et sur sa contribution. D'abord, l'artiste idéal est étudié selon une perspective distinctive de celle proposée normalement. Cette perspective diffère premièrement à cause du jumelage inédit des sources à caractère autobiographique destinées à la sphère publique et privée, qui propose une mise en commun originale. En effet, le rapprochement de ces deux corpus se distingue de ce qui est habituellement étudié. D'une part, lorsque ses principaux écrits, incluant sa correspondance, sont étudiés au sein d'un même ouvrage, ils font l'objet d'une analyse séparée, selon les différents types d'écrits, qu'ils soient autobiographiques, épistolaires ou romanesques, sans en faire une analyse commune⁸¹. D'autre part, plusieurs travaux étudient aussi conjointement les romans sandiens et ses écrits privés. Cependant, dans ce contexte, les écrits destinés à la sphère privée servent surtout à appuyer et à soutenir sa littérature⁸². Il ressort de ce fait que les écrits autobiographiques destinés à la sphère privée ont été négligés par les chercheurs puisqu'ils ne sont que rarement l'objet central de l'étude.

Or, dans le présent travail, plutôt que de les considérer comme support, ils seront étudiés en tant que source principale, sur un même pied d'égalité que l'autre corpus de sources autobiographiques, publiées. L'intérêt d'un tel jumelage est manifeste : il permet un rapprochement entre les discours public et privé de Sand, qui constituent chacun une traduction singulière de sa vie. Comme il sera démontré, ces deux corpus de textes apparaissent le plus souvent de manière complémentaire; lorsqu'une contradiction est soulevée entre eux, il existe souvent une raison la justifiant, qu'il faut découvrir⁸³. Pour cette raison, la mise en commun des écrits autobiographiques destinés aux sphères privée et publique a comme objectif de transmettre un discours qui traduit autant que possible la véritable pensée de Sand.

Par ailleurs, un des intérêts majeurs de ce travail réside dans la volonté de faire ressortir l'organisation de la pensée artistique de Sand, en approfondissant de manière entière certaines thématiques, pour une période donnée. Cela sera fait à travers une analyse

⁸¹ Voir par exemple, Didier, *George Sand : écrivain* : en 1998, Béatrice Didier s'intéresse aux différents écrits sandiens. Elle y récapitule les principaux écrits de George Sand, à travers son métier d'écrivaine, en intégrant avec finesse, discrétion et intelligence, une perspective genrée.

⁸² Voir par exemple Popic, « Romans de l'Artiste »; Bara et Nesci, *Écriture, performance et théâtralité*.

⁸³ George Lubin, « Introduction *Histoire de ma vie* », XXV.

détaillée et poussée de thématiques qui traduisent la pensée artistique sandienne. Cet exercice est pertinent pour structurer les réflexions de l'écrivaine, tout en s'intégrant dans les courants historiographiques visant à mettre en lumière l'apport de femmes en littérature. Il faut souligner néanmoins que chacune des thématiques approfondies a déjà été étudiée à travers des aspects précis ou par rapport à un écrit en particulier⁸⁴, mais jamais de manière aussi large et entière.

En particulier, la distinction entre les notions apparentées de poète-artiste et de poète-écrivain demeure particulièrement peu étudiée, à travers la pensée de Sand. Pourtant, plusieurs historiens de la littérature comme José-Luis Diaz et Paul Bénichou ont étudié les deux notions du poète selon une perspective globale de la période romantique⁸⁵ ou à partir de certains auteurs, comme Victor Hugo⁸⁶. De plus, même si Diaz⁸⁷ et Lara Popic⁸⁸ effleurent la nuance entre les deux interprétations sandienne du mot « poète » à travers quelques paragraphes, personne ne s'y est encore attardé en profondeur. Cependant, vu l'omniprésence de cette notion à travers la pensée artistique de Sand, cette lacune sera comblée.

4. Les approches historiques

L'analyse de la pensée artistique de George Sand à travers sa perception du poète-artiste s'inscrit principalement dans deux courants historiographiques. Premièrement, elle s'intègre nécessairement à l'histoire des femmes, puisque le présent projet s'attarde spécifiquement à la femme artiste George Sand. Alors que cette perspective d'étude évolue depuis les années soixante-dix, une approche novatrice s'impose depuis environ la dernière

⁸⁴ Diaz, « Sand est la 'fraternité des arts' »; Oliver Bara, « George Sand et les arts du XVIIIe siècle, 'Introduction' », *Les amis de George Sand* (2012), <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00914793/document>; Béatrice Didier, « Le génie narratif des *Contes* », *Littérature* 134 (2004), <https://doi.org/10.3406/litt.2004.1852>.

⁸⁵ Voir par exemple José-Luis Diaz, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme* 54 (1986), <https://doi.org/10.3406/roman.1986.4840>; Diaz, « La littérature comme 'sécularisation du sacerdoce' »; Bénichou, *Romantismes français*, t. I, 839.

⁸⁶ Paul Bénichou, *Romantismes français*, (Paris : Quatro Gallimard, 2004), t. II, 1432-1433.

⁸⁷ Yvon Le Scanff, « Les *Lettres d'un voyageur* de George Sand. Une poétique du romantique du paysage », *Les lettres et les arts* 70 (2007), <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.230>.

⁸⁸ Popic, « Romans de l'Artiste », 110 : « le mot poète désigne à cette époque le plus grand des créateurs artistiques ».

décennie, qui met en valeur spécifiquement les femmes artistes⁸⁹. Dans un contexte où, historiquement, les hommes dominent l'espace artistique, le présent travail s'intègre dans un mouvement visant à accorder aux femmes une place fondamentale spécifiquement dans la sphère artistique. En effet, tandis qu'elles sont actives dans ce domaine depuis plusieurs siècles, ce n'est que récemment que les historiens les mettent en valeur. De surcroît, malgré quelques vagues notoires d'intérêt à leur égard depuis un demi-siècle, l'historienne de l'art Mary D. Sheriff souligne que les femmes artistes n'ont toujours pas réussi à bouleverser significativement l'historiographie. Cependant, elle croit qu'il existe présentement un intérêt marqué pour ce type de sujet chez les historiens. Cet intérêt doit donc être saisi, afin de véritablement rééquilibrer l'historiographie des arts⁹⁰. Le présent travail contribue à consolider les connaissances au sujet de George Sand, de façon à mieux comprendre comment l'écrivaine s'intègre au contexte de son époque. De plus, il contribue à découvrir comment la pensée développée par une femme équivaut, voire surpasse, celle de certains de ses contemporains masculins.

Deuxièmement, le présent mémoire adopte une perspective d'histoire littéraire. L'histoire littéraire, qui s'apparente à l'histoire culturelle, étudie une littérature donnée à travers un angle à la fois textuel et contextuel⁹¹. La production littéraire est analysée selon une perception multidisciplinaire, intégrant donc des approches sociales, s'attardant particulièrement aux technologies de communications et aux réseaux de sociabilités⁹². De plus, l'histoire littéraire étudie autant les écrits appartenant à la sphère privée, comme les relations épistolaires, que ceux appartenant à la dimension publique⁹³. Il y a un rapprochement évident à faire avec le présent travail, qui s'intéresse effectivement à une mise en commun de sources privées et publiques, dans le but d'étudier une pensée artistique.

⁸⁹ Mary D. Sheriff, « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », *Perspective* 1 (2017), <https://doi.org/10.4000/perspective.7155>.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Alain Vaillant, « Histoire culturelle et communication littéraire », *Romantisme* 1, 143 (2009), 102, <https://doi.org/10.3917/rom.143.0101>.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Julie Roy et Chantale Savoie, « Vers une histoire littéraire des femmes », *Québec français* 137 (2005), <https://id.erudit.org/iderudit/55482ac>.

D'autre part, la professeure Christine Planté soulève l'absence des femmes dans cette perspective historique⁹⁴, parce que leur valeur en tant qu'écrivaine est historiquement sous-évaluée. Elle soutient donc l'importance de remédier à cette situation, pour que l'histoire littéraire soit davantage centrée sur des écrits féminins⁹⁵. Elle écrit à cet effet :

Parce que les écrivains, hommes et femmes, ont pensé leur position, leur œuvre, leurs stratégies à partir d'une expérience subjective et sociale, et d'un état de la littérature traversés de la différence des sexes (qu'on pense à la rage de Baudelaire contre la femme Sand...), il me paraît absolument nécessaire de réintroduire non seulement les femmes et leurs écrits, mais toute cette dimension de l'expérience dans l'écriture de l'histoire littéraire⁹⁶.

Planté souligne donc, notamment à travers la question du genre, l'importance de mettre de l'avant la littérature féminine, parce qu'à l'instar de celle des hommes, elle a été réfléchie et elle mérite d'être étudiée. Le présent travail s'inscrit dans cette vision, puisqu'il étudie la pensée artistique de Sand, élaborée en regard du contexte dans lequel elle vit. De plus, sa pensée sera mise en parallèle avec celle de plusieurs artistes considérés comme les hommes les plus prolifiques et influents de l'époque. Cela a été peu fait dans le passé, entre autres en raison de l'intérêt relativement récent que Sand suscite pour ce genre de question.

George Sand fait partie des rares femmes qui arrivent à vivre de l'occupation d'écrivaine au XIXe siècle. De surcroît, elle fait partie de l'infime minorité de celles dont l'œuvre perdure : plus de deux cents ans après sa mort, ses écrits sont encore lus et suscitent présentement un intérêt plus grand que jamais. Toutefois, cette situation n'a pas d'égal avec celle des égaux masculins de Sand, qui occupent une place supérieure dans l'histoire littéraire. Planté met de l'avant l'importance de poursuivre dans cette lignée pour que, une étude à la fois, les femmes artistes soit autant valorisée que les hommes. Ce travail s'inscrit dans ce programme en étudiant la perception du poète-artiste sandien à travers différentes thématiques qui traduisent sa pensée artistique.

Avant d'entamer l'étude de ces thématiques, il importe d'abord d'étudier en profondeur la double signification du terme « poète » comme Sand la perçoit, selon le

⁹⁴ Christine Planté, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France* 3, 103 (2003), <https://doi.org/10.3917/rhlf.033.0655>.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

contexte historique. C'est ce qui sera fait dans le premier chapitre, particulièrement en regard de l'interprétation qui est faite par ses contemporains, selon laquelle le poète-artiste correspond à l'artiste idéal. Ce chapitre permettra en plus d'assurer une cohésion tout au long du mémoire, grâce à la définition des termes centraux.

C'est ensuite qu'une première thématique sera étudiée en profondeur : celle de la fraternité des arts. Ce concept large, utopique, qui se manifeste de différentes manières, est omniprésent à travers les écrits autobiographiques de Sand. Il se traduit globalement par une réflexion sur l'interconnexion entre les disciplines artistiques et les artistes. Comment les différentes disciplines interagissent-elles selon Sand ? Quelles sont les conséquences d'une telle interaction sur la pensée de Sand ? Ces questions seront examinées dans le second chapitre.

Le troisième chapitre s'attardera à la perception sandienne de la hiérarchie des disciplines artistiques. Il sera particulièrement question de la classification flexible qui réside entre la musique et la poésie; ces deux disciplines sont alternativement qualifiées d'idéales par les contemporains de Sand. Quelles sont les répercussions de la hiérarchisation des disciplines sur leurs interprètes ? Ces éléments seront étudiés dans une étude comparative mettant en parallèle la perception commune de ces disciplines supérieures et la pensée de Sand.

Enfin, le dernier et quatrième chapitre étudiera la notion de génie. À travers ses écrits autobiographiques, Sand brosse indirectement le portrait d'un génie, au fil des rencontres qu'elle fait. À la lumière de ce portrait, il sera démontré que le génie sandien doit être étudié en étroite relation avec les notions de poète et d'artiste idéal. Cela permettra de tirer des conclusions au sujet des poètes-artistes dans la pensée de Sand.

Chapitre 1. La dualité de la notion de poète

En 1840, l'artiste autrichien Josef Danhauser peint *Liszt am Flügel* (figure 1). Cette œuvre représente Franz Liszt au piano, entouré de plusieurs artistes qui l'écoutent avec admiration. Cette scène, quoique fictive, a lieu à une époque contemporaine à sa création. Il s'agit d'une représentation caractéristique du romantisme, comme en témoignent l'émotion et la sensibilité que traduisent les personnages. En effet, le décor désordonné, de même que les positions désorganisées des artistes reflètent une exaltation; cette frénésie peut être provoquée par le pianiste. De plus, ce tableau présente plusieurs propriétés typiquement romantiques, s'opposant par le fait même aux codes de la peinture classique, qui prônent l'ordre et la structure au sein d'une œuvre picturale. De plus, les œuvres classiques favorisent les représentations de scènes historiques, renonçant aux scènes contemporaines.



Figure 1. Josef Danhauser, *Franz Liszt am Flügel*, 1840, huile sur bois, 119 x 167 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

Dans cette œuvre de Danhauser, les regards de tous les artistes représentés convergent vers deux endroits : Marie d'Agoult¹, étendue sur le sol, observe son amant, Liszt, jouer. Ce dernier, de même que tous les autres, c'est-à-dire les musiciens Niccolò Paganini et Gioacchino Rossini, de plus que les écrivains Alexandre Dumas, Victor Hugo et George Sand, observent le buste de Beethoven qui pare le piano. La présence de Sand dans cette œuvre, qui se veut la représentation d'une scène romantique idéale², traduit l'importance qu'elle a au sein de ce mouvement. Son importance est, certes, directement liée à la contribution de son œuvre littéraire, entre autres du fait de son intelligence et de sa portée. Toutefois, elle l'est aussi grâce à son apport aux cercles romantiques. Cet apport se manifeste notamment par sa présence dans les soirées d'artistes, similaires à celles représentées par Danhauser. À travers ces rencontres, Sand impose sa présence et développe une pensée artistique. Celle-ci se forme en regard de ses discussions informelles, qui traitent de tout et de rien, comme de la vie personnelle ou des actualités sociales, politiques et artistiques. En effet, ces rencontres sont imprégnées du contexte contemporain. De ce fait, comment la pensée artistique de Sand s'intègre-t-elle aux idées de la société dans laquelle elle évolue ?

Il sera démontré que Sand développe sa pensée artistique en étroit lien avec cette société. C'est notamment le cas avec la notion de poète : les deux différentes significations que Sand lui accorde cadrent avec la société de la monarchie de Juillet. Ce chapitre liminaire permettra donc d'établir le contexte de l'époque, en plus de définir le concept clé de poète. Pour ce faire, après avoir étudié les situations culturelle et artistique sous la monarchie de Juillet, les notions de poète, à travers les significations de poète-écrivain et de poète-artiste, seront étudiées, conformément à leurs définitions usuelles. Ensuite, il sera spécifiquement question des interprétations que Sand en fait, qui se distinguent des

¹ Marie Catherine Sophie de Flavigny, dite Marie d'Agoult (1805-1876) est, durant la période étudiée, une figure omniprésente dans les cercles artistiques. Elle publie sous le nom de Daniel Stern certains écrits, sans toutefois arriver à vivre de son art. Agoult est néanmoins importante pour les cercles romantiques, notamment du fait de son implication dans les soirées d'artistes : elle y est connue et impliquée. Elle est présentée à George Sand par l'intermédiaire de Liszt en 1835. Au cours de la période, la relation des deux femmes évoluera, étant d'abord des amies très proches, jusqu'à ce leur relation se brouille vers 1838. (George Lubin, « Index des correspondants » dans *Corr.*, t. III, 857).

² Christophe Corbier (L'histoire par l'image), « Franz Liszt au piano : le culte de Beethoven », 1^{er} août 2021, <https://histoire-image.org/de/etudes/franz-liszt-piano-culte-beethoven>.

interprétations normales, mais qui s'intègrent tout de même au contexte de la monarchie de Juillet.

1. Le contexte : le romantisme lors de la monarchie de Juillet

1.1 Le romantisme : un mouvement équivoque

Le mouvement romantique s'impose en France dès le début du XIXe siècle, après avoir émergé dans un premier temps en Angleterre et en Allemagne lors du siècle précédent. Cependant, la question des délimitations temporelles de la période romantique en France suscite des désaccords. Certains chercheurs posent son commencement au moment du Consulat en 1799, tandis que d'autres le situent en 1802, lors de la publication du *Génie du christianisme* par François-René de Chateaubriand ou en 1827³, alors que Victor Hugo publie la pièce de théâtre *Cromwell*⁴. Malgré la confusion temporelle quant au commencement de la période, l'importance de Germaine de Staël dans l'intégration de la notion de romantisme en France, notamment par ses publications *Corinne ou la France* ou *De l'Allemagne*, est communément acceptée, tant par les chercheurs⁵ que par les grands acteurs du romantisme. En effet, Victor Hugo, qui est de 36 ans le cadet de Mme de Staël, la qualifie de « femme de génie qui, la première, a prononcé le mot de *littérature romantique* en France⁶ ». La délimitation temporelle est également confuse en France pour la fin du romantisme français : elle est généralement située entre 1848, qui marque la fin de la monarchie de Juillet, et 1868, année de la publication d'*Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert⁷.

Une des raisons pouvant justifier l'incertitude en lien avec les dates délimitant la période réside dans l'ambiguïté même du mouvement romantique. En effet, puisqu'il se construit en opposition directe avec l'école classique, le seul fait qu'un artiste ne considère

³ Cathy Bourgeois, « Esthétique classique, génération romantique, rupture ou continuité ? », *Travaux et documents* 42 (2012), <https://hal.univ-reunion.fr/hal-02186008/document>.

⁴ Pierre Lasserre, *Des romantiques à nous* (Paris : Éditions de la nouvelle revue critique, 1927).

⁵ Gérard Gengembre, « Le romantisme de Madame de Staël, ou enthousiasme et politique », *Revue d'histoire littéraire de la France* 116, 1 (2016), <https://doi.org/10.3917/rhlf.161.0069>.

⁶ Victor Hugo, « Le génie » dans *Odes et Ballades* (Paris : Librairie Hachette et cie, 1882), 9.

⁷ Bourgeois, « Esthétique classique », 44.

pas le classicisme comme étant fondamentalement supérieur⁸ peut être suffisant pour qu'il soit associé au romantisme⁹.

Cette imprécision autour du mouvement justifie d'ailleurs qu'il soit question d'un mouvement romantique plutôt que d'une école, comme c'est par exemple le cas avec le classicisme. En effet, le classicisme est organisé en école, parce qu'il est institutionnalisé et régi par les règles des académies royales¹⁰. Cela contraste avec le romantisme, qui est plutôt considéré comme un mouvement, du fait de son caractère indéfinissable et non structuré. Ce vaste mouvement n'est pas guidé par des règles établies. De plus, il s'impose dans toutes les disciplines artistiques, en plus d'étendre son influence sur les idéologies politiques et sociales. L'ampleur de sa portée, jumelée au fait qu'il se développe sur une base informelle rend impossible son uniformité et sa cohérence totale.

Néanmoins, en plus de l'opposition au classicisme, l'historien Jean-Claude Yon identifie certains autres éléments définissant le romantisme. D'abord, ce mouvement ne se fonde sur aucune règle, mais plutôt sur un refus d'imposer des limites : un nouveau libéralisme prévaut d'abord dans l'art. Désormais, les artistes sont libres d'expérimenter de nouveaux genres, sans être contraints à des règles artistiques, du fait du détachement face aux académies. Par exemple, cela explique pourquoi le roman, genre littéraire auparavant peu estimé, se popularise. De la même manière, l'art poétique ne se contraint plus aux règles de versifications strictes¹¹. Ce libéralisme dans l'art s'étend également aux idées politiques, entre autres, par l'expectative de liberté, qui devient un concept de plus en plus populaire à plusieurs égards¹². Ensuite, les disciplines artistiques ne sont plus hiérarchisées de manière stricte comme c'était le cas lors de l'époque classique. Cela laisse entre autres la possibilité à la musique, considérée autrefois nettement inférieure à la poésie et à l'art pictural, de devenir une des disciplines romantiques majeures. De plus, le romantisme se distingue par l'ouverture sur le monde. Cela se manifeste tant par une ouverture sur les cultures étrangères que par un intérêt pour les époques du passé, incluant

⁸ Pour les fins du présent travail, le classicisme sera considéré dans toute son entièreté, incluant donc le néoclassicisme, qui a cours pendant siècle des Lumières et qui précède le romantisme.

⁹ Bourgeois, « Esthétique classique », 40; Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle*, 39.

¹⁰ Nathalie Heinich, « Académies » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/academies/>.

¹¹ Yon, *Histoire culturelle de la France*, 47.

¹² *Ibid*, 64 : Yon cite la liberté de conscience, d'enseignement, de presse, d'association et de suffrage.

le Moyen Âge¹³, époque impopulaire auprès des classiques. Cette ouverture sur le monde s'exprime également par un intérêt pour le voyage, qui peut être fait à travers les époques, les lieux physiques, qui sont réels ou inventés ou spirituels¹⁴. Enfin, il est nécessaire de mentionner l'importance de la sensibilité dans le mouvement romantique, qui est omniprésente. À travers leurs œuvres, les artistes exaltent leurs émotions, vivent passionnément, souffrent intensément et aspirent à l'idéal¹⁵. Cette mise au premier plan des émotions se traduit par une appropriation du « moi » pour les artistes¹⁶, appropriation qui se conjugue bien avec l'expression des sentiments profonds.

1.2 La monarchie de Juillet : l'apogée artistique

Malgré la confusion entourant les dates et les caractéristiques du mouvement, la plupart des contemporains et des chercheurs acceptent que le romantisme atteint son apogée durant la monarchie de Juillet. Lors de cette période, le contexte politique favorise le romantisme, qui rejoint conjointement les artistes et les intellectuels. Le roi des Français, Louis-Philippe, renonce au caractère autoritaire de sa monarchie, faisant foi de l'approche plus populaire qu'il souhaite adopter, face à un prédécesseur ultraroyaliste. Cela amène, dans un premier temps, une satisfaction chez les artistes et les intellectuels qui rêvent à la république. Ce consentement se transforme toutefois en opposition marquée contre le gouvernement, devant ses tendances de plus en plus absolutistes. Ce contexte politique mouvementé, jumelé au fait que règne une paix relative, fait de la monarchie de Juillet une époque foisonnante de débats idéologiques, de même que faste en ce qui a trait à la production artistique¹⁷. Cette période apparaît comme étant d'autant plus féconde, puisque la décennie des années 1820 en France constitue un « grand vide artistique¹⁸ ». Le compositeur Ferdinand Hiller écrit, au sujet de cette période qu'il a vécue à Paris, que « l'impression des 'Trois Journées' était encore vivace, tout avait pris un essor nouveau, il se produisait dans les lettres et les arts un mouvement d'une ardeur et d'une fécondité

¹³ Henri Peyre et Henry Zerner, « Romantisme » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/romantisme/>.

¹⁴ Yon, *Histoire culturelle de la France*, 40-43.

¹⁵ Peyre et Zerner, « Romantisme ».

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Martin-Fugier, *Les Romantiques*, 8.

¹⁸ *Ibid.*

extraordinaires¹⁹ ». Il attribue cette stimulation artistique au changement de gouvernement, à la suite des trois journées révolutionnaires de juillet 1830, qui se déroulent à Paris.

Tandis que le romantisme se répand à travers tout le territoire français, il faut souligner que Paris en est le centre pendant la période à l'étude, tant selon une perspective française que paneuropéenne. En effet, l'effervescence intellectuelle et artistique²⁰ dont jouit cette ville fait qu'elle devient la capitale romantique. Elle succède à d'autres villes comme Vienne, qui était, jusque dans les années vingt, un centre prééminent du romantisme alors que Franz Schubert et Beethoven y vivaient. Frédéric Chopin témoigne en 1843 de l'effervescence parisienne, lui qui est à Paris depuis plus d'une décennie : « Les artistes se plaisent tellement à Paris ! Ils aiment mieux être dans la misère que d'avoir de quoi vivre convenablement à l'étranger²¹ ». Les artistes se retrouvent dans la capitale française pour participer à cet engouement créatif et vivre la vie de bohème²².

La monarchie de Juillet constitue donc la consécration du romantisme, avant de s'affaiblir au lendemain de la révolution de Février 1848. En effet, ce troisième épisode révolutionnaire français met un terme au régime monarchique, laissant place à la république tant espérée par les artistes. Tandis que cela semble de bon augure, l'enthousiasme est freiné par les révoltes des journées de Juin, lors de la même année. En effet, la violence et le dogmatisme générés par cet événement politique modèrent l'idéalisation que les artistes vouent au peuple²³. Une césure marque également la production artistique : après 1848, il se produit un tournant vers une globalisation de l'art, par le biais des expositions universelles, offrant une vitrine plus grande aux artistes²⁴.

¹⁹ Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen* (Cologne : M. Du Mont-Schauberg, 1874), 14-15, dans *La musique en France à l'époque romantique. 1830-1870*, Jean-Jacques Eigeldinger, (Paris : Éditions Harmoniques Flammarion, 1991), 9.

²⁰ *Ibid*, 8.

²¹ Frédéric Chopin, *Correspondance de Frédéric Chopin*, éd. Bronislas Édouard Sydow (Paris : Richard Masse, Éditeur, 1993), t. II, 128.

²² Martin-Fugier, *Les Romantiques*, 192, 305.

²³ *Ibid*, 369.

²⁴ Eigeldinger, *La musique en France*, 12.

2. La dualité du poète dans la société de la monarchie de Juillet

2.1 Le poète-écrivain

Au cours de la monarchie de Juillet, deux significations de la notion de poète coexistent. La première, interprétation stricte du terme, le définit selon une vision classique et habituelle. Selon celle-ci, le poète est écrivain. C'est notamment l'acception qui est retrouvée dans la 6^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, datant de 1835²⁵. En effet, le terme « poète » y est défini comme suit : « Celui qui s'adonne à la poésie, qui fait des vers. [...]»²⁶. En vertu de cette définition, le poète est celui qui « fait des vers », ce qui restreint donc ce terme à sa plus stricte utilisation. Cependant, il appert, à travers cette même définition, que celui qui est poète « s'adonne à la poésie ». Selon le même dictionnaire, le terme « poésie » se définit comme suit en 1835 :

L'art de faire des ouvrages en vers. La poésie est appelée le langage des dieux. La grandeur, la beauté, la noblesse de la poésie. Les charmes, les richesses de la poésie. Avoir du génie pour la poésie. Exceller dans la poésie. Cultiver la poésie. Renoncer à la poésie. Aimer la poésie. Se connaître en poésie. Le feu de la poésie. L'enthousiasme de la poésie. La poésie vit de fictions. [...]

*Il se dit quelquefois, dans ce sens, en parlant d'un ouvrage en prose qui tient de la hardiesse et de l'élévation poétiques. Il y a de la poésie dans Tacite, dans Bossuet. Platon est plein de poésie. [...]*²⁷

Dans cette seconde définition, il est d'abord réitéré que la poésie constitue exclusivement « l'art de faire des ouvrages en vers », soit la pratique exclusive de l'écriture de poèmes. Cependant, le second paragraphe présenté souligne qu'un ouvrage poétique peut également être « un ouvrage en prose », à condition qu'il possède de la « hardiesse et de l'élévation poétique ». Dans ce sens, l'auteur « qui s'adonne à la poésie », selon la définition du mot poète, réfère à tout écrivain qui écrit des textes, en vers ou en prose, du moment où ils sont empreints de poésie.

²⁵ *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835). Lors des occurrences suivantes, ce titre sera abrégé à *Dictionnaire*.

²⁶ « Poète » dans *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835), 6^e éd., page consultée le 28 août 2021, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6P1634>.

²⁷ « Poésie » dans *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835), 6^e éd., page consultée le 28 août 2021, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6P1633>.

De plus, à partir de la fin des années vingt et pour toute la période à l'étude, la hiérarchie classique qui classe les disciplines d'écriture est rejetée. Cette hiérarchie laisse place à une fraternité au sein des disciplines écrites, de sorte que les différences de genre et de style ne sont plus directement considérées en termes de prestige²⁸. Alors que les romans étaient autrefois jugés comme impurs et vulgaires²⁹, cette sous-discipline d'écriture gagne en popularité. Même si ce genre demeure socialement méprisé, il figure quand même parmi les plus populaires et les plus répandus³⁰. Ainsi, ce contexte de fraternité au sein des disciplines écrites appuie le fait que le poète-écrivain peut rédiger tout genre littéraire.

Cette proposition est d'ailleurs confirmée par l'utilisation du terme « poète », que plusieurs écrivains font au cours de la monarchie de Juillet. Par exemple, en 1834, Honoré de Balzac écrit dans la *Lettre aux écrivains français du XIXe siècle* :

Eh bien ! messieurs, la loi sous l'empire de laquelle nous mourons ravit à la famille du penseur, du poète, du dramaturge, expirés de misère, son traité, sa poésie, son livre, sa comédie, son drame, au moment où le jour vient lui reluire³¹.

En l'occurrence, le terme poète doit être interprété selon un sens strict, d'une part en raison du texte duquel il est tiré, militant pour la reconnaissance des droits d'auteurs des écrivains. D'autre part, Balzac énumère le « penseur », le « poète » et le « dramaturge » : les termes utilisés, particulièrement les deux derniers, désignent un écrivain. Cela est confirmé par l'énumération des écrits qui en découlent : ces trois types d'auteurs écrivent, confusément, de la poésie, de la littérature, de la comédie et du drame. De ce fait, le terme « poète » est interprété strictement, sans toutefois restreindre uniquement son utilisation à celui qui écrit seulement des poèmes. En effet, Balzac ouvre la possibilité que le poète rédige divers genres littéraires.

En somme, le poète-écrivain, comme il sera considéré dans le cadre du présent travail, désigne un auteur qui intègre une expression poétique à ses écrits, peu importe leur type. Il faut d'ailleurs souligner que la signification de poète-écrivain perdure tout au long de la monarchie de Juillet. De plus, la seconde interprétation du poète, large, découle de celle du poète-écrivain.

²⁸ Nicolas Mozet, « Le voyageur sandien en quête d'un lieu d'écriture », *Études françaises* 24, 1 (1988) : 44, <https://doi.org/10.7202/035740ar>.

²⁹ José-Luis Diaz, « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », *Histoires littéraires* 124 (2001) : 16, <https://doi.org/10.3406/litt.2001.1727>.

³⁰ Mozet, « Le voyageur sandien », 44.

³¹ Honoré de Balzac, *Lettre aux écrivains français du XIXe siècle* (Paris : Jean-Luc Petit, 2012 [1834]), 18.

2.2 Le poète-artiste

L'interprétation au sens large du terme poète doit être étudiée en parallèle avec la notion d'artiste. Lors de la monarchie de Juillet, cette dernière est en évolution puisqu'elle se dissocie de la notion d'artisan uniquement depuis la fin du XVIIIe siècle. À ce moment, le mot « artiste » est graduellement utilisé pour désigner alternativement ceux qui pratiquent les beaux-arts ou les arts libéraux³². Ensuite, à partir de la révolution de 1789, la notion d'artiste se développe en opposition avec la nouvelle classe privilégiée, la bourgeoisie. Une telle opposition amène entre autres Saint-Simon à confondre les artistes avec les savants³³, ce qui pose les deux concepts comme étant analogues. Graduellement, l'artiste devient, au cours des premières décennies du XIXe siècle, un créateur de beauté, un être rare et privilégié³⁴. Lorsque la monarchie de Juillet s'installe, même si sa définition ne fait pas l'objet d'une acception unanime, l'artiste est néanmoins glorifié. Il est admiré parce qu'il possède à la fois un caractère réaliste, dans la mesure où, certes, il appartient au monde réel, tout en possédant une aura mythique³⁵, voire sacerdotale. C'est ce qu'exprime entre autres Félix Pyat³⁶, à travers un texte intitulé « Les artistes » :

Mais l'art lui-même est une croyance. Le véritable artiste est le prêtre de cette religion éternelle, qui diffère de toutes les autres; car elle crée au lieu de détruire. Aussi Dieu est le premier artiste, car il a fait ce monde, et quelle œuvre que le monde³⁷ !

L'artiste est alors comparé au prêtre, puisqu'il est le porteur du message de l'art, désormais considéré comme une religion, ce qui fait état de l'encensement dont il jouit.

Cette notion d'artiste se développe en parallèle avec la seconde interprétation, large, de la notion de poète. Précisément, au cours des années vingt, elle est discutée dans les premières rencontres romantiques, comme à l'Arsenal de Charles Nodier ou au Cénacle de Victor Hugo. Ce groupe inclut naturellement Hugo, mais également d'autres figures importantes comme Sainte-Beuve, Alexandre Dumas et Antoine Fontaney. Étant eux-

³² Bénichou, *Romantismes français*, t. I, 393.

³³ Bénichou, *Romantismes français*, t. I, 393.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Diaz, « L'artiste romantique », 10.

³⁶ Félix Pyat (1810-1889) est un avocat, journaliste et auteur dramatique. S'il écrit un peu de littérature lors de la monarchie de Juillet, son apport a surtout trait à son implication politique et révolutionnaire. (Jean Bancal, « Pyat, Félix (1810-1889) » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/felix-pyat/>.)

³⁷ Félix Pyat, « Les artistes (extraits) », *Romantisme* 55 (1987) : 4 https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_55_4856.

mêmes tous des poètes-écrivains, ils posent le poète comme étant un guide pour le peuple, dont le caractère est sacré³⁸ : son rôle est de guider la nation vers un avenir meilleur³⁹. Cette nouvelle posture du poète, qui est à ce moment poète-écrivain, lui accorde une influence sur la société, puisqu'il a une mission sociale à accomplir⁴⁰, qui prône les intérêts du peuple, qui vit dans des conditions de vie déplorables⁴¹. Cela donne au poète, à l'instar de l'artiste, un caractère mythique, voir un statut sacerdotal.

Ensuite, le développement parallèle des notions d'artiste et de poète, jumelé à la proximité des deux significations, fait qu'elles sont utilisées par plusieurs de manière équivalente⁴². C'est entre autres ce que soutient Alfred de Vigny : « Nous convenons bien entendu par Poètes tous les hommes de la *muse* et des *arts*⁴³ ». C'est ainsi qu'émerge le poète-artiste, comme le suggère Olinde Rodrigue⁴⁴ : « Nous entendons par artiste le poète dans toute l'étendue de ce mot; le mot artiste [...] signifie donc l'homme à imagination, et il embrasse à la fois les travaux du peintre, du musicien, du poète, du littérateur, etc.⁴⁵ ». Le nouveau poète, glorifié, devient donc une figure sociale modèle. Ce poète-artiste se dévoue au savoir et exerce une influence considérable sur l'opinion publique⁴⁶, du fait de son rôle de modèle et d'idole⁴⁷.

3. Le poète selon George Sand

Comme la pensée de George Sand s'inscrit dans son époque contemporaine, elle considère également le poète selon deux interprétations : un poète-écrivain et un poète-artiste. Compte tenu de la subjectivité de ces termes, les définitions établies par Sand comprennent des nuances, par rapport à celles habituelles qui ont été présentées. C'est

³⁸ Bénichou, *Romantisme*, t. I, 323.

³⁹ Michel et al., *Littérature française au XIXe siècle*, 92.

⁴⁰ Yon, *Histoire culturelle de la France*, 51.

⁴¹ Yon, *Histoire culturelle de la France*, 41-43.

⁴² Bénichou, *Romantisme*, t. I, 323.

⁴³ Alfred de Musset, *Stello* (Paris : Callman-Lévy, 1882 [1832]), 70.

⁴⁴ Olinde Rodrigue (1795-1851) est un mathématicien et financier. Il rencontrera Saint-Simon et deviendra un de ses disciples. Outre ses écrits sur les mathématiques, ses publications ont trait à Saint-Simon et au saint-simonisme. (Christian Marbach, « Olinde Rodrigue vu par Emmanuel Grison », *Bulletin de la SABIX* 59 (2016), <https://doi.org/10.4000/sabix.1803>).

⁴⁵ Diaz, « L'artiste romantique », 17-20.

⁴⁶ Diaz, « La littérature comme 'sécularisation du sacerdoce' », 2.

⁴⁷ *Ibid*, 3.

pourquoi il faut s'attarder à ces deux notions, spécifiquement selon la perspective sandienne.

De plus, il faut souligner que Sand ne distingue pas explicitement ces deux interprétations. Il n'y a en effet aucune indication autre que le contexte qui permet de déterminer si elle discute du poète-écrivain ou du poète-artiste.

3.1 Le poète-écrivain sandien

C'est donc le contexte qui permet de supposer que Sand réfère au poète-écrivain lorsqu'elle écrit à Charles Poncy : « J'ai toujours désiré qu'un poète fit [...] un recueil de chansons populaires⁴⁸ ». Le contexte, soit le fait que Sand adresse cette idée à un écrivain qui est jeune et inexpérimenté, jumelé au fait qu'elle lui suggère de rédiger des chansons, une forme d'écriture, dissipe les doutes quant à la signification restreinte du terme « poète ».

La définition que Sand formule du poète-écrivain est donc similaire à celle présentée dans le contexte global : il s'agit d'un écrivain qui intègre de la poésie à ses écrits. Particulièrement, elle réfère, à l'instar de la définition courante, à un auteur qui écrit quelconque genre littéraire et non uniquement à celui qui écrit des poèmes. Par exemple, dans la sixième *Lettre d'un voyageur*, le narrateur écrit : « je suis poète, c'est-à-dire une femmelette⁴⁹ ». En l'occurrence, le voyageur, qui écrit à la première personne, se qualifie de poète. Cela signifie que, à tout le moins dans cette lettre spécifique, le narrateur est poète. Le fait que le narrateur se dénigre, en se qualifiant de « femmelette », permet de déduire qu'elle réfère au poète-écrivain, qui ne possède pas l'aura mythique du poète-artiste⁵⁰. De plus, cet extrait, conjugué à d'autres passages de la même lettre, permet de déduire que le poète-écrivain sandien ne se restreint pas uniquement à l'écriture de poèmes, mais plutôt à tout écrivain qui inclut de la poésie dans ses écrits, peu importe leur genre⁵¹. Entre autres, le narrateur interpelle « les quelques personnes qui lisent mes livres⁵² ». Jumelé aux indices qui semblent démontrer que le narrateur est la romancière George

⁴⁸ *Corr.*, t. VI, 623.

⁴⁹ *LV*, 806.

⁵⁰ José-Luis Diaz, « Sand et compagnie. La fraternité des artistes et la réinvention de soi dans les *Lettres d'un voyageur* », *Un itinéraire romantique* 70 (2007) : 115, <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.189>.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *LV*, 785.

Sand⁵³, il est possible de croire que le poète auquel Sand fait référence écrit plutôt des romans. Ceci tend fortement à indiquer que le poète-écrivain sandien s'adonne à d'autres types d'écriture qu'uniquement la versification⁵⁴. C'est pourquoi, à travers le présent travail, le poète-écrivain sandien désignera un écrivain de tout genre, qui intègre une expression poétique à ses écrits.

3.2 Le poète-artiste sandien

D'autre part, George Sand considère aussi dans ses écrits un poète-artiste. À ce sujet, ce passage des *Lettres d'un voyageur*, déjà présenté dans l'introduction du présent travail, démontre que George Sand distingue deux interprétations chez le poète :

Quand ce développement de la faculté de voir, de comprendre et d'admirer ne s'applique qu'aux objets extérieurs, on n'est qu'un artiste; quand l'intelligence va au-delà du sens pittoresque, quand l'âme a des yeux comme le corps, quand elle sonde les profondeurs du monde idéal, la réunion de ces deux facultés constitue le poète⁵⁵.

Cette citation pose effectivement la base de sa définition du poète-artiste. Sand y explique que le sens large qu'elle accorde au terme « poète » possède deux particularités. Le poète sandien est, certes, un artiste, mais il est encore plus : il possède la capacité de créer d'une part ce qu'il voit et d'autre part il possède une profondeur d'âme qui fait de lui un être distinctif. Précisément, Sand résume cette réflexion par la phrase suivante : « pour être vraiment poète, il faut donc être à la fois artiste et philosophe⁵⁶ ». Sa proposition se résume donc par une opération mathématique : poète-artiste = artiste + philosophe⁵⁷.

Afin de bien saisir la portée de cette arithmétique, il faut l'analyser en lien avec d'autres passages. Entre autres, dans son *Essai sur le drame fantastique*⁵⁸, elle développe davantage cette pensée⁵⁹. Elle y écrit à ce sujet que « nous serions vraiment poètes si nous

⁵³ Cette question est discutée aux pages 19-20.

⁵⁴ À la lumière de cet exemple, il faut souligner qu'elle dénigre la fonction de poète-écrivain, notamment en le qualifiant de femme chétive. Cette notion sera approfondie au cours du troisième chapitre sur la hiérarchie des arts.

⁵⁵ *LV*, 872.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Diaz, « Sand et compagnie », 114.

⁵⁸ George Sand, « Essai sur le drame fantastique - Goethe, Byron, Mickiewicz », *Revue des Deux Mondes* 20 (1839), George Sand.

⁵⁹ José-Luis Diaz, « Face à la 'Boutique romantique' : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833) » dans *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigitte Diaz, Isabelle Hoog Naginski, dir. (Caen : Presses universitaires de Caen, 2006), <https://doi.org/10.4000/books.puc.9786>.

pouvions manier assez bien l'art pour en faire l'expression de notre vie métaphysique aussi bien que celle de notre vie poétique⁶⁰ ». Ce second extrait approfondit le premier présenté. D'abord, il confirme que le poète est entre autres artiste, puisqu'il manie l'art. De plus, Sand y réitère également son caractère philosophe, puisque le poète-artiste a la capacité d'intégrer à l'art un aspect qui est à la fois métaphysique et poétique.

En outre, il faut approfondir les significations d'artiste et de philosophe. Pour saisir toute la portée de ce dernier terme, « philosophe », il faut se fier à un autre passage où Sand écrit qu'il est possible « [d']exprimer dans un magnifique langage poétique les idées d'une métaphysique assez abstraite⁶¹ ». Il faut donc comprendre que la « vie métaphysique », précédemment citée, correspond aux principes fondamentaux qui régissent la vie, aux premiers principes des connaissances⁶². Le poète-artiste doit intégrer ces principes métaphysiques à la création artistique. Il doit précisément être en mesure de le faire par un langage poétique, c'est-à-dire de manière à atteindre la sensibilité, à susciter une émotion esthétique.

Donc, quand Sand soutient qu'il faut être philosophe pour être poète-artiste, elle souligne qu'il doit traduire des sujets qui sont, d'une part, profonds, comme le traduit le terme « métaphysique ». D'autre part, Sand traite de la manière dont ces sujets doivent être traduits : ils doivent être transposés de manière poétique. Sand résume aussi que le philosophe est celui qui crée l'art sur des sujets « plus étendus et plus graves⁶³ ». En conséquence, le côté philosophe du poète-artiste amène une profondeur que celui qui est uniquement artiste n'a pas.

Concrètement, le philosophe a, par sa sensibilité impressionnante, la capacité de comprendre les gens, au-delà de leurs apparences : par son « regard profond », il « voit des âmes contrefaites dans des corps splendides, des cœurs d'argile dans des statues d'or et de marbre⁶⁴ ». Il arrive donc à saisir le caractère vrai et fondamental des gens. Cela constitue néanmoins une arme à double tranchant. Une telle âme lui fait voir et comprendre des

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² « Métaphysique » dans *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835), 6^e éd., page consultée le 28 août 2021, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1921>.

⁶³ George Sand, « Essai sur le drame fantastique », 601-601.

⁶⁴ *LV*, 873.

situations qu'il aurait préféré méconnaître : « il souffre, il s'indigne, il murmure, il gourmande. [...] Le spectacle de l'hypocrisie brûle ses yeux d'un fer rouge; les souffrances de l'opprimé allument son courage [...]»⁶⁵ ». Cette capacité à comprendre le vrai caractère des gens et des choses constitue le caractère distinctif du poète-artiste, puisqu'ils émettent certaines vérités qui sont contrariantes⁶⁶.

Enfin, Sand écrit : « la philosophie me paraît surtout la plus innocente de toutes les spéculations poétiques⁶⁷ ». Elle rappelle donc que la poésie du poète-artiste est plus complexe que seulement la philosophie. Dans son esprit, cette dernière est inférieure à la poésie, établissant l'importance que le poète-artiste soit également artiste.

Par ailleurs, Sand définit l'artiste comme ayant « la faculté de voir, de comprendre et d'admirer⁶⁸ » les objets extérieurs, de sorte qu'elle lui attribue la capacité à traduire le réel, ce qui est tangible, à travers une discipline artistique⁶⁹. Il faut ensuite souligner que l'interprétation que Sand fait du poète-artiste se distingue de la définition usuelle précédemment définie : en effet, elle ne considère pas que les mots « artiste » et « poète » sont des notions interchangeables, puisque la première est incluse dans la seconde. Elle préfère ainsi une définition du terme « artiste » qui n'est pas glorifiée. Sand partage à cet effet la vision des Jeunes France, génération d'artistes qui émerge à partir de 1830⁷⁰ : pour eux, « l'artiste » n'a plus de caractère mythique, pour plutôt définir uniquement ceux qui pratiquent l'art⁷¹, qu'ils se distinguent par leur talent ou non. C'est selon cette perspective que le mot « artiste » sera employé à travers le présent travail.

Enfin, le poète-artiste sandien, dans sa totalité, partage des traits avec celui, présenté précédemment, qui fait consensus sous la monarchie de Juillet. En effet, son âme créatrice est sublime : « Dès que ses yeux s'ouvrent à la lumière du soleil, il cherche des sujets d'admiration; il voit la nature éternellement jeune et belle, il est saisi d'extase divine et de ravissements inconnus⁷² ». Sand identifie ici un élément distinctif des poètes-artistes : ils

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.* : « Le poète élève la voix et dit aux hommes des vérités qui les irritent ».

⁶⁷ *Ibid.*, 824.

⁶⁸ *Ibid.*, 872.

⁶⁹ *Ibid.*, 812. Cette déduction, qui peut *a priori* sembler simple, se déduit par exemple que l'extrait suivant : « ce dévouement de l'artiste à son art ».

⁷⁰ France Canh-Gruyer, « Jeunes-France » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jeunes-france/>.

⁷¹ Diaz, « L'artiste romantique », 15.

⁷² *LV*, 873.

ont une capacité d'émerveillement qui les pousse à avoir un constant désir de création, qui est ancré en eux. George Sand accepte le caractère mythique et sacré du poète-artiste : sa double personnalité de philosophe et d'artiste lui permet de percevoir la vie de manière unique. Puis, du fait de son talent d'artiste, il arrive à traduire cette compréhension inouïe à travers l'art. Cela soutient la proposition voulant qu'il corresponde à un artiste idéal.

En conclusion, le cadre de la monarchie de Juillet, dans lequel a cours le romantisme, pose les éléments contextuels qui permettent d'accueillir une double définition du poète. En effet, l'ambiguïté du romantisme, qui se développe en ferme opposition avec les règles rigoureuses du classicisme offre un contexte favorable pour les écrivains. Ceux-ci y élisent une nouvelle figure de guide, celle du poète. De ce fait, ce mot se dédouble en deux définitions, puisqu'il maintient sa signification traditionnelle : en raison du contexte dans lequel le roman s'émancipe, le poète-écrivain désigne désormais un auteur de tout genre littéraire, qui écrit avec un souci poétique. Par ailleurs, selon la définition habituelle, le poète-artiste, synonyme de l'artiste, désigne une figure de guide pour la société et particulièrement pour le peuple, qui est en quête d'affirmation. Pour sa part, George Sand propose des définitions personnelles du poète. Pour elle, le poète-écrivain s'inscrit entièrement dans son époque. Toutefois, elle propose que le poète-artiste soit à la fois artiste et philosophe. Elle distingue ainsi les notions d'artiste et de poète, se dissociant ainsi d'autres écrivains, comme Alfred de Vigny. Néanmoins, Sand considère le poète-artiste comme un artiste idéal : son âme créatrice et sublime ne se satisfait pas uniquement de la vie tangible. Partant de ces deux définitions du poète sandien, il est désormais possible d'explorer différentes thématiques de sa pensée artistique.

En effet, l'intérêt d'établir les définitions de poète-écrivain et de poète-artiste réside dans la manière dont elles sont intégrées à travers divers thèmes; ces thématiques doivent se conjuguer aux définitions. C'est notamment le cas avec le concept de la fraternité des arts, qui sera étudié dans le chapitre suivant.

Chapitre 2. La fraternité des arts

En 1837, George Sand crée, conjointement avec Auguste Charpentier et Paul Gavarni, *l'Éventail des caricatures* (figure 2). Ensemble, ils proposent une scène mythologique, dans laquelle sont caricaturés des gens qu'ils côtoient, qui sont des intellectuels et d'artistes de tous les horizons. Cette œuvre dépeint l'harmonie et l'esprit de communauté qui existent entre toutes ces personnes. Leur interaction est particulièrement intéressante. Entre autres, le quatuor qui se retrouve au centre rappelle instantanément les trois disciplines majeures du romantisme : la musique, la peinture et la littérature (figure 3). Le quatuor représente le musicien Franz Liszt qui, selon la légende au dos du dessin, « décrit un concerto de clarinette qu'il vient de composer¹ ». Liszt s'adresse au peintre Eugène Delacroix qui est, pour l'occasion, un berger se tenant les bras croisés, attentif aux paroles du premier : il « improvise en l'écoutant un tableau qui représentera le concerto de clarinette peint à l'huile, de grandeur naturelle² ». Un oiseau, qui représente le pianiste Frédéric Chopin, est avec eux. Son « chant merveilleux guérit la colique et les cors aux pieds³ ». Chopin est retenu par George Sand, une nymphe déguisée en bergère⁴. À l'exception de cette dernière, les personnages présentés créent conjointement, en intégrant à leur pratique un art qui n'est pas le leur. En effet, Liszt raconte verbalement une pièce de musique; Delacroix illustre cette musique, normalement non représentable en raison de son intangibilité, tandis que Chopin, vu l'orientation de sa tête, semble chanter le discours de Liszt. Dans cette situation, à la fois les artistes et les disciplines artistiques convergent vers une création commune. Cette scène peut être perçue comme étant une métaphore de la fraternité des arts au sein des artistes, pendant la période de la monarchie de Juillet.

¹ Paris musées. Les musées de la ville de Paris, « Éventail des caricatures » [s.d.], www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-de-la-vie-romantique/oeuvres/eventail-des-caricatures#infos-secondaires-detail.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid* : « C'est l'incomparable nymphe Sandaraque (George Sand) qui s'est déguisée en bergère sous le nom de Piffoëlis pour se soustraire/à la passion de l'immortel Phébus ».



Figure 2. Auguste Charpentier, Gavarni et George Sand, *Éventail des caricatures*, 1837, gouache, 18 x 57,5 cm, Musée de la vie romantique, Paris.



Figure 3. Auguste Charpentier, Gavarni et George Sand, *Éventail des caricatures (détail)*, 1837, gouache, 18 x 57,5 cm, Musée de la vie romantique, Paris.

La fraternité des arts est en effet une thématique fondamentale à cette période, symbolisée par l'utilisation qu'en fait Charles-Augustin Sainte-Beuve en 1829. À ce moment, des artistes de toutes les disciplines et de toutes les idéologies se rassemblent depuis peu au nom de la liberté artistique, faisant fi des divergences d'opinions qui les séparaient lors de la décennie précédente. Désormais, ils commencent autour de réflexions sur l'art, de sorte que ces réunions sociales deviennent, selon Félix Pyat, « presque un culte, une religion nouvelle⁵ ». C'est dans ce contexte que Sainte-Beuve entérine le caractère sacré de ce groupe, en le nommant « Le Cénacle » dans un poème du même titre. L'écrivain justifie cette dénomination, dans ce même texte, par l'harmonie et la camaraderie qui règnent au sein de ces réunions : « fraternité des arts ! union fortunée !⁶ ». Cette incitation à la solidarité entre artistes s'exprimera durant la monarchie de Juillet, au cours de laquelle les différents arts se mêlent et s'enrichissent. Précisément, l'expression « fraternité des arts », déjà existante avant l'utilisation de Sainte-Beuve, résonne chez les artistes, jusqu'à devenir un concept déterminant de la période.

Ainsi, l'utilisation de cette expression par Sainte-Beuve, jumelée à sa participation au Second Cénacle⁷ et à ses succès en tant que critique littéraire à la *Revue des deux mondes*⁸ font de lui, malgré son jeune âge, une personne respectée dans le milieu littéraire. Il devient même, dès le début des années trente, mentor pour des auteurs émergents. Par exemple, dès janvier 1833, George Sand, pourtant son aînée de quelques mois, s'y réfère pour « votre [son] jugement et vos [ses] conseils⁹ ».

C'est dans ce contexte que, sous la monarchie de Juillet, Sand intègre spontanément à ses écrits, une importante conceptualisation de la fraternité des arts. Elle reprend le concept brièvement proposé par Sainte-Beuve et le développe sous plusieurs angles, de sorte que ce sujet devient une thématique récurrente et omniprésente dans ses écrits autobiographiques. Comme la thèse principale propose une réflexion sur l'artiste idéal et sur le rapport entre différentes disciplines, il est à propos de se demander quel est l'impact

⁵ Pyat, Félix. « Les artistes (extraits) », 3.

⁶ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme* (Paris : Michel Lévy Frères, 1863[1834]), 69.

⁷ France Cahn-Gruyer, « Cénacles romantiques » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cenacles-romantiques/>.

⁸ George Lubin, « Index des correspondants » dans *Corr.*, t. II, 935.

⁹ *Ibid.*, t. II, 300.

de l'adhésion de Sand à la fraternité des arts sur sa pensée artistique. Il sera démontré, dans le présent chapitre, que la conséquence majeure de cette adhésion est qu'elle perçoit l'art comme étant un tout : sans contester la singularité des disciplines artistiques, ces dernières doivent être perçues en tant qu'ensemble. En conséquence, cet argument soutient la thèse principale : comme Sand perçoit les arts selon une vision d'ensemble, l'interprétation qu'elle fait du poète-artiste doit nécessairement s'inscrire en continuité avec ce principe, qui valorise une vision où les arts s'entremêlent.

Pour établir ce qui précède, la conception sandienne de la fraternité des arts sera analysée dans le détail. Elle sera précisément étudiée à travers les trois grandes composantes qui se distinguent dans ses écrits autobiographiques; chacune d'elles sera examinée. D'abord, il sera question de l'objectif commun que Sand attribue à toutes les disciplines artistiques. Ensuite, le caractère social qu'elle attribue à cette fraternité en soulignant que les artistes de toutes les disciplines se côtoient et s'influencent, sera analysé. Enfin, la façon dont Sand intègre à son œuvre l'enchevêtrement de procédés artistiques, amalgamant de ce fait plusieurs disciplines, sera étudiée. En effet, Sand enchâsse dans son écriture des éléments relevant d'autres disciplines.

Il faut finalement souligner que dans le présent chapitre, les démonstrations et les exemples considéreront uniquement trois disciplines, afin de permettre une analyse plus approfondie de chacun des éléments. Il s'agit des trois disciplines sœurs¹⁰ que les romantiques favorisent pour l'expression symbolique¹¹ : les arts écrits, la musique et la peinture.

1. L'objectif commun de l'art

L'art romantique considère que chacune des disciplines artistiques exprime son propre langage, qui est unique et distinct¹². Néanmoins, George Sand considère premièrement que la fraternité des arts se manifeste par le fait que toutes les disciplines artistiques poursuivent un objectif commun. Elle considère que le but de l'art est d'intégrer

¹⁰ Philippe Junod, « De la trinité des arts à la fraternité des arts », *Littérature classique* 60, 2 (2006) : 56, <https://doi.org/10.3917/licla.060.0049>.

¹¹ *Ibid.*, 57; Olivier Schefer, « Romantisme et œuvre d'art totale. Variations sur la totalité », *Poésie* 2-3, 128-129 (2009) : 203, <https://doi.org/10.3917/poesi.128.0193>.

¹² *Ibid.*

une parcelle d'idéal dans le monde réel, comme elle le souligne dans sa correspondance : « Tout l'art (car il y a de l'art dans les moindres choses encore que le roman) consisterait [...] à incarner un monde idéal dans un monde réel¹³ ». Elle utilise donc l'art pour fusionner l'idéal au réel.

Afin de bien comprendre la portée de cet énoncé, il faut souligner le caractère polysémique de l'idéal, cette notion complexe. Selon la littéraire Hoog Naginski, l'idéal sandien peut entre autres correspondre à « une beauté parfaite; une essence abstraite; une qualité spirituelle; un type; une conception mentale¹⁴ ». Puis, chacune de ces significations comporte plusieurs nuances et permutations¹⁵. Par exemple, George Sand assimile à quelques reprises le rêve à l'idéal. Elle soutient à cet égard que le rêve correspond à « une idée fixe produite par la faculté idéaliste prononcée¹⁶ ». L'idée fixe, concept largement étudié par les chercheurs dix-neuviémistes, peut être perçue en l'occurrence comme une inspiration artistique obsessionnelle, qui se traduit par une hallucination¹⁷. Cette dernière, produite par la « faculté idéaliste » de son cerveau constitue donc une vision cérébrale de son idéal¹⁸. Selon cette perspective, certains rêves que Sand exprime peuvent refléter une situation ou une pensée qu'elle considère comme idéale.

Par ailleurs, Hoog Naginski ajoute que l'idéal sandien est « le but ultime de l'art impossible à atteindre¹⁹ ». Elle justifie que l'idéal sandien soit hors de portée, puisque Sand pose l'idéal en opposition au réel²⁰, conformément à ce qui ressort de certains romans, parmi lesquels figure *Horace*. C'est toutefois une vision différente qui se dégage de ses écrits autobiographiques : à travers ceux-ci, l'idéal et le réel semblent plutôt interagir entre eux afin de se compléter. C'est selon ce raisonnement que l'idéal arrive à intégrer la réalité, par le biais de l'art. Comme l'exprime de manière si éloquente la chercheuse Béatrice Didier, « L'œuvre d'art rend réel le rêve, tandis que par l'œuvre d'art le réel prend une

¹³ *Corr.*, t. VI, 108.

¹⁴ Isabelle Hoog Naginski, « L'idéal sandien dans tous ses états : la rêverie, la quête, la figuration » dans *George Sand et l'idéal*, Zanone, dir., 19.

¹⁵ *Ibid.*, 15.

¹⁶ *HV*, t. II, 289.

¹⁷ Francesca Brittain, « Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic Autobiography », *19th-Century Music* 29, 3 (2006) : 239. <https://doi.org/10.1525/ncm.2006.29.3.211>.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Hoog Naginski, « L'idéal sandien dans tous ses états », 17.

²⁰ Hoog Naginski, « L'idéal sandien dans tous ses états », 20.

beauté idéale²¹». Autrement dit, l'art est un vecteur qui permet de pénétrer à la fois la réalité et le rêve, considérant que le rêve sandien s'assimile fortement à l'idéal. Donc, l'idéal et la réalité deviennent complémentaires grâce aux arts, qui constituent un pont entre les deux concepts, créant ainsi un rapprochement entre eux. À travers les écrits étudiés, George Sand démontre qu'elle soutient cette idée à travers la triade de disciplines artistiques étudiées. D'ailleurs, un canevas similaire est utilisé pour chaque discipline : l'idéal est intégré dans les œuvres. Conséquemment, comme l'œuvre est réelle, de l'idéal est intégré à la réalité.

1.1 L'intégration de l'idéal par les arts écrits

D'abord, les disciplines écrites possèdent la capacité de traduire l'idéal. C'est ce qui ressort de cet échange avec Charles Poncy, dans lequel Sand critique l'ébauche du recueil de poésie de son protégé. Dans ce cadre, l'écrivaine encense Poncy, le qualifiant de poète-artiste :

Vous êtes aussi le poète de vérité, le philosophe qui voit au-dessus de ces maux et de ces tempêtes, les desseins providentiels de Dieu, l'avenir dans ses promesses, la vertu dans son germe, l'idéal dans sa propre aspiration. [...] C'est alors que, vous rappelant les souffrances de la *réalité*, et pressé par la vision sublime de la *vérité*, vous faites cette pièce admirable de *l'aspiration* qui peint si bien l'une et l'autre²².

Ici, le « poète de vérité » rappelle nécessairement la définition que Sand fait du poète-artiste. Trois composantes se démarquent : la réalité, la vérité et l'aspiration. D'abord, la réalité constitue « le spectacle des choses matérielles²³ », la nature, les tempêtes et les souffrances. Elle est « mobile, transitoire, transformable et éphémère²⁴ ». Elle est évolutive et peut donc correspondre à des éléments vérifiables et concrets, qui ont trait à diverses situations comme à la condition humaine ou à l'environnement naturel. La seconde composante, la vérité, est supérieure à la réalité. Elle est en effet « au-dessus » des maux et des tempêtes appartenant à la réalité. La vérité est « immuable et éternelle. C'est quelque chose d'abstrait et d'éternellement pur et beau, comme Dieu²⁵ ». Donc, par son caractère puissant et intangible, elle s'oppose à la réalité qui est concrète. De ce fait, Sand considère la vérité comme étant une vaste composante flexible et différente selon l'interprétation de

²¹ Didier, *George Sand : écrivain*, 688.

²² *Corr.*, t. VI, 411-412.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

chacun²⁶, qui inclut en elle plusieurs composantes, dont l'idéal : la romancière le soutient quand elle écrit que le poète de vérité voit « l'idéal dans sa propre aspiration ». De plus, elle cite dans *La Mare au Diable* « la vérité idéale²⁷ », qui soutient cette perception.

Il en ressort donc de la citation que la combinaison entre la réalité et la vérité mène à la troisième composante, l'aspiration, « qui peint si bien l'un et l'autre ». Étant donné que l'idéal est inclus dans la vérité, l'aspiration permet a fortiori d'incorporer l'idéal à la réalité, conformément à l'objectif convoité par Sand. Dans l'extrait étudié, Sand discute précisément du recueil de poèmes à venir de Poncy. Dans l'écrit que Sand a lu, le poète arrive à intégrer, par le biais de son art, une parcelle d'idéal dans le monde réel, et ce peu importe la nature de cet idéal. En somme, cela met en lumière la capacité de la poésie, par le biais de ses poèmes, à appareiller le réel et l'idéal.

Conformément à une vision prônant la fraternité des arts, la poésie n'est pas la seule discipline ayant cette capacité. Sand démontre effectivement qu'un principe similaire s'applique dans la peinture.

1.2 L'intégration de l'idéal par la peinture

En effet, la romancière exprime à plusieurs reprises la capacité qu'ont les peintres de talent à traduire, par leurs œuvres, l'idéal dans la réalité. Elle souligne cette idée de manière particulièrement éloquente au sujet des représentations de personnages dans les peintures de Delacroix. Elle écrit que les hommes et les femmes qu'il représente « sont vrais comme les images que nous portons en nous-mêmes quand nous nous représentons les dieux de la poésie ou les héros de l'antiquité²⁸ ». Elle soutient donc qu'à première vue, Delacroix peint des personnages conformément à une apparence et des traits réels, qui sont ceux d'un humain ordinaire. Toutefois, selon l'interprétation du qualificatif de « vrai » que Sand leur accorde, ces personnages traduisent finalement une vision idéale, puisqu'ils s'avèrent être des représentations sublimes. Précisément, Sand applaudit la capacité qu'a Delacroix à représenter des gens qui semblent normaux, mais qui se distinguent de cette normalité à la fois avec subtilité et éloquence : « Il semble que, si Delacroix a fait poser

²⁶ Véronique Bui, « Sand, Delacroix et l'idéal » dans *George Sand et l'idéal*, 357.

²⁷ George Sand, *La Mare au diable* (Paris : Calmann-Lévy, 1888[1846]), 11.

²⁸ *HV*, t. II, 254.

des hommes et des femmes, il ait cligné les yeux pour ne pas les voir trop réels²⁹ ». Elle admire donc la faculté qu'a la peinture à exprimer une réalité qui présente des caractéristiques idéales. Autrement nommé, la peinture intègre l'idéal par une représentation réaliste.

Concrètement, Sand illustre cette idée grâce à une œuvre du même peintre. Elle s'attarde précisément au tableau *L'Éducation de la Vierge* (figure 4). L'œuvre y représente Sainte-Anne qui donne une leçon de lecture à sa fille, la Vierge Marie. Les personnages y sont représentés en toute simplicité, vêtus de vêtements intemporels, devant un paysage extérieur qui ne comprend aucun élément surnaturel. Mis à part le titre, rien ne laisse présager l'identité divine des deux personnages³⁰. Toutefois, malgré la simplicité et l'austérité qui traduisent le réalisme de la scène, l'identité des figures mises en vedette intègre une parcelle d'idéal à la peinture. À la vue de ce tableau, Sand remarque cette intégration : elle se « sent défaillir³¹ » quand elle regarde les personnages, parce qu'elle les « trouve si vraies, si naïves, si pures³² ». Ces trois caractéristiques réitèrent la capacité qu'a l'artiste à intégrer ce qu'il faut d'idéal dans les figures représentées : l'attribut de « vrai » pour décrire le visage des protagonistes rappelle leur identité sacrale et idéale, conformément à la précédente réflexion sur le mot « vérité », qui inclut d'ailleurs une connotation sacrale³³. Le qualificatif de « pure » fait aussi écho à ce caractère sacré des personnages, d'une part en raison de leur identité et d'autre part en raison de leur absence de défaut moral³⁴. Enfin, l'utilisation de la caractéristique de « naïve » pour décrire leur visage évoque leur aspect naturel, réaliste et commun. En somme, deux éléments font que Delacroix intègre une idéalité à cette scène réaliste : premièrement, l'identité divine des personnages et deuxièmement, la représentation exempte de défauts moraux. En effet, la représentation est d'une telle justesse, étant pure et vraie, qu'elle exprime l'idéal.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Musée National Eugène Delacroix, « Eugène Delacroix, *L'Éducation de la Vierge*, 1842 » [s.d.], <http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/chefs-d-oeuvre/l-education-de-la-vierge-742>.

³¹ *Corr.*, t. V, 722.

³² *Ibid.*

³³ *Corr.*, t. VI, 411 : Sand soutient dans cette lettre que la vérité inclut « les desseins providentiels de Dieu ».

³⁴ « Pur,ure » dans *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835), 6^e éd., page consultée le 28 août 2021, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P5090> : « Pur, s'emploie figurément au sens moral, et signifie, Sans mélange. [...] Il signifie aussi, Sans altération, sans corruption, sans tache, sans souillure. *Un cœur pur. Une âme pure.* ».



Figure 4. Eugène Delacroix, *L'Éducation de la Vierge*, 1842, huile sur toile, 95 x 125 cm, Musée du Louvre, Paris.

Ainsi, comme c'est le cas avec les arts écrits, la peinture peut intégrer l'idéal au réel. Pour cette discipline, l'intégration se traduit à travers une scène réaliste, dans laquelle résident certains éléments idéaux. Ces derniers peuvent être intégrés à des éléments spécifiques, comme les personnages. Un procédé similaire a lieu avec la troisième discipline des trois sœurs.

1.3 L'intégration de l'idéal par la musique

Sand soutient effectivement que la musique intègre l'idéal à la réalité dans le cadre restreint d'une œuvre. D'abord, pour illustrer cette idée, Sand cite l'opéra *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer, qui traite des persécutions faites aux protestants en lien avec les événements menant au massacre de la Saint-Barthélemy en 1572. Dans cette œuvre dramatique, Sand souligne la capacité qu'a l'auteur à y introduire des luttes fabuleuses, comme celles entre « l'ange et le démon³⁵ » et « le ciel et l'enfer fantastique du Moyen

³⁵ *LV*, 922.

Âge³⁶ ». Comme c'est le cas avec la peinture, elle souligne la capacité qu'a Meyerbeer à superposer à la réalité historique un degré de fantastique. Puis, à la manière de Delacroix, Meyerbeer arrive à peindre, à travers son opéra, des personnages « dans toute l'acceptation du vrai idéal, du réel artistique³⁷ ». Par cette phrase, Sand encense Meyerbeer pour sa capacité à jumeler au sein d'un même personnage les deux concepts complémentaires, de sorte à créer dans son œuvre une « perfection possible³⁸ ». Enfin, par cette expression dichotomique, du fait de la jonction du « possible » et de la « perfection », Sand souligne la capacité de la musique à amalgamer des éléments discordants. Dans un contexte artistique, ceux-ci se joignent avec une aisance remarquable.

À la lumière de tous ces exemples, il a été démontré que l'objectif de l'art d'intégrer l'idéal au réel s'applique à plusieurs disciplines artistiques. Selon Sand, malgré les différents langages par lesquels celles-ci s'expriment, leur objectif commun révèle que les arts doivent être perçus comme un ensemble cohérent. Cependant, il faut souligner que cet objectif commun à toutes les disciplines est étroitement relié aux artistes qui créent cet art en communion avec des artistes d'autres disciplines.

2. La fraternité des artistes : la sociabilité entre les artistes

Justement, le ralliement des artistes de différentes disciplines constitue la seconde manifestation de la fraternité des arts, selon Sand. Cette interprétation est conforme à celle que Sainte-Beuve propose dans le poème *Le Cénacle* : quand il y mentionne la fraternité des arts, il réfère spécifiquement à la sociabilité intellectuelle entre les artistes³⁹. À ce sujet, le concept de rencontre entre artistes de toutes disciplines constitue un élément fondamental au mouvement romantique.

En effet, le romantisme est marqué par les soirées d'artistes⁴⁰, qui rassemblent de manière informelle des intellectuels et des artistes de toutes les disciplines. Cette nouvelle forme de soirées émerge à la fin des années vingt et prend la place des salons,

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, 927.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ José-Luis Diaz, « Les sociabilités littéraires autour de 1830 : le rôle de la presse et de la littérature panoramique », *Revue d'histoire littéraire de la France* 100, 3 (2010) : 522, <https://doi.org/10.3917/rhlf.103.0521>.

⁴⁰ *Ibid.*, 535.

caractéristiques du classicisme et du XVIII^e siècle. Ces rencontres se distinguent de la bienséance des salons, par la jeunesse excentrique et désinvolte qui les fréquente⁴¹. Les artistes accueillent leurs confrères dans leur appartement ou dans leur atelier, pour partager un repas ou se divertir⁴². Par ailleurs, contrairement aux salons où les concepteurs et les exécutants sont hiérarchiquement rangés⁴³, les soirées d'artistes se distinguent par l'égalité qui règne entre les participants. Il y réside en effet un idéal démocratique entre les artistes⁴⁴, ce qui fait écho à leurs revendications politiques lors de la monarchie de Juillet⁴⁵.

À ce sujet, George Sand écrit en 1834, « Je veux m'entourer d'hommes purs et distingués. Loin de moi les fats, je veux voir des artistes. Liszt, Lacroix⁴⁶, Berlioz, Meyerbeer, je ne sais qui encore. Je serai homme avec eux et on en jaspera d'abord, on le niera, on en rira.⁴⁷ » Avant même de faire la connaissance de ces hommes, elle aspire déjà à des discussions interdisciplinaires. Son désir de jaser, de rire et d'être « homme avec eux » témoigne du caractère informel qu'elle compte donner à ces rencontres hypothétiques. Le songe de Sand, qui aspire à cette nouvelle façon de faire, fraternelle et conviviale, se réalisera.

De surcroît, Sand occupe un rôle considérable dans ces réunions : en plus d'y participer, elle initie à répétition ce genre de rencontres. Celles-ci enrichissent le bagage artistique et intellectuel de chacun, d'abord parce qu'elles provoquent des échanges de perspectives, de conceptions et d'opinions. Précisément, Sand fait état, à travers ses écrits, de deux types de rencontres distinctes : celles qui sont réelles et celles qui sont imaginaires.

2.1 Les rencontres réelles

Les rencontres réelles prennent place à différents endroits. Lorsqu'elles sont citadines, elles ont fréquemment lieu dans des domiciles pittoresques⁴⁸, qualifiés par Sand

⁴¹ José-Luis Diaz, « Sociabilités littéraires vs 'socialité' de la littérature », *Romantisme* 1, 143 (2009) : 51, <https://doi.org/10.3917/rom.143.0047>.

⁴² Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle* (Paris : Éditions Louis Audibert, 2007), 107.

⁴³ Anne Larue, « De l'*ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts » dans *La Synthèse des arts*, Joëlle Caullier, dir. (Lille : Presses du Septentrion, 1998), 9, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739/document>.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Sébastien Charléty, *Histoire de la monarchie de Juillet* (Paris : Perrin, 2018), 72.

⁴⁶ Lacroix est le surnom que Sand accorde au peintre Eugène Delacroix.

⁴⁷ *Jl*, 960.

⁴⁸ Martin-Fugier, *Les Romantiques*, 192.

de « greniers d'artistes⁴⁹ », conformément à la vie de bohème qui se profile à cette époque⁵⁰. Entre autres, l'atelier du peintre Ary Scheffer constitue un lieu de rassemblement⁵¹, tout comme l'appartement de Liszt et de Marie d'Agoult, dit l'Hôtel de France, sur la rue Laffite⁵². Pareillement, pendant quelques mois en 1836, Sand est l'hôtesse de ces soirées dans une « mansarde aux rideaux bleus, atelier modeste⁵³ », comme en témoigne la froideur qui y règne : ce logement est « près des neiges du toit en hiver⁵⁴ ». Ces soirées se font en relativement petits groupes, puisqu'elles comptent « huit ou dix personnes⁵⁵ » provenant de différents horizons. Y sont présents des « littérateurs, artistes et quelques hommes du monde intelligents⁵⁶ ».

Par ailleurs, la maison champêtre de Sand à Nohant constitue un véritable lieu de création pour les artistes : elle y fait installer un piano, y organise un atelier de peinture et elle y insonorise une chambre pour écrire⁵⁷. Elle y reçoit des personnes seules ou en groupes, selon ses envies, mais également en fonction des affinités créatrices qu'elle partage avec ses invités⁵⁸. Il faut souligner la variété de profils de ceux-ci, comme en témoignent leurs différentes spécialisations. Elle y reçoit effectivement à répétition des écrivains, dont Charles Didier et Félicien Mallefille, des musiciens, comme Pauline Viardot-Garcia, Liszt et Chopin, des peintres, comme Luigi Calamatta et Delacroix, ainsi que des intellectuels, comme les avocats et futurs députés Michel de Bourges et Emmanuel Arago. Compte tenu de l'organisation des lieux et de son décor champêtre, cette maison est le lieu de création d'une importante quantité d'œuvres d'art de toutes sortes. Justement, Frédéric Chopin y compose une partie importante de son répertoire⁵⁹, tandis que Delacroix y peint plusieurs tableaux notables, comme *l'Éducation de la vierge* (figure 4) et *Le domaine de George Sand à Nohant*⁶⁰ (figure 5).

⁴⁹ *LV*, 846.

⁵⁰ Martin-Fugier, *Les Romantiques*, 310.

⁵¹ Musée de la vie romantique, « Les grandes figures du musée » [s.d.], museevieromantique.paris.fr/fr/le-mus%C3%A9e-de-la-vie-romantique/les-grandes-figures-du-mus%C3%A9e.

⁵² *HV*, t. II, 390.

⁵³ *LV*, 845.

⁵⁴ *Ibid*, 845.

⁵⁵ *HV*, t. II, 219.

⁵⁶ *Ibid*, 390.

⁵⁷ Michelle Perrot, *George Sand à Nohant. Une maison d'artiste* (Paris : Éditions du Seuil, 2018), 97.

⁵⁸ *Ibid*, 100.

⁵⁹ *Ibid*, 97; *HV*, t. II, 435 : « C'est à Nohant qu'il créait et écrivait ».

⁶⁰ *Corr.*, t. VII, 495.



Figure 5. Eugène Delacroix, *Le domaine de George Sand à Nohant*, 1842-1843, huile sur toile, 45,4 x 55,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Toutefois, ce qui se dégage de ces différents lieux de rencontre, ce sont les interactions qui en découlent. Sand vante en effet la pratique simultanée de diverses disciplines : « Lisez-moi des vers, improvisez-moi sur le piano ces délicieuses pastorales qui font pleurer⁶¹ ». Par cette phrase, elle souligne et encourage la coexistence des disciplines. La citation, par son rythme succinct et prompt, laisse présager une perspective selon laquelle différents arts peuvent être conjugués et unis au sein d'une même unité. Une iconographie considérable qui illustre ces soirées, faite par des artistes de toutes les disciplines⁶², amplifie ce principe. Composée en grande partie d'esquisses, cette collection d'images ajoute une troisième dimension artistique, visuelle, à ces échanges disciplinaires. Par exemple, c'est dans ce contexte que Delacroix dessine le *Dessin préparatoire pour le double portrait de Frédéric Chopin et George Sand* (figure 6). Le grand peintre y représente le pianiste qui joue de son instrument et l'écrivaine qui coud à son côté. Une

⁶¹ *LV*, 846.

⁶² Entre autres, Pauline Viardot-Garcia, Delacroix ou Maurice et George Sand illustrent ces soirées.

situation similaire est exprimée par le dessin *Maman bien étonnée d'entendre Liszt*⁶³ (figure 7). Dans ce dessin, Maurice Sand, peintre apprenti et fils de George, illustre Liszt au piano, pendant que Sand se trouve derrière lui, « étonnée d'entendre Liszt⁶⁴ ». Ces deux dessins, qui brossent une scène contemporaine au dessin⁶⁵, témoignent des échanges interdisciplinaires des soirées de Nohant : certains dessinent, d'autres jouent de la musique et les autres s'affairent à diverses tâches, mais ces créations différentes se font en un même temps et lieu.



Figure 6. Eugène Delacroix, *Dessin préparatoire pour le double portrait de Frédéric Chopin et George Sand*, v. 1838, mine de plomb sur papier, 12,6 x 14,3 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁶³ Florence Gétéreau, « Maurice Sand (1823-1889) caricaturiste des musiciens », acte du *Colloque Présences de Chopin à Nohant* (2009), 5, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01098676/document>.

⁶⁴ Ces mots sont ceux qui figurent dans le coin droit de l'image.

⁶⁵ Gétéreau, « Maurice Sand (1823-1889) », 3.



Figure 7. Maurice Sand, *Maman bien étonnée d'entendre Liszt*, 1837, aquarelle et plume sur papier, 20,2 x 24,4 cm, Musée de la musique, Cité de la Philharmonie de Paris, Paris.

Marie d'Agoult souligne également la variété d'activités et de discussions qui se déroulent lors des soirées à Nohant : « Des belles lectures, des entretiens élevés, l'astronomie, la botanique, la musique qu'elle [Sand] aimait passionnément⁶⁶ ». Les artistes qui sont présents intègrent à leurs rencontres des discussions intellectuelles, comme l'évoque cette citation. De la même manière que les arts se combinent, Sand souligne aussi l'appareillage des arts et des discussions enrichissantes pour l'esprit : les invités peuvent écouter une « admirable musique, et, dans l'intervalle, on pouvait s'instruire en écoutant causer⁶⁷ ». Tandis que Delacroix soutient que ces conversations portent sur « tous les sujets⁶⁸ », il est possible de supposer qu'une partie de celles-ci traite spécifiquement d'enjeux politiques et sociétaux, puisque Marie d'Agoult se remémore des réflexions sur « l'abolition de la peine de mort, sur toutes les idées qu'on appelait humanitaire, sur la République⁶⁹ ». Sand, pour sa part, souligne qu'à cette époque, « presque tous rêvaient un avenir de liberté pour la France⁷⁰ ». Par ailleurs, ils veulent « tout réformer... le théâtre, la

⁶⁶ Marie d'Agoult, *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult* (Daniel Stern), éd. Charles Dupêchez (Paris : Mercure de France, 2007), 405.

⁶⁷ *HV*, t. II, 390.

⁶⁸ Eugène Delacroix, *Lettres de Eugène Delacroix (1815-1863)*, éd. Philippe Burty (Paris : A. Quantin. Imprimeur – Éditeur, 1878), 163.

⁶⁹ Agoult, *Mémoires, souvenirs et journaux*, 407.

⁷⁰ *HV*, t. II, 219.

poésie, la musique, la religion et la société⁷¹ », ce qui démontre bien la variété des thématiques générées.

En somme, il ressort de ces rencontres, que Sand initie et auxquelles elle participe, une communion entre les artistes qui discutent et qui créent ensemble, de sorte à y constituer une « vie intime et fraternelle⁷² ». Ce qui se dégage principalement de cette analyse est le lien étroit qui existe entre les disciplines et les créateurs, qui réfléchissent collectivement et qui s'enrichissent mutuellement lors de ces soirées d'artistes. Sand confirme cette cohésion sociale : la mise en commun de l'inspiration et de l'exécution⁷³ de chaque artiste crée des « chefs-d'œuvre de tous les genres⁷⁴ ». La romancière prend donc des actions concrètes pour que ces échanges aient lieu, puisque ces rencontres collectives ont un effet bénéfique sur les réflexions sociales et la création; elles servent le dessein de l'art.

2.2 Les rencontres de communautés idéales

Par ailleurs, l'art sert également les rencontres entre artistes qui sont imaginaires. En effet, Sand fait de cette fraternité entre les artistes un fantasme, comme en témoigne le nombre considérable de communautés fictives et idéales d'artistes, qu'elle imagine à travers ses écrits autobiographiques. Elle en intègre entre autres plusieurs à ses *Lettres d'un voyageur*. Dans celles-ci, le voyageur croise, au fil de son périple, une multitude de personnes, penseurs ou artistes, qui le guident ou l'accompagnent pendant une durée variable de son périple. Ces communautés idéales prennent différentes formes. Par exemple, dans la deuxième lettre, Sand raconte un rêve idyllique dans lequel elle se retrouve dans une « barque pleine d'amis qui chantent des airs délicieux » qui naviguent sur une « rive enchantée⁷⁵ » vénitienne. Ce récit, qui traduit un rêve et une réalité⁷⁶, met en scène des gondoliers dilettantes. Malgré le caractère ordinaire de ces artistes, ce groupe prend un caractère idéal. Le voyageur croit en effet rêver en leur compagnie et il les idéalise

⁷¹ Mémoires de MdA, t. ii, p. 184.

⁷² *HV*, t. II, 219.

⁷³ *Corr.*, t. VII, 469.

⁷⁴ *Ibid*, 469.

⁷⁵ *LV*, 679.

⁷⁶ *Ibid*, 683 : « Il m'est arrivé, l'autre soir, de me retrouver en réalité dans une situation qui ressemblait un peu à mon rêve ».

individuellement : « ce ne sont pas des hommes, ils sont trop bons et beaux pour cela⁷⁷ ». Une des raisons justifiant cet encensement est la cohésion qui règne entre les artistes, lorsqu'ils sont en pleine création. D'abord, Sand les assimile à un cortège⁷⁸, ce qui souligne l'aspect groupé de ces artistes improvisés. Ensuite, ce sentiment d'unité qui règne se traduit par l'harmonie, mise en lumière par ce passage : pendant que le personnage de Beppa chante, le narrateur conseille à ses amis « d'agiter les rames comme les ailes d'un oiseau des mers, et de t'emporter dans ta gondole comme une blanche Lédà sur le dos brun d'un cygne sauvage⁷⁹ ». Le narrateur encourage donc les différentes parties du cortège à bouger de manière synchronisée, créant une totalité, un ensemble unitaire.

Mis à part ce groupe, les autres communautés idéales que Sand illustre concernent davantage des artistes aguerris, qui lui ont précédés ou qui lui sont contemporains. Par exemple, elle imagine dans la sixième *Lettre d'un voyageur* une « cité nouvelle de l'intelligence⁸⁰ », qui rappelle un espace immatériel et utopique de réflexion et de partage d'idées, similaire à la République des lettres⁸¹. Dans la lettre suivante, il est plutôt question de la création d'une colonie d'artistes⁸². Dans les deux cas, l'objectif de ces communautés idéales est similaire. Il s'agit de rassembler des artistes, afin de mettre en commun la contribution de tous : dans la première communauté, « chacun y viendra avec ses forces⁸³ », tandis que dans la seconde, la colonie d'artistes constituerait une « union fervente [...] de douze âmes croyantes et dévouées⁸⁴ », où la croyance est l'art. Dans les deux cas, le principe est le même : créer des rencontres imaginaires idéales, voire mystiques et divines, comme en témoignent les connotations religieuses qui y sont intégrées⁸⁵. Le narrateur rêve à ces rencontres fictives, desquelles se dégage une atmosphère de plaisir⁸⁶, surtout pour les

⁷⁷ *LV*, 689.

⁷⁸ *Ibid*, 707 : « Au son des légers arpèges, trois gondoles se rangèrent à chaque flanc de celle qui portait la symphonie, et suivirent l'adagio avec une religieuse lenteur. Les autres restèrent derrière comme un cortège et ce n'était pas la plus mauvaise place pour entendre ».

⁷⁹ *Ibid*, 689.

⁸⁰ *Ibid*, 818.

⁸¹ Alain Brunn, « République des lettres » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/republique-des-lettres/>.

⁸² *LV*, 818.

⁸³ *Ibid*, 810.

⁸⁴ *Ibid*.

⁸⁵ *Ibid*, 810-811 : il est question « émotions saintes », d'un « jeune Jérusalem ». Elle écrit aussi « rêver à la divinité »; *Ibid*, 819 : Elle y compare directement cette colonie d'artiste à la rencontre des apôtres.

⁸⁶ *Ibid*, 810 : « À chacun de s'amuser innocemment selon son goût et ses facultés »; *Ibid*, 818 : « Heureux amis ! ».

réflexions artistiques et sociales qui ressortiraient de telles réunions. En effet, ces réunions permettraient l'émergence de nouvelles idées, que le voyageur accueillerait avec enthousiasme : il y verrait « arriver des miracles, des sciences nouvelles, des facultés inouïes, une religion universelle⁸⁷ ». Cependant, le sujet exact de ces discussions reste flou et variable⁸⁸ : selon le voyageur, leurs discussions porteraient sur « la science du vrai et la force de la vertu⁸⁹ ». Il souligne néanmoins une variété de questions, fondamentales pour les artistes, qui pourraient trouver réponse lors de l'assemblée. Ces interrogations portent sur des thématiques comme la place et le rôle que l'artiste doit occuper dans la société, ainsi que les idéaux politiques⁹⁰. Pour sa part, le littéraire José-Luis Diaz résume cette idée en soutenant que la finalité de ces rencontres vise à « faire société commune⁹¹ ». Ainsi, le narrateur aspire, par ces communautés idéales, à des réflexions idéales sur des enjeux contemporains de son époque.

Finalement, la présence considérable des fraternités d'artistes idéales dans les *Lettres d'un voyageur* traduit l'importance que ce concept occupe pour l'auteure dans la réalité. En effet, elle donne à ces rencontres fictives un caractère exemplaire, parce qu'elles enrichissent l'art et la société, en raison des idées et de la création qui en émergeraient.

Somme toute, la fraternité sociale entre les artistes constitue une portion importante de la vision de Sand. Son implication, de même que les gestes concrets qu'elle pose, démontrent qu'elle entretient cette vision. Il en découle des discussions et une création commune, lesquelles entraînent des rapprochements entre chaque discipline et des échanges entre elles. Il a aussi été évoqué que ces échanges se reflètent à travers les œuvres de Sand. Précisément, cette perspective sera étudiée à travers la dernière section de ce chapitre.

⁸⁷ *Ibid*, 819.

⁸⁸ Diaz, « Sand et compagnie », 109.

⁸⁹ *LV*, 819.

⁹⁰ Par exemple, elle soulève la question de la gloire que doivent rechercher les artistes. Entre autres, dans la *LV*, 811-813 : « il y a quelque chose de vraiment noble et saint dans ce dévouement de l'artiste à son art, qui consiste à *bien faire* au prix de sa fortune, de sa gloire et de sa vie »; « Quelques-uns de vous, je le sais, ont aimé l'humanité et la justice en artistes ».

⁹¹ Diaz, « Sand et compagnie », 108.

3. La fusion des arts

La troisième et dernière manifestation de la fraternité des arts dans les écrits de Sand se traduit par un amalgame des principes artistiques entre eux, rendant poreuses et perméables les frontières qui existent entre chaque discipline. En 1835, l'auteure évoque ce principe :

J'ai dîné l'autre jour avec Lammenais, Barrot, Ballanche, Nourrit... chez Liszt. Je déjeune lundi chez Michel [de Bourges] avec Lammenais. Cette fusion des principes entre des hommes naguère si opposés et si divers de professions et d'intelligence, est un fait curieux qui ne se représentera plus⁹².

Sand réfère ici à une rencontre amicale, comprenant des personnes qui sont issues de différentes disciplines⁹³. La variété des disciplines impliquées dans ce groupe infère ce à quoi elle renvoie en recourant à l'expression « fusion des principes » : cette expression signifie la convergence de divers modes d'expression⁹⁴.

Certes, Sand soutient que les disciplines artistiques possèdent chacune leur propre langage, puisque les arts « ne se traduisent pas les uns les autres⁹⁵ ». Par exemple, elle écrit : « Décira-t-on le Requiem de Mozart ? On pourrait bien écrire un beau poème en l'écoutant; mais ce ne serait qu'un poème et non une traduction⁹⁶ ». En l'occurrence, Sand soutient qu'il est impossible, par le langage de la littérature, qui se traduit par des mots, d'exprimer la même chose que les sons le font dans le cadre du langage de la musique⁹⁷. Néanmoins, il existe un rapport étroit entre les différentes disciplines, qui rendent un éventuel croisement possible. Sand écrit :

Leur lien est serré étroitement dans les profondeurs de l'âme; mais, ne parlant pas la même langue, ils ne s'expliquent mutuellement que par de mystérieuses analogies. Ils se cherchent, s'épousent et se fécondent dans des ravissements où chacun d'eux n'exprime que lui-même⁹⁸.

⁹² *Corr.*, t. II, 888.

⁹³ Précisément, sont mentionnés dans cette citation deux avocats et hommes politiques (Odilon Barrot et Michel de Bourges), deux musiciens, précisément un compositeur (Franz Liszt) et un ténor (Adolphe Nourrit). Incluant la narratrice, trois écrivains font partie de cette rencontre, spécifiquement un essayiste (Pierre-Simon Ballanche), un poète (Félicité Robert de Lammenais) et une romancière, George Sand.

⁹⁴ Philippe Junod, *De la fraternité des arts : nouveaux contrepoints* (Gollion : Infolio Éditions, 2017), 22.

⁹⁵ *HV*, t. II, 255.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Béatrice Didier, « George Sand et l'imaginaire de la musique » dans *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Diaz et Hoog Naginski, dir., <https://doi.org/10.4000/books.puc.9822>.

⁹⁸ *HV*, t. II, 255.

Cette cohésion particulière entre les différentes disciplines constitue une caractéristique importante des arts romantiques : elles se côtoient et correspondent de sorte qu'elles finissent par cohabiter. Concrètement, cela se traduit par un mélange des codes des différentes disciplines.

En l'occurrence, puisque les sources historiques à l'étude sont des textes en prose, il sera question de l'intégration des autres disciplines à la littérature. Concrètement, George Sand le fait dans ses textes de deux différentes façons.

3.1 Les « mystérieuses analogies »

Comme elle le formule dans cette dernière citation, Sand considère que les arts ne s'expliquent entre eux que « par de mystérieuses analogies⁹⁹ ». La première méthode par laquelle elle entremêle les codes des disciplines consiste précisément à intégrer à ses écrits diverses figures de style, qui font appel à d'autres arts que l'écriture.

L'utilisation de ces figures de style comporte plusieurs objectifs. D'abord, elles permettent d'exprimer une idée avec éloquence et élégance, de manière imagée. Par exemple, Sand souligne que dans un poème, il est nécessaire de « supprimer les mots qui choquent l'oreille *musicale*¹⁰⁰ ». Par l'utilisation du mot « musical », le lecteur saisit immédiatement qu'elle recherche, dans les mots d'un poème, de la fluidité et de l'euphonie entre eux, de la même manière que la musique valorise l'harmonie des sons. Le même principe se produit lorsqu'elle tente d'expliquer les sons qui émergent de l'orgue de Fribourg. Pour que le lecteur puisse comprendre l'intensité des sons qui jaillissent des tuyaux, elle image sa pensée : « toutes ces voix humaines, tous ces ouragans, tout cet orchestre de musiciens imaginaires enfermés dans des étuis de fer blanc¹⁰¹ ». Par cette phrase empreinte de personnifications et de métaphores, elle témoigne de la complexité du son de l'instrument, qui ressemble à un assemblage de plusieurs voix humaines. Pour amplifier l'effet du vent qui passe à travers les tuyaux, elle utilise l'hyperbole « ces ouragans », qui image la tempête de vents forts qui se bousculent dans les tuyaux de

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Corr.*, t. VII, 73.

¹⁰¹ *LV*, 913.

l'instrument. De surcroît, le son qui en ressort est si puissant qu'il équivaut à lui seul à la mise en commun de plusieurs musiciens qui jouent de concert.

Dans la même veine, il faut noter l'utilisation fréquente que George Sand fait du verbe « peindre ». Elle en fait principalement deux utilisations : la première consiste à « peindre » un élément visuel. Par exemple, elle écrit qu'elle « peint encore une fois des paysages que je connais depuis mon enfance¹⁰² ». Dans ce contexte, où elle appelle à décrire un paysage existant, le verbe « peindre » est synonyme de « représenter » ou « décrire ». La seconde utilisation qu'elle en fait consiste à « peindre » un sentiment ou une émotion, qui sont invisibles et qui relèvent des états d'âme d'une personne. Conséquemment, cette utilisation du mot réfère plutôt au verbe « exprimer ». Elle écrit par exemple dans sa correspondance qu'elle fait, dans son roman *Consuelo*, une « peinture des mœurs¹⁰³ ». Cette seconde utilisation du terme « peindre » rappelle au lecteur la puissance avec laquelle la peinture arrive, conformément aux codes de sa discipline¹⁰⁴, à exprimer ce qui est intangible et immatériel, malgré l'aspect avant tout représentatif de la peinture.

Outre ces simples figures de style courtes, Sand écrit également, dans ses écrits apparentés aux journaux intimes, divers textes romancés qui trouvent en leur centre ce que la chercheuse Anna Opiela-Mrozik qualifie de rêverie synesthésique¹⁰⁵. Ce procédé, qui intègre à la figure de style la synesthésie, qui consiste en l'établissement d'analogies qui réfèrent aux cinq sens¹⁰⁶. Par le fait même, une référence à une discipline artistique autre que la littérature y est fréquemment intégrée. Les rêveries synesthésiques, qui mêlent à la fois les disciplines artistiques et les perceptions sensorielles, sont la quintessence de l'utilisation de figures de style multidisciplinaires.

Un court texte romancé qui se rapproche du rêve, figurant parmi ses *Entretiens journaliers*, illustre cette idée. Celui-ci raconte une soirée à Nohant¹⁰⁷, dans la maison de

¹⁰² *Corr.*, t. VII, 55.

¹⁰³ *Corr.*, t. VI, 657.

¹⁰⁴ Isabelle L'Italien-Savard, « Littérature et peinture : un couple bien assorti pour faciliter l'enseignement des œuvres littéraires du XIX^e siècle », *Québec français* 161 (2011) : 30, <https://id.erudit.org/iderudit/63972>.

¹⁰⁵ Anna Opiela-Mrozik, « La musique sacralisée dans les œuvres de quelques écrivains romantiques », *Quêtes littéraires* 3 (2003) : 72, <https://doi.org/10.31743/ql.4606>.

¹⁰⁶ Paul Hadermann, « La synesthésie : essai de définition » dans *Synesthésie et rencontre des arts : Hommage au professeur Jean Heiderscheidt*, Jean-Louis Cupers, dir. (Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 2011), 83.

¹⁰⁷ *EJ*, 989.

l'écrivaine. Liszt est au piano. Pendant ce temps, la princesse, surnom donné à Marie d'Agoult, erre dans le jardin, alternant entre la marche et le sautiellement poétique. Graduellement, par lévitation, elle entame une ascension vers le ciel, jusqu'à se transformer en ange. Cette vision se termine lorsque la musique cesse. À travers ce récit sont mis à profit les sens, qui réfèrent parfois directement à des disciplines artistiques. D'abord, l'ouïe, étroitement liée à la musique, est mise de l'avant : plusieurs éléments permettent au lecteur de s'imaginer les sons qui émergent de la scène. Cette dernière est submergée par la musique de Liszt, qui joue « les mélodies les plus fantastiques de Schubert¹⁰⁸ ». De plus, à la lecture du texte, le lecteur croit entendre les sons de la nature qui agrémentent la scène. Par exemple, le son mélodieux et doux du rossignol constitue un son intermédiaire entre celui de la nature et celui d'un musicien : « le rossignol luttait encore, mais d'une voix timide et pâmée. Il [...] plaçait son point d'orgue extatique comme un excellent musicien¹⁰⁹ ». De plus, le lecteur sait que tous ces sons sont paisibles et tranquilles, puisqu'un « calme profond régnait parmi les plantes ». L'intégration de ces sons naturels à la musique pianistique, qui sont discrets et purs, rendent bien l'esprit champêtre de la scène.

Par ailleurs, la vue du lecteur est mise à contribution dans ce même texte, rappelant la scène figurative d'un tableau. La description détaillée des faits et gestes de la princesse devant le décor idyllique de la nature permet au lecteur d'imaginer visuellement le mouvement de la scène¹¹⁰. Sand décrit notamment « la princesse se promenant dans l'ombre autour de la terrasse », ainsi que le moment où elle « elle vint s'asseoir sur une branche flexible qui ne plia ». Le tout est agrémenté d'éléments permettant de se représenter les couleurs qui couvrent la scène : elle précise « l'air bleuâtre », « le spectre noir », la « belle femme pâle », « sa chevelure blonde rayonnait comme une auréole d'or » et « son voile blanc »¹¹¹.

Enfin, l'odorat est mis à contribution. Des parfums émergent de certains extraits, comme « elle eût voulu se poser sur le lilas blanc » et « elle se perdait tout à fait dans les

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, 989-990 : « Elle était vêtue d'une robe pâle, un grand voile blanc enveloppait sa tête et presque toute sa taille élancée »; « Enfin elle vint s'asseoir sur une branche flexible qui ne pla pas plus que si elle eût porté un fantôme ».

¹¹¹ *Ibid.*

sapins¹¹² » permettant au lecteur de se faire une représentation olfactive de la scène, enveloppée par l'odeur des fleurs printanières et des conifères. En somme, par des métaphores évoquant les sensations, Sand arrive à faire communier plusieurs disciplines artistiques ensemble.

3.2 L'intégration de l'*ut pictura poesis* à l'écriture sandienne

La seconde méthode que Sand utilise pour exprimer la fusion des principes constitue le paroxysme de la convergence des modes d'expression. Cette méthode vise spécifiquement à intégrer les codes de la peinture à un texte écrit. Elle s'inspire de la locution d'inspiration horatienne *ut pictura poesis*, signifiant « la peinture est comme la poésie¹¹³ », qui souligne la gémellité de ces deux disciplines¹¹⁴. Si cette locution a pour effet de considérer la peinture et la poésie comme étant les disciplines supérieures lors de l'époque classique, elle se manifeste différemment lors de la période romantique : elle occasionne plutôt un amalgame des procédés entre les disciplines. Précisément, il s'agit d'intégrer à la littérature des codes directement liés à la peinture romantique, de façon à créer un tableau écrit. Il faut souligner qu'il ne sera pas ici question de la locution analogue *ut musica poesis*¹¹⁵ dans les écrits de Sand, puisque la pertinence d'un tel exercice est contestée. En effet, l'efficacité d'une réelle insertion de procédés musicaux dans les textes en prose est grandement mise en doute par les chercheurs¹¹⁶.

George Sand soutient qu'elle a « été plusieurs fois tenté d'écrire sur des peintures qui m'étaient sympathiques¹¹⁷ ». Toutefois, elle n'a « jamais osé » le faire, par peur de ne pas être à la hauteur : « je ne me sens pas compétente¹¹⁸ ». Il faut néanmoins remarquer que Sand fait appel, à quelques reprises, à l'utilisation qui lui est contemporaine de l'*ut pictura poesis* dans ses œuvres autobiographiques. Cela est précisément le cas dans sa

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis. Baudelaire la peinture et le romantisme*, (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2000), 21, <https://books.openedition.org/pul/6065#bodyftn11>.

¹¹⁴ Francis Claudon, « La littérature comparée et les arts », *Neohelicon* 16, 1 (1989) : 261.

¹¹⁵ Cette locution signifie « la musique comme la poésie ».

¹¹⁶ Éric Bordas, « *ut musica poesis* ? Littérature et virtuosité », *Romantisme* 2, 128 (2005) : 120-123, <https://doi.org/10.3917/rom.128.0109>.

¹¹⁷ *Corr.*, t. VI, 506.

¹¹⁸ *Ibid.*

description des paysages des montagnes de Valldemosa, sur l'île espagnole de Majorque.

Afin de bien illustrer le propos, il est pertinent d'analyser en profondeur ce passage :

La Chartreuse, située au dernier plan de ce col de montagnes, s'ouvre au nord sur une vallée spacieuse qui s'élargit et s'élève en pente douce jusqu'à la côte escarpée dont la mer frappe et ronge la base. Un des bras de la chaîne s'en va vers l'Espagne, et l'autre vers l'orient. De cette chartreuse pittoresque, on domine donc la mer des deux côtés. Tandis qu'on l'entend gronder au nord, on l'aperçoit comme une faible ligne brillante au-delà des montagnes qui s'abaissent, et de l'immense plaine qui se déroule au midi; tableau sublime, encadré au premier plan par de noirs rochers couverts de sapins, au second par des montagnes au profil hardiment découpé et frangé d'arbres superbes, au troisième et au quatrième par des mamelons arrondis par le soleil couchant dore des nuances plus chaudes, et sur la croupe desquels l'œil distingue encore, à une lieue de distance, la silhouette microscopique des arbres, fine comme l'antenne des papillons, noire et nette comme un trait de plume lumineux, c'est la plaine; et à cette distance, lorsque les vapeurs de la montagne commencent à s'exhaler et à jeter un voir transparent sur l'abîme, on croirait que c'est déjà la mer. Mais la mer est encore plus loin, et au retour du soleil, quand la plaine est comme un lac bleu, la Méditerranée trace une bande argent vif aux confins de cette perspective éblouissante¹¹⁹.

À travers ce passage, qui malgré sa longueur, ne présente qu'une infime partie des illustres et riches descriptions de paysages, Sand intègre plusieurs éléments qui sont caractéristiques des codes de la peinture romantique. D'abord, cette dernière est caractérisée par une abondance de peintures de paysages. Ceux-ci expriment une nature pure, qui valorise des espaces assez grands pour y exprimer ses états d'âme¹²⁰. La toile *La forêt de Fontainebleau* (figure 8) de Camille Corot exprime bien cette idée : cette scène y démontre une forêt sauvage, primitive et désorganisée, comme en témoignent les racines qui tombent de la roche. De plus, l'horizon, lointain, exprime l'immensité du territoire peint. Une méthode similaire émerge de l'extrait présenté : Sand y dépeint un paysage complètement naturel, à travers lequel se signale un espace d'une vastitude inégalable. Cela est percevable par une série d'expressions qui traduisent cette étendue incommensurable : elle écrit une « vallée spacieuse », « l'immense plaine qui se déroule », la « silhouette microscopique des arbres » qui sont à « une lieue de distance » et la « mer encore plus loin ». Ce grand espace permet à l'artiste d'exalter ses sentiments. En effet, George Sand choisit cet espace pour y passer des « heures de contemplation¹²¹ ». Par ces mots, l'auteure exprime l'inspiration

¹¹⁹ *Un hiver à Majorque*, 1116-1117.

¹²⁰ L'Italien-Savard, « Littérature et peinture : un couple bien assorti », 30.

¹²¹ *Un hiver à Majorque*, 1118.

artistique que lui procure le paysage : il s'agit de « Tout ce que le poète et le peintre peuvent rêver¹²² ».



Figure 8. Jean-Baptiste-Camille Corot, *La forêt de Fontainebleau*, 1834, huile sur toile, 175,6 x 242,6 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Un autre élément qui s'inscrit dans la peinture typiquement romantique est sa recherche d'idéal, de sorte à faire « éclater le sublime¹²³ ». Ceci se manifeste par certains aspects, réels à l'origine, qui sont amplifiés et deviennent idéalisés. Cela est par exemple exemplifié dans la peinture *La Liberté guidant le peuple* (figure 9) de Delacroix. Ce tableau représente une foule d'émeutiers qui franchissent les barricades dans le cadre des journées révolutionnaires des Trois Glorieuses de 1830. Cette scène, malgré son lyrisme, représente un évènement réel. Ce tableau est toutefois idéalisé, puisque la scène précisément peinte ne s'est jamais produite. De surcroît, la femme qui se trouve en son centre relève particulièrement de l'idéal : arborant son drapeau tricolore, cette femme constitue une allégorie de la liberté, une des grandes revendications de l'époque¹²⁴. Cette démarche est

¹²² *Ibid*, 1117.

¹²³ L'Italien-Savard, « Littérature et peinture : un couple bien assorti », 31.

¹²⁴ Udolpho van de Sandt, « Révolution française, arts sous la » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arts-sous-la-revolution-francaise/>.

en l'occurrence présente dans l'extrait littéraire à l'étude. Effectivement, dans celui-ci, Sand louange le monde réel, pour y définir une beauté idéale¹²⁵. En l'occurrence, cela est d'abord exprimé par la présence de compléments qui magnifient la description, qui est à première vue plutôt représentative. C'est pour cette raison qu'elle qualifie la vallée de « spacieuse », la chartreuse de « pittoresque », les arbres de « superbes » et la perspective « d'éblouissante¹²⁶ ». Ces adjectifs amplifiants accentuent la capacité du lecteur à se représenter le paysage d'une manière idéale, conformément à une esthétique sublime¹²⁷.



Figure 9. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, huile sur toile, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris.

De plus, l'idéalité du passage est perceptible par les couleurs qui y sont mentionnées. En effet, les peintures de la période à l'étude se caractérisent par certaines touches de couleur éclatantes¹²⁸, renforcées par des effets d'opposition entre l'ombre et la

¹²⁵ Amel Ben Amor, « La quête de l'idéal dans *Un hiver à Majorque* » dans *George Sand et l'idéal*, Zanone, dir., 241.

¹²⁶ *Un hiver à Majorque*, 1117.

¹²⁷ Hoog Naginski, « L'idéal sandien dans tous ses états », 18.

¹²⁸ Peyre et Zerner, « Romantisme ».

lumière. Ceux-ci ajoutent aux œuvres un aspect dramatique¹²⁹. Pour reprendre l'exemple de la toile de Corot, les jeux d'ombres qui figurent sur l'arbre du plan avant contrastent avec le paysage clair des plans arrière. Le même effet se remarque dans *La Liberté guidant le peuple* : le clair-obscur qui plonge sur la protagoniste la met en valeur. De plus, l'ombre régnant majoritairement sur la scène assombrit le tableau, lui donnant une allure plus dramatique. Émergent toutefois de cette scène les couleurs éclatantes du drapeau tricolore, contrastant avec les couleurs ternes du reste de l'œuvre.

Ce même dispositif est présent dans l'écriture de Sand. À travers l'extrait étudié, Sand mentionne plusieurs éléments qui permettent au lecteur de se représenter l'éclairage qui émerge de la scène. En effet, plusieurs attributs liés à la lumière agrémentent le tableau, laissant au lecteur la capacité de percevoir la lumière du crépuscule. Elle écrit par exemple à cet effet : le « soleil couchant dore des nuances les plus chaudes », « le soleil qui se couche fait surplomber sur la vallée une lumière dorée et éclatante ». Cette lumière solaire crée un contre-jour qui assombrit les arbres, qui deviennent donc noirs comme l'ébène : la silhouette des arbres est « noire et nette comme un trait de plume à l'encre de Chine sur un fond d'or étincelant ». Enfin, dans tout ce tableau écrit, elle souligne certains éclats de couleur qui jaillissent du paysage, soit le « fond d'or étincelant » de la plaine qui est « comme un lac bleu ». Elle souligne également la brillance du soleil qui frappe sur l'eau : la mer est comme une « faible ligne brillante », « une bande d'argent vif ».

En somme, compte tenu de tous ces emprunts que Sand fait à la discipline de l'art pictural, il en ressort qu'elle peint, à l'aide de mots, un tableau, conformément aux codes de la peinture de son époque. Quoiqu'il ne s'agisse que de l'analyse d'un segment littéraire précis, ce même procédé qui revisite l'*ut pictura poesis*, se retrouve également dans plusieurs descriptions des *Lettres d'un voyageur*¹³⁰, accentuant son importance.

À plus grande échelle, la diversité des procédés et le nombre important d'occurrences qui traduisent cette fusion des principes font état de l'importance que Sand accorde à ce mélange de procédés.

¹²⁹ L'Italien-Savard, « Littérature et peinture : un couple bien assorti », 31-33.

¹³⁰ *EJ*, 985.

Il a été démontré que George Sand perçoit les disciplines artistiques selon une perspective collective, puisque ces disciplines sont complémentaires. Elles peuvent s'entremêler et amener à l'art une nouvelle profondeur. Cela est manifeste : bien qu'elle reconnaisse les singularités propres à chaque discipline, elle considère que ces disciplines desservent collectivement un but commun. De plus, Sand prend part et initie, à travers des communautés réelles et idéales, des rencontres où les artistes de toutes les disciplines se retrouvent, dans le cadre de soirées. La mise en commun de leur point de vue et de leurs réflexions fait évoluer l'art et la société. Enfin, une fusion des principes s'opère dans les écrits de Sand : elle crée des œuvres littéraires empreintes de synesthésie, dans lesquelles elle intègre une expérience multisensorielle. Plus encore, à certaines occasions, elle rédige une peinture romantique. Ces manifestations de la fraternité des arts dans les écrits autobiographiques sandiens démontrent qu'elle conçoit qu'il existe des liens étroits entre les arts.

Cette idée, qui traverse le chapitre, s'inscrit dans la veine de la thèse principale, qui conçoit que l'artiste idéal sandien puisse pratiquer toute discipline. Si le poète-artiste, figure idéale, intègre les artistes des autres disciplines, la vision de la fraternité des arts élaborée par Sand est respectée, puisque le poète-artiste est, à l'image des arts, interprété selon une perspective large et unificatrice. De plus, comme cela a été démontré, la fraternité des arts, conformément à la perception de Sand, embrouille les frontières entre les différentes disciplines. Même si la dénomination accordée à chaque artiste est non équivoque à l'ère romantique, il faut quand même souligner que l'art de ces artistes est teinté par des réflexions provenant d'autres disciplines. Cette réalité, à laquelle Sand adhère, fait qu'il n'y a pas lieu de ségréger strictement certains artistes ou certaines disciplines. C'est toutefois ce qui se produirait si la figure idéale du poète-artiste se restreignait à être écrivain. Si c'était le cas, une incohérence majeure se discernerait dans la pensée artistique sandienne, puisque cela communiquerait une vision séparatiste des arts.

C'est donc le caractère rassembleur et unitaire de la fraternité des arts qui imprègne le présent chapitre, de même que la pensée de Sand. Néanmoins, la vision artistique sandienne n'est pas dépourvue de disparité. En effet, il est clair à travers ses écrits qu'elle ne valorise pas également chacune des disciplines artistiques. Dans le but de broser un portrait intégral et consciencieux de la vision sandienne du poète-artiste, il faut approfondir

les préférences de Sand entre les différents arts. C'est ce qui sera étudié dans le prochain chapitre.

Chapitre 3. La hiérarchie des arts

Depuis l'Antiquité, les disciplines artistiques sont classées dans une hiérarchie. Cette hiérarchisation maintient un caractère approximatif et incomplet au fil des siècles : certaines disciplines se démarquent par des qualités correspondant aux standards théoriques et esthétiques de l'époque, tandis que d'autres, ne les satisfaisant pas, sont dévalorisées. Cependant, toutes les disciplines n'y occupent pas une place précise et le caractère suggestif de la classification rend variable le rang accordé aux genres artistiques, en fonction du point de vue de la personne qui s'y attarde¹. De plus, les genres dominants diffèrent selon les courants artistiques et les époques².

Parallèlement aux chamboulements politiques de la fin du XVIIIe et du début du siècle suivant en France, l'émergence de la période romantique entraîne une reconsidération de cette hiérarchisation des disciplines artistiques. Alors que la dernière grande période artistique, le néoclassicisme, valorisait principalement la poésie et les arts visuels, conformément à une interprétation de la locution *ut pictura poesis*³, l'importance accordée aux disciplines artistiques change. Ces disciplines se classifient dorénavant en fonction de leur proximité avec l'idéal⁴, conformément à la définition subjective de l'idéal et à la nouvelle vision romantique qui prône la libération des sentiments intimes⁵. Cela entraîne un désintérêt pour la *mimèsis*, caractéristique de l'idéal esthétique classique, basé sur des règles rigides et prédéfinies⁶. Sont désormais globalement considérées comme supérieures deux disciplines artistiques, soit la poésie, qui maintient sa position par rapport à la période précédente, et la musique. Celle-ci, infériorisée lors des siècles antérieurs en raison de son incapacité à satisfaire de manière autonome les finalités de l'imitation, devient, à l'époque romantique, une des disciplines les plus valorisées⁷. Si la musique et la poésie sont communément considérées comme supérieures sous la monarchie de Juillet,

¹ Gérard Régimbeau « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement des valeurs », *Hermès, La revue* 2, 66 (2013) : 3, <https://doi.org/10.4267/2042/51553>.

² *Ibid.*

³ Maurice Brock, « Ut pictura poesis » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ut-pictura-poesis/>.

⁴ Peyre et Zerner, « Romantisme ».

⁵ Brigitte François-Sappey, *Histoire de la musique en Europe* (Paris : Presses universitaires de France, 2018), 65.

⁶ Bourgeois, « Esthétique classique », 40.

⁷ Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle*, 51.

une étude de la hiérarchie des genres faite sur le plan individuel change d'une personne à l'autre. C'est pourquoi une analyse, à la même époque, de ce concept vu par Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset ou George Sand varie incontestablement.

Chez cette dernière, la hiérarchie des arts devient un sujet récurrent dans ses écrits autobiographiques de 1830 à 1848. Elle discute particulièrement de sa perception des deux disciplines qui sont variablement considérées comme suprêmes par ses contemporains, soit la poésie et la musique⁸. Puisque la présente recherche tente entre autres de comprendre l'importance que le poète-écrivain occupe dans la pensée de Sand, il est pertinent d'observer comment sa discipline, la poésie, se conjugue avec les autres. Précisément, le présent chapitre examinera comment Sand classe les deux disciplines artistiques variablement perçues comme supérieures. Surtout, quelles raisons et quelles nuances justifient sa position ? Cette réflexion permettra de remarquer que le poète-artiste, que Sand qualifie d'artiste idéal, est nécessairement musicien, afin d'éviter une incohérence majeure entre l'interprétation qu'elle fait des arts et des artistes.

Pour ce faire, une analyse comparative des différentes visions qui posent la musique et la poésie en tant que disciplines supérieures sera présentée. Dans ce cadre, il sera d'abord question de la capacité d'expression de la musique. Ensuite, les différentes qualités de la poésie, comparées à la perception de Sand seront étudiées. Enfin, la vision comparative sandienne de ces deux disciplines sera analysée.

Préalablement, il faut spécifier la signification du mot « poésie » pour le présent chapitre. Dans la lignée de la définition qui est faite du poète-écrivain dans le premier chapitre, selon laquelle ce terme inclut tous les écrivains intégrant à leurs écrits un souci poétique, le terme poésie englobera toutes les disciplines littéraires. Il inclura donc autant l'écriture de poèmes que celle de romans, de pièces de théâtre ou d'autres écrits littéraires, qu'ils soient versifiés ou prosaïques.

1. L'infini du langage : la musique en tant que discipline supérieure

Une première vision répandue à l'époque soutient que la musique trône au sommet de la hiérarchie des arts romantiques. C'est ce que soutient par exemple l'écrivain Joseph

⁸ Schefer, « Romantisme et œuvre d'art totale », 203.

d'Ortignes⁹ en 1833, qui écrit que : « La musique est ce qui préoccupe le plus la société; tout ce qu'il y a de désir, de sensibilité, de jeunesse, d'activité, se tourne vers cet art vague et indéfini¹⁰ ». Honoré de Balzac partage cette opinion : il soutient que la musique est le « plus grand de tous les arts¹¹ ». C'est également le cas de Franz Liszt et de George Sand, qui partagent une vision très similaire de la musique; les deux s'influencent mutuellement dans leurs réflexions à ce sujet¹², comme cela est exprimé à travers une correspondance publique et réciproque¹³. Précisément, trois éléments soutiennent leur opinion et particulièrement celle de Sand : elle vante d'abord la capacité d'expression du langage de la musique. Elle la justifie aussi par le rattachement intime de cet art à la nature. Enfin, la musique exprime le langage divin. Ces notions seront développées.

1.1 L'expression illimitée

Considérant que chacune des disciplines artistiques possède leur propre langage, la finalité du langage de la musique est d'exprimer les émotions, avec une justesse telle, qu'elle dépasse toute désignation verbale et visuelle¹⁴.

En effet, comme le soutient Franz Liszt, la musique est une langue « arbitraire et moins définie que toutes les autres¹⁵ »; une même pièce musicale peut faire l'objet d'une « multitude d'interprétations diverses¹⁶ ». Sand, qui soutient cette vision, ajoute toutefois que l'imprécision de la musique n'empêche pas son haut degré de justesse : « il est au pouvoir du plus beau de tous les arts de peindre toutes les nuances du sentiment et toutes les phases de la passion¹⁷ ». De ce fait, la musique est beaucoup plus appropriée pour

⁹ Joseph d'Ortignes (1802-1866) est critique musical et historien de la musique, reconnu à son époque et quelque peu oublié par la postérité. Ayant parfait ses compétences de linguiste auprès de Lamennais, Ortignes applique des particularités linguistiques à l'analyse musicale. (Sylvia L'Écuyer Lacroix, « Joseph d'Ortignes et la linguistique de la musique », *Études littéraires* 15, 1 (1982) : 13-16, <https://doi.org/10.7202/500565ar>).

¹⁰ Joseph d'Ortignes, « Le balcon de l'opéra » dans *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts* (Paris : Aux bureaux de l'Artiste, 1840 [1833]) : 199, cité dans Jean-Marc Balibé, *Le roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet* (Paris : Lettres modernes Minard, 1969), 5.

¹¹ Bordas, « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », 110.

¹² Thérèse Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand. 1804-1838* (Paris : Nouvelles éditions latines, 1954), 422.

¹³ Liszt adresse deux lettres à Sand dans *Lettres d'un bachelier ès musique* de Liszt; Sand en adresse une à Liszt dans les *Lettres d'un voyageur*, précisément la septième.

¹⁴ James H. Johnson, « Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France », *19th-Century Music* 15, 1 (1991) : 28, <https://doi.org/10.2307/746296>.

¹⁵ Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, éd. Rémy Stricker, ([s.l.] : Le Castor Astral, 2006), 27.

¹⁶ *Ibid*, 27.

¹⁷ *LV*, 923.

exprimer des états émotifs que ne le sont les mots. En effet, elle écrit : « je me souviens d'avoir été plus touchée par ses effets et plus convaincue par son éloquence que par tous mes livres de philosophie¹⁸ ». Sand vante donc, par cette citation, la dichotomie entre le caractère probant de la langue musicale et son imprécision.

Pour ces raisons, l'écrivaine considère que le langage de la musique possède la capacité de « tout exprimer¹⁹ » : l'art musical est le « langage de l'infini²⁰ ». En effet, le musicien communique « la langue divine perfectionnée, de la musique [...] portée à son plus haut degré d'éloquence et de persuasion²¹ ». L'utilisation des qualificatifs « éloquent » et « persuasif » est réfléchie : ces deux termes, normalement attribués à un discours rhétorique convaincant, sont en l'occurrence appliqués à la musique. Par cette utilisation, Sand réitère la capacité d'expression de la musique, supérieure à toute autre forme de langage. Elle illustre notamment cette idée en soutenant que même une musique des plus élémentaires, « dix lignes qu'un enfant pourrait jouer », vaut mieux que « des poèmes d'une élévation immense, des drames d'une énergie sans égale²² ». Elle exprime, par ce fait, la supériorité de la musique sur d'autres disciplines artistiques; elle nomme expressément la poésie et les arts dramatiques. En somme, Sand insiste sur le fait qu'il n'existe aucune limite à ce qui peut être perçu dans une œuvre musicale, selon l'interprétation qui en est faite par l'auditeur²³. L'art musical a, de surcroît, la capacité à saisir l'immensité de la nature, entité qui suscite un émerveillement.

1.2 L'expression de la nature

Effectivement, la nature, encensée lors de la période romantique, est omniprésente dans les œuvres de plusieurs artistes. Ces derniers valorisent le caractère vivant, entier et indépendant de la nature²⁴. Avant de s'attarder davantage au lien entre la musique et la nature, il est important de comprendre la portée que cette dernière a à cette époque, principalement pour Sand. Elle entretient effectivement un lien très intime avec la nature,

¹⁸ *Ibid*, 925.

¹⁹ *Ibid*, 923.

²⁰ *HV*, t. II, 421.

²¹ *Ibid*, 819.

²² *HV*, t. II, 421.

²³ Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, 27.

²⁴ Monique Lapointe, *Anthologie de la littérature. Du Romantisme à aujourd'hui* (Saint-Laurent : Éditions du Renouveau pédagogique, 2008), 40.

qui constitue un thème récurrent dans sa correspondance et central dans certaines de ses publications autobiographiques, comme dans les *Lettres d'un voyageur* et dans *Un hiver à Majorque*. L'écrivaine y fait de longues descriptions littérales de la nature et du paysage, à travers desquelles elle admire son pouvoir créateur et sa pureté. À travers ces passages, il ressort de l'admiration et de la reconnaissance à l'égard de la nature, parce qu'elle est l'assise de la vie. En effet, elle est une force suprême, encensée par Sand : « rien n'est plus beau que ces terrains négligés qui produisent tout ce qu'ils veulent, et qui ne se font faute de rien ²⁵ ». Elle s'extasie devant la capacité de la nature à se développer, sans égards aux situations humaines : la nature, qui existe sous forme d'unité intrinsèque autonome²⁶, est indépendante et supérieure aux situations humaines²⁷. Conséquemment, un respect doit nécessairement lui être voué, sous peine de réprobation, comme le rappelle dans la dixième *Lettre d'un voyageur* : « nous mépriserions son indifférence pour le paysage²⁸ ». Elle qualifie en effet de vulgaire « l'indifférence [...] en présence de beautés naturelles²⁹ ».

Cette admiration pour la nature se justifie par sa complétude. L'intellect de l'artiste est davantage stimulé à la vue de la nature, qu'il l'est en présence d'une œuvre d'art :

C'est que les créations de l'art parlent à l'esprit seul, et que le spectacle de la nature parle à toutes les facultés. Il nous pénètre par tous les pores comme par toutes les idées. Au sentiment tout intellectuel de l'admiration, l'aspect des campagnes ajoute le plaisir sensuel. La fraîcheur des eaux, les parfums des plantes, les harmonies du vent circulent dans le sang et dans les nerfs, en même temps que l'éclat des couleurs et la beauté des formes s'insinuent dans l'imagination³⁰.

Sand soutient ici que, contrairement aux arts qui s'adressent uniquement à l'esprit, le spectacle de la nature constitue une expérience enivrante, multisensorielle et synesthésique. La nature sollicite plusieurs facultés, comme les plaisirs qui stimulent les sens (« le plaisir sensuel »), ainsi que l'imagination. Elle mène donc à une inspiration artistique d'une autre dimension, réelle, concrète et variée. Enfin, Sand met en valeur la variété de plaisirs que la nature peut amener à l'artiste, plaisirs qui sont supérieurs à ceux que l'art peut procurer³¹.

²⁵ *Un hiver à Majorque*, 1112.

²⁶ Lapointe, *Anthologie de la littérature*, 40.

²⁷ Didier, *George Sand : écrivain*, 298-299.

²⁸ *LV*, 906.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, 652.

³¹ Diaz, « Sand et compagnie », 117.

Enfin, même si la nature est plus complète que l'art, elle constitue quand même une source d'inspiration inouïe pour l'artiste. Par exemple, lors de son voyage à Majorque, la nature offre à Sand un « aspect de création libre et primitive qui m'a [l'a] tant charmé³² ». Précisément, l'auteure exprime clairement l'inspiration artistique que provoquent certains paysages de Majorque à l'artiste : « C'est une de ces vues qui accablent parce qu'elles ne laissent rien à désirer, rien à imaginer. [...] Ensemble immense, détails infinis, variété inépuisable, formes confuses, contours accusés, vagues profondeurs, tout est là, et l'art n'y peut rien ajouter³³ ». La nature est donc dans certains cas, une œuvre d'art en soi, complète, que l'artiste ne peut bonifier; il peut seulement l'exprimer. Elle constitue d'ailleurs une source d'inspiration pour toutes les disciplines artistiques.

Entre autres, la musique est une discipline de choix pour exprimer la nature. Cette discipline parvient à traduire son côté grandiose, en raison de son aspect vague et imprécis : la musique arrive à saisir « la profondeur des horizons chimériques³⁴ », c'est-à-dire à capter l'intensité et la complexité de la nature. Liszt, dont la vision est complémentaire à celle de Sand³⁵, lui écrit ceci dans une lettre publique : « Le musicien surtout qui s'inspire de la nature, mais sans la copier, exhale en sons les plus intimes mystères de sa destinée. Il pense, il sent, il parle en musique³⁶ ». Sand considère, dans la même veine, que la « description des scènes de la nature trouve en elle [la musique] des couleurs et des lignes idéales, qui ne sont ni exactes ni minutieuses, mais qui n'en sont que plus vaguement et plus délicieusement poétiques³⁷ ». Le duo vante donc la contradiction entre l'imprécision de la traduction du paysage par la musique et la capacité qu'a cet art à parler une langue inédite, non verbale, qui représente, sans imiter, la grandeur de la nature, avec une finesse et une subtilité hors norme.

Sand exemplifie cette idée, décrivant l'effet que provoque une pièce musicale de Frédéric Chopin : « Sa composition de ce soir-là était pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son

³² *Un hiver à Majorque*, 1113.

³³ *Ibid*, 1117.

³⁴ Emmanuel Reibel, *Nature et musique* (Paris : Fayard, 2016), 82.

³⁵ Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique*, 476.

³⁶ Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, 27.

³⁷ *LV*, 923.

imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur³⁸ ». Dans cet extrait, les notes ne sont guère qu'une simple imitation de la pluie tombante : elles expriment de manière ineffable les sentiments de l'interprète³⁹. Cependant, l'écrivaine se bute aux limites de sa discipline écrite, ne pouvant exprimer son expérience d'écoute autrement qu'avec la métaphore suivante : « des larmes tombant du ciel sur son cœur ». Par ces mots, Sand permet au lecteur de se faire une représentation mentale du son qui émerge de ces notes, sans toutefois pouvoir expliquer précisément ce qu'elle entend. De plus, la métaphore permet au lecteur de comprendre la beauté et l'harmonie qui émergent de ces sons⁴⁰. En outre, la capacité qu'a la musique, cette langue de l'infini, à exprimer de cette façon la nature, complexe et entière, ne constitue pas la limite de cette discipline.

1.3 La voie vers l'idéal

La discipline artistique musicale est, en effet, également considérée comme étant un langage divin en raison de sa capacité à communiquer avec l'au-delà. Plusieurs raisons justifient cette position. D'abord, à l'instar de la religion chrétienne catholique, le langage de la musique possède le caractère de divin, parce que son langage s'adresse uniquement aux initiés : George Sand compare la discipline artistique à l'épisode biblique de la Pentecôte, où la descente du Saint-Esprit rejoint uniquement ceux qui ont la foi en Dieu⁴¹, le profane n'éprouvant guère davantage qu'une simple nostalgie⁴². Pareillement, seulement les auditeurs initiés, ceux qui ont « foi en la musique⁴³ », ont la capacité à comprendre son ampleur et sa grandeur. Uniquement ceux-ci peuvent capter toutes la richesse et les subtilités de cet art.

Ensuite, il a été démontré dans le premier chapitre que la musique, comme les autres disciplines artistiques, permet d'intégrer une parcelle d'idéal au monde réel. Cependant, la musique, spécifiquement, permet, dans certaines circonstances, encore plus : grâce à elle,

³⁸ *HV*, t. II, 421.

³⁹ Yon, *Histoire culturelle de la France*, 51.

⁴⁰ Didier, *George Sand : écrivain*, 332-333.

⁴¹ *LV*, 819.

⁴² Henri Bonnet, « Les voyages du 'Moi' et le complexe de la maison, ou le discours de la nostalgie », *Recherches & Travaux* 70 (2007) : 89-90, <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.185>.

⁴³ *LV*, 819-820.

l'auditeur peut accomplir sa quête ultime⁴⁴, qui est d'accéder à son monde idéal. Cela octroie à la musique la désignation de langage divin. C'est en effet ce que suggèrent plusieurs auteurs allemands appartenant aux générations fondatrices du romantisme du début du siècle comme E.T.A. Hoffmann et Wilhelm Wackenroder⁴⁵. Cette idée est reprise et adaptée par plusieurs romantiques de la monarchie de Juillet, comme Balzac, Liszt et Sand. Cette dernière soutient particulièrement que la musique « jette dans des extases et ravissements qui ne sont pas de ce monde⁴⁶ ». En effet, elle écrit que « la musique, c'est la prière⁴⁷ » : à la manière d'une prière qui permet de s'adresser à une divinité dans l'au-delà, la musique permet de rejoindre un monde idéal, qui est en l'occurrence représenté par le paradis chrétien. Sand décrit une telle situation à travers le texte du 6 avril 1833, issu de l'ensemble de textes *Sketches and Hints*. Elle y raconte son accession imaginaire au paradis, par le biais d'une vision musicale⁴⁸, dans laquelle une âme vagabonde tente de se purifier. C'est l'écoute de « la grande Symphonie de Beethoven⁴⁹ » qui lui permet d'entamer son ascension vers le ciel; elle arrive finalement au paradis au moment où la pièce musicale se termine⁵⁰. Selon l'historienne Anna Opiela-Mrozik, cet extrait symbolise que la musique constitue le moyen, par l'art, d'accéder à l'idéal. L'art musical permet en effet d'établir une communication entre le « monde terrestre et l'univers divin⁵¹ », de sorte que l'auditeur, lui-même, atteigne ce monde supraterrrestre, désiré⁵². Une voie vers l'idéal est, de ce fait, établie entre la réalité et l'idéal, grâce à la musique, par le biais d'une sorte de transe musicale.

Du reste, il convient de faire remarquer qu'il y a, de manière omniprésente dans les textes à l'étude, un champ lexical à connotation religieuse fréquemment liée à un mot relatif à la musique, ce qui amplifie tacitement le caractère divin de la musique. Par exemple,

⁴⁴ Opiela-Morzik, « La musique sacralisée », 66; Stéphane Lelièvre, « Franz Liszt : un acteur essentiel de la rencontre entre E.T.A. Hoffmann et George Sand ? », *Studia Musicologica* 54, 2 (2013) : 138, <https://www.jstor.org/stable/43289712>.

⁴⁵ Opiela-Morzik, « La musique sacralisée », 67.

⁴⁶ *Corr.*, t. III, 371.

⁴⁷ *LV*, 818.

⁴⁸ Opiela-Morzik, « La musique sacralisée », 72.

⁴⁹ *Sketches and Hints*, 610.

⁵⁰ Opiela-Morzik, « La musique sacralisée », 72.

⁵¹ *Ibid*, 67.

⁵² *Ibid*, 72.

Sand mentionne le « feu divin [du] compositeur⁵³ », le « don de langue divine perfectionnée, la musique⁵⁴ » et l'orgue de Fribourg, qui « tonnait comme la voix du Dieu⁵⁵ ».

Somme toute, la musique est considérée par plusieurs romantiques de la monarchie de Juillet comme étant l'art suprême. Principalement, il s'agit d'une position que Sand développe et appuie fortement. Elle considère en effet la musique comme un « idéal sublime⁵⁶ », en raison de son absence de limites quant à ce qu'elle exprime, sa capacité unique à traduire l'immensité de la nature et sa faculté à accéder à un monde idéal.

2. Le langage humain : la poésie en tant que discipline supérieure

Parallèlement à la place importante de la musique au sein d'une classification des arts, la poésie est également prépondérante. Même si la vision posant la poésie comme art prédominant n'est pas autant répandue que celle concernant la musique, elle est quand même bien réelle⁵⁷, comme le soutient l'écrivain Edgar Quinet⁵⁸ en 1839 :

[...] au faite des arts s'élève la poésie, qui jusqu'à un certain point les embrasse tous. Elle est architecture, car elle construit et édifie; sculpture et peinture, car elle met en relief et montre aux yeux de la pensée le monde intelligible; surtout elle est musique et harmonie, et c'est là son essence. Avec elle s'achève l'échelle de la beauté visible⁵⁹.

Dans ce passage, Quinet considère la poésie comme étant la discipline supérieure à toutes les autres, puisqu'elle est la combinaison d'attributs appartenant à d'autres disciplines artistiques.

Alphonse de Lamartine partage cette vision. Il qualifie la poésie de « musique de l'âme⁶⁰ » et considère qu'elle atteint le pouvoir de direction spirituelle. Ce statut est justifié

⁵³ *LV*, 921.

⁵⁴ *Ibid*, 819.

⁵⁵ *Ibid*, 914.

⁵⁶ *Ibid*, 916.

⁵⁷ Bénichou, *Romantismes français*, t. I, 909.

⁵⁸ Edgar Quinet (1803-1875) est un écrivain prolifique lors de la monarchie de Juillet et député en 1848. Ses écrits, empreints de patriotisme et d'idéalisme républicains sont réputés avoir inspiré l'idéologie de la IIIe République. (Maurice Domino, « Quinet Edgar (1803-1875) » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée le 27 août 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/edgar-quinet/>.)

⁵⁹ Edgar Quinet, « Du génie de l'art » dans *Revue des Deux Mondes augmentée d'articles choisis dans les meilleurs revues et recueil périodiques* (Bruxelles : Société Typographique Belge, Adolphe Wahlen et Compagnie, 1839), t. VIII, 82.

⁶⁰ Yon, *Histoire culturelle de la France*, 47.

par deux éléments. D’abord, la poésie a la capacité d’établir des correspondances verticales entre le monde terrestre et le ciel. Ensuite, selon une seconde perspective, la poésie est sacralisée en raison de sa vocation humanitaire⁶¹.

2.1 Les correspondances verticales

D’abord, conformément à une conception saint-simonienne qui prône une alliance entre la foi religieuse et la poésie⁶², cette dernière est « d’origine céleste⁶³ » comme le soutiennent plusieurs artistes, dont le poète Émile Deschamps⁶⁴. Cette perspective suggère que la poésie possède, à l’instar de la musique, cette capacité à exprimer la langue divine. Alors que la musique permet à l’auditeur de directement atteindre son idéal analogue au paradis, la poésie, pour sa part, transmet directement le message divin. En effet, ce message est perçu par le poète, fréquemment qualifié de prêtre, de prophète ou de mage⁶⁵. Celui-ci transmet ensuite le fruit de sa communication divine de façon éloquente, intelligible et compréhensible⁶⁶, à travers la poésie. Ainsi, une correspondance verticale⁶⁷ s’établit entre le monde réel et l’au-delà. C’est ce que soutient notamment Hugo, dans son poème *La fonction du poète* :

À tous d'en haut il la dévoile;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs⁶⁸ !

Dans ce vers, l’étoile, symbolisant le message divin, s’exprime par la poésie. Par ce fait, cette discipline répond à un besoin de la société, qui est de traduire les vérités contenues dans le message divin. Le rôle de cet art est donc de traduire le message céleste avec finesse

⁶¹ Raluca Batranu, « L’écrivain et la société. Le discours social dans la littérature française, du XVIIIe siècle à aujourd’hui » (thèse de Ph.D., Université Grenoble Alpes, 2016), 19.

⁶² Bénichou, *Romantismes français*, t. I, 720.

⁶³ Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères* (Paris : Urbain Canel, 1828), XXI.

⁶⁴ Michel Brix, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l’âge romantique », *Romantisme* 113 (2001), 55, <https://doi.org/10.3406/roman.2001.1028>.

Émile Deschamps (1791-1871) est un poète français. Il est considéré comme un des premiers romantiques, du fait qu’il fonde la *Muse française* en 1824 et qu’il participe aux premiers Cénacles. (Cahn-Gruyer, « Cénacles romantiques »).

⁶⁵ Diaz, « La littérature comme ‘sécularisation du sacerdoce’ », 1.

⁶⁶ Brix, « Platon et le platonisme », 58.

⁶⁷ *Ibid*, 55.

⁶⁸ Victor Hugo, *Les rayons et les ombres* (Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie, 1840), 28.

et justesse, afin de créer une relation avec le ciel. Cette capacité qu'a le poète à déchiffrer le monde⁶⁹ fait de la poésie un art de premier plan.

2.2 Les correspondances verticales selon Sand

George Sand, pour sa part, ne partage pas cette opinion au sujet de la poésie. Dans l'optique où chaque discipline artistique possède son propre langage, elle compare à plusieurs reprises la notion de « langue divine », qu'elle attribue à la musique, à la « langue vulgaire », le langage des mots. Par exemple, elle soutient, au sujet de nouvelles pièces du compositeur de musique allemand Carl Maria von Weber⁷⁰ qu'elle « comprend cette langue divine et ne puis la parler⁷¹ ». Elle soutient également qu'il serait possible pour un musicien ou un poète de « traduire en langue vulgaire », donc en langue commune⁷², « les compositions musicales des grands maîtres ». Cela demanderait toutefois « toute une vie⁷³ », traduisant la complexité, voire l'impossibilité, de ce travail. Conséquemment, ces extraits démontrent qu'elle attribue uniquement le caractère de langage divin à la musique, tandis qu'elle qualifie les arts écrits, de langage vulgaire.

De plus, elle souligne explicitement la capacité du musicien à « lire dans les mystères d'un monde surnaturel⁷⁴ », tandis que l'écrivain ne peut le faire, lui qui n'est qu'un « travailleur vulgaire⁷⁵ », référant à un travailleur ordinaire, qui n'est pas digne de mention⁷⁶. Par ce fait, Sand rejette la possibilité de correspondances verticales par la poésie, en raison de son langage normal et commun. Conséquemment, Sand n'accorde pas le caractère céleste et divin à la discipline littéraire. Même si elle reconnaît que la poésie

⁶⁹ Brix, « Platon et le platonisme », 56.

⁷⁰ *LV*, 845.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² « Vulgaire » dans *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835), 6^e éd., page consultée le 28 août 2021, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6V0794>) : « VULGAIRE. Adj. des deux genres. Qui est commun, qui est reçu communément. *Préjugé vulgaire. Croyance vulgaire. Opinion vulgaire. Expression vulgaire.* »

⁷³ *EJ*, 985.

⁷⁴ *LV*, 843.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ « Vulgaire », *Dictionnaire de l'Académie française* : « [...] Vulgaire, est aussi substantif masculin, et signifie, Le peuple, le commun des hommes. *Il suit en cela l'opinion du vulgaire. Combattre les erreurs du vulgaire. Les gens éclairés ne pensent pas ordinairement comme le vulgaire. Le vulgaire ignorant. Le vulgaire des auteurs, des artistes, des grands, etc.*, Ceux des auteurs, des artistes, des grands, etc., qui ne se distinguent point, qui forment cette classe nombreuse qu'on ne remarque pas. »

puisse, dans certains cas, intégrer l'idéal au réel⁷⁷, elle rejette l'idée que cette discipline possède d'emblée un caractère divin, capable d'établir une correspondance réciproque avec le ciel.

2.3 La vocation humanitaire

Le second élément accordant un caractère sacré à la poésie est sa vocation humanitaire. En effet, grâce à cette vocation, il s'établit un sacerdoce poétique⁷⁸, mais qui est, contrairement à ce qui est évoqué dans le paragraphe précédent, laïque⁷⁹. Précisément, la poésie est considérée comme étant céleste et sublime; elle inspire le même respect absolu qu'une religion et elle constitue une parole incorruptible, qui peut être écoutée. Cependant, ce mysticisme dont jouit la discipline n'est pas relié au culte catholique ni à aucune autre confession; il est plutôt séculier. Cette perspective fait donc de la poésie le nouveau culte, destiné à guider le peuple.

La vocation humanitaire de la poésie provient initialement du rôle que le poète-écrivain s'attribue. Cette conception naît en particulier grâce à certains poètes-écrivains qui se posent comme étant des guides pour le peuple. Alphonse de Lamartine, Victor Hugo et Alfred de Vigny⁸⁰ incarnent fréquemment cette génération de prophètes. Ceux-ci atteignent donc un caractère sacerdotal, sans pour autant être religieux. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Balzac écrit que « l'écrivain a remplacé le prêtre⁸¹ ». Celui-ci occupe une place particulière dans le contexte de la monarchie de Juillet, s'impliquant dans diverses luttes sociales, comme l'opposition à la nouvelle classe dirigeante, la bourgeoisie, et la volonté d'accorder une voix au peuple.

De surcroît, nonobstant l'apport de ces écrivains dans le développement de cette vision, la poésie est le mode d'expression par excellence pour accomplir cette mission de direction spirituelle dont s'investiront plusieurs artistes. Selon les adeptes de cette vision, la supériorité de la poésie réside dans sa capacité à révéler des vérités obscures, à ouvrir de

⁷⁷ Ce sujet est développé dans le chapitre sur la Fraternité des arts, aux pages 49 à 55.

⁷⁸ Diaz, « La littérature comme 'sécularisation du sacerdoce' », 5, 8.

⁷⁹ *Ibid*, 11; Bénichou, *Romantismes français*, t. I, 576.

⁸⁰ Yon, *Histoire culturelle de la France*, 50.

⁸¹ Honoré de Balzac, « Le Prêtre catholique », *Ébauches rattachées à La Comédie humaine* (Paris : Gallimard, 1976-1981), 791, dans Diaz, « La littérature comme 'sécularisation du sacerdoce' », 10.

nouveaux horizons et à conseiller en justice⁸². Elle dirige également la « conscience des nations⁸³ », puisque c'est par cet art que s'oriente le sens moral de la société. En conséquence, même si un artiste qui se fait guide spirituel n'est pas uniquement écrivain, le médium de choix pour la diffusion de cette mission humanitaire⁸⁴ est l'écriture. Par exemple, Liszt, qui est avant tout musicien, utilise la littérature afin d'y partager des réflexions sur la société, à travers différents écrits, comme les *Lettres d'un bachelier ès musique* ou divers articles dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*⁸⁵. Le langage poétique est donc privilégié, notamment en raison de la clarté et de la portée de son message.

Enfin, il est pertinent de souligner que cette mission de direction spirituelle s'exprime par d'autres genres littéraires, conformément à la définition de « poésie » employée dans le présent chapitre. Victor Hugo le confirme par exemple. En effet, il accorde au théâtre dramatique, dans la préface de sa pièce *Lucrèce Borgia*, « une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine⁸⁶ ». Pour sa part, George Sand propage également cette mission sociale à travers le roman.

2.4 La mission humanitaire selon Sand

George Sand croit effectivement fermement à la vocation sociale et humanitaire de l'artiste. Questionnée sur l'utilité de l'art, elle répond que :

Cela donne des émotions saintes et un mystique enthousiasme à ceux qui travaillent à la sueur de leur front pour les hommes; cela leur apprend à espérer, à rêver à la Divinité, à prendre courage et à s'élever au-dessus des dégoûts et des misères de la condition humaine par la pensée d'un avenir, chimérique peut-être, mais fortifiant et sublime⁸⁷.

L'art existe pour faire espérer à « ceux qui travaillent à la sueur de leur front », c'est-à-dire au peuple, un avenir meilleur, dans lequel l'humain serait plus respecté et où il aspirerait à des conditions de vie plus acceptables. Donc, selon Sand, l'art en général est un vecteur de

⁸² Bénichou, *Romantismes français*, t. II, 1432.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Batranu, « L'écrivain et la société », 19.

⁸⁵ Par exemple, Franz Liszt, « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », *Gazette musicale de Paris* 18 (1835) : 157-159.

⁸⁶ Victor Hugo, « *Lucrèce Borgia* » dans *Œuvres de Victor Hugo* (Paris : Alphonse Lemerre, éditeur, 1876 [1833]), 7, dans Yon, *Histoire culturelle de la France*, 50-51.

⁸⁷ *LV*, 810-811.

communication impeccable, à travers lequel peuvent être soulevés des questionnements et pourront être partagées des idéologies ou des opinions.

Cependant, la littérature est particulièrement efficace pour propager des idées sociales, faisant ainsi office de vecteur à la propagation de la vocation humanitaire. Sand est justement une des figures marquantes du romantisme quant à l'utilisation de la littérature afin de propager des idées à teneur sociale⁸⁸. Elle soutient en effet que la poésie n'est « pas seulement l'art d'arranger les mots⁸⁹ », c'est plutôt « l'effet d'une cause, la cause doit être un grand sentiment, un amour immense et sérieux de la vertu, de toutes les vertus⁹⁰ ». En d'autres termes, les idées doivent s'exalter à travers l'écriture, au profit d'une cause, qui peut, certes, varier en fonction des opinions des auteurs. Pour sa part, elle utilise sa littérature afin de propager des idées à portée collective, qui s'inscrivent dans une vision plus grande qu'elle seule (« quand mes réflexions n'eurent plus pour objet ma propre destinée, mais celle du monde où je n'étais qu'un atome⁹¹ »). Elle croit aussi fermement au pouvoir de la poésie : par leurs écrits, les auteurs, « grands bergers qui mènent les troupeaux d'hommes », tiennent effectivement lieu de guides pour la société. Ils préparent une « révolution pour les mœurs futures⁹² ». L'utilisation du mot « révolution » traduit les retombées effectives et importantes que peut avoir l'écriture. Concrètement, cette idée s'illustre à travers son roman de 1833 *Lélia*, qui traite de questions sociales, comme de la place de la femme dans la société. Elle y milite également en faveur du peuple, qui subit « toutes les tristesses, tous les besoins, tous les désespoirs, tous les vices du grand milieu social⁹³ ».

En somme, il a été démontré que George Sand n'adhère qu'à une seule des deux raisons faisant de la poésie l'art supérieur. Elle ne reconnaît pas le caractère divin de la littérature, mais reconnaît le fait qu'elle est un vecteur de choix pour diffuser la vocation humanitaire.

⁸⁸ Yon, *Histoire culturelle de la France*, 50-51.

⁸⁹ *Corr.*, t. VI, 17.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *HV*, t. II, 195.

⁹² Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, éd. Roger Pierrot (Paris : Les éditions du Delta, 1967), t. I, 585-586, dans Françoise van Rossum-Guyon, « Puissances du roman : George Sand », *Romantisme* 85 (1994) : 91.

⁹³ *HV*, t. II, 195.

3. La confirmation hiérarchique : l'opposition directe de la musique et de la poésie

À la lumière de tous ces éléments, il faut maintenant examiner la musique et la poésie dans un contexte d'opposition directe, à partir des écrits de George Sand.

3.1 *Lettre d'un voyageur VII*

D'abord, il est impossible de procéder à une analyse de la classification sandienne des disciplines artistiques sans accorder une attention particulière à la septième *Lettre d'un voyageur*, adressée à Franz Liszt. Sand y fait une comparaison entre la musique et sa propre discipline artistique, la littérature.

Ce texte permet de confirmer clairement l'ordre hiérarchique découlant de la présente analyse : la musique est supérieure à l'art écrit. Sand y soutient que l'art musical est une « noble et douce vocation⁹⁴ », comparativement à sa propre discipline, la littérature, qui est un art « aride et fâcheux⁹⁵ ». L'atout de la musique, par rapport à sa discipline, est sa capacité de ralliement⁹⁶ : elle « s'enseigne, se révèle, se communique⁹⁷ ». Elle rallie premièrement les membres d'un orchestre lorsqu'il joue : il est comparé à une « superbe république⁹⁸ ». Par cette analogie, l'écrivaine souligne le caractère symbiotique de ces musiciens, qui jouent en communion, tant d'un point de vue technique qu'émotif : « l'harmonie des sons n'exige-t-elle pas celle des volontés et des sentiments⁹⁹ ? » D'autre part, la musique se communique puisque, en raison de son caractère éphémère et immatériel, l'écoute de la musique passe nécessairement, au XIXe siècle, par la performance d'un intermédiaire, qui est soit un interprète, soit un compositeur¹⁰⁰. Lors de l'exécution, le musicien transmet les célestes concerts¹⁰¹, à « nous, infirmes et abandonnés¹⁰² ». Le « nous » réfère aux non-musiciens, incapables de capter et transmettre ces messages célestes, mais seulement capables de les recevoir. Donc, à l'inverse de la

⁹⁴ *LV*, 818.

⁹⁵ *Ibid*, 819.

⁹⁶ Popic, « Romans de l'Artiste », 123.

⁹⁷ *LV*, 819.

⁹⁸ *Ibid*, 818.

⁹⁹ *Ibid*.

¹⁰⁰ Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, 34.

¹⁰¹ *LV*, 820 : « vous entendiez de loin les célestes concerts, et que vous nous les transmettiez, à nous infirmes et abandonnés ».

¹⁰² *Ibid*.

musique qui est un art rassembleur, l'art littéraire « condamne [...] à la solitude¹⁰³ », puisque le créateur travaille dans le « silence et la solitude¹⁰⁴ ». En somme, Sand explicite clairement sa vision : « votre art doit vous faire dédaigner le nôtre¹⁰⁵ ». Il ressort donc de ces explications que la musique est indéniablement supérieure à la littérature, comme cela a d'ailleurs été démontré par les arguments précédents.

3.2 La supériorité de la poésie selon Sand ?

Si la vision de Sand est jusqu'à présent évidente, voulant que la musique soit supérieure à la poésie dans la hiérarchie des arts, il faut souligner certains passages qui semblent remettre cette affirmation en question. En effet, quelques extraits des deux corpus à l'étude semblent placer la poésie à un rang supérieur : certaines occurrences laissent croire, à première vue, que Sand partage cette vision voulant que la poésie constitue la discipline artistique la plus importante. Sans le mentionner explicitement, elle attribue à plusieurs reprises un caractère supérieur à la poésie par rapport aux autres disciplines artistiques. Elle écrit notamment : « On dit que les arts ont perdu leur poésie¹⁰⁶ ». Il faut comprendre, par cette phrase, qu'il y a de la poésie dans chaque discipline. Elle rappelle d'ailleurs la citation précédemment citée de Quinet¹⁰⁷, qui justifie la supériorité de la poésie par le fait que certains de ses aspects s'apparentent à des facettes des autres disciplines. Selon un raisonnement analogue, cette omniprésence à travers tous les arts ferait de la poésie une discipline supérieure pour Sand. Cette même idée se manifeste à travers d'autres passages, notamment lorsque l'écrivaine chante les louanges de la poésie qui émerge de la musique de Chopin : « De quelle poésie sa musique remplissait ce sanctuaire, même au milieu de ses plus douloureuses agitations !¹⁰⁸ ». De plus, elle écrit, en réaction à l'écoute de la musique de Liszt : « mes peines se poétisent, tous mes instincts s'exaltent¹⁰⁹ ». D'après Sand, la poésie possède donc cette capacité sans égale à aviver les sentiments. Il

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, 818.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 824.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 845.

¹⁰⁷ La citation à la page 82 : « [...] au faite des arts s'élève la poésie, qui jusqu'à un certain point les embrasse tous. Elle est architecture, car elle construit et édifie; sculpture et peinture, car elle met en relief et montre aux yeux de la pensée le monde intelligible; surtout elle est musique et harmonie, et c'est là son essence. Avec elle s'achève l'échelle de la beauté visible ».

¹⁰⁸ *HV*, t. II, 424.

¹⁰⁹ *EJ*, 981.

pourrait donc en ressortir une supériorité de la discipline poétique, à cause de sa faculté à intensifier les sentiments.

Cependant, tel n'est pas le cas et il faut éviter de conclure que Sand donne raison à Quinet et reconnaît la supériorité de la poésie. En effet, compte tenu du contexte de ces citations, il faut comprendre que Sand donne un sens très large à la notion de poésie, laquelle signifierait ici l'art de qualité supérieure, sans égard à la discipline artistique. Conformément à cette interprétation, la notion de poésie s'allie, dans les extraits présentés, systématiquement à une ou plusieurs autres disciplines artistiques, fréquemment à la musique. Pour cette raison, il est possible de déduire que lorsque Sand élève la notion de poésie au rang d'art supérieur, elle doit en fait être interprétée de manière large, de sorte à être amalgamée au mot « art ».

En conclusion, à la vue de toute cette analyse du traitement des deux disciplines artistiques fréquemment considérées comme étant supérieures, la position de George Sand est claire. Elle considère l'art musical comme étant l'art suprême, qui trône au sommet de la hiérarchie des arts. Elle soutient cette position par la capacité d'expression inouïe de la musique, qui traduit notamment la nature, qu'elle admire et valorise grandement. De plus, la musique arrive à établir une voie qui permet à l'auditeur d'atteindre l'idéal, comme un croyant accéderait au paradis. Alors que Sand ne considère pas que la poésie puisse établir des correspondances verticales, elle reconnaît quand même sa contribution à la mission humanitaire. De plus, à travers la *Lettre d'un voyageur VII*, elle confirme explicitement la supériorité de l'art musical sur celui écrit. La position de Sand ne fait donc pas de question sur la discipline qu'elle considère comme suprême.

Cette position claire constitue un argument appuyant la position selon laquelle l'artiste idéal sandien, qui est poète-artiste, ne doit pas se restreindre à être poète-écrivain. En effet, en raison du rang supérieur que George Sand accorde à la discipline musicale, il serait incohérent que son artiste idéal soit exclusivement associé à une discipline qu'elle considère subordonnée comme la poésie. De plus, si l'artiste idéal sandien ne peut être musicien, il se prive nécessairement d'exprimer convenablement l'idéal que représente la nature et d'accéder à l'idéal de l'artiste. En conséquence, cela signifierait une incohérence entre la vision sandienne de l'artiste idéal et celle de la hiérarchie des arts. Devant la

grandeur incontestée de la musique selon Sand, il est logique que l'artiste idéal puisse pratiquer cette discipline.

En terminant, il convient de mentionner que le présent chapitre s'est astreint à l'étude théorique des disciplines artistiques. Toutefois, comme cela a été constaté dans le chapitre sur la fraternité des arts, l'art est composé de plusieurs éléments. Au-delà de la théorie sur les disciplines artistiques, d'autres facteurs entrent en jeu, comme la qualité d'un instrument de musique, qu'il s'agisse d'un instrument humain, comme la voix, ou d'un instrument matériel, comme le violon ou le piano. De plus, tous les artistes ne s'équivalent pas : le talent de l'actrice Harriett Smithson n'équivaut pas à celui de son amant, le pianiste Hector Berlioz. Il en va de même pour Louis Viardot, dont le talent d'écrivain n'égale en rien celui de son épouse Pauline Viardot-Garcia, cantatrice. Malgré tout, l'œuvre d'un artiste se travaille et se raffine, de sorte qu'il s'améliore; certains artistes débutants dont le talent est ordinaire finiront par être considérés comme des génies. George Sand exprime justement au sujet de l'amélioration et du travail d'un artiste que « d'exprimer sa pensée par des mots¹¹⁰ » est un « art divin¹¹¹ ». En l'occurrence, l'art divin ne correspond pas à une discipline, mais plutôt à un talent, précisément à celui de l'expression. Elle salue donc le savoir-faire de haut niveau, qui peut correspondre, dans certains cas, à un savoir-faire génial. De plus, comme la présente recherche retrouve en son centre un questionnement sur l'artiste idéal, la notion étroitement liée de génie mérite-t-elle d'être approfondie. C'est ce qui sera étudié dans le prochain chapitre.

¹¹⁰ *Corr.*, t. III, 753.

¹¹¹ *Ibid.*

Chapitre 4. Le génie

De la même manière que George Sand classifie certaines disciplines artistiques, elle hiérarchise les créateurs. À l'instar de sa hiérarchie des arts, celle qui s'applique aux créateurs est imprécise et chacun de ceux qui y figurent n'y occupe pas une place définie. Cependant, certains éléments sont quand même clairement identifiés. Par exemple, elle considère les copistes inférieurs aux inventeurs, les interprètes subalternes aux créateurs¹ et les artistes subordonnés aux poètes-artistes². De plus, Sand identifie clairement le créateur qui trône au sommet de cette hiérarchie : l'oiseau.

C'est en effet ce qui se traduit dans l'introduction d'*Histoire de ma vie*, où Sand écrit : « l'oiseau [...] est l'être supérieur dans la création³ ». Elle justifie cette position par une myriade de caractéristiques, qui sont d'une part, socioaffectives. Elle souligne effectivement que « son organisation est admirable ». Il possède « l'attachement et la morale⁴ ». C'est, de surcroît, « la principale espèce où le mâle aide la femelle dans les devoirs de la famille ». D'autre part, Sand salue les qualités artistiques de l'oiseau. D'abord, « son bec et ses pattes possèdent une adresse inouïe ». De plus, « il est chanteur, il est beau, il a la grâce, la souplesse, la vivacité [...] et c'est bien à tort qu'on en fait le type de l'inconstance⁵ ».

Pour ces raisons, Sand écrit au sujet de l'oiseau que « son vol le place matériellement au-dessus de l'homme, lui qui crée une puissance vitale que notre génie n'a pu encore nous faire acquérir⁶ ». Par cette citation, l'écrivaine est sans équivoque : elle signale qu'aucun humain ne peut surpasser le pouvoir créateur de l'oiseau. Cependant, elle fait le choix de comparer explicitement le créateur suprême à un génie, laissant entendre que c'est celui qui se rapproche, chez les hommes, le plus de l'oiseau. Par cette comparaison, Sand souligne, par le fait même, l'importance significative de l'homme de

¹ Lacticia Hanin, *La Pratique intertextuelle de George Sand. Identification d'une poétique et questionnement de genre* (Paris : Classiques Garnier, 2020), 45 à 59.

² Cette idée est clairement définie dans le Chapitre 1. Puisqu'elle écrit que « pour être vraiment poète, il faut être à la fois artiste et philosophe² », elle intègre donc la notion d'artiste à celle de poète. De ce fait, elle classifie nécessairement le premier comme étant inférieur au deuxième.

³ *HV*, t. I, 18.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

génie en matière de création. En associant la notion de génie à une figure créatrice qui est aussi importante que l’oiseau, il faut déduire que le génie se retrouve lui aussi parmi les créateurs les plus importants dans la hiérarchie qui les classifie.

À l’instar de la notion de génie, celle du poète-artiste sandien se trouve aussi forcément dans les sommets de cette hiérarchie. En effet, il a déjà été établi que ses qualités combinées d’artiste et de philosophe font de lui une figure grandement valorisée par Sand, qui s’apparente à un artiste idéal⁷.

En conséquence, les notions de génie et de poète-artiste se trouvent toutes deux dans les sommets de la hiérarchie sandienne des créateurs. Devant ces deux types de créateurs grandement valorisés, il y a lieu de se questionner, précisément, sur la manière dont Sand concilie ces deux notions.

À travers le présent chapitre, il sera démontré qu’un rapprochement peut être fait entre les notions de génie et de poète-artiste. Certes, ces notions ne sont pas identiques. Toutefois, plusieurs éléments permettent de croire qu’elles sont analogues. Établir la convergence entre ces deux notions est utile, parce que Sand ne développe pas autant la figure du poète-artiste que celle de l’artiste de génie dans ses écrits autobiographiques. À la lumière des principales caractéristiques du génie sandien, il sera ainsi établi que la discipline artistique pratiquée par le poète-artiste est accessoire. En effet, considérant la proximité entre les deux créateurs, les caractéristiques de l’artiste de génie doivent, a fortiori, être similaires avec celles qui définissent le poète-artiste.

Pour établir ce qui précède, l’interaction qui réside entre les notions de poète-artiste et de génie sera, dans un premier temps, étudiée, à travers des analyses linguistique et littéraire. Dans un deuxième temps, les principales lignes directrices définissant l’artiste de génie sandien seront étudiées dans le détail, à travers deux perspectives : l’esprit et l’âme.

Avant d’entamer le développement, il faut préciser l’utilisation qui sera faite du terme « génie » à travers le chapitre. Selon le *Dictionnaire*, le génie possède une aptitude pour une « chose⁸ ». L’utilisation de cet attribut fait état de la vastitude de cette notion : peuvent être qualifiées comme tel des personnes de tous les champs d’expertise. Par

⁷ Pour davantage de détails, consulter le chapitre 1, sur la dualité des notions de poète.

⁸ Dictionnaire de l’Académie française, « Génie » [s.d.], <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6G0313> : selon ce dictionnaire, voici la définition du génie : « Génie, signifie encore, Talent, disposition naturelle, aptitude pour une chose. »

exemple, le poète Charles-Julien de Chênedollé⁹ fait allusion, dans son poème *Le Génie de l'homme*, à des génies de l'astronomie, comme Nicolas Copernic et Johannes Kepler, de la philosophie, comme Montesquieu, et de la poésie comme Jean Racine¹⁰. Conformément à cette perspective, George Sand soutient aussi que les génies œuvrent dans plusieurs domaines. Par exemple, elle qualifie d'homme de génie l'avocat et intellectuel Michel de Bourges¹¹. Cependant, la grande majorité de ceux qu'elle qualifie de génies sont des artistes, comme c'est le cas, par exemple, pour Delacroix, Chopin ou Viardot-Garcia. Dans ce contexte, afin de respecter la thématique générale du présent travail qui s'attarde à la pensée artistique de Sand, l'utilisation du terme génie réfèrera spécifiquement, de fait, à un artiste de génie.

1. La corrélation entre le poète et le génie

Dans le cadre de la présente analyse, il faut avant tout s'attarder à l'utilisation que Sand et ses contemporains font du terme « génie », tant d'un point de vue linguistique que littéraire.

1.1 L'usage linguistique du génie et du poète

Deux différentes utilisations linguistiques du mot « génie » sont faites lors de la période à l'étude, par les différents auteurs qui recourent à la notion. Premièrement, le mot « génie » peut être utilisé pour désigner directement une personne. C'est par exemple ce que fait Hugo lorsqu'il écrit : « Ces deux génies, Homère et Shakespeare¹² ». En l'occurrence, il définit sans détour les deux auteurs comme étant eux-mêmes directement des génies. Deuxièmement, ce terme peut aussi être utilisé comme attribut. C'est par exemple le cas lorsque Condillac écrit : « Un homme de génie¹³ ». En l'occurrence, le génie caractérise l'homme, mais il en est dissocié; il n'est pas l'homme. C'est cette seconde

⁹ Le poète Charles-Julien de Chênedollé (1769-1833), professeur de littérature de Rouen, inscrit son œuvre dans une transition entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et la génération de 1830.

¹⁰ Ugo Batini, « Shopenhauer. Chair et sang du génie » dans *Le génie du XIXe siècle. Anatomie d'un monstre*, Ugo Batini et Marine Ringuet, dir. (Paris : Classiques Garnier, 2020), 61.

¹¹ *LV*, 779. Dans cette *Lettre d'un voyageur*, le narrateur interpelle Éverard, qui représente Michel De Bourges, de la sorte : « Pauvre homme de génie ! »

¹² Victor Hugo, *William Shakespeare* (Paris : A. Lacroix, Verbeockhoven et Ce, éditeurs, 1864), 108.

¹³ Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (Paris : Libraires Associés, 1777), 328.

utilisation qui est la plus fréquente lors du XIXe siècle et c'est aussi celle qui est faite par Sand dans la très grande majorité des occurrences.

Une telle utilisation s'intègre à la vision proposée par le philosophe Emmanuel Kant, qui soutient que « Le *génie* est le talent (don naturel) qui permet de donner à l'art ses règles. [...] le *génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles¹⁴ ». En qualifiant successivement le génie de « talent » et de « disposition innée de l'esprit », Kant dissocie le créateur et la nature géniale qui existe en lui. Le génie constitue donc un atout à la personne, plutôt que d'être une partie intégrante à l'identité de l'artiste. Les chercheurs Ugo Batini et Marine Ringuet constatent que selon cette perspective, le génie s'intègre au créateur, en adoptant une dimension d'ordre psychologique séparée¹⁵, puisque le génie agit sur l'esprit de celui qui l'accueille.

Pareillement, quand Sand écrit « le génie dans le corps maladif de Hoffmann¹⁶ », elle utilise « le génie » pour qualifier un artiste spécifique, en l'occurrence, Hoffmann. De la même manière, quand elle écrit « le génie du maître¹⁷ », elle dissocie les entités du maître et du génie. Il ressort donc de ces deux cas de figure que Sand considère, comme Kant, le génie comme étant une entité individuelle et distincte de l'artiste, qui se greffe à l'esprit et à l'âme d'une personne. Pour cette raison, un artiste a du génie, sans être lui-même un génie. Ce dernier ne fait pas partie de l'identité de la personne; il est plutôt une entité complémentaire, qui est annexée aux artistes d'exception.

Cette dualité, entre l'attribut de génie et l'individu qui l'abrite, est propre à la notion de génie. Contrairement à cette dernière notion, être poète définit directement un individu : aucune distinction n'est faite entre l'esprit poétique et la personne qui le possède. C'est uniquement de cette façon que Sand et ses contemporains utilisent le mot « poète ». Par exemple, dans un poème intitulé *Le Poète déchu*, Alfred de Musset écrit « Quel récit je vous ferais si j'étais un poète¹⁸ ! » En l'occurrence, le poète *est* directement l'écrivain.

¹⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, (Paris : Gallimard, 1985 [1790]), 1089, dans Ugo Batini et Marine Ringuet, « Introduction. Un positivisme du génie ? » dans *Le génie au XIXe siècle*, Batini et Ringet, dir., 10-11.

¹⁵ Batini et Ringuet, « Introduction. Un positivisme du génie », 11.

¹⁶ *LV*, 890.

¹⁷ *Ibid*, 913.

¹⁸ Alfred de Musset, *Œuvres complètes en prose* (Paris : Gallimard, 1938), 316.

Cette utilisation est également manifeste lorsque Sand écrit : « Né poète, il faut être poète¹⁹ ». Par cette phrase, elle soutient qu'une personne est poète à part entière, et ce depuis sa naissance. Être poète est donc une spécificité inhérente à l'identité d'une personne qui est digne de ce titre; aucune distinction n'est faite entre la qualité de poète et la personne qui l'abrite. C'est pourquoi, quand Sand écrit « Hoffmann ! poète amer et charmant²⁰ », elle qualifie directement l'écrivain de poète, sans passer par un procédé dualiste, comme elle le fait avec le génie. La divergence linguistique entre les termes « génie » et « poète » est manifeste. Cette différence n'empêche toutefois pas une convergence entre ces deux notions.

1.2 L'usage littéraire du génie et du poète

En effet, plusieurs éléments permettent de pressentir un rapprochement entre ces deux notions. Tout d'abord, l'utilisation confondue des notions de poète et de génie est un usage courant. C'est ce que font entre autres les figures de proue du romantisme Vigny, Lamartine et Hugo. Sommairement, une telle utilisation est justifiée par le fait que ces poètes définissent, à travers différents poèmes²¹, une figure de génie; celle-ci constitue donc une source d'inspiration pour eux. À ce sujet, la littéraire Ann Jefferson propose que lorsque ces poètes écrivent, ils s'adressent de facto à un public savant : seulement celui qui possède une compréhension assez développée, similaire à celle de l'auteur qui est poète, est capable de capter la parole poétique exprimée dans le poème. Les auteurs affirment donc que les poètes et les génies sont les seuls capables de comprendre et de capter cette parole²²; ils sont pour cette raison les seuls destinataires de ces textes. En conséquence, le poète s'autodétermine comme étant un génie, parce que c'est lui qui définit cette notion et uniquement lui arrive à la comprendre²³. Pour cette raison, selon cette réflexion, un poète est aussi un génie et l'inverse est également vrai. Ces deux notions s'amalgament, de sorte que ces deux concepts deviennent pour eux mutuellement interchangeables²⁴.

¹⁹ *Corr.*, t. VII, 194.

²⁰ *LV*, 916.

²¹ Par exemple, à travers le poème « Le génie » de Victor Hugo.

²² Ann Jefferson, *Genius in France* (Princeton : Princeton University Press, 2015), 71.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ann Jefferson, « Le temps du génie » dans *Le génie au XIXe siècle*, Batini et Ringet, 171.

L'utilisation des notions de poète et de génie que fait George Sand ne s'inscrit pas dans ce raisonnement, entre autres parce que sa littérature ne s'adresse pas uniquement à un lectorat savant; elle essaie plutôt de rejoindre les couches populaires alphabétisées²⁵. Il n'en demeure pas moins qu'une telle utilisation par certains auteurs de premier plan établit un contexte favorable à ce que d'autres écrivains amalgament les termes de poète et de génie, ne serait-ce que parce que cette utilisation devient une habitude langagière.

En ce qui a trait à George Sand, l'utilisation linguistiquement différente qu'elle fait des termes « génie » et « poète » permet de supposer que ces deux notions peuvent être accolées, pour caractériser simultanément un même individu. C'est justement ce qui se produit à quelques reprises. D'une part, dans une correspondance adressée à Poncy, Sand discute par exemple de « votre génie poétique²⁶ ». Dans ce cas, le « génie poétique » est un groupe adjectival, où le mot « poétique » définit le génie de Poncy. Dans ce cas précis, le génie de l'artiste est empreint de poésie. Cet exemple illustre donc qu'une association est possible entre les deux termes, parce qu'ils sont utilisés dans la même intention.

D'autre part, Sand réfère aussi au « génie du poète²⁷ ». À l'instar de Chênedollé, qui évoque par exemple le génie de l'astronomie, Sand souligne en l'occurrence l'existence spécifique d'un poète, qui possède du génie. Par cette combinaison de mots, c'est le mot « génie » qui qualifie le « poète », contrairement à l'exemple précédent. De plus, cet exemple, qui est placé dans un contexte général où il n'est pas question d'un individu précis²⁸, laisse place à un questionnement : est-ce que selon George Sand, le poète-artiste possède nécessairement du génie ? La citation n'apporte pas de réponse à cette question. Il existe néanmoins un rapprochement concret entre les deux termes, démontré par leur coexistence possible. Ce rapprochement démontre en effet que les deux notions étudiées sont analogues, puisqu'elles peuvent exprimer, ensemble, une même idée. Cette relation est d'ailleurs corroborée par d'autres éléments.

²⁵ Dominique Laporte, « Une scénographie républicaine au féminin : *La confession d'une jeune fille de George Sand* », *Tangence* 95 (2010) : 29, <https://doi.org/10.7202/1003488ar>.

²⁶ *Corr.*, t. VI, 330.

²⁷ *LV*, 807.

²⁸ La citation complète : « le génie du poète est une substance si élastique et si maniable ! c'est comme une feuille de papier blanc, avec laquelle le moindre saltimbanque fait alternativement un bonnet, un coq, un bateau, une fraise, un éventail, un plat à barbe, et dix-huit autres objets différents ». Son contenu sera étudié ultérieurement au sein du présent chapitre.

La proximité entre les notions de génie et de poète se traduit également, dans les écrits sandiens, par une utilisation permutable des deux notions : à certaines occasions, elles sont utilisées en alternance ou de manière complémentaire. Par exemple, dans le cadre d'une lettre où Sand entreprend d'expliquer ce qui caractérise les grands artistes, elle écrit : « Vous voyez bien que si vous vous croyez poète parce que vous repassez par les sentiers frayés, vous vous trompez, vous n'êtes encore qu'apprenti. [...] Le propre du génie est de ressentir vivement ce qui émeut l'humanité²⁹ ». En l'occurrence, l'écrivaine utilise indistinctement les termes de poète et de génie dans un même paragraphe pour soutenir une seule et même idée. Dans ce cas, aucune divergence de signification n'est apparente. Un autre rapprochement est par le fait même créé entre ces deux notions, puisqu'elles désignent les deux un artiste de qualité.

Une situation similaire se produit quand Sand écrit que « pour être grand poète, il faut être bon enfant. Le génie ne grandit qu'à la condition d'être modeste³⁰ ». Comme c'était le cas lors de l'exemple précédent, les deux mots sont utilisés pour exprimer une même idée. Cependant, cet extrait soulève une légère nuance entre le poète et le génie, à cause de l'opposition directe des deux termes. Premièrement, Sand caractérise explicitement le poète de bon enfant et le génie de modeste. Les qualificatifs de « bon enfant » et de « modeste » se définissent différemment : le premier signifie « de bon caractère, et commode à vivre³¹ », tandis que le second désigne une « retenue dans la manière de penser et de parler de soi³² ». Toutefois, cette distinction entre les deux attributs ne contrecarre pas la proposition selon laquelle les mots « poètes » et « génie » peuvent être utilisés communément, parce que ces deux qualificatifs sont conciliables : une personne peut être à la fois bon enfant et modeste, sans qu'il y ait une contradiction. Deuxièmement, dans cet extrait, Sand soutient qu'être un grand poète constitue une finalité. Pour y arriver, un artiste doit avoir du génie. En l'occurrence, ce passage fournit une

²⁹ *Corr.*, t. VII, 223.

³⁰ *Corr.*, t. VI, 407.

³¹ « Enfant » dans *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835), 6^e éd., page consultée le 28 août 2021, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6E0833>.

³² « Modestie » dans *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835), 6^e éd., page consultée le 28 août 2021, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6M1165>.

réponse à la question précédemment posée : ces deux notions sont inhérentes l'une et l'autre, de sorte que le grand poète possède nécessairement du génie.

Sand procède également à une utilisation commutative de ces deux termes dans le cadre d'une discussion fictive entre le narrateur des *Lettres d'un voyageur* et un abbé vénitien, dans laquelle le premier s'interroge sur sa foi catholique romaine³³. Lors de cet échange, le narrateur qualifie le poète Félicité de Lamennais à la fois de « grand poète sacré » et de « génie si dangereux³⁴ », à quelques phrases d'intervalle. Encore, l'utilisation alternative de ces notions démontre leur proximité. Cependant, il faut remarquer que dans ce cas de figure, le poète, par son caractère sacré, possède une connotation positive. Le génie, « si dangereux », est pour sa part associé au mal : il est qualifié de serpent³⁵, animal incarnant le démon dans la mythologie chrétienne. Il se dégage donc de cet exemple que les mots « poète » et « génie » peuvent être perçus pour désigner sensiblement la même figure d'artiste brillant. Toutefois, le poète possède un prestige positif, tandis que le génie en a un négatif. Ce prestige négatif associé au génie sera ultérieurement justifié par la pensée sandienne, en raison de la solitude d'âme qui guette le génie.

Enfin, un dernier argument laisse croire à un rapprochement du génie et du poète-artiste. À travers ses écrits autobiographiques, Sand définit peu la notion de poète-artiste et elle l'utilise confusément avec celle du poète-écrivain. Il est donc difficile d'en brosser avec certitudes un portrait complet. Toutefois, l'extrait sur lequel se fonde cette figure identifie deux de ses caractéristiques essentielles :

Quand ce développement de la faculté de voir, de comprendre et d'admirer ne s'applique qu'aux objets extérieurs, on n'est qu'un artiste; quand l'intelligence va au-delà du sens pittoresque, quand l'âme a des yeux comme le corps, quand elle sonde les profondeurs du monde idéal, la réunion de ces deux facultés désigne le poète³⁶.

Dans ce passage, dans lequel l'écrivaine soutient que le poète-artiste doit être à la fois artiste et philosophe, elle établit aussi que deux éléments lui sont cruciaux. Premièrement, son esprit : elle proclame ici que son intelligence doit être grandiose. Deuxièmement, son

³³ Paul Christophe, « George Sand, le roman monstre. La question religieuse », *Revue des Deux Mondes* (2004) : 3, <http://www.jstor.org/stable/44190309>.

³⁴ *LV*, 716.

³⁵ *Ibid* : « Le serpent caché sous les fleurs de la séduction ».

³⁶ *Ibid*, 872.

âme, qui doit pouvoir se connecter au monde idéal³⁷. Dans la prochaine section, il sera démontré que les grandes caractéristiques définissant le génie sont axées autour de ces deux mêmes composantes : un esprit grandiose, ainsi qu'une âme profonde et connectée à l'idéal.

En somme, plusieurs éléments rapprochent les notions de poète et de génie, selon l'utilisation que George Sand en fait. D'abord, elles sont utilisées d'une part simultanément et d'autre part alternativement dans différentes situations. De plus, certains extraits laissent croire que pour être poète-artiste, il faut nécessairement avoir du génie. Certes, l'utilisation que l'écrivaine fait de ces deux notions met également en lumière qu'elles ne sont pas équivalentes; de légères variations de signification sont signalées. Cependant, celles qui ont été soulevées n'affectent pas l'essence de ces notions. De plus, aucune autre divergence majeure n'a été remarquée. Enfin, il sera démontré dans la prochaine section que, comme le poète-artiste, le génie se fonde sur une âme et un esprit qui sont supérieurs. Pour toutes ces raisons, il est possible de relier étroitement le génie et le poète-artiste.

Plusieurs éléments appuient donc la proximité entre les notions de poète-artiste et d'artiste de génie. Selon un raisonnement analogique, les caractéristiques applicables au génie, qui seront développées dans la prochaine section, peuvent être, a fortiori, appliquées au poète artiste.

2. Les caractéristiques du génie sandien

La présente section présentera donc en détail les caractéristiques du génie sandien. En effet, contrairement à la notion de poète-artiste qui est peu approfondie, il est possible de définir, à travers les écrits autobiographiques de Sand, une conception globale de l'artiste de génie. Celle-ci se dessine à partir de réflexions au sujet des artistes de génie qu'elle côtoie ou au fil des discussions qu'elle a directement avec eux. Précisément, quatre lignes directrices traduisant des caractéristiques qu'elle retrouve fréquemment chez les artistes de génie s'observent. Il sera démontré que ce portrait se brosse autour de deux composantes : son esprit savant et original, ainsi que son âme prééminente et hypersensible.

Aussi, cette seconde partie du chapitre insiste sur deux éléments : premièrement, il les notions de poète-artiste et de l'artiste de génie se fondent toutes deux sur des

³⁷ *Ibid*, « elle sonde les profondeurs du monde idéal ».

caractéristiques témoignant d'un esprit et d'une âme hors-normes. Deuxièmement, l'élaboration détaillée de ces caractéristiques démontre que l'œuvre et la discipline artistique du génie sont de second ordre. En raison de la proximité du génie et du poète-artiste, cette conclusion pourra également être appliquée à ce dernier.

2.1 Les lignes directrices concernant l'esprit

D'abord, l'esprit désigne l'ensemble des facultés intellectuelles, qui intègrent divers éléments, comme les connaissances et la raison. L'esprit correspond donc à la portion raisonnée et organisée de l'humain, comme le propose le philosophe et essayiste Albert Béguin³⁸. Il suggère qu'à l'époque romantique, l'esprit correspond au raisonnement structuré et mécanique de l'être : « la raison décomposait l'être en facultés juxtaposées, rouages d'une machine démontable³⁹ ». Ces mots suggèrent donc que l'esprit est, grâce à la raison, la portion de la personne qui fonctionne de manière automatique et insensible, comme une machine. Dans celle-ci, les différentes facultés de l'esprit se conjuguent, de manière à s'imbriquer naturellement.

Cette définition de Béguin interprète plus froidement l'esprit que Sand ne le fait. Cependant, une facette de l'idée formulée par Béguin est appuyée par l'écrivaine. En effet, pour George Sand, l'esprit est composé de la superposition de plusieurs éléments, qui ensemble, forment un tout. Cette idée se traduit à travers les deux caractéristiques qui émergent de l'esprit de l'artiste de génie, dans lesquelles une panoplie de facultés sont considérées et se conjuguent.

2.1.1 La sommité

George Sand considère avant tout que les artistes de génie se démarquent par leurs compétences intellectuelles hors normes. Elle les qualifie exactement de « sommités intellectuelles⁴⁰ ». Ce trait constitue la première ligne directrice définissant l'artiste de génie. Ces compétences intellectuelles sont davantage valorisées lorsqu'elles sont déployées avec nuance : « c'est le propre de toutes les grandes intelligences de sentir si

³⁸ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris : Librairie José Corti, 1939), 398.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Sketches and Hints*, 607.

vivement et si naïvement le *pour* et le *contre*⁴¹ ». Ce passage indique que Sand valorise un esprit critique, qui se manifeste par une capacité à évaluer et à peser le poids de différentes possibilités.

Cette intelligence supérieure est considérée par Sand comme étant un fait de naissance, comme elle l'explique à Charles Poncy : « Dieu n'épargne pas plus les uns que les autres. N'est-ce pas une grande munificence de vous avoir donné le génie ?⁴² » En l'occurrence, elle dépeint l'attribut génial comme étant un don de Dieu, une chance qui est fortuite et un avantage qui est naturel. En effet, en soulignant la grande générosité (la munificence) de Dieu d'avoir offert ce don à son interlocuteur, elle positionne le génie comme n'étant ni sollicité, ni basé sur une prédisposition.

De surcroît, considérant que, pour l'artiste de génie, le talent est inné, nul n'a besoin de lui apprendre. Même s'il peut avoir à pratiquer un savoir-faire quelconque pour l'améliorer, il possède naturellement l'intuition et les habiletés. En effet, l'artiste de génie « trouvera ses moyens tout seul ou se servira à sa manière de ceux d'autrui, qu'il aura compris ou deviné [...]»⁴³. En d'autres mots, les connaissances et les capacités intellectuelles se combinent et sont fondamentales à un véritable artiste de génie. Il sait donc les utiliser instinctivement.

D'autre part, le talent inné de l'artiste de génie se traduit par une imagination fertile, qui s'exprime grâce à ses capacités intellectuelles :

[...] le génie du poète est une substance si élastique et si maniable ! c'est comme une feuille de papier blanc, avec laquelle le moindre saltimbanque fait alternativement un bonnet, un coq, un bateau, une fraise, un éventail, un plat à barbe, et dix-huit autres objets différents⁴⁴.

Par cette citation à la fois désopilante et éloquente, Sand souligne l'imagination créatrice du génie⁴⁵. C'est ce qu'elle exprime par la comparaison avec le saltimbanque. À l'instar de celui-ci qui fait des tours spectaculaires avec les plus simples objets, l'artiste de génie est un véritable virtuose : son imagination fertile et éclectique produit des résultats remarquables et étonnants, sans nécessiter de grandes ressources. Sand souligne le

⁴¹ *Corr.*, t. V, 603.

⁴² *Corr.*, t. VII, 419.

⁴³ *HV*, t. II, 255.

⁴⁴ *LV*, 807.

⁴⁵ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne* (Montréal : Boréal, 2003), 474-475.

paradoxe entre la grandeur de l'imagination du génie et sa simplicité, lui qui crée tout et rien à partir du plus simple objet, une feuille blanche.

Justement, l'intelligence dont bénéficie l'artiste de génie traduit également sa capacité à exprimer une réalité complexe avec une « austère simplicité⁴⁶ ». Dans ce contexte, elle salue par exemple l'intelligence de Meyerbeer à traduire, par le personnage de Marcel dans son opéra *Huguenots*, une « conception simple comme l'antique⁴⁷ ». En effet, Sand vante la compréhensibilité et l'intelligibilité du personnage, malgré sa grande complexité et la profondeur de son âme. Elle le qualifie même de « une des plus grandes figures dramatiques, une des plus belles personnifications de l'idée religieuse qui aient été produites par les arts dans ces temps-ci⁴⁸ ». Encore une fois, Sand valorise le paradoxe entre la plénitude et la simplicité dont fait preuve l'artiste de génie.

Cette admiration pour la sobriété s'explique par le fait que « le simple est ce qu'il y a de plus difficile dans le monde, c'est le dernier terme de l'expérience et le dernier effort du génie⁴⁹ ». Il est extrêmement ardu d'exprimer simplement des éléments complexes. En qualifiant cette capacité de « dernier terme de l'expérience », Sand traduit le brio d'une intelligence qui a cette faculté, parce que c'est ce que l'esprit peut faire de plus complexe. De surcroît, en soulignant que c'est « le dernier effort du génie », Sand soutient que la simplicité est ardue, même pour l'esprit du génie. Similairement, l'effet découlant de la simplicité est puissant : elle imagine Chopin étant « une âme qui se rend sensible et qui se communiquerait par toute espèce de musique, même par de simples accords⁵⁰ ». L'écrivaine affirme l'efficacité qui infère de la simplicité, puisqu'elle suggère que de simples accords traduisent autant de profondeur et d'éloquence qu'une partition complexe.

Cette première ligne directrice concerne donc l'intelligence de l'artiste de génie selon le point de vue de ses compétences cognitives. Il ressort de l'esprit de ces artistes de génie un intellect brillant, qui détient une capacité d'expression grandiose, peu importe le mode d'expression qu'il utilise. Il possède aussi, depuis la naissance, un esprit optimal, qui arrive à traduire la simplicité en art à la fois novateur et audacieux.

⁴⁶ *Corr.*, t. VI, 623.

⁴⁷ *LV*, 921.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Corr.*, t. VI, 623.

⁵⁰ *Corr.*, t. V, 604.

2.1.2 L'originalité

L'originalité de l'esprit est une importante caractéristique prônée par Sand, de sorte qu'elle constitue la deuxième ligne directrice définissant le génie sandien. L'originalité est d'ailleurs souvent valorisée chez les génies de plusieurs auteurs romantiques, puisqu'elle incite une création imaginative, c'est-à-dire innovante et nouvelle⁵¹, plutôt qu'imitative. Cette position est concomitante avec le rejet de la *mimèsis* du courant classique⁵². George Sand souligne trois manières de manifester l'originalité pour l'artiste de génie.

Premièrement, l'écrivaine considère l'originalité comme étant étroitement reliée à l'innovation. C'est en effet ce qu'elle soutient dans sa correspondance : un poète est apprenti s'il repasse par les sentiers frayés⁵³, donc s'il crée sans innover. Inversement, un artiste devient poète-artiste au moment où il innove et crée d'une manière originale. Sand affirme de ce fait la prééminence du créateur original et novateur, au détriment des rapins et des copistes⁵⁴. Cette confrontation entre les artistes originaux et les imitateurs constitue une thématique récurrente dans les textes à l'étude.

Précisément, ce sujet est central à la septième *Lettre d'un voyageur*, où elle oriente la discussion sur l'innovation d'un nouveau genre littéraire. Sand y rappelle la primauté de l'artiste créateur de « l'œuvre mère⁵⁵ » sur tous ceux qui imitent son idée, même si ces imitateurs confectionnent un résultat qui est, en définitive, plus magistral. En effet, un artiste peut créer une œuvre qui, d'un point de vue objectif et sans tenir compte de la notion de nouveauté, surpasse celle de l'innovateur. Toutefois, cet artiste, ne possédant pas la capacité d'innover du génie, n'aurait jamais créé cette œuvre, sans le créateur de génie qui a eu l'idée avant lui. Sand écrit à ce sujet que « le vieil Homère ne saurait jamais être égalé par ceux mêmes qui feraient beaucoup mieux que lui; car quel est celui qui aurait une idée de la poésie épique s'il n'eût lu Homère⁵⁶ ». Elle soutient donc que l'œuvre de certains poètes lyriques peut, certes, avoir surpassé l'œuvre d'Homère, d'un point de vue impartial

⁵¹ Taylor, *Les sources du moi*, 472-475.

⁵² Jefferson, *Genius in France*, 70.

⁵³ *Corr.*, t. VII, 223 : « Si vous vous croyez poète parce que vous repassez par les sentiers frayés, vous vous trompez, vous n'êtes encore qu'apprenti ».

⁵⁴ *HV*, t. II, 255.

⁵⁵ *LV*, 827.

⁵⁶ *Ibid*, 828.

et objectif. Toutefois, si Homère n'avait pas eu l'esprit et l'originalité d'inventer cette forme poétique, personne ne l'aurait subséquemment fait. Sand écrit, dans cette foulée :

Préférer Schiller à Shakespeare, Corneille aux tragiques espagnols, Molière aux comiques grecs et latins, La Fontaine à Phèdre ou à Ésope, cela me paraît, je ne dirai pas une erreur, mais un crime. En admettant que le copiste, qui, à force de soin, de temps et d'attention, surpasse son modèle, ait plus de mérite que son maître, nous établissons une doctrine abominable d'injustice et de fausseté⁵⁷.

Elle qualifie donc de copistes les hommes de lettres classiques Schiller, Corneille, Molière et La Fontaine. Elle les situe comme étant respectivement des disciples de Shakespeare, des tragiques espagnols, des comiques grecs et latins et de Phèdre ou de Ésope, qui eux, sont les innovateurs⁵⁸, puisqu'ils ont tous inventé un genre littéraire. Elle discrédite donc les premiers en les qualifiant de copistes parce qu'ils ont uniquement créé à partir d'un genre littéraire existant, inventé par leur prédécesseur. Par exemple, Jean de La Fontaine, qui est fabuliste, n'aurait jamais composé son œuvre si Ésope et Phèdre, écrivains respectivement latin et grec, n'avaient pas inventé la fable. Sand exemplifie une situation similaire pour la tragédie, le drame et la comédie. Par ces comparaisons franches, elle illustre catégoriquement la valeur élevée qu'elle accorde à l'originalité, signifiant avec vigueur l'indignation que provoquerait une préférence contraire. En effet, favoriser les copistes aux originaux est une « doctrine abominable d'injustice et de fausseté »; cela n'est pas « une erreur, mais un crime ». Alors que l'innovation d'un nouveau genre artistique a été soulevée comme gage d'originalité, celle-ci peut s'exprimer autrement.

En effet, l'originalité peut deuxièmement se manifester dans le progrès, qui peut entre autres se traduire par des avancements sociaux. C'est en l'occurrence de cette façon que Sand perçoit l'apport innovateur de celle qu'elle qualifie indéniablement de génie⁵⁹, la cantatrice Pauline Viardot-Garcia. Certes, la cantatrice possède de grands talents de chanteuse : elle a un « instrument magnifique⁶⁰ » et une faculté d'expression « riche au service d'une intelligence aussi puissante⁶¹ ». Toutefois, ces capacités vocales ne sont pas

⁵⁷ *Ibid.*, 827.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Par exemple, *EJ*, 1014 : « Pauline part après-demain pour Londres. [...] Elle va où l'emportent sa vocation, son destin, son génie »; *Corr.*, t. V, 803 : « C'est bien la meilleure, la plus noble et en m^meme temps la plus douce des femmes de génie ».

⁶⁰ George Sand, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot*, éd. Thérèse Marix-Spire (Paris : Nouvelles Éditions Latines, 1954), 41.

⁶¹ *Ibid.*

suffisantes pour qu'elle atteigne le statut de génie. Comme cet art est fondé sur l'imitation, il est dévalorisé du fait de son association avec l'école classique. De surcroît, la croyance courante veut que le seul talent musical que les femmes peuvent posséder soit la capacité de chanter adéquatement; elles ne peuvent pas avoir le talent créatif des hommes⁶². Pour ces raisons, les femmes ne peuvent pas, normalement, posséder du génie⁶³. Selon Sand, Viardot-Garcia est la preuve que ces croyances sont erronées : Viardot-Garcia possède les talents de créateurs d'un artiste de génie. C'est spécifiquement de cette façon que la cantatrice innove selon Sand :

L'apparition de Mlle Garcia sera un fait éclatant dans l'histoire de l'art traité par les femmes. Le génie de cette musicienne à la fois consommée et inspirée constate un progrès d'intelligence qui ne s'était point encore manifesté dans le sexe féminin d'une manière aussi concluante⁶⁴.

Effectivement, le génie de Viardot-Garcia se manifeste par sa création musicale, qui elle, se traduit par des transcriptions pour chant et piano⁶⁵, ainsi que par des œuvres instrumentales originales⁶⁶. Précisément, la cantatrice innove à cet égard parce que les résultats de cette création sont équivalents à ceux produits par des hommes. Selon Sand, Viardot-Garcia démontre, par ses œuvres, que le talent féminin peut être de même qualité que celui des hommes.

Troisièmement, l'originalité peut, selon Sand, se traduire par la capacité d'un artiste à improviser⁶⁷. À plus grande échelle, cette position s'inscrit, encore une fois, en opposition directe avec l'imitation des classiques. En effet, l'improvisation consiste en une faculté d'invention spontanée, puisque l'artiste qui improvise invente à mesure qu'il exécute, sans connaître le résultat final de l'œuvre qu'il crée aussitôt⁶⁸. Cela s'oppose donc à l'imitation parce que cette création, comme elle est intuitive, suppose de ne pas connaître la suite, le prochain mouvement artistique. À l'opposé, lorsque l'artiste fonde son œuvre sur une

⁶² Hanin, *La Pratique intertextuelle de George Sand*, 56-57.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ George Sand, « Le Théâtre-italien et Mlle Pauline Garcia », *Revue des Deux Mondes* 21 (1840) : 588.

⁶⁵ Carolyn Shuster, « Six Mazurkas de Frédéric Chopin transcrites pour chant et piano par Pauline Viardot », *Revue de musicologie* 75, 2 (1989), <https://doi.org/10.2307/928886>.

⁶⁶ Sand, « Le Théâtre-italien et Mlle Pauline Garcia », 589.

⁶⁷ Popic, « Romans de l'Artiste », 89.

⁶⁸ Alessandro Bertinetto, « Le romantisme et l'esthétique de l'improvisation » dans *Arts et Sciences du Romantisme allemand*, André Stanguennec et Daniel Lancereau, dir. (Rennes : Presses Universitaires Rennes, 2018), 89.

théorie de l'imitation ou de la *mimèsis*, la finalité, qui implique une reproduction, est connue dès le début.

Pour sa part, George Sand reconnaît que l'originalité est nécessaire pour improviser. Sans l'accoler uniquement à l'art musical, l'improvisation s'exprime fréquemment par cette discipline. Effectivement, Sand associe d'une part l'improvisation à des musiciens amateurs, comme aux dilettantes vénitiens rencontrés par le narrateur dans la seconde *Lettre d'un voyageur*⁶⁹, ou au peuple majorquin dans *Un hiver à Majorque*⁷⁰. D'autre part, les musiciens de renom, comme les pianistes Liszt et Chopin, improvisent également avec brio. Ce sont eux qui relèvent du génie, en raison de la jonction de leur capacité d'improvisation aux autres qualités géniales qu'ils possèdent.

Sand admire entre autres l'improvisation pour sa capacité à amplifier l'émotion ressentie lors d'une écoute musicale. Par exemple, la relation maritale unissant Sand et Chopin permet à l'écrivaine d'être aux premières loges de la musique et de l'interprétation du pianiste. D'emblée, par son art, il transporte dans un monde parallèle, puisqu'il plonge « son auditoire dans un recueillement profond ou dans une tristesse douloureuse⁷¹ ». Cependant, l'improvisation amplifie cette émotion⁷², amenant alors l'âme de l'auditeur dans des « découragements atroces⁷³ ». La musique subjugué effectivement l'auditoire : alors qu'un spectateur peut anticiper les effets d'une performance sur lui, il ne peut pas anticiper les effets que la mélodie aura sur lui, lorsqu'elle est improvisée⁷⁴. C'est cet effet de surprise qui, dans cet exemple précis, provoque un bouleversement dévastateur de la musique sur l'âme.

Au contraire, les répercussions de l'écoute d'une improvisation peuvent aussi être bénéfiques, tout en étant saisissantes. C'est par exemple le cas lorsque le narrateur des *Lettres d'une voyageur* observe et écoute Liszt improviser sur l'orgue de Fribourg. Lors de cette performance, le protégé de Liszt, Hermann Cohen⁷⁵, est « pâle, ému, immobile

⁶⁹ *LV*, 691-692.

⁷⁰ *Un hiver à Majorque*, 1144.

⁷¹ *HV*, t. II, 441.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Bertinetto, « Le romantisme et l'esthétique de l'improvisation », 91.

⁷⁵ Hermann Cohen (1820-1871), dit Puzzi, est un pianiste allemand. Il est un enfant prodige et l'élève favori de Liszt. Cohen convainc ce dernier de l'accompagner, en Suisse, où Liszt rompt avec Marie d'Agoult en 1834. Puzzi rencontre George Sand dans le cadre de ce voyage. Il accompagne son mentor, Liszt, dans ses voyages, notamment en Suisse. Il accompagnera ensuite Liszt dans ses tournées paneuropéennes jusqu'en

comme un marbre, et cependant tremblant comme une fleur près de s'effleurer ». L'écrivaine ajoute qu'il « semblait aspirer l'harmonie par tous ses pores et entrouvrir ses lèvres pures pour boire le miel que vous lui versiez⁷⁶ ». Dans ce cas, l'improvisation provoque plutôt une émotion positive : Cohen ressent un mélange de vulnérabilité, jumelé à un bonheur, à une quiétude et à un apaisement. De plus, la convergence avec le miel exprime l'éloquence et l'intelligence de la musique qui est écoutée⁷⁷. Le fait qu'une improvisation mène à un résultat si exceptionnel relève nécessairement du génie, puisqu'elle se mêle à un talent et à une éloquence qui expriment également des compétences géniales.

Cette seconde ligne directrice, soulevant l'importance de l'originalité chez le génie, peut se traduire concrètement par plusieurs éléments : l'innovation, qui peut être artistique ou sociale, ainsi qu'une capacité d'improvisation. Cependant, ce qui ressort de toutes ces composantes est la nouveauté dont doit faire preuve l'artiste de génie. La notion de progrès est fortement mise de l'avant par Sand. Ceux qu'elle considère comme étant des artistes de génie ont en effet un esprit pouvant s'aventurer dans le domaine de l'inédit.

En somme, il a été démontré, à travers deux lignes directrices caractérisant l'artiste de génie, que l'esprit de ce dernier constitue la conjugaison de différentes facettes, comme les compétences intellectuelles, la simplicité et l'originalité, qui fonctionnent simultanément. L'artiste de génie possède alors un esprit hors pair, à l'instar de celui du poète-artiste. De ce fait, les esprits du génie et du poète-artiste sont analogues. Compte tenu du rapprochement à travers les écrits de Sand, cette analyse de l'esprit du génie peut être considérée pour qualifier l'esprit du poète-artiste.

Cette analyse de l'esprit du génie permet d'ailleurs de démontrer que l'œuvre artistique importe peu pour définir ces créateurs. Certes, l'esprit de l'artiste se traduit principalement à travers le résultat de l'œuvre. Cependant, cet esprit peut s'exprimer dans toutes les disciplines artistiques, puisque les caractéristiques soulevées concernent toutes des capacités intellectuelles inhérentes à des personnes, en dépit de leur pratique artistique. De plus, la seule spécificité à une discipline qui a été soulevée concerne la musique,

1840, mais leur relation se rompt vers 1841. (George Lubin, « Index des correspondants » dans *Corr.*, t. II, 916).

⁷⁶ *LV*, 845.

⁷⁷ Stéphane Legrand, « L'éloquence du miel », *Labyrinthe* 40 (2013), 87, doi.org/10.4000/labyrinthe.4318.

puisque la capacité à improviser s’y prête bien. Toutefois, ce n’est pas le fait d’être musicien qui fait de la personne un bon improvisateur, mais plutôt ses capacités d’esprit innées. Donc, la capacité à improviser ne se restreint pas aux musiciens. De plus, l’improvisation n’est qu’une des trois manifestations de la capacité à être original; celle-ci peut donc s’exprimer autrement.

En outre, malgré l’importance des éléments relatifs à l’esprit, ceux-ci qui ne sont pas suffisants pour qualifier seuls un artiste de génie.

2.2 Les lignes directrices concernant l’âme

En effet, tout un autre pan d’une personne est sollicité pour qu’un artiste possède du génie : il s’agit de son âme, qui est toutefois intimement reliée à l’esprit. L’écrivaine exprime justement l’étroite relation qui relie l’esprit et l’âme, dans la onzième *Lettre d’un voyageur* :

Je ne saurais chercher si votre inspiration vient de la tête ou du cœur, étrange distinction qui ne signifie absolument rien, éternel reproche que la critique adresse aux artistes; comme si le même sang ne battait pas sous le sein et dans la tempe⁷⁸.

Dans ce passage, elle oppose la tête et le cœur, qui peuvent être associés, selon une comparaison simplifiée, respectivement à l’esprit et à l’âme. Lorsqu’il est question de création et d’inspiration, ces deux notions sont indissociables, de sorte qu’elles forment un tout et qu’elles sont unies au moment de la création de l’art. Ces deux composantes sont donc étroitement reliées. Cependant, malgré la complémentarité de ces notions, elles sont grandement divergentes⁷⁹.

Au contraire de l’esprit, qui correspond à l’aspect plus rationnel de l’humain, l’âme est, selon Béguin, « d’essence vivante, occupée de sa destinée éternelle davantage que de son mécanisme⁸⁰ ». Lui attribuer l’état de vivant traduit en effet la liberté, l’expressivité et la grandeur de l’âme à l’époque romantique. L’âme d’un individu fait état de sa sensibilité et de sa personnalité profonde : elle se trouve donc fondamentalement ancrée dans une personne et représente sa pensée la plus sincère. Béguin soutient, à cet effet, que l’âme est « penchée sur elle-même, ou tournée vers l’immensité sensible, elle cherche à percevoir

⁷⁸ *Ibid*, 930.

⁷⁹ Béguin, *L’âme et le rêve*, 398.

⁸⁰ *Ibid*.

ces mélodies secrètes », qui se trouvent dans « les sphères sidérales aussi bien que dans le tréfonds de la personne⁸¹ ».

À l'instar de Béguin, George Sand considère également l'âme comme une entité entière et vivante. C'est ce qui ressort lorsqu'elle écrit que : « l'âme s'envole, laissant derrière elle et voyant sans cesse s'ouvrir à son approche des horizons sans limites, des tableaux où l'orage gronde, où l'oiseau chante, où la tempête naît, éclate et s'apaise⁸² ». L'âme est vivante et indépendante. De plus, comme elle vole, elle peut explorer les profondeurs de l'humain, à travers toutes ses émotions, qu'elles soient déchaînées ou tempérées. Cette image est par ailleurs confirmée, puisque Sand écrit que l'âme se trouve avec les « entrailles humaines⁸³ », attestant qu'elle fréquente le for intérieur d'une personne. Elle est donc libre et sensible, contrairement à l'esprit, qui est plus pragmatique et machinal.

En outre, l'âme est présente dans chaque humain et elle est unique à chacun : celle de certains est « délectable⁸⁴ », tandis que l'âme d'autres personnes est « républicaine⁸⁵ » ou « malade⁸⁶ ». Cependant, au-delà de ses particularités, l'âme des artistes de génie est transcendante.

2.2.1 La prééminence de l'âme

En effet, la troisième ligne directrice caractérisant le génie sandien est la prééminence de son âme. C'est dans ce contexte que Sand salue ainsi « l'âme inspirée⁸⁷ » de Jean-Jacques Rousseau et de Delacroix. Elle écrit particulièrement au peintre que « comme toutes les grandes natures, vous avez l'âme simple⁸⁸ ». En saluant la simplicité de son âme, elle réitère la complexité d'exploiter la simplicité, tant pour l'esprit que pour l'âme. Toutefois, dans le même passage, elle souligne surtout que l'âme permet de

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *LV*, 923.

⁸³ *Corr.*, t. V, 568 : « Je désire que cette musique [...] trouve le chemin de votre âme et de vos *entrailles humaines* ».

⁸⁴ *Corr.*, t. VII, 186

⁸⁵ *LV*, 804.

⁸⁶ *Corr.*, t. VII, 768.

⁸⁷ *HV*, t.I, 11.

⁸⁸ *Corr.*, t. VII, 495.

déterminer les « grandes natures⁸⁹ ». Pareillement, lorsque l'âme de Ludwig van Beethoven plane sur la musique, son art arrive à atteindre des sommets divins : « quand l'âme de Beethoven plane sur ce chœur sacré, quelle fervente prière s'élève vers Dieu⁹⁰ ! » L'écrivaine souligne donc que c'est spécifiquement l'âme géniale du Viennois, qui permet de se connecter avec l'idéal, en l'occurrence avec Dieu.

Selon une perception typiquement romantique, l'âme d'un artiste de génie peut effectivement provoquer une connexion avec l'idéal, en raison de la profondeur qu'elle peut atteindre⁹¹. Béguin soutient en effet que l'âme s'épanouit complètement lorsqu'elle se trouve dans l'inconscient, plutôt que dans la réalité. L'état d'inconscience est atteint à travers des états seconds, comme les rêves ou les extases. Lorsque ces états sont atteints, un détachement se produit, de sorte que l'âme n'est plus restreinte aux limites du corps humain. L'âme peut alors accéder à une dimension plus grande que nature, apparentée à l'idéal. La pensée de Sand s'inscrit dans un tel raisonnement, comme le soutient cet extrait : « l'extase est une puissance insolite qui se manifeste chez les hommes livrés aux idées abstraites et qui marque peut-être la borne où l'âme peut toucher aux régions les plus sublimes⁹² ». Sand soutient que par l'état d'extase, il est possible pour l'âme d'atteindre un idéal, puisqu'elle accède aux « régions les plus sublimes ».

Cependant, cette prééminence de l'âme peut se traduire par sa complexité. En effet, la grandeur de l'âme du génie est souvent incomprise, ce qui provoque potentiellement chez l'artiste de génie un comportement qui est solitaire. Sand écrit à cet effet que « le génie, soit qu'il vive enfermé dans une cellule ou qu'il se répande au-dehors, il marche toujours solitaire, comprimé, souffrant, méconnu⁹³ ». Malgré l'impression d'une personne sociable, l'artiste de génie est donc un être profondément incompris, ce qui justifie souvent

⁸⁹ *Ibid* : « Ne dites pas que vous êtes exigeant, car comme toutes les grandes natures, vous avez l'âme simple, et vous n'avez pas eu besoin de vous abrutir, comme moi, dans les larmes du passé pour connaître la sérénité du présent. »

⁹⁰ *LV*, 818 : « Quand l'âme de Beethoven plane sur ce chœur sacré, quelle fervente prière s'élève vers Dieu ! »

⁹¹ Dans le chapitre 3, sur la hiérarchie des arts, il a été démontré que la discipline musicale permet de créer des ponts avec l'idéal; la musique de Beethoven particulièrement possède cette capacité (voir les pages 81-82). Dans le présent chapitre, il est plutôt question de la connexion que l'âme, spécifiquement celle de certains artistes de génies, peut provoquer avec l'idéal.

⁹² *EJ*, 1008-1009.

⁹³ *Sketches and Hints*, 607.

un mal-être généralisé. En effet, le « poète est malheureux dans la vie sociale⁹⁴ ». Cela se manifeste fréquemment par la réclusion de l'artiste, de laquelle découle une marginalisation. Cette mélancolie, qui se traduit par la solitude du génie est par ailleurs fréquente chez les génies au XIXe siècle⁹⁵. Béguin explique cette solitude par le passage de l'âme dans ces lieux surnaturels : « presque tous ceux qui ont entrepris l'aventure sont revenus à la "réalité rugueuse", enrichis de tous les trésors des profondeurs⁹⁶ ». Les artistes de génie, dont l'âme atteint l'idéal à travers un état inconscient, trouvent difficile de composer avec la banalité de la vie humaine. Cet état de morosité et d'incompréhension pourrait entre autres justifier le prestige négatif qui est associé aux génies, comme cela a précédemment été suggéré. D'ailleurs, il faut souligner que cette incompréhension de l'âme a également été considérée comme étant constitutive du poète-artiste, créant de ce fait un autre rapprochement entre cette notion et l'artiste de génie sandien⁹⁷.

Ce sentiment d'être incompris se traduit par exemple dans le génie de Chopin. En effet, dans *Histoire de ma vie*, Sand expose une série de caractéristiques qui traduisent le mal-être du pianiste : elle le décrit par exemple comme ayant un « esprit écorché vif⁹⁸ ». Elle qualifie son âme de noble et délicate, mais aussi de désintéressée⁹⁹. Son imagination est caractérisée d'ombrageuse et de délirante¹⁰⁰. Toujours au sujet du pianiste, l'écrivaine soutient que « tout lui était antipathique¹⁰¹ », si bien que fréquemment, des « idées terribles ou déchirantes s'emparent de lui¹⁰² ». Cette personnalité solitaire et incomprise s'explique par son insatisfaction de la vie réelle. Il visite en effet l'idéal lorsqu'il crée, à travers un état d'inconscience :

Il jouait son admirable prélude en pleurant. En nous voyant entrer, il se leva en jetant un grand cri, puis il nous dit d'un air égaré et d'un ton étrange : « Ah ! je le savais bien, que vous étiez morts ! » Quand il eut repris ses esprits et qu'il vit l'état où nous étions, il fut malade du spectacle rétrospectif de nos dangers; mais il nous

⁹⁴ *LV*, 872.

⁹⁵ Céline Cherici, « Le cerveau, siège du génie et de la folie. De l'anatomie-pathologique au discours scientifique » dans *Le génie au XIXe siècle*, Batini et Ringet, 42.

⁹⁶ Béguin, *L'âme et le rêve*, 399.

⁹⁷ Cette question est discutée aux pages 43 et 44 du présent travail.

⁹⁸ *HV*, t. II, 423.

⁹⁹ *Ibid* : « Nulle âme n'était plus noble, plus délicate, plus désintéressée ».

¹⁰⁰ *Ibid*.

¹⁰¹ *Ibid*.

¹⁰² *Ibid*, 420.

avoua ensuite qu'en nous attendant il avait vu tout cela dans un rêve [...] ne distinguant plus ce rêve de la réalité¹⁰³.

Cet extrait atteste que l'action de créer amène le pianiste dans une sorte de transe, que Sand associe à un rêve, irréel et surnaturel¹⁰⁴. Cet état permet au pianiste d'atteindre un contrôle et un maniement de son art qui sont hors pair : « Il existe toute musique, outre la pensée du compositeur, l'âme de l'exécutant qui [...] peut donner du sens et de la poésie à des phrases sans grande valeur¹⁰⁵ ». Sand dissocie en l'occurrence la pensée, une propriété de l'esprit, de l'âme. Elle spécifie particulièrement que c'est cette dernière, par toute l'émotion et la finesse qu'elle exprime, qui permet à Chopin de rendre majestueuses et magnifiques des phrases pianistiques simples¹⁰⁶. L'âme est prééminente à l'esprit, parce que c'est elle qui permet d'accéder à des zones de l'humain qui sont inédites.

De surcroît, l'écrivaine propose que ce soit cette incapacité à s'engager dans la vie réelle qui a mené à la mort précoce du pianiste, en 1849, alors qu'il est âgé de seulement 39 ans. En effet, étant vivant, « Il était dévoré par un rêve d'idéal, que ne combattait aucune tolérance de philosophie ou de miséricorde à l'usage de ce monde. Il ne voulut jamais rien transiger avec la nature humaine. Il n'acceptait rien de la réalité¹⁰⁷ ». Sand justifie donc le trépas hâtif de Chopin par le fait que ce génie, qui a visité l'idéal, n'ait pas pu, à cause des attentes déraisonnables qu'une telle visite engendre, s'adapter au monde réel.

En somme, cette troisième ligne directrice, qui présente la transcendance de l'âme d'un artiste de génie, se traduit essentiellement par une capacité à atteindre l'idéal, par l'âme. Cette prééminence se manifeste par un mal-être en société, en raison de l'incapacité qu'ont ces génies à se satisfaire de la réalité. Malgré cette attitude dans la marge, Sand les idéalise : leur intelligence émotionnelle les rend supérieurs aux autres humains. Ils sont incompris, ce qui se traduit dans leur création, qui est bouleversante et monumentale.

Paradoxalement à leur réclusion, Sand reconnaît néanmoins que certains artistes de génie peuvent sembler prospérer dans la vie sociale. Leur talent artistique se démarque et les place fréquemment dans des positions de célébrité.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid* : « il m'avoua ensuite qu'en nous attendant il avait vu tout cela dans un rêve, et que, ne distinguant plus ce rêve de la réalité »; *Ibid*, 436 : « il pouvait aller composer ou rêver. »

¹⁰⁵ *Corr.*, t. V, 604.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *HV*, t. II, 443.

2.2.2 Les motivations intrinsèques

Cela mène à la quatrième et dernière ligne directrice des grandes caractéristiques du génie sandien : l'artiste de génie doit créer pour des raisons nobles et des motivations intrinsèques. En effet, George Sand intègre à sa réflexion sur les artistes de génie une importante discussion sur la place que l'expectative de la gloire doit occuper chez l'artiste. Elle postule à ce sujet que le génie « ne grandit qu'à la condition d'être modeste¹⁰⁸ ». Elle ressent donc clairement une répulsion à l'égard de la vanité et elle s'oppose spécifiquement aux artistes qui sont avides de gloire et d'éloges. Cette vision dévalorisant la gloire trouve ses fondements lors du siècle précédent, quand elle était recherchée.

C'est effectivement ce que soutient la docteure en histoire Marie-Ève Beausoleil. Lors du siècle des Lumières, la gloire, fruit de l'admiration, est légitimée. Certes, elle permet une reconnaissance publique. Toutefois, celle-ci est motivée par des sentiments sincères, qui visent à accéder à des vérités d'ordre moral, bénéfiques pour le bien public¹⁰⁹. Beausoleil écrit à cet effet que « la gloire relève de la sincérité du sentiment rencontrant l'authenticité du grand homme¹¹⁰ », percevant donc positivement ceux qui jouissent de la gloire. Parallèlement à cette notion se développe également celle de la célébrité. Contrairement à la gloire, des doutes sont émis quant à la légitimité de cette nouvelle notion, fondée sur le talent. En effet, les motivations qui justifient sa reconnaissance sont remises en doute : des ambitions extrinsèques fonderaient cette recherche de célébrité¹¹¹. Le romantisme, lui, étend à la gloire la méfiance à l'égard de la célébrité : la recentralisation du « moi », de même qu'une valorisation plus personnelle de l'art font en sorte que la gloire est dévalorisée.

Dans ce contexte, George Sand considère que la gloire, désormais analogue à la célébrité et dépourvue de noble dessein, est néfaste pour l'artiste. Effectivement, lorsqu'un artiste poursuit la quête perpétuelle de la gloire, cela engendre comme seule conséquence de le ruiner : « Il faut fuir la louange, comme un poison, destiné à tuer le génie dans son germe¹¹² ». Sand annonce donc que la gloire peut amener un artiste à perdre son génie,

¹⁰⁸ *Corr.*, t. VI, 407.

¹⁰⁹ Marie-Ève Beausoleil, « Les enjeux normatifs de la reconnaissance publique dans la France des Lumières : gloire, célébrité, mérite » (thèse de Ph. D., Université de Montréal, 2017), 43-49.

¹¹⁰ *Ibid.*, 44.

¹¹¹ *Ibid.*, 76-77.

¹¹² *Corr.*, t. VI, 481.

puisqu'elle la compare directement à un élément néfaste, précisément à un poison meurtrier. Ainsi, la gloire affecte directement l'identité d'un artiste de génie : en recherchant nécessairement la célébrité, l'artiste demeurera, mais sans le génie. Cette recherche du succès est indésirable, parce qu'elle fait perdre à l'artiste la réelle inspiration¹¹³.

De surcroît, la gloire est une « sublime hypocrite¹¹⁴ », une « couronne d'épines¹¹⁵ ». Ces deux oxymores réaffirment que, malgré son apparence positive et l'attrait facile qu'elle présente, des aspects négatifs guettent l'artiste qui recherche la gloire. En effet, une telle quête provoque plutôt chez l'artiste un « suicide intellectuel¹¹⁶ », le rendant « âpre et sceptique¹¹⁷ ». Cela s'explique par le fait que la recherche de la gloire provoque une quête d'ambitions découlant de motivations extérieures, comme le succès populaire. Toutefois, ce dernier force l'artiste à falsifier son imagination, qui crée alors pour plaire à son public¹¹⁸, en dépit de ses aspirations profondes. Sand illustre ce travestissement de l'artiste par le viol d'une muse, qui représente l'inspiration¹¹⁹. Cette métaphore brutale représente avec intensité l'importance d'honorer la créativité intrinsèque de l'artiste.

Devant le rejet de la gloire, l'artiste de génie, doté de vertus¹²⁰, doit plutôt créer pour des motivations intrinsèques. De ce fait, l'artiste de génie veut plutôt promouvoir l'art, pour satisfaire des aspirations dignes et vertueuses. Précisément, deux de ces aspirations, guidant la création de l'artiste de génie, se distinguent.

Premièrement, il doit préférer le « culte de l'art et la foi de l'artiste¹²¹ », à la faveur populaire. Ce double culte, notion que Sand développe dans ses romans *Consuelo* et *La Mare au Diable*, se traduit, sommairement, par l'amour de la création. En effet, Sand

¹¹³ *LV*, 811 : « la vraie gloire n'a pas couronné mes peines, parce que rarement j'ai pu attendre l'inspiration. Pressé, forcé de gagner de l'or, j'ai pressé mon imagination de produire, sans m'inquiéter du concours de ma raison; j'ai violé ma muse quand elle ne voulait pas céder; elle s'en est vengée par de froides caresses et de sombres révélations. Au lieu de venir à moi souriante et couronnée, elle y est venue pâle, amère, indignée ».

¹¹⁴ *Ibid*, 780.

¹¹⁵ *Ibid*.

¹¹⁶ *Ibid*, 811.

¹¹⁷ *Ibid*.

¹¹⁸ *Ibid* : « la vraie gloire n'a pas couronné mes peines, parce que rarement j'ai pu attendre l'inspiration. Pressé, forcé de gagner de l'or, j'ai pressé mon imagination de produire, sans m'inquiéter du concours de ma raison. »

¹¹⁹ *Ibid* : « j'ai violé ma muse quand elle ne voulait pas céder. »

¹²⁰ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830* (Paris : Presses universitaires de France, 2000), 273, <https://www.cairn.info/la-mode-en-1830--9782130504887-page-271.htm>.

¹²¹ *LV*, 929.

souhaite que les artistes aspirent à l'épanouissement complet du potentiel humain¹²². Elle souligne qu'il y a « quelque chose de vraiment noble et saint dans ce dévouement de l'artiste à son art, qui consiste à *bien faire* au prix de sa fortune, de sa gloire et de sa vie¹²³ ».

À l'inverse de la recherche de la gloire, un artiste de génie favorise donc un travail qui le satisfait. Celui-ci doit être complet selon sa pensée créatrice, en dépit d'attraits superficiels. De cette manière, l'artiste de génie demeure connecté à ses ambitions intrinsèques. Cette idée, propre à l'époque romantique, marque en effet une rupture avec le siècle des Lumières, où les aspirations prisées sont globalement portées vers des objectifs communs¹²⁴. La nouvelle vision prône plutôt la valorisation de l'être humain : les motivations des artistes sont désormais canalisées vers l'épanouissement personnel¹²⁵. Ainsi, ces motivations de l'artiste doivent provenir de son for intérieur. L'écoute de l'aspiration intérieure mène à une création artistique individuelle et originale¹²⁶.

George Sand réfère à cette idée dans la sixième *Lettre d'un voyageur*. Le narrateur y soutient qu'un artiste ne doit pas considérer une œuvre comme étant complète tant qu'elle n'est pas achevée selon sa propre pensée profonde, nonobstant le travail, les efforts et le temps qu'il faut y mettre : « l'artiste pâlit dix ans, au fond d'un grenier, sur une œuvre qui aurait fait sa fortune, mais qu'il ne livrera pas, tant qu'elle ne sera pas terminée selon sa conscience¹²⁷ ». L'artiste doit donc laisser ses propres ambitions intrinsèques guider sa création, plutôt que des éléments vides de sens, comme la gloire.

En effet, George Sand compare donc la gloire à un hochet¹²⁸. Elle postule que cette motivation extrinsèque est un jeu qui amuse, un plaisir qui réjouit. L'écrivaine la compare également à d'autres récompenses, futiles, que peuvent obtenir les artistes, comme « l'argent, les titres et des petites vanités¹²⁹ ». Cela démontre que Sand considère que la gloire est, certes, superficiellement attrayante, mais surtout insignifiante, puisqu'elle mène uniquement à des satisfactions simples, qui ne charment que « le vulgaire ». Le vulgaire

¹²² Popic, « Romans de l'Artiste », 159.

¹²³ *LV*, 812.

¹²⁴ Taylor, *Les sources du moi*, 464.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.* : le philosophe et politologue Charles Taylor soutient que « chacun d'entre nous doit suivre ce qui est à l'intérieur; et cela peut n'avoir aucun précédent. »

¹²⁷ *LV*, 812.

¹²⁸ *Ibid.*, 782 : « De tous les hochets dont s'amuse l'humanité ».

¹²⁹ *Ibid.*

est justement tout le contraire du génie : ce mot désigne une personne du peuple commune et ordinaire¹³⁰, contrairement au génie qui représente une figure profonde et idéalisée¹³¹.

Le deuxième élément intrinsèque que l'artiste de génie devrait favoriser au profit de la recherche de la gloire est, selon Sand, la propagation de la « mission divine¹³² », qui se traduit par une implication sociale auprès du peuple. En effet, si l'artiste s'attarde uniquement à la gloire, c'est le peuple qui en subit les conséquences :

Ce n'est même pas vous qui trouverez dans votre gloire et dans la reconnaissance de vos frères une haute récompense de vos maux personnels; c'est le peuple ignorant, abandonné, plein de fougueuses passions qu'on excite dans un mauvais sens¹³³.

Ces mots mettent en valeur l'importance que l'artiste ait à cœur cette mission sociale, afin d'offrir une voix au peuple, qui n'en a pas. Conformément à une conception saint-simonienne, la propagation de cette mission passe en grande partie par l'éducation¹³⁴. Sand encourage donc la cantatrice Pauline Viardot-Garcia à intégrer à ses programmes musicaux des chansons à portée sociale¹³⁵. C'est ce qu'elle fait par exemple lors d'un concert de Chopin, dans lequel elle adapte en chanson la fable de La Fontaine *Le chêne et le roseau*¹³⁶. Ce récit oppose le roseau, frêle et faible, au chêne, qui lui est puissant, dominant et condescendant face à la plante. Toutefois, devant de grands vents, le roseau « plie et ne romps pas¹³⁷ », tandis qu'il « déracine Celui de qui la tête au Ciel était voisine¹³⁸ », le chêne. Dans le contexte de la monarchie de Juillet, cette fable constitue une allégorie des rapports de pouvoir entre la monarchie et le peuple. La monarchie, représentée par le chêne, n'est pas infaillible, malgré ses allures indéfectibles et inattaquables. Pour sa part, le peuple, représenté par le roseau, est davantage résistant que le premier, malgré son apparence fragile. Le choix de Viardot-Garcia de porter cette fable à un concert fait état d'une prise de position politique, donc de la diffusion de la mission divine telle que Sand la comprend.

¹³⁰ « Vulgaire », *Dictionnaire de l'Académie française* : « Vulgaire, est aussi substantif masculin, et signifie, Le peuple, le commun des hommes ».

¹³¹ Batini et Ringuet, « Introduction. Un positivisme du génie », 9-11.

¹³² *Corr.*, t. V, 704.

¹³³ *Ibid.*, 695.

¹³⁴ Ghillebaert, « L'improvisation et mission sociale », 345.

¹³⁵ *Corr.*, t. V, 477.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Jean de La Fontaine, *Fables de La Fontaine* (Montréal : Phidal, 1996), 89.

¹³⁸ *Ibid.*

Par ailleurs, il est pertinent de soulever une situation qui semble à première vue contradictoire : George Sand encourage en 1842 Viardot-Garcia à rechercher la gloire, qui doit normalement être repoussée. Cependant, dans le cas en espèce, Sand invite la cantatrice à s'en servir comme d'un moyen pour diffuser son message. Effectivement, Sand écrit à Viardot-Garcia, qui est en tournée paneuropéenne : « Vous ne vous occuperez [de la gloire] que comme de moyen pour rendre facile et sûre l'œuvre de votre puissance et de votre génie sur le siècle¹³⁹ ». Concrètement, Sand lui suggère de gagner en popularité à travers l'Europe, afin de devenir un joyau français, intouchable. En dépit de son sexe féminin, sa popularité sera telle qu'elle pourra propager sa mission divine avec plus de facilité, sans crainte d'être muselée par l'état¹⁴⁰. Sand pose ainsi que la diffusion de la mission sociale prime sur sa propre répulsion pour la gloire; ce contre-exemple démontre que le résultat, la propagation de la mission divine, est plus important que le moyen pour s'y rendre. Elle se sert en l'occurrence de la gloire comme outil, pour lui permettre d'alimenter un objectif noble.

En somme, cette quatrième ligne directrice énonce que l'artiste de génie fuit la gloire, futile et valorisant des ambitions extrinsèques, au profit d'objectifs nobles et vertueux. Ces objectifs se traduisent par la valorisation du culte de l'art et de l'artiste, c'est-à-dire la recherche d'un travail complet selon les aspirations profondes de l'artiste, ainsi que par la propagation de la mission sociale.

Voilà ce qui conclut l'élaboration des lignes directrices reliées à l'âme de l'artiste de génie. Il en ressort que l'âme du génie est prééminente, puisqu'elle permet, à travers un état d'inconscience, à accéder à l'idéal. De plus, la création de l'artiste de génie est guidée par des motivations intrinsèques, éloignées de la recherche de la gloire. À l'instar de celle du poète-artiste, l'âme de l'artiste de génie doit être grandiose, remarquable et profonde. Cet élément appuie encore la proximité entre les notions d'artiste de génie et de poète-artiste, réitérant que les caractéristiques établies pour le génie peuvent s'appliquer, de ce fait, au poète-artiste.

¹³⁹ *Corr.*, t. V, 704.

¹⁴⁰ *Ibid*, 705-706 : « C'est que la France et l'Angleterre sont trop blasées et trop corrompues dans leur goût pour ne pas étouffer autant qu'elles pourront le développement d'un jeune artiste surtout quand cet artiste est femme, et qu'il est chaste et modeste, dépourvu d'intrigue et d'impudence. Il faut revenir dans ces froides contrées avec une renommée si bien faite au loin, que les cabales ne puissent plus servir qu'à la consolider. »

À travers l'élaboration des lignes directrices concernant l'âme de l'artiste de génie, il faut remarquer que l'âme a une influence sur son œuvre artistique : la qualité de l'âme, sa capacité à accéder à l'idéal, de même que ses motivations intrinsèques, ajoutent une profondeur et une perspective qui sont inédites à l'œuvre d'un artiste de génie. Toutefois, l'âme n'est en aucun cas évaluée en fonction de la discipline pratiquée. Aussi, la discipline pratiquée par l'artiste de génie, et à plus forte raison, par le poète-artiste, n'est en aucun cas considérée dans l'identification de ceux qui se qualifient ainsi.

En conclusion, il a été démontré dans ce chapitre que, selon George Sand, les notions d'artiste de génie et de poète-artiste sont analogues. Certes, il existe entre ces notions certaines divergences mineures. Il faut souligner entre autres l'utilisation linguistique qui en est faite, ou la signification qui varie légèrement d'un mot à l'autre. Ces différences n'empêchent toutefois pas un rapprochement évident entre ces deux notions. En effet, les notions étudiées désignent toutes deux un créateur estimé, comme en témoigne l'utilisation linguistique permutable de ces mots. De plus, il a été démontré que les artistes de génie, de même que les poètes-artistes, possèdent les deux mêmes caractéristiques majeures : un esprit et une âme hors-normes. Devant la ressemblance entre ces deux notions, les lignes directrices définissant l'artiste de génie peuvent, a fortiori, être appliquées au poète-artiste. Une telle extrapolation pallie l'absence d'explications au sujet du poète-artiste.

Dans un deuxième temps, l'élaboration détaillée des lignes directrices définissant l'artiste de génie a été faite. Il ressort de celles-ci des caractéristiques reliées à son esprit, principalement au fait qu'il possède des capacités intellectuelles hors pair et que son œuvre est originale et innovante. Par ailleurs, son âme prééminente lui permet d'accéder à l'idéal et sa création est orientée sur des motivations intrinsèques, qui rejettent la recherche de la gloire.

À la lumière de ce portrait de l'artiste de génie, un élément particulier se dégage : l'œuvre artistique occupe une place accessoire dans l'évaluation d'un artiste de génie. Les lignes directrices le définissant s'attardent davantage à la personnalité de l'artiste et à son essence fondamentale. Toutefois, aucune ligne directrice ne vise son œuvre artistique ou une discipline particulière; c'est plutôt le processus créatif qui est valorisé. Toutefois,

l'œuvre en soi n'est pas considérée pour déterminer qui est un artiste de génie. En conséquence, la discipline pratiquée n'a pas d'incidence sur la qualification d'un artiste de génie.

Devant le rapprochement évident qui a été fait entre les notions d'artiste de génie et de poète-artiste, les principales caractéristiques définissant l'artiste de génie doivent également s'appliquer au poète-artiste. Par conséquent, le même constat vaut pour le poète-artiste, en ce qui a trait à son champ de pratique : la discipline artistique pratiquée par le poète-artiste est sans importance, dans l'évaluation de ceux qui se définissent ainsi. Cela est par ailleurs cohérent avec le postulat global du mémoire : le poète-artiste peut être un artiste de toutes disciplines, qui n'est pas nécessairement un poète-écrivain. Une conclusion différente marquerait une incohérence majeure entre l'artiste de génie et le poète-artiste. En effet, des conclusions semblables doivent s'appliquer à ces deux figures créatrices analogues.

Par ailleurs, en continuité avec la présente réflexion, il faut remarquer qu'un artiste en particulier est cité en exemple dans l'élaboration de presque toutes les lignes directrices du génie sandien : Frédéric Chopin. Le pianiste semble représenter un artiste idéal modèle pour George Sand. Devant cette constatation, il y a lieu de relier cette remarque à l'œuvre picturale que l'écrivaine crée conjointement, *l'Éventail des caricatures* (figure 2¹⁴¹). Dans cette œuvre, Chopin y est représenté en oiseau. À la lumière de ce qui a été étudié dans le présent chapitre, cette figuration atteste que Chopin se trouve dans les plus hauts sommets de la hiérarchie des créateurs : il représente visiblement le créateur humain se rapprochant le plus du créateur suprême, l'oiseau.

¹⁴¹ La figure 2 est reproduite à la page 47.

Conclusion

En conclusion, deux définitions du poète coexistent dans la société de la monarchie de Juillet. George Sand interprète, à cet égard, ces deux notions en continuité avec les définitions habituellement faites par ses contemporains. D'abord, sa conception du poète-écrivain s'intègre à celle qui est communément acceptée, qui le considère comme un écrivain qui rédige des textes empreints de poésie. Ensuite, la notion de poète-artiste, omniprésente à travers les écrits de Sand, fait l'objet de plusieurs acceptions dans la société. Pour sa part, même si l'écrivaine discute peu, formellement, de cette notion, une citation révélatrice permet d'établir sommairement la définition qu'elle en fait : le poète-artiste correspond pour elle à une personne qui est à la fois philosophe et artiste. À cet égard, George Sand énonce clairement, dans ses écrits autobiographiques, que le poète-artiste peut pratiquer toutes les disciplines artistiques : contrairement à la perception de certains de ses contemporains, le poète-artiste sandien ne doit pas aussi être nécessairement un poète-écrivain. À travers le présent travail, il a été démontré que cette proposition constitue la clé de la pensée artistique de Sand. En effet, cette proposition assure une logique au sein de sa pensée artistique : les trois thématiques étudiées permettent de mettre à l'épreuve cette affirmation et elles attestent qu'elle est juste.

C'est d'abord ce qui ressort de l'étude de la fraternité des arts selon George Sand : elle conçoit que les différentes disciplines artistiques puissent être amalgamées de sorte à créer un tout. Même si chaque discipline s'exprime par un langage unique, elles forment néanmoins un ensemble cohérent, à cause d'éléments qui permettent de les réunir. Entre autres, les différentes disciplines poursuivent toutes le même dessein, qui vise à intégrer de l'idéal à la réalité. De plus, les artistes se rencontrent, à l'intérieur de lieux réels et imaginaires, où ils créent communément. De ce fait, des principes, des méthodes et des connaissances se partagent. Cela se traduit dans certaines œuvres sandiennes, qui intègrent des procédés propres à d'autres disciplines. Ces différentes circonstances démontrent que des échanges ont nécessairement lieu entre les disciplines artistiques. Toute cette conceptualisation de la fraternité des arts met en lumière que Sand ne perçoit pas les disciplines artistiques de manière indépendante : elles sont plutôt toutes reliées, grâce aux contextes sociaux et créatifs qui les connectent. De plus, les langages exprimés par les

disciplines se comprennent, se conjuguent et se complètent, de sorte à exprimer des éléments qui n'auraient pas pu être traduits à partir du seul langage de l'écriture.

La fraternité des arts est donc un concept rêvé, dans lequel toutes les disciplines artistiques incarneraient une utopie romantique : les arts représenteraient une unité démocratique et fusionnelle. La perception de Sand de cette notion suppose que l'artiste idéal peut pratiquer toutes les disciplines artistiques, sans le restreindre à être un écrivain. En effet, les frontières entre les disciplines artistiques sont poreuses. De ce fait, une conception similaire doit s'appliquer à l'artiste idéal : il doit être perçu selon une perspective d'ouverture, de la même manière que le sont les disciplines artistiques, qui s'entremêlent et se conjuguent entre elles. En somme, pour assurer de la cohérence avec la fraternité des arts sandienne, qui perçoit les disciplines comme un tout, le poète-artiste doit pouvoir pratiquer toutes les disciplines.

Par ailleurs, George Sand a aussi étudié la théorie de la hiérarchie des arts, qui vise à établir la discipline idéale. Dans un contexte où deux disciplines sont variablement considérées comme étant supérieures, la position de Sand est sans équivoque. En effet, même si sa conception de la fraternité des arts apprécie les disciplines comme étant conjugables, George Sand reconnaît quand même les attributs supérieurs de la musique. D'abord, cet art possède une capacité d'expression illimitée pouvant même exprimer la nature entière, dans toute son impressionnante complexité. De plus, la musique constitue une voie d'accès vers l'idéal, qui peut être atteint à travers l'état d'extase qu'elle peut provoquer. Alors que plusieurs des contemporains de Sand considèrent que la poésie est la discipline supérieure, Sand est d'un autre avis. Certes, elle reconnaît que la poésie constitue le meilleur moyen de propager des messages à teneur humanitaire. Néanmoins, cela n'est pas suffisant pour remettre en question la supériorité de la musique, que l'écrivaine trouve indéniable : la poésie ne permet pas de traduire un message divin à la société. En effet, cette discipline traduit le langage des mots, langage vulgaire qui ne permet pas de produire des correspondances verticales. Pour ces raisons, Sand considère que la musique est la discipline idéale, plutôt que la poésie.

En conséquence, la position indéniablement supérieure que Sand accorde à la musique laisse entendre que l'artiste idéal, qui est le poète-artiste, doit nécessairement être en mesure de pratiquer la musique. Cela soutient la perception selon laquelle le poète-

artiste de Sand ne doit pas se restreindre à la pratique de l'écriture. Plus encore, l'écrivaine dénigre la poésie face à la musique. Il serait donc incohérent de considérer que le poète-artiste soit uniquement un poète-écrivain. Selon la logique de la hiérarchie des arts, l'artiste idéal, doit donc pouvoir pratiquer toutes les disciplines, pour que la musique soit incluse dans ses possibilités.

Enfin, la conception du génie a été étudiée dans le détail. Il a été démontré que l'artiste de génie, selon Sand, se rapproche grandement du poète-artiste. Des indices, perceptibles à travers l'utilisation littéraire des deux termes par Sand, permettent de comprendre que ces deux concepts sont très similaires. Conséquemment, les notions d'artiste de génie et de poète-artiste, qui trônent toutes deux dans les sommets de la hiérarchie des créateurs, peuvent être considérées comme étant équivalentes : ces deux créateurs s'apparentent à des artistes idéaux. Du fait de cette ressemblance, les lignes directrices définissant le génie, à travers son esprit et son âme, peuvent être appliquées pour définir le poète-artiste. De surcroît, à travers l'élaboration de ces caractéristiques, il faut remarquer qu'en aucun cas, le génie n'est défini par la discipline artistique qu'il pratique. Être un génie suppose, certes, posséder des qualités de création artistique. Toutefois, ces qualités, qu'il s'agisse de compétences intellectuelles ou de l'originalité, peuvent s'appliquer à la pratique de toutes les disciplines. Il en va de même pour les lignes directrices qui concernent l'âme : la prééminence de l'âme des génies, de même que leurs motivations intrinsèques ne restreignent pas leur expression artistique à une discipline particulière.

Considérant que la notion de génie est analogue à celle de poète-artiste, cette réflexion sur l'œuvre et les disciplines artistiques que l'artiste de génie pratique doit, a fortiori, s'appliquer au poète-écrivain. Cela met en lumière que la notion de poète-artiste, à l'instar de celle du génie, se structure autour d'un artiste grandiose et remarquable, pour qui la discipline pratiquée ne compte pas. Cela conforme donc la proposition de départ : selon la perception de Sand du génie, l'artiste idéal ne se restreint pas à la pratique d'une discipline particulière.

En conclusion, l'analyse de trois thématiques traduisant un idéal dans la pensée artistique de George Sand soutient indéniablement une même conclusion : l'artiste idéal

peut pratiquer n'importe quelle discipline. Cette proposition est nécessaire afin qu'il y ait de la cohérence dans les idées artistiques de George Sand.

Pour faire cette démonstration, la structure de la pensée artistique de George Sand a été dévoilée dans le présent travail, discutant de l'artiste idéal. Une conclusion subsidiaire ressortant de cette analyse est que Sand valorise avant tout la personne derrière le créateur, comme en témoignent entre autres les caractéristiques reliées aux artistes de génie. À travers cette figure, l'écrivaine met en valeur des artistes qui sont en majorité masculins. Cependant, il faut souligner que Sand célèbre aussi plusieurs artistes femmes, fait novateur pour l'époque. Elle valorise autant des femmes qu'elle connaît et qu'elle fréquente, comme de Pauline Viardot-Garcia et Marie d'Agoult, que des femmes imaginaires à travers sa littérature. En effet, elle place au centre de ses écrits des femmes artistes, dont certaines sont idéales : son personnage de Consuelo représente par exemple l'artiste idéal, comme il est imaginé par Sand. De plus, à l'occasion, l'écrivaine ne se prive pas d'attribuer à des femmes le qualificatif de génie. Cela s'explique par la croyance sincère que l'homme et la femme peuvent indéniablement tous les deux être des poètes-artistes. C'est du moins ce que soulève cet extrait, qui perçoit une différence fondamentale entre les artistes des deux genres :

Que la femme soit différente de l'homme, que le cœur et l'esprit aient un sexe, je n'en doute pas. Le contraire fera toujours exceptionnel même en supposant que notre éducation fasse les progrès nécessaires [...], la femme sera toujours plus artiste et plus poète dans sa vie, l'homme le sera toujours plus dans son œuvre¹.

Cette citation semble en effet souligner que la femme est foncièrement plus poète que l'homme, puisque cela découle de manière inhérente de sa vie. Est-ce que George Sand concevrait donc que la femme est plus encline que l'homme à être poète-artiste ?

¹ *HV*, t. II, 127.

Bibliographie

Les sources primaires

La correspondance de George Sand

Sand, George. *Correspondance*. Édité par George Lubin. Paris : Classiques Garnier, 2018 [1964], t. I.

———. *Correspondance*. Édité par George Lubin. Paris : Classiques Garnier, 2018 [1966], t. II.

———. *Correspondance*. Édité par George Lubin. Paris : Classiques Garnier, 2018 [1967], t. III.

———. *Correspondance*. Édité par George Lubin. Paris : Classiques Garnier, 2018 [1969], t. IV.

———. *Correspondance*. Édité par George Lubin. Paris : Classiques Garnier, 2018 [1969], t. V.

———. *Correspondance*. Édité par George Lubin. Paris : Classiques Garnier, 2018 [1969], t. VI.

———. *Correspondance*. Édité par George Lubin. Paris : Classiques Garnier, 2018 [1970], t. VII.

———. *Correspondance*. Édité par George Lubin. Paris : Classiques Garnier, 2018 [1971], t. VIII.

Sand, George et Pauline Viardot-Garcia. *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot*. Édité par Thérèse Marix-Spire. Paris : Nouvelles Éditions Latines, 1954.

Les œuvres littéraires de George Sand

Sand, George. *Entretiens journaliers avec le très docte et le très habile docteur Piffoël professeur de botanique et de psychologie*, dans *Œuvres autobiographiques*. Édité par George Lubin. Paris : Gallimard, 1971, t. II.

———. *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*. Édité par George Lubin. Paris : Gallimard, 1971, t. I.

———. *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*. Édité par George Lubin. Paris : Gallimard, 1971, t. II.

- . *Journal intime*, dans *Œuvres autobiographiques*. Édité par George Lubin. Paris : Gallimard, 1971, t. II.
- . *La Mare au diable*. Paris : Calmann-Lévy, 1888 [1846].
- . *Le Journal d'un voyageur pendant la guerre*. Paris : Michel Lévy Frères, 1871.
- . *Lettres d'un voyageur*, dans *Œuvre autobiographiques*. Édité par George Lubin. Paris : Gallimard, 1971, t. II.
- . *Sketches and Hints*, dans *Œuvres autobiographiques*. Édité par George Lubin. Paris : Gallimard, 1971, t. II.
- . *Un hiver à Majorque*, dans *Œuvre autobiographiques*. Édité par George Lubin. Paris : Gallimard, 1971, t. II.
- . *Un hiver à Majorque*. Édité par Béatrice Didier. Paris : Le Livre de Poche, 1984.

Les articles de revues de George Sand

- Sand, George. « Essai sur le drame fantastique - Goethe, Byron, Mickiewicz ». *Revue des Deux Mondes* 20 (1839) : 593-645.
- . « Le Théâtre-italien et Mlle Pauline Garcia ». *Revue des Deux Mondes* 21 (1840) : 580-590.

Les autres sources primaires écrites

- Agoult, Marie d'. *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern)*. Édité par Charles Dupêchez. Paris : Mercure de France, 2007.
- Balzac, Honoré de. « Le Prêtre catholique » dans *Ébauches rattachées à La Comédie humaine*. Paris : Gallimard, 1976-1981.
- . *Lettres à Madame Hanska*. Édité par Roger Pierrot. Paris : Les éditions du Delta, 1967, t. I.
- . *Lettre aux écrivains français du XIXe siècle*. Paris : Jean-Luc Petit, 2012 [1834].
- Chopin, Frédéric. *Correspondance de Frédéric Chopin*. Édité par Bronislas Édouard Sydow. Paris : Richard Masse, Éditeur, 1993, t. II.

- Condillac, Étienne Bonnot de. *Essai sur l'origine des connoissances humaines*. Paris : Libraires Associés, 1777.
- Delacroix, Eugène. *Lettres de Eugène Delacroix (1815-1863)*. Édité par Philippe Burty. Paris : A. Quantin. Imprimeur – Éditeur, 1878.
- Deschamps, Émile. *Études françaises et étrangères*. Paris : Urbain Canel, 1828.
- Hiller, Ferdinand. *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*. Cologne : M. Du Mont-Schauberg, 1874.
- Hugo, Victor. « Lucrèce Borgia » dans *Œuvres de Victor Hugo*. Paris : Alphonse Lemerre, éditeur, 1876 [1833].
- . *Les rayons et les ombres*. Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie, 1840.
- . *Littérature et philosophie mêlée*. Paris : Eugène Renduel, 1834.
- . *Odes et Ballades*. Paris : Librairie Hachette et cie, 1882.
- . *William Shakespeare*. Paris : A. Lacroix, Verboeckhoven et Ce, éditeurs, 1864.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard, 1985 [1790].
- La Fontaine, Jean de. *Fables de La Fontaine*. Montréal : Phidal [s.d.], 1996.
- Liszt, Franz. « De la situation des artistes et de leur condition dans la société ». *Gazette musicale de Paris* 18 (1835) : 157-159.
- . *Lettres d'un bachelier ès musique*. Édition de Rémy Stricker. [s.l.] : Le Castor Astral, 2006.
- Musset, Alfred de. *Œuvres complètes en prose*. Paris : Gallimard, 1938.
- . *Stello*. Paris : Callman-Lévy, 1882 [1832].
- Ortigue, Joseph d'. « Le balcon de l'opéra » dans *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*. Paris : Aux bureaux de l'Artiste, 1840 [1833].
- Pyat, Félix. « Les artistes (extraits) ». *Romantisme* 55 (1987) : 3-4.
https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_55_4856.
- Quinet, Edgar. « Du génie de l'art » dans *Revue des Deux Mondes augmentée d'articles choisis dans les meilleures revues et recueil périodique*. Bruxelles : Société Typographique Belge, Adolphe Wahlen et Compagnie, 1839, t. VIII.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin. *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*. Paris : Michel Lévy Frères, 1863[1834].

Figures

Charpentier, Auguste Gavarni et George Sand. *Éventail des caricatures*, gouache, 18 x 57,5 cm. Paris : Musée de la vie romantique, 1837. Page consultée le 28 août 2021. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-de-la-vie-romantique/oeuvres/eventail-des-caricatures#infos-principales>.

Corot, Jean-Baptiste-Camille. *La forêt de Fontainebleau*, 1834, huile sur toile, 175,6 x 242,6 cm. Washington D.C. : National Gallery of Art, 1834. Page consultée le 28 août 2021. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46584.html>.

Danhauser, Josef. *Franz Liszt am Flügel*, huile sur bois, 119 x 167 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 1840. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=968187&viewType=detailView>.

Delacroix, Eugène. *Dessin préparatoire pour le double portrait de Frédéric Chopin et George Sand*, mine de plomb sur papier, 12,6 x 14,3 cm. Paris : Musée du Louvre, v. 1838. Page consultée le 28 août 2021. <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/122665-Dessin-preparatoire-pour-le-double-portrait-de-Frederic-Chopin-et-George-Sand-max>.

———. *L'Éducation de la Vierge*, huile sur toile, 95 x 125 cm. Paris : Musée du Louvre, Paris, 1842. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/chefs-d-oeuvre/l-education-de-la-vierge-742>.

———. *La Liberté guidant le peuple*, huile sur toile, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris, 1830. Page consultée le 28 août 2021. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065872>.

———. *Le domaine de George Sand à Nohant*, huile sur toile, 45,4 x 55,2 cm. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1842-1843. Page consultée le 28 août 2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436177>.

Sand, Maurice. *Maman bien étonnée d'entendre Liszt*, aquarelle et plume sur papier, 20,2 x 24,4 cm. Paris : Musée de la musique, Cité de la Philharmonie de Paris, 1837. Page consultée le 28 août 2021. <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159897#>.

Sources secondaires

Les ouvrages de référence

Dictionnaire de l'Académie française. Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835, 6^e édition. Page consultée le 28 août 2021. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6A0001>.

Bancal, Jean. « Pyat, Félix (1810-1889) ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 27 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/felix-pyat/>.

Brock, Maurice. « Ut pictura poesis ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ut-pictura-poesis/>.

Brunn, Alain. « République des lettres ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/republique-des-lettres/>.

Canh-Gruyer, France. « Borel Pierre-Joseph d'Hauterive, dit Pétrus Borel – (1809-1859) ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 20 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/borel-pierre-joseph-d-hauterive-dit-petrus/>.

———. « Cénacles romantiques ». Dans *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cenacles-romantiques/>.

———. « Jeunes-France ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jeunes-france/>.

Domino, Maurice. « Quinet Edgar (1803-1875) ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/edgar-quinet/>.

Heinich, Nathalie. « Académies ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/academies/>.

Lubin, George. « Sand, George – (1804-1876) ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 31 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/george-sand/>.

Peyre, Henri et Henry Zerner. « Romantisme ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.universalisedu.com/encyclopedie/romantisme/>.

Sandt, Udolpho Van de. « Révolution française, arts sous la ». Dans *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 28 août 2021. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arts-sous-la-revolution-francaise/>.

Zanone, Damien. *George Sand, Histoire de ma vie : Édition critique*. Paris : Flammarion, 2001.

Les monographies

Balibé, Jean-Marc. *Le roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet*. Paris : Lettres modernes Minard, 1969.

Becker, Colette, Patrick Berthier, Mariane Bury, Arlette Michel et Dominique Millet. *Littérature française au XIXe siècle*. Paris : Presses universitaires France, 1993. <https://www.cairn.info/litterature-francaise-du-xixe-siecle--9782130454885-page-87.htm>.

Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris : Librairie José Corti, 1939.

Bénichou, Paul. *Romantismes français*. Paris : Quatro Gallimard, 2004, t. I.

———. *Romantismes français*. Paris : Quatro Gallimard, 2004, t. II.

Charléty, Sébastien. *Histoire de la monarchie de Juillet*. Paris : Perrin, 2018.

Didier, Béatrice. *George Sand : écrivain*. Paris : Presses universitaires France, 1998.

Eigeldinger, Jean-Jacques. *La musique en France à l'époque romantique. 1830-1870*. Paris : Éditions Harmoniques Flammarion, 1991.

François-Sappey, Brigitte. *Histoire de la musique en Europe*. Paris : Presses universitaires de France, 2018.

Greimas, Algirdas Julien. *La mode en 1830*. Paris : Presses universitaires de France, 2000. <https://www.cairn.info/la-mode-en-1830--9782130504887-page-271.htm>.

Hanin, Laetitia. *La Pratique intertextuelle de George Sand. Identification d'une poétique et questionnement de genre*. Paris : Classiques Garnier, 2020.

Jefferson, Ann. *Genius in France*. Princeton : Princeton University Press, 2015.

Junod, Philippe. *De la fraternité des arts : nouveaux contrepoints*. Gollion : Infolio Éditions, 2017.

- Laforgue, Pierre. *Ut pictura poesis. Baudelaire la peinture et le romantisme*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2000. <https://books.openedition.org/pul/6065#bodyftn11>.
- Lasserre, Pierre. *Des romantiques à nous*. Paris : Éditions de la nouvelle revue critique, 1927.
- Lapointe, Monique. *Anthologie de la littérature. Du Romantisme à aujourd'hui*. Saint-Laurent : Éditions du Renouveau pédagogique, 2008.
- Marix-Spire, Thérèse. *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand. 1804-1838*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1954.
- Martin-Fugier, Anne. *La Vie d'artiste au XIXe siècle*. Paris : Éditions Louis Audibert, 2007.
- . *Les Romantiques*. Paris : Fayard, 2014.
- Maurras, Charles. *Les amants de Venise George Sand et Musset*. Paris : Flammarion, 1931.
- Perrot, Michelle. *George Sand à Nohant. Une maison d'artiste*. Paris : Éditions du Seuil, 2018.
- Pommier, Jean. *Autour du drame de Venise : G. Sand et A. de Musset au lendemain de Lorenzaccio*. Paris : Nizet, 1958.
- Reibel, Emmanuel. *Nature et musique*. Paris : Fayard, 2016.
- Roya, Maurice. *Le plus grand amour de George Sand*. Paris : Rieder, 1933.
- Schor, Naomi. *George Sand and Idealism*. New York : Columbia UP, 1993.
- Taylor, Charles. *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Montréal : Boréal, 2003.
- Yon, Jean-Claude. *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*. Paris : Armand Colin, 2010.

Thèses de doctorat

- Batranu, Raluca. « L'écrivain et la société. Le discours social dans la littérature française, du XVIIIe siècle à aujourd'hui ». Thèse de Ph.D., Université Grenoble Alpes, 2016.

Beausoleil, Marie-Ève. « Les enjeux normatifs de la reconnaissance publique dans la France des Lumières : gloire, célébrité, mérite ». Thèse de Ph. D., Université de Montréal, 2017.

Popic, Lara. « Romans de l'Artiste et Valeurs chez George Sand ». Thèse de Ph. D., Université de Toronto, 2016.

Les chapitres d'ouvrages collectifs

Amor, Amel Ben. « La quête de l'idéal dans *Un hiver à Majorque* » dans *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Damien Zanone, dir. : 231-244. Paris : Honoré Champion, 2017.

Auraix-Jonchière, Pascale. « La poétique du conte dans les romans champêtres : une clé pour l'idéalisme ? L'exemple de *La Petite Fadette* » dans *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Damien Zanone, dir. : 49-60. Paris : Honoré Champion, 2017.

Bara, Oliver. « George Sand et les arts du XVIIIe siècle, 'Introduction' », *Les amis de George Sand* : 7-28. 2012. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00914793/document>.

Batini, Ugo. « Schopenhauer. Chair et sang du génie » dans *Le génie du XIXe siècle. Anatomie d'un monstre*, Ugo Batini et Marine Ringuet, dir. : 45-66. Paris : Classiques Garnier, 2020.

Bertinetto, Alessandro. « Le romantisme et l'esthétique de l'improvisation » dans *Arts et Sciences du Romantisme allemand*, André Stanguennec et Daniel Lancereau, dir. : 85-102. Rennes : Presses Universitaires Rennes, 2018.

Bui, Véronique. « Sand, Delacroix et l'idéal » dans *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Damien Zanone, dir. : 353-366. Paris : Honoré Champion, 2017.

Cherici, Céline. « Le cerveau, siège du génie et de la folie. De l'anatomie-pathologique au discours scientifique » dans *Le génie du XIXe siècle. Anatomie d'un monstre*, Ugo Batini et Marine Ringuet, dir. : 25-44. Paris : Classiques Garnier, 2020.

Diaz, Brigitte. « Sand est la 'fraternité des arts' » dans *Romantismes. L'esthétique en actes*, Jean-Louis Cabanès, dir. : 291-309. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.1495>.

- Diaz, José-Luis. « Face à la ‘Boutique romantique’ : Sand et ses postures d’écrivain (1829-1833) » dans *George Sand. Pratiques et imaginaires de l’écriture*, Brigitte Diaz, Isabelle Hoog Naginski, dir. : 15-33. Caen : Presses universitaires de Caen, 2006. <https://doi.org/10.4000/books.puc.9786>.
- . « La littérature comme ‘sécularisation du sacerdoce’ (1750-1850) » dans *Les Religions du XIXe siècle*, Sophie Guermès et Bertrand Marchal, dir., actes du IVe congrès de la SERD, 26-28 novembre 2009, <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Jose-LuisDiaz.pdf>.
- Didier, Béatrice. « George Sand diariste en temps de guerre » dans *À la croisée de deux cultures. Études en mémoire de Tivadar Gorilovics (1933-2014)*, Franciska Skutta et Gabriella Tegyei, dir. : 45-52. Debrecen : Studia Romanica de Debrecen, 2016.
- . « George Sand et l’imaginaire de la musique » dans *George Sand. Pratiques et imaginaires de l’écriture*, Diaz et Hoog Naginski, dir. : 215-223. Caen : Presses universitaires de Caen, 2006. <https://doi.org/10.4000/books.puc.9822>.
- Gétreau, Florence. « Maurice Sand (1823-1889) caricaturiste des musiciens » dans Acte du *Colloque Présences de Chopin à Nohant*, 2009. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01098676/document>.
- Ghillebaert, Françoise. « L’improvisation et mission sociale. L’artiste selon Sand, des œuvres de jeunesse à Consuelo » dans *Écriture, performance et théâtralité dans l’œuvre de George Sand*, Olivier Bara et Catherine Nesci, dir. : 339-353. Grenoble : UGA Éditions, 2014. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.4800>.
- Hadermann, Paul. « La synesthésie : essai de définition » dans *Synesthésie et rencontre des arts : Hommage au professeur Jean Heiderscheidt*, Jean-Louis Cupers, dir. : 83-129. Bruxelles : Presses de l’Université Saint-Louis, 2011.
- Hamon, Bernard. « George Sand, une révolutionnaire obstinée » dans *Les figures de proue de la gauche depuis 1789*, Michel Winock, dir. : 163-177. Paris : Perrin, 2019. <https://doi.org/10.3917/perri.winoc.2019.01.0163>.
- Hoog Naginski, Isabelle. « L’idéal sandien dans tous ses états : la rêverie, la quête, la figuration » dans *George Sand et l’idéal. Une recherche en écriture*, Damien Zanone, dir. : 15-33. Paris : Honoré Champion, 2017.
- Jefferson, Ann. « Le temps du génie » dans *Le génie du XIXe siècle. Anatomie d’un monstre*, Ugo Batini et Marine Ringuet, dir. : 153-168. Paris : Classiques Garnier, 2020.
- Larue, Anne. « De l’*ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts » dans *La Synthèse des arts*, Joëlle Caullier, dir. Lille : Presses du Septentrion, 1998. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739/document>.

- Lubin, George. « Appendice » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, édité par George Lubin : 463-465. Paris : Gallimard, 1971, t. II.
- . « Introduction » dans George Sand, *Correspondance*, édité par George Lubin : I-XIX. Paris : Classiques Garnier, 2018, t. I.
- . « Index des correspondants » dans George Sand, *Correspondance*, édité par George Lubin : 910-938. Paris : Classiques Garnier, 2018, t. II.
- . « Index des correspondants » dans George Sand, *Correspondance*, édité par George Lubin : 857-902. Paris : Classiques Garnier, 2018, t. III.
- . « Index des correspondants » dans George Sand, *Correspondance*, édité par George Lubin : 899-926. Paris : Classiques Garnier, 2018, t. IV.
- . « Index des correspondants » dans George Sand, *Correspondance*, édité par George Lubin : 857-897. Paris : Classiques Garnier, 2018, t. V.
- . « Introduction » dans George Sand, *Correspondance*, édité par George Lubin : I-IV. Paris : Classiques Garnier, 2018, t. VIII.
- . « Introduction *Histoire de ma vie* » dans *Œuvres autobiographiques*, édité par George Lubin : XIII-XXVIII. Paris : Gallimard, 1971, t. I.
- . « Introduction *Sketches and Hints* » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, édité par George Lubin : 585-587. Paris : Gallimard, 1971, t. II.
- . « Introduction *Journal intime* » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, édité par George Lubin : 947-951. Paris : Gallimard, 1971, t. II.
- . « Introduction *Entretiens journaliers* » dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, édité par George Lubin : 975. Paris : Gallimard, 1971, t. II.
- Maruta, Kyoko. « La figure idéale de la femme peintre dans l'œuvre de George Sand » dans *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Damien Zanone, dir. : 379-388. Paris : Honoré Champion, 2017.
- Popic, Lara. « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal » dans *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Damien Zanone, dir. : 367-378. Paris : Honoré Champion, 2017.
- Reid, Martine. « Post-scriptum : Naomi Schor trente ans après » dans *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Damien Zanone, dir. : 449-458. Paris : Honoré Champion, 2017.

Zanone, Damien. « Introduction » dans *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Damien Zanone, dir. : 7-14. Paris : Honoré Champion, 2017.

Les articles de périodiques

Bonnet, Henri. « Les voyages du 'Moi' et le complexe de la maison, ou le discours de la nostalgie ». *Recherches & Travaux* 70 (2007) : 79-94.
<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.185>.

Bordas, Éric. « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité ». *Romantisme* 2, 128 (2005) : 109-128, <https://doi.org/10.3917/rom.128.0109>.

Bourgeois, Cathy. « Esthétique classique, génération romantique, rupture ou continuité ? ». *Travaux et documents* 42 (2012) : 37-47. <https://hal.univ-reunion.fr/hal-02186008/document>.

Brittain, Francesca. « Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic Autobiography ». *19th-Century Music* 29,ron 3 (2006) : 211-239.
<https://doi.org/10.1525/nem.2006.29.3.211>.

Brix, Michel. « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique ». *Romantisme* 113 (2001) : 43-60. <https://doi.org/10.3406/roman.2001.1028>.

Calderone, Amélie. « Autour de la table de George Sand : éthique de la gourmandise sandienne ». *Romantisme* 4, 186 (2019) : 50-59.
<https://doi.org/10.3917/rom.186.0050>.

Claudon, Francis. « La littérature comparée et les arts ». *Neohelicon* 16, 1 (1989) : 259-284.

Christophe, Paul. « George Sand, le roman monstre. La question religieuse ». *Revue des Deux Mondes* (2004) : 158-170. <http://www.jstor.org/stable/44190309>.

Diaz, José-Luis. « L'artiste romantique en perspective ». *Romantisme* 54 (1986) : 5-23.
<https://doi.org/10.3406/roman.1986.4840>

———. « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) ». *Histoires littéraires* 124 (2001) : 7-22. <https://doi.org/10.3406/litt.2001.1727>.

———. « Les sociabilités littéraires autour de 1830 : le rôle de la presse et de la littérature panoramique ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 100, 3 (2010) : 521-546.
<https://doi.org/10.3917/rhlf.103.0521>.

———. « Sand et compagnie. La fraternité des artistes et la réinvention de soi dans les

- Lettres d'un voyageur* ». *Un itinéraire romantique* 70 (2007) : 115-120. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.189>.
- . « Sociabilités littéraires vs 'socialité' de la littérature ». *Romantisme* 1, 143 (2009) : 47-61. <https://doi.org/10.3917/rom.143.0047>.
- Didier, Béatrice. « Le génie narratif des *Contes* ». *Littérature* 134 (2004) : 111-120. <https://doi.org/10.3406/litt.2004.1852>.
- Ferrer, Antoni. « George Sand, *Un hiver à Majorque* et ses deux auberges espagnoles ». *Cahiers d'études romanes* 17 (2007) : 361-403. <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.925>.
- Gengembre, Gérard. « Le romantisme de Madame de Staël, ou enthousiasme et politique ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 116, 1 (2016) : 69-78. <https://doi.org/10.3917/rhlf.161.0069>.
- Grepat, Nicole. « George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture, une conquête de/à l'œuvre ». *Acte fabula* 20, 2 (2019). <https://www.fabula.org/revue/document11987.php>.
- Harkness, Nigel. « *Les Lettres d'un voyageur*. Entre fiction et autobiographie, entre quête et apprentissage ». *Un itinéraire romantique* 70 (2007) : 95-104. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.187>.
- Johnson, James H. « Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France ». *19th-Century Music* 15, 1 (1991) : 23-35. <https://doi.org/10.2307/746296>.
- Junod, Philippe. « De la trinité des arts à la fraternité des arts ». *Littérature classique* 60, 2 (2006) : 49-60. <https://doi.org/10.3917/licla.060.0049>.
- L'Écuyer Lacroix, Sylvia. « Joseph d'Ortigue et la linguistique de la musique ». *Études littéraires* 15, 1 (1982) : 11-31. <https://doi.org/10.7202/500565ar>.
- L'Italien-Savard, Isabelle. « Littérature et peinture : un couple bien assorti pour faciliter l'enseignement des œuvres littéraires du XIX^e siècle ». *Québec français* 161 (2011) : 30-36. <https://id.erudit.org/iderudit/63972>.
- Laporte, Dominique. « Une scénographie républicaine au féminin : *La confession d'une jeune fille* de George Sand ». *Tangence* 95 (2010) : 23-43. <https://doi.org/10.7202/1003488ar>.
- Latta, Claude. « George Sand, *Lettres retrouvées*, édition établie, annotée et présentée par Thierry BODIN, Paris, Éditions Gallimard, 2004. ISBN : 2070771032. 21 euros ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 30 (2005). <https://doi.org/10.4000/rh19.1054>.

- Legrand, Stéphane. « L'éloquence du miel ». *Labyrinthe* 40 (2013) : 87-89.
doi.org/10.4000/labyrinthe.4318.
- Le Hir, Marie-Pierre. « Le sentiment d'appartenance nationale dans l'œuvre de George Sand ». *Romantisme* 4, 142 (2008) : 93-106. <https://doi.org/10.3917/rom.142.0093>.
- Lelièvre, Stéphane. « Franz Liszt : un acteur essentiel de la rencontre entre E.T.A. Hoffmann et George Sand ? », *Studia Musicologica* 54, 2 (2013) : 135-146.
<https://www.jstor.org/stable/43289712>.
- Le Scanff, Yvon. « Les *Lettres d'un voyageur* de George Sand. Une poétique du romantique du paysage ». *Les lettres et les arts* 70 (2007) : 160-180.
<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.230>.
- Lubin, George. « Dossier George Sand ». *Romantisme* 11 (1976) : 86-93.
<https://doi.org/10.3406/roman.1976.5033>.
- Marbach, Christian. « Olinde Rodrigue vu par Emmanuel Grison ». *Bulletin de la SABIX* 59 (2016) : 129-142. <https://doi.org/10.4000/sabix.1803>.
- Mozet, Nicolas. « Le voyageur sandien en quête d'un lieu d'écriture ». *Études françaises* 24, 1 (1988) : 41-55. <https://doi.org/10.7202/035740ar>.
- Opiela-Morzik, Anna. « La musique sacralisée dans les œuvres de quelques écrivains romantiques ». *Quêtes littéraires* 3 (2003) : 66-75. <https://doi.org/10.31743/ql.4606>.
- Planté, Christine. « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 3, 103 (2003) : 655-668. <https://doi.org/10.3917/rhlf.033.0655>.
- Rea, Annabelle. « George Sand and Idealism by NAOMI SCHOR ». *Studies in the Novel* 27, 4 (1995) : 589-591. <https://www.jstor.org/stable/29533103>.
- Reid, Martine. « Qui parle ? ». *Recherches et travaux* 70 (2007) : 55-64.
<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.179>.
- Régimbeau, Gérard. « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement des valeurs ». *Hermès, La revue* 2, 66 (2013) : 56-65.
<https://doi.org/10.4267/2042/51553>.
- Régnier, Philippe. « Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand (1840-1845) by Michèle Hecquet ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 95, 1 (1995) : 107-108. <http://www.jstor.org/stable/40532164>.
- Roy, Bruno. « Les écritures du moi et la fiction ». *Québec français* 148 (2008) : 78-79.
<https://id.erudit.org/iderudit/1705ac>.

- Roy, Julie et Chantale Savoie. « Vers une histoire littéraire des femmes ». *Québec français* 137 (2005) : 39-42. <https://id.erudit.org/iderudit/55482ac>.
- Schefer, Olivier. « Romantisme et œuvre d'art totale. Variations sur la totalité », *Poésie* 2-3, 128-129 (2009) : 193-210. <https://doi.org/10.3917/poesi.128.0193>.
- Sheriff, Mary D. « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie ». *Perspective* 1 (2017) : 91-112. <https://doi.org/10.4000/perspective.7155>.
- Shuster, Carolyn. « Six Mazurkas de Frédéric Chopin transcrites pour chant et piano par Pauline Viardot ». *Revue de musicologie* 75, 2 (1989) : 265-283. <https://doi.org/10.2307/928886>.
- Vaillant, Alain. « Histoire culturelle et communication littéraire ». *Romantisme* 1, 143 (2009) : 101-107. <https://doi.org/10.3917/rom.143.0101>.
- Zanone, Damien. « Sur les traces du 'problématique voyageur' ». *Recherches et travaux* 70 (2007) : 5-10. <https://doi.org/10.4000/recherchestravail.165>.

Les sites web

- Corbier, Christophe (L'histoire par l'image). « Franz Liszt au piano : le culte de Beethoven », 1^{er} août 2021. <https://histoire-image.org/de/etudes/franz-liszt-piano-culte-beethoven>.
- Musée National Eugène Delacroix. « Eugène Delacroix, L'Éducation de la Vierge, 1842 » [s.d.]. <http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/chefs-d-oeuvre/l-education-de-la-vierge-742>.
- Musée de la vie romantique. « Les grandes figures du musée » [s.d.]. museevieromantique.paris.fr/fr/le-mus%C3%A9e-de-la-vie-romantique/les-grandes-figures-du-mus%C3%A9e.
- Paris musées. Les musées de la ville de Paris. « Éventail des caricatures » [s.d.]. www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-de-la-vie-romantique/oeuvres/eventail-des-caricatures#infos-secondaires-detail.