

## University of Southampton Research Repository ePrints Soton

Copyright © and Moral Rights for this thesis are retained by the author and/or other copyright owners. A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge. This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the copyright holder/s. The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given e.g.

AUTHOR (year of submission) "Full thesis title", University of Southampton, name of the University School or Department, PhD Thesis, pagination

**UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON**

**FACULTY OF HUMANITIES**

School of Modern Languages

**L'Importance du roman gothique anglais dans  
les premiers romans de George Sand**

by

**Marilyn Mallia**

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy

April 2014



UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

**ABSTRACT**

FACULTY OF HUMANITIES

French Studies

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy

**L'IMPORTANCE DU ROMAN GOTHIQUE ANGLAIS DANS  
LES PREMIERS ROMANS DE GEORGE SAND**

Marilyn Mallia

This study analyses the novels of the first decade of George Sand's literary career through the lens of the English gothic novel, especially the works of Ann Radcliffe and Matthew Lewis. Critics have addressed the links between Sand and her literary predecessors or contemporaries, such as Rousseau and Balzac; however, the omission of English gothic novelists is an important gap which needs to be tackled. By linking Sand to cross-channel writers, we emphasise her permeability to European traditions, while demonstrating how her rewriting of the genre gives rise to what Orr calls a 'positive influence' (Orr, 2003). Our thesis highlights the active way in which Sand reappropriates the parameters of the gothic genre and remoulds them to advance her own concerns: the possibilities of female agency during the Restoration, in light of the constraints of the Napoleonic code. The corpus analysed consists of the first Sand novels with eponymous heroines, which are also framed by the Revolutions of 1830 and 1848. Close readings of *Indiana*, *Valentine*, the two *Lélia*, *Mauprat*, *Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt* will therefore focus on three gothic pressure points reconfigured by Sand.

An analysis of the doubling of Sand's gothic heroines sheds light on Sand's treatment of ideological issues surrounding female sexuality, such as excess and transgression. Sand's gothic itineraries reveal the different ordeals faced by her heroines, including imprisonment, in order to accede to a greater sense of agency. Finally, the gothic dénouement enables Sand to indicate the persisting conundrums for the choice of the gothic heroine's final destiny. Through her revision of the ending, she aims to offer her heroines a more enabling end than marriage or death. The gothic model thus emerges as a fruitful exploratory tool which allows Sand to tackle important questions concerning her egalitarian political and sexual ideals.



<b>Contents</b>	
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>i</b>
<b>Contents</b> .....	<b>iii</b>
<b>DECLARATION OF AUTHORSHIP</b> .....	<b>vii</b>
<b>Acknowledgements</b> .....	<b>ix</b>
<b>1. Introduction: Contextes Critiques</b> .....	<b>1</b>
Saisir la figure Sand: réactions critiques significatives et problématiques sous-jacentes .....	1
‘Elle et Lui’ .....	4
La Femme libérée et la femme politique.....	6
Sand, la femme masculine double et ‘pathologique’ .....	10
La Femme-auteur .....	11
De la Vie vers l’œuvre: le rôle des Associations George Sand.....	12
Idées reçues de la critique sur l’œuvre de George Sand.....	13
La Vie ‘comme’ œuvre.....	13
L’Écriture-femme, l’anti-réalisme et la mythopoétique.....	14
La ‘Bisexualité’ .....	18
L’Œuvre pour l’œuvre.....	20
Une Poétique intertextuelle .....	22
Défis à soulever et lacunes à combler .....	24
La Vie de l’écrivain.....	25
Les Grands Écrivains du roman ‘gothique’ .....	31
Les Mythifications du roman gothique .....	36
Un Genre architectural ‘anglais’? Interprétations historiques et psychanalytiques ...	36
Un Genre dialogique et hétéroclite.....	38
Le Genre de la révolte? .....	40
Féminiser le gothique? .....	41
Le Roman gothique en France.....	46
Roman noir, frénétisme, fantastique et autres parentés cachées .....	48
Les Liens entre George Sand et le roman gothique: études et approches .....	51
La Critique des sources .....	51
Des Aperçus schématiques de l’apport du roman gothique .....	54
Une Approche alternative.....	57
Le Choix du corpus romanesque .....	58
Plan de ce travail .....	59

<b>2. Le Dédoubllement de l'héroïne gothique sandienne.....</b>	<b>61</b>
<i>Indiana</i> (1832): l'héroïne gothique double .....	70
La Présentation gothique des doubles .....	71
Infirmer cette présentation gothique .....	75
Le Pouvoir féminin des doubles.....	76
Au-delà de la mort du double: le spectre de Noun.....	79
La Fusion subversive.....	80
La Troisième figure: Laure .....	83
Les Doubles Masculins .....	85
<i>Valentine</i> (1832), ou 'cette carrière ardue et rigide des devoirs impossibles' .....	87
L'Absence de bonnes mères formatrices .....	89
L' 'irréprochabilité' mise à l'épreuve .....	92
Les Doubles gothiques et leur rivalité féminine.....	95
La Dynamique finale du dédoubllement .....	97
<i>Lélia</i> (1833): L'Esprit et ses ombres .....	99
L'Excès cérébral de l'héroïne gothique.....	103
Un Excès sans exutoire .....	106
Les Dédoubllements de <i>Lélia</i> : le renversement des extrêmes.....	107
La Substitution des doubles.....	111
D'une <i>Lélia</i> à l'autre: la voie religieuse humanitaire dans la version de 1839 .....	113
Un Pouvoir d'action plus positif: de l'anti-héroïne gothique à l'abbesse gothique dans <i>Lélia II</i> .....	114
La Modulation du dédoubllement féminin.....	118
Les Doubles masculins.....	122
'Désir, désir!': les résultats mitigés de la deuxième <i>Lélia</i> .....	124
Coda en guise de conclusion: Des deux <i>Lélia</i> aux deux <i>Consuelo</i> , la reconfiguration du dédoubllement gothique .....	126
<b>3. Itinéraires gothiques sandiens .....</b>	<b>133</b>
Lieux communs dans la critique topographique gothique française .....	136
Lieux communs topographiques dans la critique anglaise.....	138
La Lecture de Sand selon les lieux communs de la critique gothique bifocale.....	141
Itinéraires gothiques .....	146
L'Itinéraire gothique sandien .....	149
Vers un plus grand pouvoir d'action féminin.....	150
L'Itinéraire comme mise à l'épreuve .....	155
<i>Indiana</i> (1832), et la claustration involontaire .....	155
<i>Mauprat</i> (1837), et deux mises à l'épreuve parallèles .....	159

Les Épreuves claustrales .....	161
D'une claustration à l'autre .....	165
Le Dédoublément des étapes: la remise à l'épreuve et la crise .....	168
<i>Lélia</i> (1833, 1839): L'itinéraire comme claustration volontaire .....	171
La Claustration dans les ruines gothiques: la première <i>Lélia</i> .....	172
La Transition entre la première et la deuxième <i>Lélia</i> : le regard rétrospectif de 1839 .....	175
La Deuxième claustration volontaire: <i>Lélia II</i> aux Camaldules .....	176
Les Limites de cette configuration claustrale .....	178
<i>Consuelo</i> (1842) et <i>La Comtesse de Rudolstadt</i> (1843): l'itinéraire initiatique .....	180
La Reconfiguration du roman gothique pour avancer l'initiation de l'héroïne .....	181
Le Dédoublément des épreuves gothiques préparatoires, pré-initiatiques .....	185
La Dimension publique de l'initiation féminine: un pouvoir d'action plus étendu .....	190
<b>4. Leçons sandiennes: fins, buts, et dénouements .....</b>	<b>195</b>
La Fin problématique du roman gothique .....	195
Utopies gothiques .....	201
Dystopies gothiques .....	206
Le Dédoublément et l'ouverture du dénouement gothique .....	210
Leçons sandiennes: impasses et questions clés .....	215
<b>5. Conclusion .....</b>	<b>227</b>
Réévaluer la question 'gender' chez Sand .....	227
Reconsidérer la vie de l'écrivain .....	231
Reconsidérer Sand au sein d'une tradition européenne du roman gothique .....	233
Une Piste féconde pour les études sandiennes .....	237
<b>Annexes .....</b>	<b>241</b>
Annexe 1: George Sand: Une Vie et Une Œuvre .....	241
Annexe 2: Les Associations George Sand .....	244
Annexe 3: An interactive web-based tool visualising the gothic itinerary in <i>Consuelo</i> and <i>La Comtesse de Rudolstadt</i> .....	247
Rationale .....	247
The Development Process .....	247
The Final Product .....	248
Final Technical Considerations .....	252
<b>Bibliographie .....</b>	<b>253</b>





## DECLARATION OF AUTHORSHIP

I, Marilyn Mallia

declare that the thesis entitled:

‘L’Importance du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand’

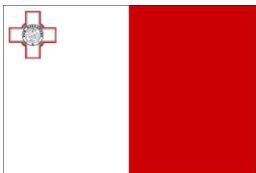
and the work presented in the thesis are both my own, and have been generated by me as the result of my own original research. I confirm that:

- this work was done wholly or mainly while in candidature for a research degree at this University;
- where any part of this thesis has previously been submitted for a degree or any other qualification at this University or any other institution, this has been clearly stated;
- where I have consulted the published work of others, this is always clearly attributed;
- where I have quoted from the work of others, the source is always given. With the exception of such quotations, this thesis is entirely my own work;
- I have acknowledged all main sources of help;
- where the thesis is based on work done by myself jointly with others, I have made clear exactly what was done by others and what I have contributed myself;
- none of this work has been published before submission

Signed:

Date: ...02/04/2014.....

The research work disclosed in this publication is partially funded by the Strategic Educational Pathways Scholarship (Malta). This Scholarship is part-financed by the European Union – European Social Fund (ESF) under Operational Programme II – Cohesion Policy 2007-2013, “Empowering People for More Jobs and a Better Quality Of Life”.



Operational Programme II – Cohesion  
Policy 2007-2013  
*Empowering People for More Jobs and a  
Better Quality of  
Life*



Scholarship part-financed by the European  
Union

European Social Fund (ESF)

Co-financing rate: 85% EU Funds; 15%  
National Funds

*Investing in your future*

## **Acknowledgements**

I would like to express my utmost gratitude to my research supervisor, Professor Mary Orr, for her indefatigable and thorough guidance, her continuous support, and her ever-motivational enthusiasm. I would also like to thank Professor Emma Clery for facilitating my entry into the gothic labyrinths through her erudite and insightful comments.

My thanks also go to those with whom I shared the ups and downs of my PhD writing: my fellow postgraduate friends at the University of Southampton, and my fiancé Neville. He had to hear more on George Sand's work than he would have wished, but was always there to provide me with moral support and encouragement. I also thank my parents for their love and understanding. A special thanks goes to Caroline Dedieu for her generous assistance.

Finally, this thesis could not have been accomplished without the financial help of STEPS (Malta) and the University of Southampton. I thank these organisations for investing in this work and believing in its potential.



## **1. Introduction: Contextes Critiques**

L'histoire des études critiques sur George Sand rencontre une pierre d'achoppement majeure: on a eu du mal à concilier sa vie, son identité en tant que femme et écrivaine, et son œuvre. Nombreux sont les critiques biographiques qui se sont penchés sur la vie mouvementée de Sand et ses intrigues amoureuses, au détriment de son œuvre littéraire. Passant d'un extrême à l'autre, des conceptions poststructuralistes et déconstructivistes récentes évaluent l'œuvre sandienne pour elle-même, mais évacuent parfois le rôle de Sand en tant qu'écrivain. De plus, les romans et les choix de genres opérés par Sand sont souvent filtrés par l'optique de la féminité de l'auteur, qui a toujours été une obsession critique. Si d'autres critiques lisent l'œuvre plus étroitement à travers son époque historique et littéraire, ils se limitent trop souvent à des contextes français. Un parcours des grandes lignes de ces analyses nous permettra de mieux saisir les contributions les plus saillantes des études sandiennes, mais aussi de déceler quelques problématiques qui continuent à assiéger le cas Sand. Nous définirons ensuite l'apport spécifique de notre thèse à ces problématiques.

### **Saisir la figure Sand: réactions critiques significatives et problématiques sous-jacentes**

Les événements principaux de la vie de Sand (1804-1876), et les jalons de son œuvre, très marquée par son époque, sont bien connus par la critique spécialiste de Sand (voir un compte rendu de la vie et l'œuvre de Sand dans l'Annexe I). Cependant saisir la figure Sand qui se profile derrière ces faits ponctuels, s'est révélé une tâche épineuse. Les éloges funèbres rédigés suite à sa mort par plusieurs écrivains, qui essayèrent de cerner le rôle qu'elle joua sur la scène littéraire, indiquent déjà une manière problématique d'envisager cet auteur dans la double optique de la vie et de l'œuvre. La tâche de ceux qui veulent la placer aisément dans une catégorie préétablie devient d'emblée plus compliquée.

Les éloges de Victor Hugo et de Gustave Flaubert par exemple, soulignent une féminité qui constituerait l'essence de Sand, et qu'ils assimilent à la générosité de la 'bonne dame de Nohant'. Flaubert évoque une 'immensité de tendresse' et un charme

ineffable,<sup>1</sup> tandis que Marcel Proust, dans ses souvenirs de lecture, trouve que la prose de Sand ‘respire toujours la bonté, cette distinction morale’.<sup>2</sup> Plusieurs hommages de l’époque laissent cependant transparaître un certain malaise à concilier ces vertus féminines et la virilité d’une production romanesque impressionnante. On songe aux phrases d’Elizabeth Barrett Browning, qui l’apostropha ainsi: ‘Thou large-brained woman and large-hearted man’, de Tourgueniev ‘What a brave man she was, and what a good woman’,<sup>3</sup> de Flaubert qui se souvient de ‘tout ce qu’il y avait de féminin dans ce grand homme’<sup>4</sup> et l’avis de Balzac, pour qui accepter que Sand avait des dons incontestables d’écrivain, impliquait qu’*ergo*, elle n’[était] pas femme.’<sup>5</sup>

Pour Emile Zola et pour Anatole France, par contre, il n’y a pas lieu de se tromper. Zola trouve que chez Sand ‘on constate à chaque instant la marque irrémédiable du sexe’, puisqu’‘elle reste femme fatalement’,<sup>6</sup> tandis que France considère que ‘Le génie de George Sand, malgré sa vigueur, est tout féminin.’<sup>7</sup> Selon Zola, à partir de son sexe, tout dans son œuvre s’expliquerait aisément, y compris, pour ses détracteurs, les faiblesses caractéristiques de l’esprit féminin.<sup>8</sup> Pour d’autres, la nature autobiographique et personnelle de son œuvre la rend encore plus féminine, et il faudrait y lire ‘la justification incessante de la femme émancipée, justification affectant le plus souvent le caractère d’une plaidoirie personnelle.’<sup>9</sup>

Cependant dans le contexte des idées de ses contemporains, où l’intellect était indissolublement lié à la virilité, l’appellation ‘génie féminin’ est difficilement soutenable. Les discours médicaux présentaient le génie comme physiologiquement impossible chez la femme,<sup>10</sup> et Pierre-Joseph Proudhon va jusqu’à nier ‘radicalement les génies femmes’.<sup>11</sup> Hugo, évoquant la coexistence de traits virils et féminins sous un jour

---

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, 5 tomes (Paris: Gallimard, 2007), V, p. 51.

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann* (Paris: Gallimard, 1988), p. 34.

<sup>3</sup> Elisabeth Barrett Browning, ‘To George Sand. A Desire’, in *Aurora Leigh and Other Poems*, éd. par John Robert Glorney Bolton et Julia Bolton Holloway (London: Penguin, 1995), p. 320. Turgenev, cité in Curtis Cate, *George Sand: A Biography* (Boston: Houghton Mifflin, 1975), p. 732.

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. V, p. 51.

<sup>5</sup> Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, éd. par Roger Pierrot (Paris: R. Laffont, 1990), p. 441.

<sup>6</sup> Émile Zola, *Documents littéraires: études et portraits* (Paris: G. Charpentier, 1882), p. 207.

<sup>7</sup> Anatole France, ‘La Nature dans les romans de George Sand’, *Le Temps* (le 18 avril 1870).

<sup>8</sup> Émile Zola, *Documents littéraires*, p. 207.

<sup>9</sup> ‘Chronique’, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* (1876), 241-48 (p. 243).

<sup>10</sup> Des théories biologiques du début du XIX<sup>e</sup> siècle, élaborées par des médecins influents tels que Pierre Cabanis, Julien-Joseph Virey et Pierre Roussel, affirmaient que les corps des femmes, saturés par leur sexualité, étaient incapables de toute créativité sauf celle biologique. Voir Rachel Mesch, *The Hysterical's Revenge: French Women Writers at the Fin de Siècle* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2006), p. 14.

<sup>11</sup> Pierre-Joseph Proudhon, *La Pornocratie, ou Les Femmes dans les temps modernes* (Paris: A. Lacroix, 1875), p. 225.

plus élogieux, la présente comme indicative de la complétude qui fait de Sand ‘la grande femme’, à qui ‘rien n’a manqué’.<sup>12</sup> Étrange complétude cependant que celle de Sand désincarnée, présentée comme ‘une grande âme’,<sup>13</sup> qui la dépouille de son identité sexuelle, perçue comme menaçante.

Pour résumer les présupposés collectifs de ces évaluations, la formule suivante s’impose: l’œuvre de Sand (romanesque, idéaliste, simple, coulante et abondante), ainsi que sa personnalité (bonne, généreuse, avec un esprit mobile) résulteraient de son sexe, qu’elle ‘subit’ et dont elle ‘découle’.<sup>14</sup> En même temps, la vie mouvementée de Sand, en tant que femme et écrivain, aurait perturbé les catégories sexuelles sur lesquelles reposent ces mêmes évaluations. Nous remarquons ainsi la présence d’une problématique récurrente, celle d’accorder ce que Sand a *été* avec ce qu’elle a *fait*, son vécu en tant que femme *et* écrivain, *et* le produit de son génie créateur.

Depuis, les différentes manières d’adresser cette problématique ont compliqué davantage les perceptions de Sand. On a souvent mal lu Sand en la reléguant dans une catégorie à part, d’exception, ou bien en polarisant sa vie et son œuvre dans deux courants séparés.<sup>15</sup> Ces deux tendances, conjointement à l’épuisement des éditions des romans de Sand pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ont mené au surgissement de la légende de la vie de Sand, au détriment de son statut en tant qu’écrivain. Certaines ironies en résultent; ainsi, même si aujourd’hui Sand et Simone de Beauvoir sont souvent classées ensemble en tant qu’écrivain(e)s traitant de la condition féminine,<sup>16</sup> il est significatif que dans *Le Deuxième Sexe* (1948), Beauvoir n’accorde pas de rôle privilégié à Sand. Elle l’évoque seulement en passant en tant que revendicatrice du domaine du sentimental.<sup>17</sup> De même, malgré le verdict récurrent que la féminité de

<sup>12</sup> Victor Hugo, discours lu par M. Paul Meurice le 10 juin 1876 à Nohant, lors des obsèques de George Sand.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Zola écrit: ‘le subissant et découlant de lui’. Émile Zola, *Documents littéraires*, p. 210.

<sup>15</sup> La tendance à mettre en relief l’itinéraire biographique des femmes exceptionnelles contribua sûrement à ce clivage qui se pencha vers la légende de la femme au détriment de l’œuvre. Comme l’indique Simone de Beauvoir en 1949, ‘La plupart des héroïnes féminines sont d’une espèce baroque: des aventurières, des originales remarquables moins par l’importance de leurs actions que par la singularité de leurs destinées.’ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I: Les Faits et les mythes* (Paris: Gallimard, 1949), p. 226.

<sup>16</sup> Sabine Loucif rapproche George Sand, Colette et Simone de Beauvoir par les traits suivants: ‘une œuvre en partie autobiographique, l’association à un homme célèbre et l’accès à la notoriété de leur vivant’. Sabine Loucif et David Powell, ‘Bibliographie George Sand 1990-1999. Les Études sandiennes aujourd’hui: perspectives croisées’, in *George Sand, Écritures et représentations*, éd. par Eric Bordas (Paris: Eurédit, 2004), pp. 241-63 (p. 250).

<sup>17</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, p. 211.



Sand se laisse déceler par le biais de son écriture, Hélène Cixous omet Sand de la liste d'écrivains qui pratiquent une *écriture féminine*.<sup>18</sup>

Les modes critiques des années 1980, qui favorisaient la réhabilitation de la littérature des femmes,<sup>19</sup> ont pourtant contribué à un tournant dans la perception de Sand, et on commence à redécouvrir et réévaluer sérieusement son œuvre, avec le but de la 'reconstruire'.<sup>20</sup> Le centenaire de la mort de George Sand en 1976, les travaux de Georges Lubin sur la correspondance de Sand, grâce auxquels Béatrice Didier trouve que 'notre image de George Sand s'est totalement transformée',<sup>21</sup> et l'émergence de trois Associations George Sand, sur lesquelles nous allons revenir, ont mené à un point critique dans les études sandiennes. En même temps, les points d'entrée de la critique sandienne se multiplient. Un parcours historique de ces études montre comment à différentes époques, des facettes diverses de Sand sont mises en valeur pour évaluer et l'auteur et son œuvre. Ce parcours va révéler aussi que plusieurs problématiques abordées ci-dessus restent toujours à résoudre. Nous appellerons ces optiques d'évaluation des 'mythifications', en raison de leur enracinement dans un imaginaire critique mais aussi populaire, qui contribue de façon non négligeable à la canonisation ou la classicisation d'un écrivain.

## Les Mythifications de Sand

### 'Elle et Lui'

Pendant une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, le point d'entrée de la critique est celui de la sexualité de Sand, la femme-scandale aux amants multiples et célèbres. Les titres de biographies en disent long sur cette tendance; *La Vie Privée de George Sand*, en 1949, *George Sand amoureuse. Ses amants, ses amitiés tendres* en 1967 et surtout *Infamous Woman: The Life of George Sand* en 1978 construisent Sand comme un

---

<sup>18</sup> Voir Naomi Schor, 'Reading Double: Sand's Difference', in *The Poetics of Gender*, éd. par Nancy K. Miller (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 248-69. Schor remarque que Sand est 'conspicuously absent from Cixous' honour roll', p. 248.

<sup>19</sup> Voir Ellen Moers, *Literary Women* (London: W.H. Allen, 1977). Elaine Showalter, 'Towards a Feminist Poetics', in *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, éd. par Elaine Showalter (London: Virago, 1986), pp. 125-43. Showalter inaugure le mouvement gynocritique en 1979.

<sup>20</sup> Ce mot renvoie au titre de l'article de Naomi Schor, 'Idealism in the Novel: Reconstruing Sand', *Yale French Studies*, 75 (1988), 56-73.

<sup>21</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain: 'un grand fleuve d'Amérique'* (Paris: Presses Universitaires de France, 1998), p. 7.

personnage romanesque.<sup>22</sup> Ces ouvrages ont contribué à forger la légende de Sand la maîtresse passionnée aux mœurs relâchées, dont la vie est marquée surtout par ses liaisons avec Jules Sandeau, Alfred de Musset, Frédéric Chopin, et même Marie Dorval. À cause de cette emphase sur la vie sexuelle de Sand, *L'Association pour l'étude et la diffusion des œuvres de George Sand* déplore en 1978 une situation où l'on connaît davantage la liste des amants de Sand que celle de ses romans.<sup>23</sup> L'enracinement persistant de l'image de Sand la maîtresse a obscurci ses qualités d'écrivain en réduisant ses romans à des gribouillages de ses liaisons.<sup>24</sup> D'ailleurs, le manichéisme qui gouverne la conception de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle affecte bien sûr le mythe Sand, qui veut que la femme passionnée coexiste étrangement avec l'image pastorale de Sand. Les biographes évoquent ainsi la femme maternelle bourgeoise qui, après avoir épuisé les orages de sa vie, se réfugie paisiblement dans la campagne à fabriquer des contes inoffensifs exaltant le Berry. 'Sand is surely unique in having left behind such incompatible ghosts', remarque la biographe Belinda Jack en 1999.<sup>25</sup>

Le paradigme 'Elle et Lui'<sup>26</sup> qui sous-tend la conception de Sand amante, structure aussi les approches qui valorisent les rencontres et les amitiés de Sand avec des artistes célèbres. Ces études placent Sand sous l'ombre d'autres hommes célèbres, et ne rendent pas compte de son apport particulier en tant qu'écrivain.<sup>27</sup> De manière analogue, dans l'étude de l'œuvre romanesque de Sand, on a souvent souligné ses dettes envers d'autres écrivains mâles, l'évoquant comme un simple porte-parole d'autres personnages masculins. À l'époque de sa mort, le *Bulletin du bibliophile et du*

<sup>22</sup> Jacques Vivent, *La Vie privée de George Sand* (Paris: Hachette, 1949); Casimir Carrière, *George Sand amoureuse: ses amants, ses amitiés tendres* (Paris, Genève: La Palatine, 1967); Joseph Barry, *Infamous Woman: The Life of George Sand* (New York: Anchor Books, 1978).

<sup>23</sup> *Europe*, numéro spécial 587 (mars 1978), p. 249. En fait, même Ellen Moers, qui en 1977 réévalue l'œuvre des *Literary Women*, ne s'empêche pas de faire des remarques narquoises à propos du nombre d'amants et de la vie sexuelle de Sand, et se demande quel moyen de contraception aurait pu utiliser Sand. Voir Ellen Moers, *Literary Women*, p. 15.

<sup>24</sup> Pierre Reboul par exemple se complait à repérer les références (selon lui, souvent vengeuses) aux amants de Sand dans sa prose. Pierre Reboul, *Errements littéraires et historiques* (Paris: Presses universitaires de Lille, 1979). Max Milner voit aussi dans les personnages de maris dans les romans de Sand, des 'portraits poussés au noir de Casimir Dudevant' et dans Raymon un moyen 'd'exhaler sa rancœur envers Aurélien de Sèze, son trop platonique soupirant.' *Le Romantisme, tome 1, 1820-1843*, éd. par Claude Pichois et Max Milner (Paris: Arthaud, 1973), p. 327.

<sup>25</sup> Belinda Jack, *George Sand: A Woman's Life Writ Large* (London: Chatto & Windus, 1999), p. 360.

<sup>26</sup> On renvoie ici au texte de George Sand, *Elle et Lui*, publié en 1858.

<sup>27</sup> André Maurois dans sa biographie de 1952, témoigne d'un grand enthousiasme pour l'entourage illustre de Sand, composé de peintres, écrivains, philosophes et compositeurs. André Maurois, *Lélia, ou, La Vie de George Sand* (Paris: Hachette, 1952).

*bibliothécaire* de 1876 parle du ‘roman-reflet’<sup>28</sup> tandis que Zola trouve qu’‘elle s’est abandonnée comme une cire molle’ entre les mains de figures telles que Michel de Bourges, Pierre Leroux et Robert Félicité de Lamennais.<sup>29</sup> Un siècle plus tard, l’édition de *Lélia* de Pierre Reboul en 1960, suit toujours cette conception, attribuant l’essentiel de l’argumentation de *Lélia* à Senancour, Nodier et Balzac, ainsi qu’au critique Gustave Planche.<sup>30</sup> Isabelle Naginski est consciente des enjeux d’une telle démarche, qui risque de dévaloriser la contribution importante de Sand aux belles lettres françaises dix-neuviémistes. Elle affirme donc que dans son étude elle ne parlera ‘ni de Musset [...], ni de Chopin, ni de Delacroix, ni de Lizst’.<sup>31</sup> Elle renvoie par contre aux figures qui eurent un véritable impact sur sa vie intellectuelle d’écrivain, comme Lamennais et Leroux. Comme Naginski, nous allons écarter les mythes biographiques pour analyser plus franchement cette vie intellectuelle.

## La Femme libérée et la femme politique

Le contexte du féminisme américain des années 1970 ajoute une autre dimension importante au mythe Sand: celle de la femme émancipée. Déjà André Maurois en 1952 prépare la voie à la prépondérance de cette optique en affirmant que Sand fut ‘la voix de la femme en un temps où la femme se taisait’.<sup>32</sup> D’autres biographies présentent des récits simplificateurs dont le but est de faire de Sand une ancêtre du mouvement de libération des femmes. Ainsi Samuel Edwards en 1972 envisage Sand comme ‘the first member of her sex to become the trailblazer for the same sexual and economic freedom for women as for men’ et la proclame comme le prototype de la femme moderne.<sup>33</sup> Sous le prétexte que Sand fut une femme née un siècle et demi avant son temps, cette légende de la femme militante confond l’Histoire et l’histoire d’une manière synchronique. En même temps, on a exhumé les premiers romans de Sand – *Indiana*, *Valentine*, *Lélia*,

---

<sup>28</sup> ‘G. Sand a, sous l’influence de ses relations du moment, j’entends les plus intimes, abordé successivement l’apologie de divers systèmes philosophiques. Ici, le roman-thèse se double du roman-reflet.’ ‘Chronique’, p. 243.

<sup>29</sup> Emile Zola, *Documents Littéraires*, p. 224.

<sup>30</sup> George Sand, *Lélia* (Paris: Garnier, 1960).

<sup>31</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand: l’écriture ou la vie*, trans. Nadine Dormoy-Savage (Paris: Champion., 1999), p. 29.

<sup>32</sup> André Maurois, *Lélia*, p. 2.

<sup>33</sup> Samuel Edwards, *George Sand: A Biography of the First Modern, Liberated Woman* (London: Hale, 1973), p. 1. ‘Certainly she was the prototype of modern woman. [...] Every modern woman who rejects the double standard, who combines a career with life as a mother who demands personal fulfilment as a right, is indebted to her.’ p.8. Voir aussi Joseph Barry, ‘The Wholeness of George Sand’, *Nineteenth-Century French Studies*, IV (Summer 1976), 469-87.

*Jacques* (redevenus disponibles grâce à de nouvelles éditions) – où elle attaque l'institution du mariage le plus violemment. Les analyses de ces romans (qui ont le mérite de recentrer l'attention sur les ouvrages sandiens), visent à renforcer le portrait de Sand la féministe dénonçant le joug subi par le deuxième sexe.

Cette entreprise presque hagiographique se trouve contrebalancée par la déception exprimée par d'autres critiques féministes formées dans l'après mai 1968. Celles-ci auraient aimé une prise de position plus nettement féministe de la part de Sand, au sens que le mot revêtait en 1970. Laure Adler par exemple trouve qu'en dépit de l'image de Sand comme femme libérée, 'Il a fallu vite déchanter. Car George s'est toujours refusée [...] à aider ce mouvement de femmes.'<sup>34</sup> En s'arrêtant à des revendications d'ordre sentimental, en prenant plaisir à ses tâches domestiques, en refusant le droit de vote pour la femme, et enfin en se liant d'amitié avec un nombre très restreint de femmes, Sand aurait échoué aux yeux des féministes. De fait, elles se sont complues à faire des conjectures anachroniques à propos de quel genre de féministe modérée 'aurait été aujourd'hui' George Sand.<sup>35</sup> Béatrice Didier formule nettement les points faibles de cette conception:

George Sand n'est pas, ne peut pas être féministe comme on le sera en 1970. On lui fait un mauvais procès lorsqu'on lui reproche d'avoir conservé l'institution du mariage, d'insister, peut-être aux dépens des femmes, sur la différence des sexes. C'est oublier qu'elle a dénoncé, et avec une extrême violence, l'aliénation que constituaient certaines formes du pouvoir marital – ainsi dans *Indiana* qui fit scandale pour cette raison.<sup>36</sup>

Les jugements sévères sur la conception de la femme dans les romans de Sand doivent être lus dans ce contexte de revendications radicales. Leslie Rabine par exemple, considère en 1976 que les héroïnes de Sand existent exclusivement à travers le regard masculin, et ne constituent pas des sujets désirants. Elles renforceraient par contre les mythes freudiens et lacaniens de la femme en tant que manque et absence.<sup>37</sup> Rabine trouve ainsi qu'*Indiana* 'epitomizes all the conventional values of the society

---

<sup>34</sup> Laure Adler, *À l'Aube du féminisme: Les premières journalistes (1830-1850)* (Paris: Payot, 1979), pp. 9-10, cité par Susan Van Dijk, 'George Sand et les mouvements d'émancipation féminine: lectures étrangères', in *Le Siècle de George Sand*, éd. par David A. Powell et Shira Malkin (Amsterdam Atlanta (Ga.): Rodopi, 1998), pp. 131-45 (p. 133).

<sup>35</sup> Cate Curtis par exemple, remarque que 'were she alive [...] George Sand would have shuddered at the crude idea that erotic felicity is within every woman's easy reach.' Curtis Cate, *George Sand*, p. xxxi.

<sup>36</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 5.

<sup>37</sup> Leslie Rabine, 'George Sand and the Myth of Femininity', *Women and Literature*, 4 (1976), 2-17.

that Sand appears to condemn.<sup>38</sup> D'ailleurs, le dédoublement des figures féminines dans les romans de Sand est considéré par Rabine et Carol Richards comme preuve de l'incapacité de Sand à dépasser le clivage traditionnel entre femme passionnée et femme virginale.<sup>39</sup> Ces interprétations, fort contestables, ne rendent pas justice aux stratégies narratives subversives d'*Indiana* qui infirment ces hypothèses. En accentuant la polarité des doubles, elles négligent les chevauchements récurrents entre ces deux aspects de la féminité. Nous soulignerons par contre l'importance capitale des doubles sandiens dans le deuxième chapitre, par le biais de l'optique gothique.

Le sujet du féminisme de Sand, dans sa vie et dans son œuvre, a été abordé si souvent en réitérant les mêmes arguments, que Mark Jensen en 1994 se trouve en mesure d'en dresser la liste.<sup>40</sup> Ce genre de débat semble donc être épuisé. Pour concilier les conceptions hagiographiques et dénigrantes du statut féministe de Sand, Naomi Schor essaie de surmonter cette impasse en postulant que le féminisme constitue le débat lui-même avec toutes ses contradictions. Dans tout féminisme, nous dit-elle, 'il y aurait donc une part égale de forces conservatrices et contestataires'.<sup>41</sup> Ce serait donc dans la tension engendrée par ces deux paradigmes qu'il faudrait situer et comprendre le vécu et l'écriture de Sand, tension que nous relierons au courant gothique.

D'ailleurs les critiques ne s'accordent pas toujours sur ce qui constituerait le féminisme de Sand, si ce sont les faits de sa vie ou les éléments de son œuvre.<sup>42</sup> Massardier-Kenney opère en fait une distinction entre le féminisme 'politique' de Sand, relié aux événements de sa vie, et un féminisme textuel qui repose sur son corpus romanesque.<sup>43</sup> En examinant quelques stratégies textuelles de Sand, à savoir l'appropriation du regard par le sujet féminin, l'emploi des doubles et la discréditation

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 15.

<sup>39</sup> Carol Richards, 'Structural Motifs and the Limits of Feminism in *Indiana*', in *The George Sand Papers: Papers of the 2nd George Sand conference* éd. par Natalie Datlof (New York: AMS press, 1982), pp. 12-20.

<sup>40</sup> Voir Mark Jensen, 'George Sand and the Myth of Feminism', in *The Traveler in the Life and Works of George Sand*, éd. par Tamara Alvarez-Detrell et Michael G. Paulson (New York: The Whitson Publishing Company, 1994), pp. 158-68.

<sup>41</sup> Naomi Schor, 'Le Féminisme et George Sand: Lettres à Marcie', *Revue des sciences humaines*, 226 (1992), 21-35 (p. 28).

<sup>42</sup> 'Although the fact of her vast success can and should be adduced in support of feminism, it does not follow that the work itself endorses positions that can be called feminist.' Mark Jensen, 'George Sand and the Myth of Feminism', p. 158. Par contre Ambrière trouve que 'les militantes féministes de la Restauration n'ont pas perçu que le "féminisme" de Sand, si étroitement inspiré par la vie privée, n'aboutit pas à une idéologie de combat: il reste lié à une forme d'écriture romanesque', *Précis de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. par Madeleine Ambrière (Paris: Presses universitaires de France, 1990), p. 269.

<sup>43</sup> Françoise Massardier-Kenney, 'Textual Feminism in the Early Fiction of George Sand', *George Sand Studies*, 13 (1994), 11-7.

de l'autorité narrative masculine, Kenney met en lumière une résistance liée au 'gender' de l'écrivain. Elle repère ainsi une articulation valorisante du désir du sujet féminin, tout en évitant l'approche dogmatique de quelques féministes. Notre approche se rapproche de cette piste fructueuse. L'analyse de la sexualité, jadis colonisée par les biographes de Sand, commence à intéresser davantage les critiques de ses romans, comme Nancy Rogers et Kristina Wingård-Vareille.<sup>44</sup> Cette dernière a le mérite d'être une des premières à ancrer fermement l'analyse thématique des premiers romans de Sand dans leur contexte sociohistorique.

Le contexte historique mouvementé qu'a connu Sand a aussi dirigé l'attention des critiques vers le rôle qu'elle y joua. La célèbre caricature de George Sand, dessinée par Alcide Joseph Lorentz pendant la révolution de 1848,<sup>45</sup> l'immortalise en tant que femme qui s'immisce dans un domaine encore plus masculin que celui des belles-lettres: celui de la politique. Dans ce cas aussi, les contradictions apparentes paraissent insolubles. Si on a souligné son rôle actif pendant la Révolution de 1848, sa position conservatrice et opposée en 1870 est encore plus frappante. Les détracteurs de Sand l'accusent d'une inconstance politique typique de la femme. Pour contrecarrer les idées reçues, Annarosa Poli, Pierre Vermeylen et Michelle Perrot viennent apporter des éclairages moins impressionnistes en fournissant documents et correspondance, qui indiquent une logique profonde derrière les mutations de ses opinions.<sup>46</sup> L'excellente analyse de Bernard Hamon gagne en valeur en liant intimement l'analyse des idées politiques de Sand avec celle de leur expression dans ses romans.<sup>47</sup> Des études sur les romans socialistes insistent aussi sur la présence d'une pensée politico-sociale que Sand visait à transmettre à travers ses fictions.<sup>48</sup>

Ce genre d'études envisage la 'politique' de Sand dans l'acception traditionnelle du mot. Cependant, on peut élargir le sens du terme en gardant à l'esprit que tout acte

---

<sup>44</sup> Nancy Rogers, 'Psychosexual Identity and the Erotic Imagination in the early novels of George Sand', *Studies in the Literary Imagination*, 12 (Fall 1979), 19-35. Kristina Wingård Vareille, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: L'Évolution de la thématique sandienne d'Indiana, 1832, à Mauprat, 1837* (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1987).

<sup>45</sup> Voir <<http://www.artfinder.com/work/caricature-of-george-sand-alcide-joseph-lorentz/>> [consulté le 23 avril 2012]

<sup>46</sup> Annarosa Poli, *George Sand et les années terribles* (Bologna, Paris: R. Pàtron, Librairie A. G. Nizet, 1975); Pierre Vermeylen, *Les Idées politiques et sociales de George Sand* (Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984); *George Sand: Politique et polémiques: 1843-1850*, éd. par Michelle Perrot (Paris: Imprimerie nationale, 1996).

<sup>47</sup> Bernard Hamon, *George Sand et la politique* (Paris: l'Harmattan, 2001).

<sup>48</sup> Michèle Hecquet, *Poétique de la parabole: Les Romans socialistes de George Sand 1840-1845* (Paris: Klincksieck, 1992); *George Sand: Littérature et politique*, éd. par Martine Reid et Michèle Riot-Sarcey (Nantes: Pleins feux, 2007).

d'écriture constitue lui aussi un geste politique. L'expression anglaise, 'politics of writing', ou politique textuelle, qui guidera largement notre thèse, met en lumière les enjeux identitaires et le pouvoir latent de positions narratives différentes. Ces considérations mériteraient également d'être rassemblées dans une rubrique 'politique', et attendent encore ce genre d'étude.

### **Sand, la femme masculine double et 'pathologique'**

L'image de Sand comme fumeuse de cigares à l'allure et au pseudonyme masculins, conjointe à celle de l'assoiffée d'amour jamais satisfaite, a mené à une conception psychanalytique qui la juge presque comme un cas pathologique. Les contradictions politiques et affectives dans la vie de Sand, ainsi que son style de vie excentrique, s'expliqueraient selon cette optique par l'enfance d'Aurore Dupin. La psychanalyste Hélène Deutsch applique la méthode freudienne au cas Sand pour analyser les implications des relations troublées de la petite Aurore avec sa mère et sa grand-mère paternelle.<sup>49</sup> Elle conclut, de manière très déterministe, que ces conflits d'enfance mènent inévitablement à des faillites tragiques dans ses relations amoureuses et au développement d'un 'complexe de masculinité' comme stratégie de compensation.

Des critiques comme Germaine Bree, Kathryn Crecelius, et Maryline Lukacher envisagent la venue à l'écriture de Sand comme un mécanisme de défense, une autre forme de compensation aux conflits identitaires qu'elle s'efforce de surmonter.<sup>50</sup> Elles considèrent que les structures triangulaires dans ses romans sont des mises en scène de la confrontation d'Aurore à un motif maternel double. Bree par exemple, trouve que Sand, 'gloriously pre-freudian',<sup>51</sup> exprime par le biais de cette structure son propre 'roman familial', surtout dans *Indiana* (1832) et *Lélia* (1833). Crecelius par contre, souligne le rôle du père comme pivot des relations mère-fille, et propose le concept d' 'inceste heureux'. Cependant, ces interprétations ne s'appliquent pas aisément à tout le corpus sandien. Leur explication des doubles, trop appuyée sur le modèle biographique, tombe dans le piège d'entrevoir plusieurs scénarios freudiens que 'Dora-Sand' n'aurait

---

<sup>49</sup> Paul Roazen, *Helene Deutsch: A Psychoanalyst's life* (New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1992).

<sup>50</sup> Germaine Bree, 'The Fictions of Autobiography', *Nineteenth-Century French Studies*, IV (Summer 1976), 438-49; Kathryn J. Crecelius, *Family Romances: George Sand's Early Novels* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Maryline Lukacher, *Maternal fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille* (Durham; London: Duke University Press, 1994).

<sup>51</sup> Germaine Bree, 'The Fictions of Autobiography', p. 440.

pas accepté. D'autre part ce genre d'analyse fait bon marché de plusieurs facteurs historiques et esthétiques, et négligent le fait que les doubles constituaient également un trope littéraire populaire au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous allons donc écarter aussi la piste psychanalytique, afin d'éviter les pièges du déterminisme psychologique négatif, si contraire à l'esprit sandien,<sup>52</sup> et ceux de l'anachronisme théorique.

### La Femme-auteur

Le statut problématique d'une femme qui écrit des romans au XIX<sup>e</sup> siècle sous couvert d'un pseudonyme masculin, est considéré par rapport à la catégorie épineuse de la 'femme-auteur'. En classant Sand sous cette rubrique, on se heurte aux mêmes paradoxes que ceux évoqués déjà par l'expression 'génie féminin'. La figure de 'femme-auteur' constituait, comme l'indique justement Christine Planté, un 'type' porteur des idéologies misogynes du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>53</sup> Cette étiquette était en effet fort teintée de l'image dénigrante de bas-bleu que Daumier caricatura de manière si flétrissante en 1847. Le XIX<sup>e</sup> siècle, confronté à un accroissement sans précédent de femmes productrices et consommatrices de romans, se servit de cette expression afin de confondre:

toutes les femmes auteurs en une unité indistincte, pour discréditer les unes au nom de la médiocrité et de la vanité des autres, et pour mieux finalement les rejeter toutes ensemble dans un en dehors de la littérature.<sup>54</sup>

Les prétendues vertus sandiennes déclinées dans les éloges funèbres cités, à savoir la facilité spontanée, ainsi que la non-virtu de l'abondance 'inclassable'<sup>55</sup> et l'inspiration autobiographique de son œuvre, ont beaucoup contribué à la catégoriser comme 'femme-auteur'. L'analyse de Pierre Reboul rejoint des préjugés socio-littéraires dix-neuviémistes qui veulent que les femmes-auteurs 'restent engluées dans le donné et l'individuel et sont incapables de s'élever à la création et à l'universel.'<sup>56</sup> Il abuse des joies du dépistage biographique, qui lui tiennent lieu d'analyse, sous prétexte que: 'Plus que beaucoup d'autres, Sand a exploité directement sa personne'.<sup>57</sup> Dans cette optique,

<sup>52</sup> Si on songe par exemple à *Mauprat*.

<sup>53</sup> Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac: Essai sur la femme auteur* (Paris: Éd. du Seuil, 1989).

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>55</sup> Reid indique qu'on a longtemps posé cette épithète comme un reproche. Martine Reid, *Signer Sand: l'œuvre et le nom* (Paris: Belin, 2003), p. 129.

<sup>56</sup> Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac*, p. 67.

<sup>57</sup> Pierre Reboul, *Errements littéraires*, p. 35.



la correspondance de Sand sert à faire des rapprochements hasardés et simplificateurs entre la situation sentimentale de l'écrivain et l'interprétation de son œuvre.<sup>58</sup> On se croit justifié d'adresser à ces critiques le même reproche que Sand elle-même lança à Hortense Allart: 'je m'étonne que [...] vous ayez la naïveté du public vulgaire qui veut toujours voir dans un roman l'histoire véritable et le portrait d'après nature de quelqu'un de sa connaissance'.<sup>59</sup> En 1987, Kristina Wingard Vareille porte un jugement sévère sur ce genre de critique 'biographisante'.<sup>60</sup>

## De la Vie vers l'œuvre: le rôle des Associations George Sand

La transition entre ces conceptions mythificatrices de Sand et une conception qui se recentre plus véritablement sur la poétique de son œuvre doit beaucoup à la résurgence d'intérêt suscité par le centenaire de la mort de Sand en 1976. Ce centenaire contribua à la mise en place de trois associations George Sand à la fin des années 1970: *Les Amis de George Sand*, *L'Association pour l'étude et la diffusion de l'œuvre de George Sand* et la *George Sand Association* (Voir l'Annexe II pour l'historique de ces trois associations). Ces associations contribuent surtout à mettre fin au long 'purgatoire'<sup>61</sup> des études sandiennes au XX<sup>e</sup> siècle, caractérisé par la situation éditoriale déplorable des romans de Sand.<sup>62</sup> Cette lacune éditoriale, conjointement avec l'hégémonie exercée par les mythifications de Sand, l'ont fait connaître seulement en tant qu'écrivain de troisième rang. Exclue des cursus universitaires, il ne faisait pas encore bon d'écrire une thèse sur Sand.

Grâce à *Les Amis de George Sand* cependant, vingt-six romans 'introuvables' de George Sand sont réimprimés par les Éditions d'Aujourd'hui. *L'Association pour l'étude et la diffusion de l'œuvre de George Sand* assure la publication de la *Correspondance* compilée par Lubin, et fonde les Éditions de l'Aurore, qui mettent vingt-deux belles éditions érudites des ouvrages de Sand à la portée du public.<sup>63</sup> Ces

---

<sup>58</sup> Voir l'édition de *Lélia*, éd. par Pierre Reboul (Paris: Garnier frères, 1960).

<sup>59</sup> George Sand, *Correspondance*, éd. par Georges Lubin, 25 tomes (Paris: Classiques Garnier, 1964-95), VII, pp. 757-8.

<sup>60</sup> Kristina Wingård Vareille, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire*, p. 3.

<sup>61</sup> C'est l'expression dont se sert Georges Lubin pour désigner l'état des études sandiennes. Voir Georges Lubin, 'Les Années de purgatoire sont derrière nous', *Bulletin des Amis de George Sand* (1978), 3-4.

<sup>62</sup> La première édition de *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* depuis le XIX<sup>e</sup> siècle était celle de Léon Cellier et Léon Guichard en 1959, dont la réédition est refusée par les Classiques Garnier.

<sup>63</sup> À cette maison d'édition, il faut ajouter aussi 'Éditions des Femmes' et les Slatkine Reprints (32 volumes), qui eurent tous un rôle important dans la redécouverte de George Sand l'écrivain.

associations donnent aussi lieu à des revues qui stimulent la recherche sur l'œuvre de Sand et publient des textes encore inédits ou introuvables, comme *Histoire du rêveur*, *La Prima Donna*, *Les Charmettes* et *Fanchette* entre autres.

La *George Sand Association* (GSA) aux États-Unis, très active, suscite un intérêt critique chez Sand au-delà des frontières françaises. Elle fait naître à un rythme régulier des colloques consacrés à Sand, dont la publication des actes fournit une idée de l'évolution des tendances critiques sandiennes. L'engagement de la GSA envers l'analyse de l'œuvre de Sand, plutôt qu'envers celle de sa vie, est attesté par la remarque de David Powell, un des éditeurs en chef de la revue *George Sand Studies*, indiquant que 'La relative disparition d'études biographiques témoigne, à mon avis, d'une évolution positive dans les études sandiennes'.<sup>64</sup>

Ainsi, l'impact collectif de ces trois associations était de mettre à la portée de tout le monde des éditions de plusieurs romans de Sand qui étaient devenus introuvables. Dans cette mesure, l'apport de ces associations nous paraît inestimable. Elles créèrent un marché et un lectorat nouveaux pour Sand, et permettent ainsi de la placer dans une position plus proche de celle des grands romanciers masculins du XIX<sup>e</sup> siècle, que de celle des figures mythiques féminines. En même temps, les directions dans lesquelles elles dirigent les études sur l'œuvre et la poétique de Sand ne sont pas univoques. Elles suscitent l'emploi d'outils critiques divers, par lesquels on tente de démêler les enjeux de l'œuvre de Sand.

## **Idées reçues de la critique sur l'œuvre de George Sand**

### **La Vie 'comme' œuvre**

Une des liaisons les plus intéressantes opérées entre la vie et l'œuvre de Sand considère la transmutation de la vie *en* œuvre,<sup>65</sup> à travers ses différents discours autobiographiques. Les vingt-cinq tomes de sa correspondance, considérée par Didier comme peut-être sa plus grande œuvre,<sup>66</sup> ainsi que ses journaux et son autobiographie officielle, *Histoire de ma vie* (1855), fournissent des éclairages sur sa poétique épistolaire, autobiographique et romanesque. Ann McCall Saint-Saens envisage le statut

---

<sup>64</sup> Sabine Loucif et David Powell, 'Bibliographie George Sand', p. 259.

<sup>65</sup> Voir la postface de José-Luis Diaz, 'La Vie comme Œuvre', in *Lire 'Histoire de ma vie' de George Sand*, éd. par Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006), pp. 363-81.

<sup>66</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 12.

complexe du document épistolaire en tant qu' 'autobiographie en perpétuel mouvement', qui n' échappe pas à l' esthétisation romanesque.<sup>67</sup> Elle démontre comment le paradigme littéraire du roman noir par exemple, s' avère utile pour Sand quand elle se représente en tant qu' héroïne innocente qui résiste à tous ses tortionnaires, et qui tente de dépasser le schéma fatal du genre.<sup>68</sup>

Le texte autobiographique a aussi été interprété selon des pistes analogues. Ainsi, Germaine Brée en 1976 trouve qu' *Histoire de ma vie* suit elle aussi la tendance romanesque consistant à mettre en scène l' héroïne qui est ' orphaned, wronged, incorruptible' .<sup>69</sup> Le recueil *Lire 'Histoire de ma vie' de George Sand*<sup>70</sup> marie les faits biographiques qui y sont présentés, à des considérations esthétiques, génériques et intertextuelles,<sup>71</sup> envisageant ainsi une autobiographie qui est aussi un traité d' esthétique romantique. Cette hybridation de genres peut être apparentée au terme *autofiction*, créé en 1977 par Serge Doubrovsky, et dont Maryline Lukacher fait usage pour ses analyses de Sand.<sup>72</sup> Pierre Laforgue en 2003 recourt à des concepts analogues quand il conçoit les romans de Sand comme une ' fiction de soi' , même si, en vérité, une telle appellation est aisément applicable à presque toute œuvre de fiction.<sup>73</sup>

## L'Écriture-femme, l'anti-réalisme et la mythopoétique

Les paramètres d' une poétique sexuée ont fourni un point d' entrée important dans l' œuvre sandienne. Le concept de *l'écriture-femme* par exemple, regroupe les femmes auteurs en fonction des thèmes abordés.<sup>74</sup> Dans son étude du même nom, Béatrice Didier souligne l' importance de la rencontre avec l' élément maternel dans l' imaginaire de Sand, ainsi que ce qu' elle appelle ' les délices de l' inceste' .<sup>75</sup> Ellen Moers, de manière plus ouvertement féministe, situe Sand au sein du canon d' écrivains femmes,

---

<sup>67</sup> Anne E. McCall Saint-Saëns, *De l'Être en lettres: L'Autobiographie épistolaire de George Sand* (Amsterdam, Atlanta (Ga.): Rodopi, 1996), p. 19.

<sup>68</sup> Ibid., p. 166.

<sup>69</sup> Germaine Bree, 'The Fictions of Autobiography', p. 444.

<sup>70</sup> *Lire 'Histoire de ma vie' de George Sand*, éd. par Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006).

<sup>71</sup> Voir la postface de José-Luis Diaz où il souligne comment Sand négocia son pacte autobiographique et la place dans un terrain intertextuel déjà très peuplé. José-Luis Diaz, 'La Vie comme Œuvre'.

<sup>72</sup> Maryline Lukacher, *Autobiofictions: George Sand et le conflit de l'écriture* (New Orleans: Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2008).

<sup>73</sup> Pierre Laforgue, *Corambé: Identité et fiction de soi chez George Sand* (Paris: Klincksieck, 2003).

<sup>74</sup> *The Madwoman in the Attic* de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar (New Haven; London: Yale university press, 1980) fournit l' exemple par excellence de ce genre de critique.

<sup>75</sup> Elle s' appuie surtout sur *Consuelo* et *François le Champi*.

en vertu de son héroïnisme itinérant.<sup>76</sup> Cependant, l'approche de Moers, typique du mouvement 'gynocritique', se voit maintenant jugée comme essentialiste par les critiques poststructuralistes et postféministes des années 1980, surtout à propos de sa célèbre catégorie de 'gothique féminin' sur laquelle nous allons revenir. Ses arguments sont en effet contrecarrés par le fait que des écrivains mâles ont aussi traité ces thèmes et que les écrivains femmes ne s'y sont pas exclusivement cantonnés. Didier, dès 1981, exprime déjà ses réticences envers cette approche qui risque de 'ramener la femme à une physiologie, ce qui est encore un moyen de l'enfermer et de la limiter'.<sup>77</sup> Dans son livre plus tardif *George Sand écrivain: un grand fleuve d'Amérique* (1998), elle avoue qu'aujourd'hui *L'Écriture-Femme* semble trop ancré dans un contexte intellectuel dépassé, et devrait être réécrit.<sup>78</sup>

D'autres critiques trouvent que la féminité de Sand s'exprime à travers le remaniement du langage, instrument idéologique puissant. Le concept cixousien d'*écriture féminine* sert de point de départ pour l'analyse d'Eileen Boyd Sivert, qui voit dans les prétendus défauts du roman *Lélia* une déviation de la norme littéraire masculine et, par extension, une contestation du modèle patriarcal.<sup>79</sup> Sivert indique qu'en optant pour une structure atypique qui demeure troublante pour le lecteur moderne, Sand donne à sa protagoniste une voix de protestation contre les contraintes qui gouvernent son monde et un moyen d'exprimer sa subjectivité féminine.

Les genres littéraires ont aussi subi des catégorisations sexuées. Le roman lui-même devient un terrain de contestation critique en tant que 'domaine des femmes', comme le soutient Sophie Cottin en 1800.<sup>80</sup> Cependant le roman réaliste balzacien est jugé par Cixous et d'autres comme le modèle phallologocentrique par excellence, contre lequel la subjectivité féminine doit lutter si elle veut faire parvenir sa voix.<sup>81</sup> Nicole

<sup>76</sup> Ellen Moers, *Literary Women*. Voir le chapitre 'Traveling Heroism: Gothic for Heroines', pp. 122–51.

<sup>77</sup> Béatrice Didier, *L'Écriture-Femme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981), p. 9.

<sup>78</sup> 'Mon point de vue a évolué. Il était déjà fort nuancé en 1981, il le serait encore davantage maintenant, et tout un discours sur la spécificité de l'écriture féminine date un peu, il faut bien en convenir.' Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 811.

<sup>79</sup> Eileen Boyd Sivert, 'Lélia and Feminism', *Yale French Studies*, 62 (1981), 45–66.

<sup>80</sup> 'Je crois que les romans sont le domaine des femmes. À l'exception de quelques grands écrivains qui se sont distingués dans ce genre, elles y sont plus propres que personne; car, sans doute, c'est à elles qu'il appartient de saisir toutes les nuances d'un sentiment qui est l'histoire de leur vie, tandis qu'il est à peine l'épisode de celle des hommes.' Sophie Cottin, *Malvina*, t. II (Paris: Maradan, 1800), p. 85–86. Voir aussi Michael Danahy, *The Feminization of the Novel* (Gainesville, Fla.: University of Florida press, 1991).

<sup>81</sup> Margaret Cohen remarque que 'Cixous presents the realist novel as the great literary expression of the phallo-logocentric order. Even in 1980s critics explained women's antipathy to realism by women's dominated social position.' Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999), p. 9. Naomi Schor par exemple identifie les codes non-réalistes comme

Mozet (s'exprimant en des termes qui rappellent le roman gothique) trouve que depuis Sade le roman réaliste 'est directement lié à une forme d'érotisme visant le corps féminin comme champ d'investigation, à coups d'instruments tous plus contondants ou tranchants les uns que les autres.'<sup>82</sup> Naomi Schor affirme également que 'Sand bears witness to the affinity of emerging realism in Louis-Philippe's France for details of female mutilation.'<sup>83</sup> Ainsi la rupture dans le dénouement d'*Indiana*, par l'utopie de la fin, est lue par Nathalie Buchet-Rogers comme la cristallisation des limitations du modèle masculin réaliste, qui met en scène la victimisation féminine.<sup>84</sup>

Quel genre romanesque pouvait constituer la contrepartie féminine de ce genre réaliste 'masculin'? Selon Margaret Cohen, le 'roman sentimental social' fournirait une forte tradition féminine; cependant pour pouvoir appliquer cette étiquette à Sand, Cohen opère une sélection très restreinte de son corpus.<sup>85</sup> Ses conclusions ne sont pas transposables de manière satisfaisante à la totalité de l'œuvre de Sand, si vaste et hétérogène, mais attestent quand même l'obsession critique de voir Sand sous l'angle de sa féminité. Nancy Miller pour sa part, évoque le genre pastoral comme correctif féminin aux débordements du réalisme urbain et attribue à Sand une niche littéraire, une chambre à soi figurée par le pavillon dans le roman *Valentine* (1832).<sup>86</sup>

Cependant il n'y a qu'un pas à franchir pour que cette chambre ne devienne un enfermement, 'une sorte de ghetto', pour reprendre l'expression de Didier.<sup>87</sup> Sand elle-même voulait se distancier de ce piège: 'Ne m'appellez donc jamais femme-auteur', déclare-t-elle.<sup>88</sup> En fait Sand, qui expérimentait une grande variété de genres, y compris le théâtre, ne dédaignait pas le recours au réalisme, comme par exemple dans l'évocation de la vie champêtre. Didier en effet, démontre que chez Sand l'idéalisme

---

'the only alternative representational mode available to those who do not enjoy the privileges of subjecthood in the real.' Naomi Schor, *George Sand and Idealism* (New York: Columbia University Press, 1993), p. 54.

<sup>82</sup> Nicole Mozet, *George Sand, écrivain de romans* (Saint-Cyr-sur-Loire: Pirot, 1997), pp. 22-3.

<sup>83</sup> Naomi Schor, *George Sand and Idealism*, p. 19.

<sup>84</sup> Nathalie Buchet-Rogers, 'Indiana' et 'Ferragus': fondements de l'autorité narrative et esthétique chez Sand et Balzac', *George Sand Studies*, 18 (1999), 47-64.

<sup>85</sup> Elle s'appuie sur *Indiana* et *Le Meunier d'Angibault*, les deux romans qui se prêtaient le mieux à l'illustration de cette hypothèse. Voir Margaret Cohen, *The Sentimental Education*.

<sup>86</sup> Nancy K. Miller, 'Writing (from) the Feminine: George Sand and the Novel of the Female Pastoral', in *The Representation of Women in Fiction*, éd. par Margaret Higonnet et Carolyn Heilbrun (Baltimore: John Hopkins University Press, 1983), pp. 124-51.

<sup>87</sup> Béatrice Didier, *L'Écriture-Femme*, p. 5.

<sup>88</sup> Voir la lettre à Charles Meure datée 27 janvier, 1832. George Sand, *Correspondance*, t. II, p. 16.

côtoie à tout moment un réalisme qui ne lui est pas antithétique.<sup>89</sup> Planté, pour sa part démontre que Sand a su s'imposer à ses contemporains comme 'largement irréductible aux clichés de la femme auteur que sa légende a pourtant contribué à créer.'<sup>90</sup> Son analyse, située dans une réaction critique aux catégories essentialistes des années 1970, nous met en garde contre l'acceptation facile d'une catégorisation sexuée de la littérature. De même Dominique Laporte analyse comment le roman *Jacques* (1834) met en place la déconstruction du roman sentimental, un genre considéré féminin. Ces analyses nous invitent donc à regarder l'œuvre sandienne comme dépassant le clivage masculin/féminin.<sup>91</sup> Sand indique souvent subtilement la nature construite des rôles sexuels, une conception dont Françoise Massardier-Kenney souligne la modernité.<sup>92</sup> Les prises de position tranchantes qui réclament un genre pour un sexe particulier, risquent d'appauvrir la variété de l'écriture pratiquée par Sand. De fait celle-ci s'approprie et remanie des modèles perçus comme masculins ainsi que d'autres ayant des connotations plus féminines.

La méthode mythopoétique fournit une autre grille de lecture, qui analyse le remaniement sandien d'un fond mythique archétypal masculin. Cette approche valorise l'imaginaire 'extraordinairement libre'<sup>93</sup> de Sand, qui infléchit à sa manière des schémas fondamentaux et intemporels de la psyché et de la rêverie humaine. Simone Vierre démontre comment les héroïnes sandiennes s'inscrivent au sein des paramètres généraux de certains mythes, tout en renversant certains schémas provenant d'un imaginaire masculin. La figure de Consuelo surtout, constitue un cas privilégié, puisque Sand y conjugue le mythe romantique de l'artiste au féminin pour créer un mythe

<sup>89</sup> Béatrice Didier, 'George Sand, écrivain réaliste?', in *George Sand et l'écriture du roman: actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, éd. par Jeanne Goldin (Montréal: Université de Montréal, 1996), pp. 39-58.

<sup>90</sup> Christine Planté, '"Elle n'eut d'ailleurs rien de la femme auteur"', in *George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3*, éd. par Françoise van Dijk (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995), pp. 36-48 (p. 46). En effet la plupart de ses contemporains l'exemptèrent de l'appellation de bas-bleu, à l'exception de Barbey D'Aureville qui trouva que: 'Madame George Sand avait eu l'idée de cette littérature de terroir, mais elle ne pouvait y entrer que comme un bas-bleu qu'elle était, un bas-bleu armé de toutes pièces prises à l'arsenal de toutes les bêtises philosophiques, philanthropiques et démocratiques de ce temps, et gâtant tout de son bas-bleuisme et de ses préfaces explicatives.' Barbey d'Aureville 'Romanciers d'hier et d'avant-hier', *Constitutionnel*, le 14 juillet 1882, p. 345, cité in Philippe Berthier, 'L'Inquisiteur et la dépravatrice: Barbey d'Aureville et George Sand (1833-1850)', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 78 (1978), 736-58 (p. 756).

<sup>91</sup> Voir Dominique Laporte, '"Ne m'appellez donc jamais femme auteur": Deconstruction and denial of the sentimental novel in the works of George Sand', *Nineteenth-Century French Studies*, 29 (2001), 247-55.

<sup>92</sup> Françoise Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction of George Sand* (Amsterdam, Atlanta (Ga.): Rodopi, 2000). Voir aussi Sandy Petrey, 'George and Georgina Sand: Realist Gender in Indiana', in *Textuality and Sexuality: Reading Theories and Practices*, éd. par Judith Still et Michael Worton (Manchester: Manchester University Press, 1993), pp. 133-47.

<sup>93</sup> Nicole Mozet, *George Sand, écrivain de romans*, p. 10.

nouveau de la femme libre, initiée et complète.<sup>94</sup> Elle échappe ainsi à la vision archétypale masculine ange-démon, si prévalente au XIX<sup>e</sup> siècle, et, comme nous allons le montrer, si essentielle à l'imaginaire gothique.

Isabelle Naginski va jusqu'à désigner Sand comme une 'mythographe', une créatrice d'une mythologie originale destinée à la France post-révolutionnaire. Naginski met surtout l'accent sur le mythe de Prométhée, figure de la révolte incarnée sous des traits féminins,<sup>95</sup> pour montrer comment des schémas intemporels ont été réadaptés pour transmettre des valeurs très pertinentes au contexte du XIX<sup>e</sup> siècle. Notre étude focalisera quant à elle sur la réadaptation d'un schéma gothique issu du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle pour analyser ces mêmes valeurs.

Le courant mythopoétique constitue déjà une manière plus satisfaisante d'aborder la vie intellectuelle de l'écrivain, en évoquant les ressources littéraires et imaginaires dont s'inspire l'auteur. L'emploi des archétypes caractérise également la littérature gothique et fantastique, et dans leur régime nocturne on repère notamment deux catégories que nous allons aborder en détail, à savoir l'héroïne et les topographies. Ce courant exige cependant d'être suppléé par des considérations historiques qui font parfois défaut dans ces schémas intemporels. Il existe aussi une tendance à envisager les héroïnes de manière isolée des autres personnages masculins, tandis que notre étude proposera de voir les deux en tandem.

## La 'Bisexualité'

La double appartenance de l'œuvre sandienne à des modèles masculins et féminins transpose au niveau textuel l'ambiguïté sexuelle qui frappa Tourgueniev et Barret Browning.<sup>96</sup> Naomi Schor, abordant l'analyse identitaire sexuelle dans l'écriture de Sand, parle de 'bisexualité',<sup>97</sup> tandis qu'Isabelle Naginski propose l'androgynie,

---

<sup>94</sup> Simone Vierre, 'George Sand et la Figure mythique de la Femme: "Les soupirs de la sainte et les cris de la fée"', *George Sand Studies*, 18 (1999), 3-12; Simone Vierre, 'George Sand et le mythe initiatique', in *George Sand: Collected Essays*, éd. par Janis Glasgow (Troy, NY: Whitston, 1985), pp. 288-305. Simone Vierre, 'Le Mythe de la femme dans "Consuelo"', in *La Porporina, Entretiens sur "Consuelo"*, éd. par Léon Cellier (Saint-Martin-d'Hères: Presses universitaires de Grenoble, 1976), pp. 41-52.

<sup>95</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand mythographe* (Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2007), pp. 33-82.

<sup>96</sup> Voir la partie 'Saisir la figure Sand: réactions significatives et problématiques sous-jacentes'.

<sup>97</sup> Naomi Schor, 'Female Fetishism: The Case of George Sand', *Poetics Today*, 6 (1985), 301-10 (p. 307).

concept très prévalent au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>98</sup> Pour Naginski, la complexité et l'ambiguïté de la pensée de Sand, qui se manifestent par son pseudonyme, ses personnages et ses narrateurs, résulte dans une 'double-gendered vision' dans ses romans. Cette solution originale lui permettait 'to transcend gender in order to escape a female ghetto of the imagination.'<sup>99</sup>

Cependant Nigel Harkness, ainsi que Pierre Laforgue, trouvent que la catégorie d'androgynie opère une simplification qui estompe les tensions entre masculin et féminin.<sup>100</sup> Harkness se propose ainsi d'analyser la performance discursive de la masculinité, non pas à travers la mythification biographique,<sup>101</sup> mais dans ses romans. Il explore surtout les enjeux du pouvoir de la narration sandienne, qui encadre souvent ses récits par une voix masculine, et que nous réévaluerons par l'optique gothique. Il aboutit à la conclusion que 'Thinking literature in Sand is inseparable from thinking masculinity,'<sup>102</sup> tout en fournissant une appréciation multi-dimensionnelle du terme masculinité: 'at once individual identity, cultural construct and a component of literary representation.'<sup>103</sup> Cependant, le classement de Sand dans une certaine 'écriture masculine' risque d'avoir le même point faible que son classement dans une écriture féminine, à savoir de ne pas tenir suffisamment compte de la performance double du 'chère maître' de Flaubert.<sup>104</sup> Pierre Laforgue, pour sa part, accepte que les tensions exprimées dans l'écriture de Sand, 'qui se propose de manière spécialement retorse d'investir la masculinité de l'écriture par le féminin sous un déguisement masculin',<sup>105</sup> ne sont pas résolubles. En mettant l'accent sur le processus d'interrogation identitaire dans les romans de Sand, il évite de mettre en place des catégories sexuées étanches. Il envisage par contre une poétique sandienne où des Moi-textes opèrent 'une

<sup>98</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand: Writing for her life* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991), p. 22. Voir A.J.L Busst, 'The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century', in *Romantic Mythologies*, éd. par Ian Fletcher (London: Routledge & Kegan Paul, 1976), pp. 1-96.

<sup>99</sup> Isabelle Hoog Naginski, *Writing for her life*, p. 22.

<sup>100</sup> Nigel Harkness, *Men of their Words: The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction* (London: Legenda, 2007), pp. 6-7. De même chez Pierre Laforgue: 'Il nous paraît tout à fait simplificateur de recourir à la notion d'androgynie pour qualifier l'invention poétique de Sand. Le recours à cette catégorie présente à nos yeux l'inconvénient majeur de reproduire insidieusement la partition du féminin et du masculin, en les mêlant dans un mixte indéterminé, avec pour résultat que l'ambition de Sand perd beaucoup de sa force corrosive.' Pierre Laforgue, *Corambé*, p. 14.

<sup>101</sup> Ce que nous avons démontré dans le cas de Deutsch dans la section 'Sand, la femme masculine double et 'pathologique''.

<sup>102</sup> Nigel Harkness, *Men of their Words*, p. 148.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>104</sup> C'est la manière dont Flaubert s'adresse à Sand dans plusieurs lettres. Voir Gustave Flaubert, *Correspondance*, 5 tomes, t. III (Paris: Gallimard, 1991).

<sup>105</sup> Pierre Laforgue, *Corambé*, p. 34.



textualisation critique de l'identité.<sup>106</sup> La performance double de Sand sera analysée dans cette étude par le biais de son remaniement du gothique 'masculin' et 'féminin'.

## L'Œuvre pour l'œuvre

Une optique intéressante qui détourne l'intérêt des considérations sexuées, est celle qui privilégie le texte sandien lui-même comme point de mire, et qui souligne ses enjeux esthétiques et génériques. Isabelle Naginski propose une méthode critique et éclectique qui se met au service des romans de Sand en leur subordonnant la théorie critique. Elle focalise ainsi sur le pouvoir d'innovation formelle de Sand, et sur son expérimentation audacieuse des possibilités du roman: 'fascinée par la souplesse du genre romanesque, [Sand] cherchait à découvrir les multiples facettes de l'écriture auxquelles se prêtait la fiction'.<sup>107</sup> Naginski énumère en fait la gamme impressionnante de genres pratiquée par Sand, commençant par les genres traditionnels tels que le roman épistolaire et le roman historique à la Walter Scott, mais remarquant que:

elle en explora d'autres, tout comme ses contemporains de l'époque romantique: le roman de mœurs, le roman du mal du siècle ou le roman psychologique [...] Elle contribua aussi à l'épanouissement d'autres formes romanesques: le roman social [...] le roman prolétarien, [...] le roman féministe à caractère didactique [...] et le roman politique [...]. À d'autres moments elle innova complètement, créant de nouveaux genres littéraires, comme par exemple le roman champêtre [...]; le roman métaphysique [...], le roman socialiste utopique [...], et le *Bildungsroman* féminin qui incorpore des éléments du roman noir et du roman initiatique [...]<sup>108</sup>

Le recueil *George Sand, Pratiques et imaginaires de l'écriture*, sous la direction de Brigitte Diaz et Isabelle Naginski, continue dans cette lignée en mettant l'accent sur les enjeux esthétiques de l'écriture sandienne, sa plasticité et ses capacités 'à bousculer catégories, frontières et normes génériques'.<sup>109</sup> En adoptant cette perspective d'envisager l'œuvre pour ses propres vertus, ces courants fournissent un contrepoids aux mythifications sandiennes envisageant son œuvre comme une transcription de sa biographie. Ce bousculement des genres sera aussi abordé dans ce travail par le biais

---

<sup>106</sup> Ibid., p. 49.

<sup>107</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand*, p. 31.

<sup>108</sup> Ibid., p. 17.

<sup>109</sup> *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006), p. 8.

des chevauchements du roman gothique anglais avec d'autres genres français remaniés par Sand.

Afin de rendre compte de la riche diversité de l'œuvre sandienne, Béatrice Didier se sert de l'expression de Flaubert, qui compare Sand à 'un grand fleuve d'Amérique'.<sup>110</sup> L'«œuvre multiforme»<sup>111</sup> de Sand continue à troubler nombre de critiques, qui tentent de cerner de grandes lignes de force traversant une production littéraire qui s'étend sur quarante-cinq ans. Didier remarque justement que son œuvre s'organise en grands cycles, que le lecteur demeure libre de construire selon divers systèmes.<sup>112</sup> Naginski par exemple, en repère plusieurs: une période bleue inspirée par le romantisme, une période noire où elle écrit des romans sombres comme *Lélia* et *Spiridion*, une période blanche, période de l'espoir où domine *Consuelo*, et une période verte caractérisée par des romans champêtres.<sup>113</sup> Cependant ces genres de classement, très variables et parfois aléatoires, sont à nuancer, puisque différents groupements 'peuvent se faire à partir d'une évolution de l'idéologie, des centres d'intérêt de la romancière',<sup>114</sup> aboutissant ainsi à une multiplicité et un éparpillement qui n'éclaircissent pas le problème. Une vision syncrétique, qui ne repose pas sur les éléments biographiques de Sand comme clé interprétative, rendrait donc davantage justice à l'œuvre de Sand. Wingard Vareille par exemple, montre que les éléments socialistes ne sont pas seulement une donnée des romans jugés 'socialistes', puisqu'ils sont déjà présents dans ses premiers romans.<sup>115</sup> De même, Didier indique que ses thèmes et ses stratégies narratives se recourent d'une période à l'autre. Notre étude proposera le roman gothique comme fil conducteur potentiel.

La complexité du problème s'apprécie davantage si on considère que Sand pratique non seulement plusieurs genres dans des romans différents, mais aussi des hybridations au sein du même ouvrage. Les pratiques transgénériques de Sand sont repérables dès le début de son œuvre, dans *Indiana*, où le réalisme côtoie l'idéalisme ainsi que, nous allons le démontrer, des éléments gothiques.

<sup>110</sup> 'Je ne peux mieux vous comparer qu'à un grand fleuve d'Amérique. Énormité et Douceur', Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. V, p. 582.

<sup>111</sup> *George Sand, une œuvre multiforme*, éd. par Françoise van Rossum-Guyon (Amsterdam Atlanta (Ga.): Rodopi, 1991).

<sup>112</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 805.

<sup>113</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand*, p. 20.

<sup>114</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 805.

<sup>115</sup> Kristina Wingård Vareille, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire*.

## Une Poétique intertextuelle

Le concept-clé d'intertextualité, qui fait son apparition dans les années 1970 dans un contexte déconstructiviste, se situe aux antipodes des mythes romantiques de l'originalité inventive de l'écrivain, et de son sacre.<sup>116</sup> Ces mythes encouragent un modèle hiérarchique de l'influence, conçue à sens unique. Jacinta Wright démontre comment Musset et Nodier par exemple, ressentaient âprement ce que Harold Bloom alla nommer 'anxiety of influence', puisqu'ils concevaient toute influence comme nocive.<sup>117</sup> Cette conception régit surtout les interprétations de l'influence chez les écrivains femmes. L'édition de *Lélia* par Pierre Reboul postule un modèle hégémonique canonique (masculin), par rapport auquel d'autres œuvres (surtout celles des femmes écrivains), seraient dérivatives et débitrices. Ainsi son analyse se limite à un repérage de sources masculines dans le texte de Sand sans examiner leur fonctionnement et remaniement dans le tissu textuel nouveau. Cette conception, sévèrement critiquée par Naginski,<sup>118</sup> est aussi caractéristique de certaines études comparatives; comme l'indique Hokenson, 'the European, basically romantic notion of artistic originality has long been a mainstay of comparatists' conception of their work'.<sup>119</sup>

Deux volumes récents, *George Sand: Intertextualité et Polyphonie*<sup>120</sup> présentent la conception barthésienne de l'intertextualité comme étant beaucoup plus proche de l'esthétique de Sand. En effet Sand célèbre la réécriture d'autres textes et des siens, surtout pendant les années 1830, et valorise ce qu'on nommait alors 'influence', en tant que principe esthétique et intellectuel positif. Les diverses contributions dans ces volumes renforcent la perception du texte sandien comme ouvert, perméable, multiple et 'scriptible'. Se distanciant du modèle hiérarchique de Reboul, Jacinta Wright souligne l'importance de la notion d'échange, privilégiée thématiquement par Sand dans *La Comtesse de Rudolstadt*, en tant que principe essentiel de son travail créateur, par le

---

<sup>116</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (Paris: Corti, 1973).

<sup>117</sup> Jacinta Wright, "S'Habiller du vêtement du maître": George Sand et le travesti intertextuel', in *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*, pp. 95-103 (p. 98).

<sup>118</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'In Reboul's Empire: George Sand's *Lélia*. A Critical Double Standard', in *George Sand et l'Empire des lettres*, éd. par Anne McCall Saint-Saëns (Nouvelle Orléans: Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2004), pp. 195-207. En insinuant un excès d'influence, Reboul rejoint aussi la conception de 'roman-reflet' énoncée par des critiques au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>119</sup> Jan Walsh Hokenson, 'The Culture of the Context: Comparative Literature Past and Future', in *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, éd. par Steven Totosty de Zepetnek (West Lafayette: Purdue UP, 2003), pp. 58-70 (p. 66).

<sup>120</sup> *George Sand, Intertextualité et Polyphonie I: Palimpsestes, échanges, réécritures*, éd. par Nigel Harkness et Jacinta Wright (Oxford: Peter Lang, 2011); *George Sand, Intertextualité et Polyphonie II: Voix, image, texte*, éd. par Nigel Harkness et Jacinta Wright (Oxford: Peter Lang, 2011).

biais du ‘travesti intertextuel’.<sup>121</sup> Avec ce modèle, les notions de transposition et réécriture remplacent celles d’emprunt et d’imitation. Wright présente l’extrait suivant de l’*Essai sur le drame fantastique* de Sand, comme un véritable manifeste de l’intertextualité avant la lettre:

[...] aussitôt émise, toute forme devient une propriété que tout poète a droit d’adapter à ses idées et ceci est encore la source d’une erreur, dans laquelle est tombée trop souvent la critique de ces derniers temps. Elle s’est imaginée devoir crier à l’imitation ou au plagiat, quand elle a vu les nouveaux poètes essayer ce nouveau vêtement que leur avait taillé le maître, et qui leur appartenait cependant aussi bien que le droit de s’habiller à la mode appartient au premier venu.<sup>122</sup>

Cet extrait, qui, selon Wright et Harkness, ‘fait même parfois penser à une définition de l’intertextualité postmoderne’,<sup>123</sup> situerait Sand comme une sorte de précurseur de Barthes. Bon nombre des contributions dans le recueil cité analysent les romans sandiens par une optique moderne qui focalise presque exclusivement sur le texte. La conception barthésienne de l’intertextualité s’est vue en effet instrumentalisée par l’école structuraliste, afin de servir le triomphe du lecteur consacré par la mort de l’auteur. Wright et Harkness se montrent conscients des ironies possibles de la célébration de l’intertextualité barthésienne et déconstructiviste, quand le but du volume est celui de concevoir ‘l’auteur comme participant actif et central’.<sup>124</sup> Cette conception impersonnelle qui évacue l’auteur de toutes relations entre textes, apporte une réponse analogue à celle des féministes qui valorisent exclusivement l’interprétation du texte par des lecteurs (féministes), sans tenir compte du positionnement spécifique de l’auteur.

Compte tenu de ces facteurs, il faudrait peut-être envisager la théorie sandienne de l’influence comme le développement et la réactualisation d’une longue tradition de cette ‘influence’ qui date des écrits de Platon.<sup>125</sup> Longinus, Pétrarque, Montaigne s’inscrivent tous dans une tradition analogue qui prône une poétique qui valorise les liens avec des textes précédents, y compris ceux de l’imitation. En effet, Marko Juvan remarque que:

Masterful borrowing was until the eighteenth century acknowledged as the normal path to artistry; yet the situation changed with pre-romanticist and

<sup>121</sup> Jacinta Wright, ‘S’Habiller du vêtement’.

<sup>122</sup> George Sand, ‘Essai sur le drame fantastique: Goethe-Byron-Mickiewicz’, *La Revue des Deux Mondes*, 20 (décembre 1839), (p. 598). cité in Jacinta Wright, ‘S’Habiller du vêtement’, p. 97.

<sup>123</sup> *George Sand, Intertextualité et Polyphonie I: Palimpsestes, échanges, réécritures*, p. 8.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>125</sup> Voir Michael Worton et Judith Still, *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester: Manchester University Press, 1990), p. 3; Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts* (Cambridge, UK: Polity, 2003), p. 97.

romanticist historical consciousness, which was subsequently assisted by strictures of copyright legislation.<sup>126</sup>

Si l'écrivain est mort, comment lire les protagonistes femmes dans un texte signé 'Sand'? En adoptant une conception plus consonante avec le contexte contemporain de Sand, l'analyse des liens entre les textes peut éclaircir la *vie* de l'écrivain, plutôt que consacrer sa mort.

### Défis à soulever et lacunes à combler

Ce parcours des mythifications de Sand et des idées reçues sur son œuvre indique un éventail impressionnant d'approches critiques, qui a beaucoup contribué à une appréciation multivalente de Sand. En traçant la vue d'ensemble de ce scénario critique, on se demande cependant si les problèmes définis au début de cette introduction, à savoir le clivage œuvre/auteur, ont été tous résolus de manière satisfaisante. Malgré une appréciation plus nuancée et contextualisée de Sand, la tendance reste celle d'associer le courant 'vie' à 'Sand-la-femme', et l'œuvre à 'Sand-l'écrivain', sans offrir une conciliation satisfaisante de ces deux facettes. En analysant l'œuvre, on a analysé ou le texte lui-même, ou le texte en relation avec la vie de la femme. On a examiné également le texte en relation avec les contemporains de Sand, et le texte en tant qu'écriture du 'moi'. La vie intellectuelle de l'écrivain a reçu beaucoup moins d'attention critique. S'il y a des études utiles sur la formation intellectuelle de l'écrivain,<sup>127</sup> et des analyses du contexte intellectuel de l'époque de Sand,<sup>128</sup> la tendance générale est de considérer le génie comme une catégorie intemporelle qui transcende son contexte historique.

Nous tenons comme responsable de cet état critique, le tournant des années 1970 qui vilipende le concept d' 'influence' et le dénature en modèle hiérarchique, ce qu'il n'était pas à l'origine, afin d'assurer l'accession du nouveau terme 'intertextualité'. Le rôle de l'auteur du texte influencé pose problème à de nombreux critiques. Mary Orr

---

<sup>126</sup> Marko Juvan, 'Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies', *Comparative Literature and Culture*, 10 (2008), 1-10 (p. 2).

<sup>127</sup> José-Luis Diaz, 'Inventer George Sand (1812-1828)', in *George Sand lue à l'étranger*, pp. 25-35. Christine Planté, 'La Critique romanesque du roman chez George Sand (1832-1835)', in *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006), pp. 297-310.

<sup>128</sup> *Le Siècle de George Sand*, éd. par David A. Powell et Shira Malkin (Amsterdam Atlanta (Ga.): Rodopi, 1998); Isabelle Hoog Naginski, *Writing for her life*.

montre que la 'solution' de l'intertextualité barthésienne, liée intimement à la mort de l'auteur, est de supprimer le rôle de l'écrivain et de l'intention tout court. La conception déconstructiviste de l'intertextualité, présente le texte comme un collage fortuit, et ignore le rôle de l'écrivain qui se situe derrière les différentes stratégies narratives repérées dans le texte 'influencé'. Orr indique ainsi: 'because influence has been seen monodirectionally as 'x''s influence on 'y', where 'y' comes temporally always after 'x', the wider possibilities of 'y' as positively influenced have been occluded.'<sup>129</sup>

De plus, plusieurs catégories critiques parmi celles qu'on a évoquées, comme l'écriture 'féminine', 'masculine', 'politique', 'romantique', et 'sentimentale' restent des classements flous et diffus qui rendent compte seulement d'une sélection restreinte parmi le corpus sandien, dont les critiques soulignent souvent le caractère vaste et hétérogène. Un des éléments qui caractérise l'intégralité de la carrière littéraire de Sand, outre les éléments repérés par Didier et d'autres, est sa vie intellectuellement active en tant qu'écrivain, la manière dont elle était consciente des contextes littéraires au sein desquels elle était placée, indépendamment de ses liaisons avec Musset et d'autres. L'image de Sand enfermée dans sa chambre à Nohant à écrire pendant la nuit, ne doit pas nous aveugler à propos de Sand la femme écrivain qui doit travailler pour s'insérer dans des cercles littéraires. En tant qu'écrivain réceptif aux courants esthétiques de son époque, elle était en relation avec des cultures littéraires qui dépassent les frontières hexagonales. Dans la dynamique de la production du texte, le rôle de l'écrivain, très conscient de son rôle de refaçonneur, est à souligner. C'est cette facette importante de la vie de l'écrivain, domaine qui reste peu travaillé dans les études sandiennes, que nous allons mettre en valeur dans notre étude, comme la manière la plus juste de concilier sa vie et son œuvre.

### **La Vie de l'écrivain**

La valorisation de cette vie de l'écrivain met l'accent sur le savoir-faire littéraire de Sand, qui savait mettre des courants littéraires, artistiques et idéologiques au service de son écriture. Grâce à sa vie au sein de la capitale littéraire et à ses contributions de critique littéraire, auxquelles Christine Planté et Olivier Bara accordent des études

---

<sup>129</sup> Mary Orr, *Intertextuality*, p. 83.

spécialisées, ce savoir-faire était non-négligeable.<sup>130</sup> Robert Godwin-Jones nous rappelle que Sand était fort consciente des modes de son temps et des modalités de réception des différents genres,<sup>131</sup> que ce soient des courants indigènes, ou d'importation, par l'opération de greffes indispensables dans l'évolution de tout paysage littéraire. Envisager la vie de l'écrivain veut dire aussi l'envisager à l'affût de formes qui se prêtent à l'expression de ses préoccupations particulières, des formes qu'il/elle peut développer, contester, retravailler, parodier ou transformer.

L'outil critique qui nous semble le plus utile pour aborder cette vie de l'écrivain, est l'influence 'positive' définie par Mary Orr, qui considère l'influence du point de vue de 'y', en tant qu' 'a complex process of human (inter)cultural activity in spaces and times'.<sup>132</sup> Les interactions qui composent la matrice féconde qu'est la vie de l'écrivain, sont productrices d'imitations renouvelées et créatrices. Elles fonctionnent à plusieurs niveaux: personnel, à travers la fréquentation de cercles littéraires; épistolier, à travers une correspondance sérieuse et suivie avec des gens de lettres et des amis érudits; mais surtout intellectuel, par la lecture de textes phares de l'époque, du point de vue critique et populaire. Orr envisage l'influence comme une 'community of consciousness' qui n'est pas limitée par des paramètres spatio-temporels spécifiques ou par des relations interpersonnelles directes.<sup>133</sup> Ainsi nous n'allons pas nous pencher exclusivement sur les documents autobiographiques de Sand afin de repérer la référence obligatoire qui rend visibles certains réseaux d'influence. En adoptant une vision moins réductrice, nous considérerons le scénario littéraire français de l'époque, dont Sand était une lectrice très perspicace, et au sein duquel le roman gothique anglais joua un rôle plus important qu'on ne lui reconnaît. Nous montrerons ainsi comment pour l'écrivaine habile et judicieuse que fut Sand, l'influence permit 'a facilitation of informed imagination', un 'transformational impact'.<sup>134</sup> Le processus d'*écriture-lecture* discuté par Kristeva, se révèle en fait très pertinent pour Sand:

---

<sup>130</sup> *George Sand critique, 1833-1876: textes de George Sand sur la littérature*, éd. par Christine Planté (Tusson: Du Lérot, 2006); Olivier Bara et Christine Planté, *George Sand Critique, une autorité paradoxale* (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011).

<sup>131</sup> 'Indeed, her life in the center of the literary capital, in close contact with contemporary literary giants as well as lesser lights made it inevitable that Sand become immediately exposed to literary trends and developments'. Robert Godwin-Jones, *Romantic Vision: The Novels of George Sand* (Birmingham, Alabama: Summa, 1995), p. 9.

<sup>132</sup> Mary Orr, *Intertextuality*, p. 84.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>134</sup> *Ibid.*

‘Lire’ dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l’autre. ‘Écrire’ serait le ‘lire’ devenu production, industrie: l’écriture-lecture, l’écriture paragrammatique serait l’aspiration vers une agressivité et une participation totale.<sup>135</sup>

Sand était fort consciente des enjeux esthétiques, idéologiques et politiques des traditions dont sont issues les formes qu’elle s’approprie et qu’elle remodèle à sa guise. Elle considérait l’héritage littéraire comme un ensemble offrant des précurseurs et modèles qui expérimentent ‘similar exaltation or vicissitudes to find enlarged, creative responses to reality’.<sup>136</sup> Sans ôter à Sand le titre de devancière, que plusieurs critiques élogieuses lui attribuent, nous soulignerons son rôle d’héritière d’une scène critique littéraire, qui comprend un genre particulièrement adapté à l’expression de ses préoccupations: le roman gothique. Ce genre, très influent en Angleterre vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, eut un impact non négligeable sur la scène littéraire française. Nous relierons ainsi Sand au roman gothique, par la présence de certaines thématiques communes abordées différemment, comme le versant carcéral de la situation des femmes, et par des formes particulières employées à des fins divergentes, comme la présence des doubles féminins.

En mettant Sand en relation avec des écrivains d’Outre-Manche, nous soulignerons sa perméabilité à des courants européens et non seulement français, s’apparentant ainsi au cosmopolitisme esthétique de Mme de Staël, Goethe et des frères Schlegel. Ceux-ci prônaient ‘cross-fertilisation, equal dialogue and mutual enrichment of selected writers from different cultures.’<sup>137</sup> D’ailleurs, dans le cas de Sand, son anglophilie est commentée par Martine Reid en tant que tendance répandue à l’époque:

Sand a parlé couramment l’anglais (la correspondance s’en souvient), lu Byron et Shakespeare dans le texte ainsi qu’elle l’affirme, fait de Sir Ralph Brown l’amant parfait de sa première héroïne, de la famille Butler les protagonistes de *Jean de la Roche*, de Mac-Allan le destinataire de *La Confession d’une jeune fille*.<sup>138</sup>

Orr indique en effet que l’influence n’est pas circonscrite nationalement, ce qui permet à des femmes de repérer leurs aïeules féminines dans d’autres pays et d’établir des filiations alternatives. L’influence positive a donc constitué un outil stratégique pour

<sup>135</sup> Julia Kristeva, ‘Pour une Sémiologie des paragrammes’, *Tel Quel*, 29 (printemps 1967), 53-75 (p. 58).

<sup>136</sup> Mary Orr, *Intertextuality*, p. 86.

<sup>137</sup> Marko Juvan, ‘Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies’, p. 4.

<sup>138</sup> Martine Reid, *Signer Sand*, p. 92.



l'étude des écrivains femmes. Or, dans le cas de la critique sandienne, les filiations établies valorisent surtout les liens avec des écrivains canoniques masculins tels que Rousseau, Byron, Hoffmann, Prévost, Balzac et Goethe, tandis que les liens avec les précurseurs féminins de Sand sont beaucoup moins étudiés.<sup>139</sup> On décèle dans cette tendance une confluence avec la tradition critique qui accepte comme fait accompli l'absence d'aïeules influentes pour les écrivains femmes, à cause d'une hégémonie mâle qui leur a refusé une place canonique.<sup>140</sup> Cependant, Alison Finch remarque que les écrivaines du XIX<sup>e</sup> siècle 'also recognised earlier female authors and intellectuals, paying often handsome tribute to literary "foremothers"',<sup>141</sup> en fonction de leur besoin de se référer à des femmes de lettres remarquables. Finch repère dans ce paysage littéraire la place privilégiée accordée à Staël, concluant que 'If there is a single "foremother" of women's writing in nineteenth-century France it is Staël.'<sup>142</sup> Eve Sourian signale l'importance de Mme de Staël dans l'œuvre sandienne, et on a aussi commenté le rôle de Mme de Genlis, dans une moindre mesure.<sup>143</sup>

Cependant, le modèle de Finch est circonscrit par des paramètres nationaux, tandis que par le biais du modèle ouvert de l'influence, nous pouvons ajouter un autre nom, étranger, à la liste d'aïeules disponibles aux écrivaines françaises. Il s'agit d'Ann

---

<sup>139</sup> Voir Yves Chastagnaret, 'Mauprat' ou du bon usage de l'Émile', *Présence de George Sand*, 8 (mai 1980), 10-5; Christine Planté, 'George Sand, fils de Jean-Jacques', in *George Sand, Intertextualité et polyphonie I*, pp. 23-46; Michael O'Dea, 'Rousseau, Sand et la perfectibilité: du Discours sur l'inégalité à 'Mademoiselle La Quintinie'', in *George Sand, Intertextualité et polyphonie I*, pp. 47-70; Jacinta Wright, 'Une Mauvaise Copie de Monsieur de Wolmar: Sand's Subversion of Rousseau's Masculinities', in *Le Siècle de George Sand*, pp. 193-202; Carol Mozet, 'Lord Byron et George Sand: *Le Corsaire*, *Lara*, et *L'Uscoque*', in *George Sand: collected essays*, pp. 53-68; Natalia Trapeznikova, 'Les Motifs byroniens dans L'Uscoque', *Présence de George Sand*, 31-2 (mars 1988), 57-62; Robert Godwin-Jones, 'George Sand as E.T.A. Hoffman: *Cora* and *Le Secrétaire intime*', *George Sand Studies*, 10 (1990/1991), 11-7; Merete Stistrup Jensen, 'Le Fantastique musical: George Sand et E.T.A. Hoffmann', in *Lectures de 'Consuelo', 'La Comtesse de Rudolstadt' de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2004), pp. 425-54; Mireille Bossis, 'Manon Lescaut - Leone Leoni: La Passion au masculin et/ou au féminin?', in *Le Récit amoureux, Colloque de Cerisy*, éd. par Didier Coste et Michel Zérafra (Seyssel: Champ Vallon, 1984), pp. 71-85; Janis Glasgow, *Une Esthétique de comparaison: Balzac et George Sand, 'La Femme abandonnée' et 'Metella'* (Paris: A.-G. Nizet, 1977); René Bourgeois, 'Les Deux Cordes de la lyre, ou Goethe jugé par George Sand', in *Hommage à George Sand*, éd. par Léon Cellier (Paris: P.U.F., 1969), pp. 93-100.

<sup>140</sup> Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, dans *The Madwoman in the Attic* (New Haven; London: Yale University press, 1980), se plaignent de cette situation, et évoquent un genre d'anxiété opposé à celui évoqué par Bloom. Ce n'est pas l' 'anxiety of influence' qui fait problème aux femmes écrivains, mais l'anxiété de ne pas avoir d'aïeules qui offrent des modèles précédents à l'entreprise d'écriture par une femme.

<sup>141</sup> Alison Finch, *Women's Writing in Nineteenth-century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 26.

<sup>142</sup> Ibid., p. 31.

<sup>143</sup> Ève Sourian, 'Mme de Staël et George Sand', in *The George Sand Papers: Papers of the 2nd George Sand conference*, éd. par Natalie Datlof (New York: AMS Press, 1982), pp. 122-9; Damien Zanone, 'Des Battuécas de Mme de Genlis à *La Vallée Noire*: appropriation d'un modèle', in *George Sand, Intertextualité et polyphonie I*, pp. 85-93.

Radcliffe, un nom bien connu des lecteurs et des lectrices du XIX<sup>e</sup> siècle, puisque par ses romans qui eurent tellement de succès, elle est considérée comme la ‘matrice’ du roman gothique.<sup>144</sup> Cependant, Radcliffe ne sera pas le seul écrivain du roman gothique que nous examinerons, puisque ce travail envisage de mettre Sand en relation avec des écrivains anglais, hommes et femmes, qui se servirent du genre. En faisant référence à des ancêtres ainsi qu’à des aïeules, nous visons à éviter les écueils des approches qui regroupent les femmes écrivains dans une catégorie étanche. Nous suivons ainsi l’esprit de l’œuvre de Sand qui souligna la nature construite des rôles sexuels, y compris littéraires.

Dans cette étude, le genre gothique sera revalorisé en tant que modèle réapproprié par Sand, puisque l’influence positive facilite le renouveau d’un héritage par un dialogue avec des traditions voisines ou ‘étrangères’. Les remarques d’Orr se révèlent à nouveau pertinentes: ‘A tired or stagnant form, plot or narrative convention at the end of its national life cycle can be transformed through transplantation from another.’<sup>145</sup> Dans les années 1830, le roman gothique avait dépassé son apogée en Angleterre, mais il est cependant transplanté et renégocié par Sand, qui, face aux contextes littéraires français, le développe selon des paramètres différents. Ces contextes demandent à être explicités pour bien rendre compte de la vie de l’écrivain.

En France, les années 1830 ont vu la naissance du Romantisme, assez retardé par rapport à ses racines allemandes et anglaises. L’avènement très progressif de ce Romantisme français fait qu’il diffère de ses homologues européens par ses origines hybrides, ses racines européennes et sa nature multiforme.<sup>146</sup> Le Groupe de Coppet – Madame de Staël, Benjamin Constant et August Wilhelm Schlegel parmi d’autres – contribua à son émergence par sa réaction contre un classicisme rigide, et sa volonté de renouveler la scène littéraire française. L’importation d’écrivains étrangers fût un déclic essentiel pour ce renouveau. Des discours critiques contemporains attestent ‘toutes ces productions ossianiques, galliques, germaniques, helvétiques, shakespériques et gothiques’, qui, malgré la désapprobation critique, eurent un succès retentissant.<sup>147</sup>

L’étiquette ‘préromantisme’ fut conçue en France en 1910 afin de rendre compte de ces

<sup>144</sup> Voir Robert Miles, ‘“Mother Radcliff”: Ann Radcliffe and the Female Gothic’, in *The Female Gothic: New Directions*, éd. par Diana Wallace et Andrew Smith (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 42-59.

<sup>145</sup> Mary Orr, *Intertextuality*, p. 88.

<sup>146</sup> Voir *Romanticism: an Oxford Guide*, éd. par Nicholas Roe (Oxford; New York: Oxford University Press, 2005), pp. 130-1.

<sup>147</sup> *Le Nain Jaune* (1814), cité in V.-L. Saulnier, *La Littérature Française du siècle romantique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1966), p. 14.

courants qui alimentent le Romantisme français d'une façon importante.<sup>148</sup> Cette appellation dérivative a cependant servi à reléguer ces influences, parmi lesquelles le roman gothique, aux coulisses de l'histoire littéraire.<sup>149</sup> La posture du Romantisme français comme genre de la révolte, découlant d'une rupture décisive avec le passé (par exemple par la célèbre bataille d'*Hernani* (1830)), a aussi contribué à cette tendance critique. En réalité, quoique caractérisé en école, le Romantisme français s'avère difficile à cerner: 'plural, diverse, contradictory, constantly evolving',<sup>150</sup> car profondément empreint d'influences multiples.

De cette situation résulta que le roman gothique, malgré sa présence importante et son impact sur des écrivains comme Balzac, Hugo et Sand, ne reçut pas le statut de genre autonome dans l'histoire littéraire française. Considéré comme un élément du préromantisme, il fut subsumé par ce Romantisme englobant. La tendance à renier l'influence esthétique du gothique pour la sauvegarde du statut culturel plus élevé du Romantisme a aussi été présente dans le contexte critique anglais. Michael Gamer démontre comment, malgré leurs positions 'officielles' de se tenir à l'écart du gothique, les écrivains romantiques anglais exploitent sa vogue de manières complexes et détournées, afin de concilier les attentes du public avide de ce genre, avec celles des critiques qui le vilipendent systématiquement. Gamer soutient que 'romantic ideology constituted itself generically as a sustained response to the reception of gothic writing'.<sup>151</sup> Anne Williams, plus radicale, affirme qu'il n'y a aucune distinction entre gothique et romantisme.<sup>152</sup> Dans le contexte français, le versant gothique pas toujours avoué du Romantisme nous offre un terrain encore peu travaillé, mais fortement pertinent pour le développement romanesque de George Sand.

---

<sup>148</sup> Fabienne Moore, 'Early French Romanticism', in *A Companion to European Romanticism*, éd. par Michael Ferber (Malden: Blackwell, 2005), pp. 172-91 (pp. 176-7).

<sup>149</sup> Paul Viallaneix remarque que pendant le colloque de 1972 dont le but était de reconsidérer la notion d'un préromantisme français, les érudits qui y étaient réunis ne pouvaient pas s'accorder sur une définition claire, ni rejeter le terme non plus. *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, éd. par Paul Viallaneix (Paris: Klincksiek, 1975). Frank Bowman indique que le terme est plutôt suspect, puisque 'no one ever called himself a pre-Romantic', Frank Paul Bowman, 'The Specificity of French Romanticism', in *The People's Voice: Essays on European Romanticism*, éd. par Andrea Ciccarelli, John C. Isbell, et Brian Nelson (Claton, Melbourne: Monash University, 1999), pp. 74-88 (p. 77).

<sup>150</sup> Gérard Gengembre, 'Introduction to French Romanticism', in *European Romanticism: A Reader*, éd. par Stephen Prickett et Simon Haines (London, New York: Continuum, 2010), pp. 33-7 (p. 33).

<sup>151</sup> Michael Gamer, *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation* (Cambridge: Cambridge university press, 2002), p. 200.

<sup>152</sup> "'Gothic" and "Romantic" are not two but one', Anne Williams, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (Chicago; London: University of Chicago Press, 1995), p. 1.

Nous allons voir aussi comment les différents appareils théoriques par lesquels on a filtré l'œuvre de Sand (optique psychanalytique, féministe etc.) sont les mêmes filtres par lesquels on a essayé de saisir la spécificité du genre gothique.

### Les Grands Écrivains du roman 'gothique'

Ce qu'on appelle la tradition littéraire gothique renvoie généralement à des romans écrits entre les années 1760 et les années 1820, par des auteurs anglais – hommes et femmes – dont l'histoire littéraire a retenu surtout Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Maturin et Mary Shelley. Ce regroupement, sur lequel le débat reste actif, inclut des ouvrages assez hétérogènes, et il existe encore des différends sur la nature des traits qui les unissent. Cette situation a rendu la définition du genre fort problématique, et E.J. Clery en 2002, met en question le terme 'roman gothique' lui-même.<sup>153</sup> Cependant, comme le remarque Robert Miles, 'The solecism 'Gothic novel' has proved unavoidable' dans la critique littéraire,<sup>154</sup> et la liste de romanciers est considérée comme 'bien connue'<sup>155</sup> dans les études foisonnantes du genre. C'est cette liste de romanciers et leur contribution au développement du genre que nous allons analyser ici et mettre en contexte.

La parution en 1764 de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole,<sup>156</sup> est maintenant perçue comme la date de naissance officielle du genre. Cet ouvrage se démarque consciemment du roman réaliste richardsonien en ressuscitant un décor médiéval chevaleresque. Le château, trope par excellence du genre, sert surtout à évoquer la psyché de la figure complexe de Manfred. Ce héros mauvais inaugure la voie à toute une série de méchants sombres et torturés, qui trouvent leur apogée dans les héros byroniens. Walpole fait un usage extravagant de tout un support surnaturel, du merveilleux et de l'irrationnel – donnant libre cours à une imagination effrénée.<sup>157</sup> Clara

<sup>153</sup> Elle explique que 'the attachment of the term Gothic to the literature of terror is quite a recent development – and almost entirely accidental.' E. J. Clery, 'The Genesis of "Gothic" Fiction', in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, éd. par Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 21-40 (p. 21).

<sup>154</sup> Robert Miles, *Gothic Writing, 1750-1820: A Genealogy* (London: Routledge, 1993), p. 7.

<sup>155</sup> Selon Jean-Jacques Lecercle: 'La liste est bien connue: le *Château d'Otrante* de Walpole, un ou deux romans d'Ann Radcliffe, *Le Moine* de Lewis, *Melmoth* de Maturin, et *Frankenstein*', Jean-Jacques Lecercle, 'Frankenstein', roman du paradoxe', in *Actes du colloque Frankenstein: Littérature/Cinéma*, éd. par Jean-Marie Graitson (Liège: Editions du Céfal, 1997), pp. 53-70 (p. 54).

<sup>156</sup> Traduit en français en 1767, sous le titre *Le Château d'Otrante*.

<sup>157</sup> Ces mêmes traits sont constitutifs du genre que les Français appellent le 'roman frénétique'. Cependant, en encadrant le récit par une préface qui présente le contenu comme une traduction d'un

Reeve se propose de tempérer cette extravagance en soumettant une intrigue médiévale semblable au crible d'une écriture bourgeoise, bienséante et réaliste. Le résultat, *The Old English Baron* (1778),<sup>158</sup> moins saisissant que son original, demeure intéressant pour son inflexion féminine et chrétienne, qui met le surnaturel au service d'une justice divine. *The Recess, or a Tale of Other Times* de Sophia Lee,<sup>159</sup> publié entre 1783-5, ne se positionne pas explicitement par rapport à Walpole ou à Reeve. Cependant son 'tale of other times', situé dans l'Angleterre élisabéthaine, fait un usage puissant des ruines, du motif de l'emmurement, de l'héroïne en fuite et de l'infortune en amour, une combinaison réussie qui donne une empreinte durable aux romans gothiques qui suivent. *The Recess* s'apparente aussi au roman sentimental et au drame historique français de l'abbé Prévost, d'où Lee tire une dimension psychologique sombre, décrite par Lévy comme 'la neurasthénie, le spleen, cette espèce de délire phrénétique',<sup>160</sup> un climat qui devient caractéristique du genre.

Les années 1790 sont considérées comme le premier pic de la littérature gothique,<sup>161</sup> marqué surtout par le succès populaire de la 'great enchantress',<sup>162</sup> Ann Radcliffe, dont les romans sont vendus, lus, traduits et imités pendant cette période post-1789. *The Romance of the Forest* (1791),<sup>163</sup> *The Mysteries of Udolpho* (1794)<sup>164</sup> et *The Italian* (1797)<sup>165</sup> donnent au roman gothique 'son aspect le plus traditionnel et le plus facilement reconnaissable'.<sup>166</sup> Walter Scott en 1824 appelle Radcliffe 'the founder of a class, or school', et Nathan Drake en 1800 la considère comme 'the Shakespeare of Romance poets'.<sup>167</sup> Radcliffe assigne une place centrale à son héroïne, vertueuse et sensible, et la dote de dons imaginatifs qui tournent parfois à l'angoisse. Son itinéraire topographique est corrélé à son développement psychique, et Radcliffe investit le

---

manuscrit italien médiéval, Walpole essaie de faire rentrer le récit dans le domaine de l'authentique et du vraisemblable.

<sup>158</sup> Traduit en français en 1787, sous le titre *Le Vieux Baron Anglais ou les Revenants Vengés*.

<sup>159</sup> Traduit en français dans deux versions en 1787, sous les titres *Le Souterrain, ou les deux sœurs*, et *Le Souterrain, ou Mathilde*.

<sup>160</sup> Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais: 1764-1824* (Paris: A. Michel, 1995), p. 196.

<sup>161</sup> Voir Robert Miles, 'The 1790s: The Effulgence of Gothic', in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, éd. par Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 41-62.

<sup>162</sup> C'est par ce titre élogieux que ses contemporains évoquent Radcliffe. Voir Robert Miles, *Ann Radcliffe: The Great Enchantress* (Manchester: Manchester University Press, 1995).

<sup>163</sup> Traduit en français comme *Le Roman de la Forêt* en 1794.

<sup>164</sup> Traduit en français comme *Les Mystères d'Udolpho* en 1797.

<sup>165</sup> Traduit en français comme *Le Confessionnel des Pénitents Noirs* en 1797.

<sup>166</sup> Maurice Lévy, *Le Roman 'Gothique' Anglais*, p. 196.

<sup>167</sup> Walter Scott, 'Prefatory Memoir to Mrs. Ann Radcliffe', in *The Novels of Mrs. Ann Radcliffe*, vol.10 (Ballantyne's Novelist's Library, 1824), p. xvii; Nathan Drake, *Literary Hours*, 3<sup>rd</sup> edn, vol.1 (1804), p. 35.

château, ‘lieu de la crise’<sup>168</sup> et de la persécution, par la vie propre de son héroïne.<sup>169</sup> Cette héroïne gothique est marquée par son caractère irréprochable, et elle est souvent dédoublée par une femme transgressive qui est éliminée à la fin du récit. La morale conclusive des romans radcliffiens penche vers la mise en garde contre les excès de la sensibilité et de la passion, et vers un abandon définitif du monde nocturne du château. Le dénouement pastoral, mettant en scène un paradis sur terre, constitue une récompense ultime pour l’héroïne et la fin définitive de ses tribulations.

L’itinéraire de l’héroïne passe également par l’éducation de son goût esthétique, cultivant une appréciation des paysages qui incarnent le sublime et le pittoresque. Les romans de Radcliffe sont généralement considérés comme la meilleure illustration du sublime tel qu’il est exposé dans le traité théorique influent d’Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, publié en 1757. Dans cet ouvrage, Burke montre comment la terreur, évoquée surtout par des moyens visuels, comme le sombre, le ténébreux et l’obscur, peut devenir un moyen d’atteindre une sublimité poétique et de toucher ainsi les cordes extrêmes de l’âme humaine. C’est en donnant une concrétisation magistrale à ces préceptes que Radcliffe devient connue surtout comme maîtresse du suspens. Elle mène ses lecteurs par des chemins narratifs longs et tortueux, où la possibilité du surnaturel guette à tout moment. Le voile noir qui hante l’imagination d’Emily dans *The Mysteries of Udolpho* a été désigné comme trope idéal pour représenter les stratégies romanesques de Radcliffe, en renvoyant au mystère et à un clivage entre signe et signifié.<sup>170</sup> Cependant, dans ses dénouements, Radcliffe choisit de dissoudre cet effet par une explication rationnelle des événements. Cette technique a attiré des réactions mixtes: ses dénouements tombent plutôt à plat parce que ramenés au monde diurne de la rationalité, ou sont loués en tant que réfutation d’un passé superstitieux, non consonant avec des valeurs anglaises.

Si le voile noir de Radcliffe épargne à ses lecteurs l’évocation trop explicite du malsain et de l’horrible qui guettent l’héroïne, le roman sulfureux de Matthew Lewis, *The Monk* (1796),<sup>171</sup> se complait en revanche dans l’évocation de tous les excès de

<sup>168</sup> Michel Delon, ‘Pour entrer dans le château’, *Europe*, 62: 659 (mars 1984), 3-4 (p. 3).

<sup>169</sup> Ces éléments ont mené Norman Holland et Leona Sherman à considérer que la clé de l’héritage esthétique radcliffien réside dans ‘The image of woman-plus-habitation’. Norman Holland et Leona Sherman, ‘Gothic possibilities’, *New Literary History*, 8 (1977), 279-94 (p. 279).

<sup>170</sup> Maggie Kilgour remarque que ‘The black veil is thus an appropriate image for Radcliffe’s artistry and its cloaking of the world’, Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel* (London New York: Routledge, 1995), p. 131. Voir aussi Eve Kosofsky Sedgwick, ‘The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel’, *PMLA*, 96 (1981), 255-70.

<sup>171</sup> Traduit comme *Le Moine* en 1797.

l'épouvante, et réintroduit l'emploi sans complexe du surnaturel par le biais du démoniaque. Ce roman causa un scandale par ce qui fut jugé comme une obscénité dangereuse, et les critiques sont partagés entre l'admiration pour la puissance de la prose et la répugnance pour son contenu choquant. Plus proche du Marquis de Sade et du mouvement allemand ' Sturm und Drang', *The Monk*, 'disturbing even to a modern reader',<sup>172</sup> donne en même temps une expression superlative des possibilités latentes de *The Mysteries of Udolpho*, dont il avoue le rôle formateur.<sup>173</sup> Radcliffe cependant, se détache de ce modèle, en établissant une distinction nette entre la poétique de la terreur, à laquelle elle souscrit, et celle de l'horreur, incarnée par le roman de Lewis.<sup>174</sup>

En dépit de cette condamnation critique, le roman de Lewis donne lieu à plusieurs imitations romanesques, dont la plus saisissante et la plus originale est *Zofloya, or the Moor*, écrite par Charlotte Dacre en 1807.<sup>175</sup> Cette version au féminin, déroutante, des excès du moine Ambrosio, influence les poètes romantiques comme Shelley (surtout dans *Zastrozzi* (1810)) et Byron. Le thème très européen du pacte faustien et l'évocation des extrêmes de l'horreur sont poussés à leur paroxysme dans le chef d'œuvre de Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820), souvent considéré comme le dernier grand texte gothique. *Melmoth* excelle dans l'évocation de l'horreur psychologique et du mal dans toutes ses formes, donnant un portrait fort lugubre de la condition humaine. En plus, il transpose le thème de l'enfouissement et le motif labyrinthique dans une structure narrative tortueuse, pleine d'emboîtements, qui fonctionne par 'a principle of infinite regression'.<sup>176</sup>

Dans le cas des romans de William Godwin et de Mary Shelley, la classification du genre devient déjà moins nette. Dans *Frankenstein* (1818), on constate un chevauchement entre une poétique gothique et des éléments qui annoncent un autre genre, celui de la science-fiction. Pour *Caleb Williams, or Things as they are* (1794),<sup>177</sup> la critique parle parfois de 'roman jacobin', puisque des tropes gothiques sont mariés à

---

<sup>172</sup> Angela Wright, *Gothic Fiction: A reader's guide to essential criticism* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), p. 49.

<sup>173</sup> Lewis l'appelle 'one of the most interesting books that ever have been published', cité in Louis F. Peck, *A Life of Matthew G. Lewis* (Cambridge: Harvard University Press, 1961), pp. 208-9.

<sup>174</sup> Radcliffe insiste sur le fait que la terreur, opérant par la suggestion, l'incertitude et l'obscurité, encourage l'expansion de l'imagination, tandis que l'horreur, en s'attardant sur des descriptions de crime atroces et sur l'évocation du macabre, 'contracts, freezes and nearly annihilates' les facultés imaginatives. Ann Radcliffe 'On the Supernatural in Poetry', *The New Monthly Magazine and Literary Journal* (1826), II, pp. 149-50.

<sup>175</sup> Traduite en français en 1812 comme *Zofloya, ou le Maure*.

<sup>176</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 158.

<sup>177</sup> Traduit en français en 1795 comme *Caleb Williams, ou les choses comme elles sont*.

un contexte subversif de revendications révolutionnaires. Le rôle de Mary Wollstonecraft est aussi non négligeable, puisqu'elle associe intimement les tropes gothiques à la victimisation réelle des femmes dans *Mary, or the Wrongs of Woman* (1798). Quels romanciers et quels romans inclure dans l'œuvre 'gothique' devient ainsi une source de perplexité. Les critiques parlent de 'gothique victorien' (dont l'exemple est les romans des sœurs Brontë), de 'gothique américain' (représenté par *Moby Dick* de Hermann Melville), de 'gothique décadent' (*Dracula* de Bram Stoker), de 'gothique féminin' et plusieurs autres étiquettes.<sup>178</sup> Fred Botting rend compte de cet état problématique en remarquant que: 'genres appear to confine what was already a subgenre of the developing realist novel to new subgenres [...] thereby classifying it in terms of another category and creating a new hybrid.'<sup>179</sup>

La réception historique du genre soulignait son aspect conventionnel, comme le démontre cet extrait du *Spectateur du Nord* de 1798:

Un vieux château dont la moitié est en ruine;  
 Un long corridor avec beaucoup de portes dont plusieurs doivent être cachées;  
 Trois cadavres encore tout sanglants;  
 Une vieille femme pendue avec quelques coups de poignard dans la gorge;  
 Des voleurs et bandits à discrétion;  
 Une dose suffisante de chuchotements, de gémissements étouffés et d'horribles fracas;  
 Tous ces ingrédients bien mêlés et partagés en trois portions ou volumes donnent une excellente mixtion que tous ceux qui n'ont pas le sang noir pourront prendre dans leur main immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet.  
 Probatum est.<sup>180</sup>

Cette liste, qui omet bizarrement le rôle de l'héroïne, donne cependant une idée des conventions qui faisaient la cohérence des romans gothiques à l'époque. Elle indique aussi la manière dont la formulation des recettes dénigrat le genre comme entièrement stéréotypé et fabriqué en série. Eugenia C. DeLamotte trouve en 1990 un nom spirituel pour cette approche: l'approche 'laundry-list', des inventaires par lesquels 'the genre

<sup>178</sup> Il suffit de regarder les séances des colloques bisannuels de l'*International Gothic Association* pour se rendre compte de la prolifération de telles étiquettes et de leur emploi critique continu.

<sup>179</sup> Fred Botting, 'Preface', in *The Gothic*, éd. par Fred Botting (Woodbridge: D.S.Brewer, 2001), pp. 1-6 (p. 1).

<sup>180</sup> *Spectateur du Nord, journal politique, littéraire et moral*, VI (avril, mai et juin 1798), p. 205 cité in Alice Killen, *Le Roman Terrifiant ou le Roman Noir; de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* (Paris: Champion, 1967), p. 97.



was simply accounted for as the sum of its conventions.’<sup>181</sup> Cette approche mène à une conception réductrice du genre qui persista jusqu’aux années 1970.

L’histoire de la critique du genre gothique est donc fortement analogue à celle de la critique de Sand, puisque lui aussi subit une longue période d’hibernation, relégué à un statut marginalisé de sous-genre par les hiérarchies littéraires du début du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>182</sup> C’est à partir des années 1970, avec le même essor de la théorie critique littéraire, et selon les mêmes perspectives, qu’il y a une résurgence d’intérêt pour le genre.<sup>183</sup> On peut en effet constituer l’histoire critique du gothique en parallèle avec celle de Sand, les deux ayant subi les avatars des modes critiques au fil des années. Les divers courants critiques qui analysent le roman gothique proposent des théories très variables de ce qui en constitue l’essence. Une différence intéressante entre l’histoire critique du gothique et celle de Sand cependant, est qu’en dépit de diverses mythifications du genre qui tentent de lui imposer une structure monologique, plusieurs courants critiques ont songé à bien contextualiser l’émergence du genre gothique par le biais de l’histoire esthétique plutôt que par la biographie des auteurs. C’est ce courant historique en effet, que nous allons aborder le premier.

## Les Mythifications du roman gothique

### Un Genre architectural ‘anglais’? Interprétations historiques et psychanalytiques

Une des premières études en France qui tente de contextualiser le genre historiquement et nationalement, est l’ouvrage magistral de Maurice Lévy en 1968.<sup>184</sup> Il est intéressant que pour Lévy, le seul vrai gothique reste celui des origines, qui sont anglaises et remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il explique ce caractère national du genre en fonction du contexte architectural anglais. Ses abbayes en ruines, à cause de la réforme religieuse d’Henri VIII, et ses châteaux en ruine indiquant l’abolition du système féodal,

---

<sup>181</sup> Eugenia DeLamotte, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic* (New York: Oxford University Press, 1990), p. 5.

<sup>182</sup> Angela Wright remarque que: ‘early twentieth century critical responses to the Gothic were hesitant and apologetic’ et cite la préface de l’étude importante de J.M.S.Tompkins en 1932: ‘A book devoted to the display of tenth-rate fiction stands in need of justification.’ *The Popular Novel in England, 1770-1800* (London: Constable & Co., 1932), cité in Angela Wright, *Gothic Fiction*, p. 6.

<sup>183</sup> ‘The rise of “literary theory”, a label grouping together an assortment of new critical perspectives since the seventies, has paralleled and become entwined with the rise of Gothic criticism. Marxist, feminist and psychoanalytic approaches in particular set the tone by defining the cultural significance of the Gothic as, variously, expressions of class violence and anxiety, female oppression and rage, sexual repression and freedom.’ Fred Botting, ‘Preface’, p. 4.

<sup>184</sup> Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais*.

permettaient en fait une mise à distance des souvenirs du Moyen-Âge. Lévy rattache l'émergence du genre gothique anglais 'au goût général du temps et à la sensibilité ambiante',<sup>185</sup> relié intimement à un renouveau gothique architectural vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Lévy accorde beaucoup d'importance à la notion du sublime burkien et au pittoresque de Gilpin, essentiels pour comprendre l'univers romanesque d'Ann Radcliffe. Il présente le genre comme l'incarnation d'un rêve nocturne, 'tout hérissé d'*architectures* démentes, creusé de gouffres et de labyrinthes'.<sup>186</sup>

L'architecture continue à constituer un trait indispensable du genre pour d'autres théoriciens français, dont Jean Roudaut, Annie LeBrun et Joëlle Prunnaud.<sup>187</sup> Les parodies du roman gothique, qui sont utiles pour dégager les éléments constitutifs du genre, ont surtout tourné en dérision la demeure, parodiée par Barrett dans *The Heroine* (1813), et dans *Northanger Abbey* (1818) de Jane Austen, qui, justement, par son intitulé toponymique, recentre l'attention sur le lieu.<sup>188</sup> Cependant, ce genre de définition s'appuie notamment sur les romans de Walpole et Radcliffe, et exclut par conséquent *Frankenstein*, roman qui a stimulé des analyses fort intéressantes pour le genre gothique en général. Elisabeth Durot-Boucé en 2004 remarque que:

Dans les romans de Lewis, de Mary Shelley et de Maturin, c'est moins le décor gothique qui importe. Sauf si l'on entend ici le terme gothique, non pas dans le sens habituel mais abusif donné à l'architecture médiévale, mais au sens de 'gothicité', de sombre, de dévastateur, de barbare [...]<sup>189</sup>

Il n'empêche que dans ce 'conventional genre par excellence',<sup>190</sup> les topographies gothiques et les égarements au sein du labyrinthe sont devenues des images obsédantes. Les angoissants *Carceri d'Invenzione* de Piranèse contribuent beaucoup à l'élaboration d'un modèle topologique fondé sur la profondeur, l'infini et l'omniprésence de l'abîme. Le motif de la descente dans les souterrains d'un univers carcéral, a été interprété comme une exploration de son inconscient, des différentes couches archaïques de l'être, conformément à un modèle psychanalytique particulièrement populaire dans les années

<sup>185</sup> Ibid., pp. 143-4.

<sup>186</sup> Ibid., p. 7. C'est nous qui soulignons.

<sup>187</sup> Jean Roudaut, 'Les Demeures dans le roman noir', *Critique*, 147-148 (août-septembre 1959), 713-36; Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion* (Paris: J.-J. Pauvert aux Editions Garnier frères, 1982); Joëlle Prunnaud, *Gothique et Décadence: Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne et en France* (Paris: Champion, 1997).

<sup>188</sup> Le premier titre du roman d'Austen était *Susan*.

<sup>189</sup> Elisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais: 1764-1824* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), p. 206.

<sup>190</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, 'The Character in the Veil', p. 266.

1970. Même Lévy, tellement soucieux de rester dans le domaine de l'historique et du vérifiable, fournit dans sa section 'Structures profondes', une analyse bachelardienne et psychanalytique qui envisage la descente en termes freudiens.<sup>191</sup> Le discours de l'hystérie a aussi été employé pour rendre compte du comportement des héroïnes gothiques.<sup>192</sup> Les critiques Michelle Massé, Maggie Kilgour, Terry Castle et Robert Miles sont tous d'accord sur le fait que les conclusions du gothique et de la psychanalyse sont congruentes.<sup>193</sup> Cependant notre étude évite cette méthode, parce qu'elle présente les mêmes écueils que l'approche psychanalytique littéraire, à savoir ceux de l'anachronisme et du déterminisme.

## Un Genre dialogique et hétéroclite

La conception étroite de Lévy, qui présente 1824 comme la date de décès du genre gothique, est contestée par plusieurs critiques. Lévy lui-même dans sa préface de 1995 a dû admettre la 'nature protéenne' du gothique, qui a 'si facilement transcendé le temps, l'espace et les genres' dans plusieurs pays.<sup>194</sup> De nombreux critiques décèlent des éléments gothiques dans des œuvres littéraires des XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, y compris plus récemment dans le cinéma.<sup>195</sup> En ce qui concerne les origines génériques du roman gothique, Maggie Kilgour souligne surtout leur caractère hybride, et compare l'existence du genre à la naissance de la créature de *Frankenstein*, composée de différentes parties du corps:

It feeds upon and mixes the wide range of literary sources out of which it emerges and from which it never fully disentangles itself: British folklore, ballads, romance, Elizabethan and Jacobean tragedy (especially Shakespeare), Spenser, Milton, Renaissance ideas of melancholy, the graveyard poets, Ossian, the sublime, sentimental novelists (notably Prevost, Richardson, and Rousseau), and German traditions (especially Schiller's Robbers and GhostSeer).<sup>196</sup>

---

<sup>191</sup> Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais*.

<sup>192</sup> Elisabeth Bronfen, 'Hysteria, Phantasy and the Family Romance: Ann Radcliffe's *Romance of the Forest*', *Women's Writing*, 1 (1994), 171-80.

<sup>193</sup> Michelle Annette Massé, *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic* (Ithaca: Cornell university press, 1992), p. 231; Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic novel*, p. 220; Terry Castle, 'The Spectralization of the Other in *The Mysteries of Udolpho*', in *The Female Thermometer: 18th century culture and the invention of the uncanny* (Oxford: Oxford University Press, 1995), pp. 120-39; Robert Miles, *Ann Radcliffe*, p. 108.

<sup>194</sup> Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais*, p. xxvi.

<sup>195</sup> Dans son histoire du genre gothique, David Punter propose de parcourir de 1765 jusqu'à nos jours. David Punter, *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (London: Longman, 1980).

<sup>196</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic novel*, p. 4.

De manière semblable au Romantisme français, le roman gothique est aussi un phénomène multinational, qui s'est développé en puisant à diverses sources d'influence. Cette hybridité a suscité des réactions mitigées. Jacqueline Howard valorise la polyphonie de ce genre multiple et complexe, en utilisant une perspective bakhtinienne.<sup>197</sup> D'autre part, Elizabeth Napier considère que la nature hétéroclite du genre résulte dans sa 'faillite'<sup>198</sup> – une ligne d'argumentation poursuivie aussi dans le cas de Sand, chez qui on lamente l'œuvre 'inclassable'.

En même temps, la nature hétéroclite du genre fournit un argument pour expliquer le mélange européen d'où le roman gothique tira ses ressources. Angela Wright par exemple, souligne l'importance du creuset historique anglo-français dans la formation du genre.<sup>199</sup> James Buzzard pour sa part, indique le rôle de la fiction gothique anglaise dans la construction d'un paysage imaginaire italien, dans un contexte de guerres napoléoniennes qui en interdisaient l'accès direct.<sup>200</sup> Ce contexte guerrier explique aussi le hiatus romanesque en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et l'avènement tardif d'un romantisme imprégné d'éléments gothiques. Cette dimension européenne du genre est soulignée par Avril Horner dans sa présentation du recueil *European Gothic: A Spirited Exchange 1760-1960*, où elle souligne le dialogue fécond que le roman gothique effectue avec d'autres traditions. Elle indique le rôle clé des traductions et des romans européens dans le développement du roman gothique et se propose pour but: 'to challenge the tyranny of Anglo-American narratives of the Gothic'.<sup>201</sup> Elle conteste ainsi l'exclusivité de la liste canonique d'écrivains anglais que nous venons d'énumérer dans la section précédente: 'All too often academic accounts of the Gothic repeat, almost, mantra-like, the names at the core of the Anglo-American tradition'.<sup>202</sup> Dans notre étude, nous démontrerons comment le cas Sand trouble et remet en cause cette tyrannie anglo-américaine du genre, mais aussi la perspective française étroite du 'roman noir'.

<sup>197</sup> Jacqueline Howard, *Reading Gothic fiction: A Bakhtinian Approach* (Oxford: Clarendon Press, 1994).

<sup>198</sup> Elizabeth R. Napier, *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form* (Oxford; New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1987).

<sup>199</sup> Angela Wright, *Britain, France and the Gothic, 1764-1820: The Import of Terror* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

<sup>200</sup> James Buzzard, 'The Grand Tour and After (1660-1840)', in *The Cambridge Companion to Travel Writing*, éd. par Peter Hulme et Tim Youngs (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 43-5.

<sup>201</sup> *European Gothic: A Spirited Exchange, 1760-1960*, éd. par Avril Horner (Manchester: Manchester University Press, 2002), p. 1.

<sup>202</sup> Ibid.

## Le Genre de la révolte?

Pour d'autres critiques, ce genre situé à la charnière de deux siècles, pendant les bouleversements politiques d'Outre-Manche de 1789, doit être conceptualisé surtout comme 'an appropriate vehicle for embodying relevant political and aesthetic questions'.<sup>203</sup> Même si la Révolution française est postérieure aux premiers engouements pour le roman gothique anglais, Maggie Kilgour juge avec perspicacité, que cet événement assure la pérennité du genre au-delà de son pic dans les années 1790.<sup>204</sup> La célèbre remarque du Marquis de Sade, qui affirme en 1800 que le roman gothique était 'le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait',<sup>205</sup> établit une relation simpliste de cause à effet, que des critiques contemporains s'efforcent de nuancer. Ronald Paulson par exemple, dans son analyse fort intéressante, se penche sur des thèmes provenant de la Révolution réappropriés par des romanciers gothiques, comme la figure du révolté, le témoin impuissant, le renversement de l'ordre ancien, la violence de la foule, et surtout le motif de l'emprisonnement, thème que l'époque associait si puissamment avec la Bastille.<sup>206</sup> Paulson évoque ce dernier thème comme une clé de lecture du roman *The Monk*, qui développe ce motif au niveau psychologique en le transposant aux institutions qui contraignent l'esprit. Cette Bastille psychologique, Paulson la repère également dans *Caleb Williams*, roman qui explore les diverses facettes de l'oppression, et que Robert Miles identifie comme l'instigateur d'un 'gothique jacobin'.<sup>207</sup> Ce genre d'analyses a surtout le mérite d'élargir les résonances sémantiques de l'emprisonnement dans les romans gothiques, dépassant ainsi la demeure obligatoire de Roudaut et Lévy. Cependant, elles ignorent encore les implications sexuelles de cette révolte, implications que nous allons explorer explicitement dans la fiction de George Sand.

Selon Fred Botting, la possibilité d'exprimer les angoisses d'une période instable, en proie aux secousses de l'histoire, est un trait constitutif du genre. Le roman gothique devient 'the site where fears and anxieties returned in the present',<sup>208</sup> des angoisses telles que les révolutions politiques, industrielles, l'urbanisation, les modifications de

---

<sup>203</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 23.

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> Donatien Alphonse François de Sade, *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques; précédés d'une Idée sur les romans* (Paris: Gallimard, 1987), p. 42.

<sup>206</sup> Ronald Paulson, *Representations of Revolution, 1789-1820* (New Haven: Yale University Press, 1983), pp. 217-9.

<sup>207</sup> Robert Miles, 'The 1790s: The Effulgence of Gothic', p. 59.

<sup>208</sup> Fred Botting, *Gothic* (London New York: Routledge, 1996), p. 2.

l'organisation domestique et sexuelle, la démocratisation du marché littéraire,<sup>209</sup> et les découvertes scientifiques. Dans le cas de George Sand, nous devons rappeler que sa vie traverse un des siècles les plus intensément tumultueux de l'histoire de la France. L'instabilité causée par les changements de régime et le sentiment de déception qui suit le non-accomplissement des promesses de Liberté, Égalité et Fraternité promulguées par la Révolution, mènent à des tensions au sein de la population française et surtout parmi les gens de lettres. Jerrold Hogle par exemple, présente cette agitation comme moteur de l'emploi du gothique par Hugo dans *Notre-Dame de Paris* (1831). Il souligne ainsi le rôle du gothique comme 'the site of the abjected "underground" of progressive Romantic aspirations' et propose l'idée que Hugo 'develops the cultural baggage of deep insecurity about many unresolved conflicts that the Gothic was already carrying for several "Romantic" authors before him.'<sup>210</sup> Travaillant pendant le même contexte d'agitation, Sand utilise le genre gothique surtout pour figurer les conflits sexuels engendrés par le Code Napoléon de 1804. Ces lois attribuent à la femme le rôle de subordonnée et de mineure permanente, tout en établissant la supériorité absolue du mari dans le ménage et du père dans la famille. Ce genre de contextualisation historique est essentiel pour contrecarrer l'accusation d'arbitraire qui a longtemps tourmenté les critiques qui essayaient de formuler une définition cohérente du genre gothique.

### Féminiser le gothique?

Si on a essayé de féminiser l'écriture de Sand et de la contenir dans la moule du mythe féministe, on a également essayé de féminiser le gothique en y décelant une structure que Jacqueline Howard qualifie de 'monologique'.<sup>211</sup> Le terme 'Female Gothic' ('gothique féminin'), créé par Ellen Moers en 1976, paraît pendant l'essor de la deuxième vague du féminisme aux États-Unis, parallèlement à l'intérêt renouvelé pour l'œuvre de Sand, et mène à l'analyse des conventions gothiques à travers une optique féministe.<sup>212</sup> Moers définit le 'Female Gothic' comme des récits gothiques écrits par des femmes, lus notamment par elles, et qui mettent en scène une jeune femme, à la fois

<sup>209</sup> Voir à ce propos E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

<sup>210</sup> Jerrold E. Hogle, 'Hugo's 'Notre Dame de Paris', Leroux's 'Le Fantôme de l'Opéra' and the changing functions of the Gothic', in *Le Gothic: Influences and Appropriations in Europe and America*, éd. par Avril Horner et Sue Zlosnik (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), pp. 15-37 (pp. 17, 23).

<sup>211</sup> Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction*, p. 14.

<sup>212</sup> Ellen Moers, *Literary Women*, p. 90.

victime persécutée et héroïne courageuse, en tant que figure centrale. L'œuvre de Radcliffe reste emblématique de cette définition, avec le rôle important accordé à l'itinéraire de cette héroïne, 'caught between a pastoral haven and a threatening castle, sometimes in flight from a sinister patriarchal figure, sometimes in search of an absent mother'.<sup>213</sup> Les thèmes de prédilection cernés par les critiques qui défendent cette catégorie, comprennent notamment la peur des fonctions sexuelles féminines, surtout de l'enfantement,<sup>214</sup> la rencontre avec le maternel,<sup>215</sup> et la victimisation et l'emprisonnement des femmes par un ordre patriarcal.<sup>216</sup> Au niveau des stratégies narratives, les ressources de la terreur, y compris le surnaturel expliqué et le dénouement heureux, ont été associées avec le gothique féminin, par opposition à l'horreur explicite du gothique masculin.

En parcourant l'histoire du terme, Robert Miles indique que la conjonction de la critique du roman gothique (jadis marginalisé par la tradition littéraire) avec le prestige montant de la critique féministe des années 1970, fut une manœuvre stratégique et fructueuse.<sup>217</sup> Elle permit en effet la récupération de la réputation d'écrivains femmes du genre gothique, souvent dévaluées en comparaison avec les auteurs masculins.<sup>218</sup> Cependant, comme nous l'avons démontré dans notre analyse de la catégorie 'écriture féminine' appliquée erronément au cas Sand, ce genre de classement risque les mêmes essentialismes. Les théories poststructuralistes des années 1990 soulignent les points faibles de cette conception, et de nos jours, cette catégorie est considérée avec scepticisme. Jacqueline Howard par exemple, s'attaque à l'établissement d'un cadre global qui se base sur le sexe de l'auteur et la présence d'éléments psychobiographiques, et qui ne prend pas en compte le contexte historique.<sup>219</sup> De même Angela Wright critique le classement de Moers, qui flotte entre le critère biographique (le sexe de l'écrivain) et le critère esthétique (des thèmes de prédilection analysés de

---

<sup>213</sup> Robert Miles, 'Introduction', *Women's Writing: the Elizabethan to Victorian Period*, 2 (1994), 131-42 (p. 131).

<sup>214</sup> Ellen Moers, *Literary Women*. Voir surtout p. 93.

<sup>215</sup> Clare Kahane, 'The Gothic Mirror', in *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, éd. par Shirley Nelson Garner, Clare Kahane, et Madelon Sprengnether (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp. 334-51.

<sup>216</sup> Anne Williams interprète ces éléments cauchemardesques comme les dangers qui attendent la femme dans l'Ordre Symbolique. Anne Williams, *Art of Darkness*. Voir surtout p. 164.

<sup>217</sup> Robert Miles, *Gothic Writing*, p. 124.

<sup>218</sup> Leslie Fielder par exemple, considérait la fiction de Radcliffe comme des fantaisies puérides, comparées avec les implications prétendument plus profondes d'un écrivain comme Matthew Lewis. Voir Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (New York: Criterion Books, 1960), cité in Robert Miles, "Mother Radcliff".

<sup>219</sup> Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction*.

manière anachronique).<sup>220</sup> Miles trouve que ces lectures anachroniques tentent de catégoriser ces œuvres selon des programmes idéologiques qui sont ‘far removed from those appearing to motivate the writers themselves.’<sup>221</sup> D’ailleurs, Clery signale que l’argument du regroupement thématique ne tient pas debout puisque le choix d’une héroïne centrale, loin d’être la prérogative d’une femme auteur, constitue en revanche un des éléments les plus populaires de la fiction du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>222</sup> D’ailleurs, l’existence d’un roman tel que *Zofloya*, écrit par Charlotte Dacre, est perçue par Adriana Craciun et Clery comme une remise en cause importante du ‘gothique féminin’; ce roman, même si écrit par une plume de femme, déploie ouvertement les ressources stylistiques de l’horreur perçues comme des procédés typiques du gothique masculin.<sup>223</sup> Ainsi Clery, pareillement aux contestataires de l’écriture-femme chez Sand, trouve que plutôt qu’enfermer les écrivains femmes du genre gothique dans un ghetto littéraire, il faudrait de préférence lier leur écriture à la fiction d’autres écrivains influents, que ce soient des hommes ou des femmes.

Cependant, quelques points utiles surgissent de la prolifération d’analyses critiques qui abordent spécifiquement le classement du roman gothique par le biais de ses implications ‘gender’. D’abord, la conception que certains tropes se prêtent bien à la transposition d’une situation patriarcale réelle, nous paraît fort à propos dans le cas de Sand, qui était fort consciente des implications du contexte légal français pour la femme au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>224</sup> Le principe que la trame gothique, loin de s’échapper de la réalité, en est la transposition déformée,<sup>225</sup> n’est pas sans fondements dans l’écriture de Sand. Robert Miles, par exemple, trouve que ‘the Female Gothic will perform its most effective critical work if we approach it as a category determined by recurring formal elements that have a specific historical valence.’<sup>226</sup> Cette approche fructueuse est comparable à celle de certains critiques de l’œuvre de Sand, qui ont utilisé des paramètres interprétatifs tout en les contextualisant historiquement par le biais de la vie de l’écrivain. Notre étude ne sera pas limitée par les paramètres spécifiques du gothique

<sup>220</sup> Angela Wright, *Gothic Fiction*, p. 127.

<sup>221</sup> Robert Miles, "Mother Radcliff", p. 45.

<sup>222</sup> E. J. Clery, ‘Ann Radcliffe and D.A.F. de Sade: Thought on Heroism’, *Women's Writing*, 1 (1994), 203-14 (p. 203).

<sup>223</sup> Adriana Craciun, *Fatal Women of Romanticism* (Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2003), p. 22; E. J. Clery, 'Ann Radcliffe and D.A.F. de Sade'.

<sup>224</sup> Elle en a ressenti les conséquences lorsqu’elle s’est séparée de son mari par exemple.

<sup>225</sup> Michelle Massé, ‘The Gothic plot is thus not an “escape” from the real world but a repetition and exploration of the traumatic denial of identity found there.’ Michelle Annette Massé, *In the Name of Love*, p. 18.

<sup>226</sup> Robert Miles, "Mother Radcliff", p. 46.



féminin, mais en extraira des éléments récurrents, des points de tension repérables dans l'écriture de Sand, surtout ceux qui peuvent être liés à leur contexte historique.

L'examen de la condition féminine par Sand aura un rôle important dans notre étude, d'où notre choix d'analyser les romans avec des héroïnes éponymes. Ainsi, des problèmes analogues à ceux discutés par le gothique féminin seront renégo-ciés à travers une optique plus historiquement contextualisée.

Kate Ferguson Ellis, par exemple, analyse les enjeux patriarcaux du château gothique à travers l'idéologie prévalente de l'époque: celle de la séparation des sphères publique et privée, masculine et féminine.<sup>227</sup> D'ailleurs, la violence domestique, contrairement à l'illusion d'un patriarcat bienfaisant et protecteur nourrie par Henry Tilney dans *Northanger Abbey* d'Austen, était une réalité due à l'isolement de la sphère privée, qui renforçait la vulnérabilité féminine au sein du mariage. En France, le Code Napoléon stipule que la femme adultère peut être punie de mort, tandis que Proudhon énumère six cas (dont l'impudicité, l'ivrognerie, le vol et la dilapidation) où 'le mari peut tuer sa femme selon la rigueur de la justice paternelle'.<sup>228</sup> Le défaut des partisans du gothique féminin était de ne pas contextualiser et particulariser suffisamment cette réalité, et de traiter le patriarcat comme un méchant abstrait. Le texte déterminant de William Blackstone compare la loi règlementant les droits des femmes dans le mariage à un ancien château gothique hérité, indiquant ainsi son aspect obsolète.<sup>229</sup> Clery fait un lien intéressant entre le statut légal faible de la femme, qui en fait une sorte de fantôme, et la présence du surnaturel dans les romans radcliffiens, tandis que Wallace y voit la manifestation réelle du trope gothique de l'enterrement vivant.<sup>230</sup> Dans le cas de Sand, le contexte légal du Code Napoléon de 1804, qui fait que la femme mariée n'est plus un individu responsable, et ne peut pas disposer de ses biens dans la communauté, sera une référence obligatoire dans cette étude.

Deuxièmement, ces analyses des romans gothiques écrits par des femmes ont fourni une appréciation beaucoup plus sophistiquée du rôle de l'héroïne, et de son pouvoir d'initiative face à sa victimisation. Contrairement à l'idée reçue de la passivité

---

<sup>227</sup> Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle: The Gothic Novel and the Subversion of Domestic Ideology* (Urbana, Ill. Chicago, Ill.: University of Illinois press, 1989). Pour une analyse de cette séparation dans le contexte français du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Philippe Ariès, Georges Duby, et Michelle Perrot, *Histoire de la vie privée: De la Révolution à la Grande Guerre* (Paris: Éd. du Seuil, 1999).

<sup>228</sup> Pierre-Joseph Proudhon, *La Pornocratie*, p. 203.

<sup>229</sup> William Blackstone, *Commentaries on the Laws of England* (Oxford: Clarendon Press, 1766), p. 268.

<sup>230</sup> E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, p. 126; Diana Wallace, "'The Haunting Idea': Female Gothic Metaphors and Feminist Theory", in *The Female Gothic: New Directions*, éd. par Diana Wallace et Andrew Smith (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 26-41.

totale d'un personnage plat, certains critiques ont analysé ses stratégies de survie. Ferguson Ellis prend une position assez radicale, et souligne le pouvoir de transgression de l'héroïne gothique: 'Often she must actively challenge the prejudice against female inheritance in order to gain what is rightly hers. She invariably disobeys a parent and chooses knowledge over innocence, without being banished from the garden of wedded bliss.'<sup>231</sup> Hoeveler nuance cet argument et met l'accent sur les héroïnes qui utilisent leur passivité stratégiquement, comme une façade qui cache des impulsions plus subversives. Cependant, en présentant la victimisation féminine comme une mascarade d'auto-préservation, Hoeveler avance une conception problématique de la femme comme stratégiquement manipulatrice et sournoise. Clery, tout en évitant l'étiquette 'gothique féminin', souligne un aspect plus valorisant de ces héroïnes, à savoir l'idéalisation esthétique (surtout par Radcliffe), qui sert à établir une égalité des sexes sur le plan du goût culturel.<sup>232</sup> Chez Sand, ces considérations du pouvoir d'action de l'héroïne fournissent un terrain fertile d'exploration dans ses romans, par le biais des configurations gothiques, qui constituent autant de points de tension dans ses textes.

Des critiques récents ont privilégié d'autres manières de rendre compte des préoccupations du 'gender' dans le genre gothique. Helene Meyers et Rebecca Munford proposent la catégorie du 'gothique féministe', en tant qu'espace discursif permettant de réimaginer la subjectivité féminine et le pouvoir d'agir des femmes.<sup>233</sup> Munford souligne surtout le potentiel de cette catégorie pour la revalorisation de la mère, ainsi que pour la renégociation des frontières de l'identité féminine. Benjamin Brabon et Stéphanie Genz, par contre, tentent de rendre compte de phénomènes semblables en mariant le courant gothique avec le postféminisme, pour avancer la catégorie non moins problématique de 'gothique postféministe'.<sup>234</sup> Cette catégorie conteste l'utilité du 'female gothic', trop attaché au 'victim feminism' et au féminisme de la deuxième vague, et propose par contre de mettre la lumière sur les stratégies d'un 'power

<sup>231</sup> Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle*, p. 38.

<sup>232</sup> E. J. Clery, *Women's Gothic: from Clara Reeve to Mary Shelley* (Tavistock: Northcote House, 2000), pp. 51-78.

<sup>233</sup> Helene Meyers, *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience* (Albany: State University of New York Press, 2001). Voir aussi la thèse doctorale de Rebecca Munford, 'Re-visioning the Gothic: A Comparative Reading of Angela Carter and Pierrette Fleutiaux' (unpublished doctoral thesis, University of Exeter, 2003).

<sup>234</sup> *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*, éd. par Benjamin A. Brabon et Stéphanie Genz (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007); Benjamin Brabon et Stéphanie Genz, 'Introduction: Postfeminist Gothic', *Gothic Studies*, 9 (nov. 2007), 1-6.

feminism'.<sup>235</sup> Cependant, ce terme reste assez flou et aléatoire, et invite une grande diversité d'interprétations. Son ancrage dans des courants critiques récents le rend inapproprié et anachronique pour notre étude d'un écrivain dix-neuviémiste.<sup>236</sup> Mieux vaudra, comme nous allons le faire à propos de Sand, revenir aux contextes historiques et nationaux pour mieux situer ce genre multiforme.

## Le Roman gothique en France

Le contexte national et historique de l'autre côté de la Manche sera maintenant envisagé du point de vue de la réception de cette riche tradition littéraire anglaise au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette réception constitue un autre contexte important de la vie de Sand l'écrivain. Alice Killen, qui fait figure de pionnière dans l'élaboration de l'histoire du roman gothique en France (qu'elle appelle 'le roman terrifiant'), parle d'un riche échange réciproque entre les deux pays. Elle présente l'année 1797, l'année de la traduction de *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian* et *The Monk* comme un pic déterminant, et remarque la réception positive de Radcliffe aux niveaux critique et populaire.<sup>237</sup> Même la 'grossièreté et l'immoralité' de *The Monk* de Lewis, 'ne furent pas jugées, en effet, si sévèrement en France, où le goût moins puritain, passa sur ces défauts dans son admiration de la nouveauté du livre et de la force d'imagination déployée par l'auteur.'<sup>238</sup>

En effet, le contexte français était propice à l'acceptation de ces romans. Killen montre comment le genre gothique concordait avec des aspirations françaises vers une littérature plus libre des entraves classiques. Les excès du roman gothique éveillèrent des échos chez les lecteurs français ayant vécu pendant la Révolution française. Les romans de Ducray-Duminil (dont *Coelina ou l'enfant du mystère* (1798) qui fut très populaire), sont considérés en fait comme relevant du 'gothique révolutionnaire'.<sup>239</sup>

---

<sup>235</sup> La distinction entre 'victim feminism' et 'power feminism' est établie par Naomi Wolf, *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change The 21st Century* (London: Chatto & Windus, 1993).

<sup>236</sup> Ce terme rencontre en plus les mêmes problèmes que le 'female gothic', à savoir: comment définir avec précision la frontière entre le roman gothique 'féminin', 'féministe' ou 'postféministe' sans au moins reconsidérer le roman gothique 'masculin' ou androgyne?

<sup>237</sup> 'Le surnaturel expliqué de Mrs Radcliffe plut en général au goût français, et ce trait qui valut souvent à l'auteur de très sévères reproches de la part des critiques anglais fut souvent considéré comme un mérite de plus par l'esprit plus rationaliste des Français.' Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant, ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* (Paris: Champion, 1923), p. 111.

<sup>238</sup> Ibid., p. 115.

<sup>239</sup> Jean Gillet, 'Ducray-Duminil, le gothique et la révolution', *Europe*, 62 (1984), 63-72.

L'anticléricisme révolutionnaire, qui mena au développement du théâtre antimonacal, encourageait aussi l'accueil de la dimension anticléricale du roman gothique anglais. D'ailleurs, l'adaptation et la mise en scène théâtrale des romans gothiques contribuèrent fortement à l'appropriation et à l'inflexion française du genre, qui en vint à être perçu comme proche du mélodrame.

La prolifération des cabinets de lecture dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle contribua à stimuler un lectorat populaire avide de terreurs et de sensations fortes. En 1821, Alexandre Pigoreau, libraire-éditeur parisien de l'époque, évoque Madame Radcliffe dans sa liste d'«auteurs parmi lesquels on peut puiser» pour ces cabinets «sans crainte de se tromper».<sup>240</sup> Les traductions de ces romans anglais, souvent approximatives, foisonnaient alors en France.<sup>241</sup> En même temps, cet engouement populaire contribua à la dévaluation critique du genre. Pigoreau décèle son charme surtout dans les frissons de la peur: «elle est pour nous, ce qu'est pour nos enfants le terrible auteur de *Barbe bleue*».<sup>242</sup> La parution de deux parodies françaises du genre gothique en 1799 confirme la connaissance approfondie du genre par les lecteurs français, condition nécessaire à la réussite de toute parodie.<sup>243</sup> Celle de Liborlière, en présentant le comique M. Dabaud comme lecteur typique des romans gothiques, illustre la conception courante que les consommateurs du genre soient des lecteurs au goût peu raffiné, ce qu'indiquait déjà la remarque de Pigoreau sur le charme «enfantin» du genre. La critique de l'époque avait tendance à associer la postérité du roman gothique anglais aux extravagances populaires dénuées de portée profonde.<sup>244</sup> Dans un recueil récent, Jean Sgard regroupe le mélodrame et le roman noir par leurs connotations péjoratives, en fonction de leur excès, de leur invraisemblance et des effets faciles de surprise.<sup>245</sup>

<sup>240</sup> Alex Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière* (Paris: Librairie Pigoreau, 1821), p. 45.

<sup>241</sup> Maurice Lévy, «Du Roman gothique au roman noir: Traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons», in *Imaginaires gothiques: aux sources du roman noir français*, éd. par Catriona Seth (Paris: Desjonquères, 2010), pp. 49-68.

<sup>242</sup> Alex Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière*, p. 292.

<sup>243</sup> En 1799, Louis Randol publie à Paris une version burlesque de roman noir: *Un Pot sans couvercle et rien dedans, ou les Mystères du souterrain de la rue de la Lune. Histoire merveilleuse et véritable, traduite du français en langue vulgaire par Louis Randol* (Paris: B. Logerot, 1798). Voir aussi la parodie de Bellin de la Liborlière, auteur que le libraire-éditeur Alexandre Pigoreau tenait en haute estime: Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière et Maurice Lévy, *La Nuit Anglaise, ou les Aventures de M. Dabaud. Roman comme il y en a trop. Par le R. P. Spectoruini, moine italien* (Toulouse: Anacharsis, 2006). Il est d'ailleurs ironique que cette dernière parodie fût traduite en anglais et présentée par la propre sœur de «Monk» Lewis.

<sup>244</sup> Voir Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique* (Paris: Presses Universitaires de France, 2009).

<sup>245</sup> *Mélodrames et Romans noirs, 1750-1890*, éd. par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000), p. 7.

Cela explique pourquoi l'article critique d'Hippolyte Lucas dans la revue *Le Charivari* en 1839, parle des conventions gothiques comme de pièges à éviter. Il loue le fait que dans le roman *L'Uscoque* de George Sand, 'l'auteur n'est pas tombé un instant dans l'emphase mélodramatique d'Anne Radcliffe', tandis que *Spiridion* constituerait une:

[...] œuvre d'une haute portée philosophique, à coup sûr, et pleine de parties très développées, mais que déparent de fantastiques apparitions, quelques enflures à la façon des *Mystères d'Udolphe* et qui nous semblent une erreur de l'auteur, mais une de ces erreurs comme a seulement le droit de commettre une femme de génie, pour nous servir d'une galante expression de M. de Balzac.<sup>246</sup>

Cette tendance critique française persiste aujourd'hui, car on continue à concevoir le roman gothique comme un genre populaire, 'machine à frissons pour les "portières"',<sup>247</sup> et à souligner les multiples 'radcliffades' de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>248</sup> En réalité, quelques grands auteurs français affichent tout haut leur admiration pour les romanciers gothiques. Ainsi Stendhal recommande sans réserve les romans d'Ann Radcliffe (qu'il lut avec passion) à sa sœur, Châteaubriand rencontre M.G. Lewis deux fois, et Balzac écrit *Melmoth réconcilié* comme suite au chef d'œuvre gothique de Maturin. Levy indique que le roman gothique 'a été tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, une source d'inspiration pour les auteurs les plus prestigieux: Gautier, George Sand, Balzac, Hugo'.<sup>249</sup> *Notre-Dame de Paris* (1831) de Hugo, ainsi que *La Peau de Chagrin* (1831) de Balzac, attestent la veine gothique qui était pratiquée par des auteurs respectés en France au début des années 1830, ce qui coïncide avec le commencement de la carrière littéraire de Sand.

### **Roman noir, frénétisme, fantastique et autres parentés cachées**

Afin de garder une frontière entre le roman gothique anglais et les productions littéraires françaises, la critique française a catégorisé ses textes littéraires différemment. Elle recourt à toute une gamme de termes alternatifs, parmi lesquels le roman noir, le mélodrame, le frénétique et le roman fantastique. Avril Horner remarque que la tradition critique française 'has engaged in a continuing debate about *le roman noir* and *la*

---

<sup>246</sup> *Le Charivari*, 2 mai 1839, p.4.

<sup>247</sup> Roland Virolle, 'Vie et survie du roman noir', *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, IV (1972), 138-47 (p. 146).

<sup>248</sup> Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, p. 74.

<sup>249</sup> Maurice Lévy, 'Du Roman gothique au roman noir', p. 64.

*littérature fantastique*, but has not acknowledged “Gothic” as a valid literary term, reserving it instead for architecture.<sup>250</sup> Les études françaises vouées au genre gothique en France sont donc assez rares; on compte notamment les études d’Alice Killen (1924), et plus récemment, de Joëlle Prunghaud (1997).<sup>251</sup>

Ainsi pour Lévy, le roman gothique, une fois transposé sur le sol français n’existe plus en tant que tel, mais devient par contre le ‘roman noir’, genre dont les résonances sont assez différentes.<sup>252</sup> Les critiques français ont souligné les racines françaises plutôt qu’anglo-saxonnes du roman noir, qui remonteraient à Prévost et Baculard plutôt qu’à Radcliffe.<sup>253</sup> Cette prédilection pour le terme ‘roman noir français’ cependant, s’accorde mal avec ce genre si riche en échanges internationaux, et mène à l’isolement de la scène critique française des autres courants anglo-américains qui focalisent sur le gothique. D’ailleurs les critiques n’attribuent pas une identité stable au roman noir; cette catégorie comprendrait les traductions françaises des romans anglais, les romans français révolutionnaires, et les romans populaires terrifiants, ainsi que, parfois, les romans gothiques anglais. On remarque en effet l’emploi souvent interchangeable des termes ‘roman noir’ et ‘roman gothique’, sans que se dessine un critère déterminant pour les distinguer.<sup>254</sup> Daniel Hall souligne justement ‘the ambiguity inherent in the terms Schauerroman and *roman noir*, as these are both used to refer to specific elements of a wider form, and to that wider form in general.’<sup>255</sup> La critique a aussi remarqué plusieurs intersections et hybridations entre le roman noir et le mélodrame.<sup>256</sup> La situation se complique davantage par le fait que le terme ‘roman noir’ renvoie également au roman policier du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui risque de créer des confusions génériques temporelles. À cet égard nous tenons que le terme ‘roman gothique’ tient mieux compte de la spécificité du genre, mais aussi de sa nature transnationale, en le situant dans un courant critique qui n’est pas exclusivement français.

---

<sup>250</sup> *Le Gothic*, p. 1.

<sup>251</sup> Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant*; Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence*.

<sup>252</sup> Maurice Lévy, ‘Du Roman gothique au roman noir’, p. 49.

<sup>253</sup> Selon Virolle, les fondements littéraires du roman noir sont ‘plus méditerranéens qu’anglo-saxon[e]s’, Roland Virolle, ‘Vie et survie du roman noir’, p. 140.

<sup>254</sup> Catriona Seth: ‘Roman noir, roman gothique, roman terrifiant: trois désignations pour un seul corpus difficile à isoler.’ Elle parle en effet d’‘une confusion terminologique’ qui cerne cependant ‘une même réalité.’ *Imaginaires gothiques aux sources du roman noir français*, éd. par Catriona Seth (Paris: Desjonquères, 2010), p. 36.

<sup>255</sup> Daniel Hall, *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth-Century* (Oxford; New York: P. Lang, 2005), p. 20.

<sup>256</sup> ‘Entre le mélodrame et le roman noir, une intense circulation s’est établie au début du XIX<sup>e</sup> siècle: auteurs, motifs, procédés littéraires vont et viennent.’ Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, p. 53.

‘L’*école frénétique*’ est l’appellation dont fait usage Nodier en 1821, afin de condamner les pires excès du roman noir, qui vont même au-delà des débordements de *The Monk*.<sup>257</sup> La critique de l’époque est unanimement désapprobatrice de la littérature frénétique, caractérisée par ce que Max Milner appelle une ‘esthétique du choc’.<sup>258</sup> Ce courant était axé sur l’affect, et visait à horrifier le lecteur par des scènes macabres d’une violence extrême – exécutions capitales, tortures, assassinats, viols. Les associations de mauvais goût que nous avons indiquées pour le roman gothique atteignaient leur paroxysme dans la littérature frénétique, et certains critiques ont tenté de regrouper les deux genres. Ainsi Anthony Glinoe rend compte du corpus gothique par l’optique critique française du frénétique, quand il distingue entre: ‘romans frénétiques classiques’, qu’il associe avec le modèle de Radcliffe, et ‘romans frénétiques romantiques’ associés avec un protagoniste mâle surhumain.<sup>259</sup> Cette distinction recoupe de très près la distinction anglo-américaine entre ‘male gothic’ et ‘female gothic’.

Plusieurs critiques français définissent le roman gothique comme un courant précurseur du fantastique: ‘Le roman gothique apparaît historiquement comme le premier courant littéraire à être porteur de nombreux traits essentiels, qui, par la suite, serviront à caractériser le fantastique.’<sup>260</sup> L’emprise hégémonique de la critique fantastique a mené à une situation où le motif des doubles masculins est lié au Doppelgänger, tandis que les doubles féminins ont reçu un traitement très moindre. La littérature gothique a souvent été lue par le biais du fantastique todorovien,<sup>261</sup> de sorte que des études de *Consuelo* de George Sand appellent ‘fantastiques’ des éléments qui mériteraient plutôt d’être rapprochés de l’esthétique gothique.<sup>262</sup>

---

<sup>257</sup> Voir *ibid.*; Pierre-Georges Castex, *Horizons romantiques* (Paris: J. Corti, 1983).

<sup>258</sup> *Littérature Française: Le Romantisme 1, 1820-1843*, éd. par Max Milner, Claude Pichois, et René Pomeau (Paris: Arthaud, 1973), p. 125.

<sup>259</sup> Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, p. 24.

<sup>260</sup> Denis Mellier, *La Littérature fantastique* (Paris: Éditions du Seuil, 2000), p. 18. Voir aussi Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France* (Paris: Fayard, 1985).

<sup>261</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Éditions du Seuil, 1970).

<sup>262</sup> Pierre Laforgue, ‘*Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, deux romans en un, ou la fantaisie, le romanesque et le sens en 1840’, in *La Comtesse de Rudolstadt* (Paris: Gallimard, Folio, 1999), pp. 590-603; Pierrette Daly, ‘The Fantastic in *Consuelo*’, in *George Sand Papers*, éd. par Natalie Datlof (New York: AMS Press, 1978), pp. 77-82.

## Les Liens entre George Sand et le roman gothique: études et approches

Cette impasse critique entre le roman noir du côté français et le roman gothique du côté anglais, explique pourquoi il existe très peu d'études qui abordent les œuvres de Sand des années 1830 par le biais du roman gothique. Sur le plan le plus évident, les critiques veulent repérer les références explicites à ce genre, conformément à une tradition critique qui, malgré des aspects utiles, reste peu respectée par les critiques postmodernes: la critique des sources.

### La Critique des sources

La critique s'est souvent délimitée au repérage de preuves concrètes dans les écrits de Sand, où elle indique qu'elle avait lu des romans gothiques anglais, particulièrement ceux de Radcliffe. Ainsi Charlotte Plat repère minutieusement ces références pour son mémoire de maîtrise écrit en 1992 et intitulé 'George Sand, le roman gothique à la française'.<sup>263</sup>

En effet les références à cette écrivaine anglaise se retrouvent tout au long de l'œuvre de Sand. Dans *Histoire de ma vie*, Sand dit avoir lu Radcliffe 'avec délices, avec terreur',<sup>264</sup> tandis que dans les romans *Consuelo* (1842), *La Daniella* (1857), et *Les Deux Frères* (1878), Radcliffe revient comme modèle virtuose de son genre:

Si l'ingénieuse et féconde Anne Radcliffe se fût trouvée à la place du candide et maladroit narrateur de cette très véridique histoire, elle n'eût pas laissé échapper une si bonne occasion de vous promener, madame la lectrice, à travers les corridors, les trappes, les escaliers en spirale, les ténèbres et les souterrains pendant une demi-douzaine de beaux et attachants volumes, pour vous révéler, seulement au septième, tous les arcans de son œuvre savante. Mais la lectrice esprit fort que nous avons charge de divertir ne prendrait peut-être pas aussi bien, au temps où nous sommes, l'innocent stratagème du romancier.<sup>265</sup>

Imaginez-vous un château qui a trois cent soixante et quatorze fenêtres, un château compliqué comme ceux d'Anne Radcliffe, un monde d'énigmes à débrouiller, un enchaînement de surprises, un rêve de Piranèse [...]<sup>266</sup>

<sup>263</sup> Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française' (mémoire de maîtrise non publié, Université de Paris III, 1992).

<sup>264</sup> George Sand, *Œuvres autobiographiques*, 2 tomes (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970), I, p. 887.

<sup>265</sup> George Sand, *Consuelo; La Comtesse de Rudolstadt* (Paris: R. Laffont, 2004), p. 224. Voir notre article: Marilyn Mallia, "L'Ingénieuse et féconde" George Sand: le remaniement gothique de *Consuelo* (1842) dans *La Comtesse de Rudolstadt* (1843)', *French Studies Bulletin*, 34 (2013), 3-7.

<sup>266</sup> George Sand, *La Daniella*, 2 tomes (Paris: Ressources, 1979), I, pp. 271-2.



[...] le pays était triste à se brûler la cervelle, le château effroyable comme un roman d'Anne Radcliffe.<sup>267</sup>

Le récit autobiographique dans *Histoire de ma vie*, qui raconte le séjour d'Aurore dans le couvent des Anglaises pendant son adolescence, affiche aussi l'inspiration 'gothique'.<sup>268</sup> Par le 'jeu de la victime', Aurore et ses camarades se complaisaient à s'imaginer comme les libératrices potentielles d'une fille cloîtrée dans un souterrain du couvent.

La correspondance de Sand recèle également des références à *Le Moine* de Matthew Lewis dans la lettre qu'Aurore Dupin adresse à Aurélien de Sèze en 1825. Aurore Dupin trouve que la conclusion de l'ouvrage est pleine 'de force et de beautés' mais que les détails sont dégoûtants et les crimes trop odieux.<sup>269</sup>

La présence de ces références renforce le bien-fondé de notre argument sur l'importance du roman gothique remanié chez Sand, par un préalable érudit. Cependant pour bien aborder l'importance, la nature et les fonctions de ce remaniement, il faut aller au-delà, et analyser les romans eux-mêmes par l'optique du genre gothique. De fait, si les études qui analysent spécifiquement les liens de George Sand avec le roman gothique sont si peu nombreuses, c'est qu'on a tendance à s'appuyer exclusivement sur ce qu'en dit Sand et à la prendre un peu trop à la lettre. Sand ne s'affilie pas explicitement au genre gothique dans ses écrits, ou bien semble même s'en démarquer, comme dans la référence narquoise aux péripéties 'inutiles' de Radcliffe dans *Consuelo*. Dans la préface de *Lucrezia Floriani* (1846), Sand écrit:

Or, tu as souvent fort mauvais goût, mon bon lecteur. [...] Il faut, pour te plaire, qu'un auteur soit à la fois aussi dramatique que Shakespeare, aussi romantique que Byron, aussi fantastique qu' Hoffmann, aussi effrayant que Lewis et Anne Radcliffe, aussi héroïque que Calderon et tout le théâtre espagnol; et, s'il se contente d'imiter seulement un de ces modèles, tu trouves que c'est bien pauvre de couleur.

Il est résulté de tes appétits désordonnés, que l'école du roman s'est précipitée dans un tissu d'horreurs, de meurtres, de trahisons, de surprises, de terreurs, de passions bizarres, d'événements stupéfiants; enfin, dans un mouvement à donner le vertige [...]<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> George Sand, *Les Deux Frères* (Paris: Calmann-Lévy, 1885), p. 88.

<sup>268</sup> Voir George Sand, *Œuvres autobiographiques*, p. 886.

<sup>269</sup> George Sand, *Correspondance*, t. I, p. 201. Il s'agit de la lettre datée du 19 octobre 1825.

<sup>270</sup> George Sand, *Lucrezia Floriani* (Paris: Editions d'aujourd'hui, 1977), pp. 7-8.

Suite à de telles assertions, la critique a eu tendance à reléguer le rôle du roman gothique à celui d'un repoussoir ou à minimiser son importance.<sup>271</sup> La critique s'est aussi appuyée sur la réfutation par Sand du roman frénétique, assimilé à tort avec le roman gothique. La correspondance de George Sand indique une condamnation nette de l'excès frénétique de la violence et de l'horreur dans ses formes théâtrales et romanesques. En 1830, elle déplore l'état décadent des spectacles mis en scène, envahis par des mélodrames: 'Je vois tous les soirs une exécution, une pendaison, un suicide, ou tout au moins un empoisonnement avec accompagnement de cris, de convulsions et d'agonie',<sup>272</sup> en 1831, elle se plaint du fait qu' 'On veut du neuf et pour en faire, on fait du hideux'.<sup>273</sup> De même, elle ne tolère pas les détails dégoûtants de Lewis, et plus tard, dans *Histoire de ma vie*, elle réitère sa critique des romans aux 'sujets dégoûtants'.<sup>274</sup> En 1832, Sand annonce que le sujet d'*Indiana* ne sera 'ni romantique, ni mosaïque, ni frénétique'.<sup>275</sup> En fait, dans l'édition originale de ce roman, le narrateur intervient brusquement après la découverte du corps noyé de Noun, pour faire les réflexions suivantes:

Je pourrais, pour peu que je fusse à la hauteur de mon siècle, exploiter avec fruit la catastrophe qui se trouve si agréablement sous ma main, vous faire assister aux funérailles, vous exposer le cadavre d'une femme noyée, avec ses taches livides, ses lèvres bleues et tous ces menus détails de l'horrible et du dégoûtant qui sont en possession de vous récréer par le temps qui court. Mais chacun sa manière, et moi je conçois la terreur autrement.<sup>276</sup>

Ces condamnations n'excluent pas pourtant qu'on puisse trouver des traces frénétiques dans des romans comme *Indiana* et *Lélia*, comme le démontre Emilie Pezard.<sup>277</sup> La prétérition permet à la romancière de montrer l'horreur tout en la récusant, afin de

<sup>271</sup> Marshall Brown par exemple affirme que 'The leading women writers in France, Mme de Staël and, later, George Sand, were not gothic novelists.' Marshall Brown, *The Gothic Text* (Stanford: Stanford University Press, 2005), p. 6. José-Luis Diaz, pour commenter l'attitude initialement méfiante d'Aurore envers le roman, recourt à des exemples du roman noir et du roman gothique: 'nourriture tout juste pour sa mère, lectrice effrénée du vicomte d'Arincourt, genre populaire, de mauvais aloi, qui accumule les procédés grossiers et les catastrophes sanglantes pour soutenir l'intérêt. Ainsi *Le Moine* de Lewis: elle ne se résout à le lire que sur les conseils insistants de son cher 'Mentor'. José-Luis Diaz, 'Inventer George Sand (1812-1828)', p. 31. Pierre Laforgue considère que les éléments gothiques ne sont 'qu'un moyen, jamais une fin.' Pierre Laforgue, '*Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*', p. 592.

<sup>272</sup> George Sand, *Correspondance*, t. I, p. 640.

<sup>273</sup> Ibid., p. 825.

<sup>274</sup> George Sand, 'Histoire de ma vie', in *Œuvres autobiographiques*, 2 tomes (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970-1971), II, p. 159.

<sup>275</sup> Lettre à Émile Regnault, datée 27 février 1832. George Sand, *Correspondance*, t. II, p. 46.

<sup>276</sup> George Sand, *Indiana* (Paris: Gallimard, 1984), p. 382, n. 1.

<sup>277</sup> Voir Emilie Pezard, 'Sand, une romancière frénétique? Horreur et révolte dans *Indiana* et *Lélia*', in *Séminaire de recherche sur la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, séance "George Sand"*, (21 mai 2011).

satisfaire tous les goûts. Dans *Histoire de ma vie*, Sand parle de la manière dont sa mère lisait Arlincourt, un écrivain de la veine frénétique, ‘avec rage jusqu’au milieu de la nuit,’ et juge ce fait comme un indice de ses ‘délices d’imagination’.<sup>278</sup>

Dans notre étude, nous nous concentrerons sur l’apport du roman gothique, pour démontrer comment Sand mobilise le potentiel du genre de manière plus importante que ne l’indiquent ces extraits. Sand emploie ce que Planté appelle ‘une stratégie d’auto-affirmation’, où elle évite de se rapprocher des noms qui ‘ne doivent pas lui apparaître comme des modes de légitimation très sûrs, ni comme des repères qu’elle souhaite convoquer pour situer ses propres livres’.<sup>279</sup> Cependant, il s’agit d’une façade à projeter qui ne reflète pas nécessairement ses propres pratiques scripturales. En cela elle se rapproche de l’entreprise de Jane Austen dans *Northanger Abbey* (1818), où l’auteur semble ostensiblement prendre ses distances envers le roman gothique, seulement pour l’utiliser de manière plus ingénieuse comme moyen d’explorer la vie réelle. Malgré l’apparent déboulonnage du roman gothique par Sand, des critiques perspicaces ont pu déceler comment ses écrits en font emploi tout de même.<sup>280</sup> Loin d’offrir ‘le plaisir de la conformité à un modèle, de la répétition d’une même recette’,<sup>281</sup> Sand reconfigure le côté plus sérieux du gothique en tant que véhicule de sa pensée.

## Des Aperçus schématiques de l’apport du roman gothique

Parmi les rares critiques qui ont examiné plus en détail les implications de la facette gothique du roman sandien, nous signalons notamment Isabelle Naginski, qui analyse la transition entre roman gothique et roman d’initiation dans *Consuelo*, et qui contribue une entrée intitulée ‘Roman Noir’ destinée à paraître dans le *Dictionnaire Sand*.<sup>282</sup> Il est probable que Naginski, en tant que critique située dans un contexte américain, soit plus consciente de l’importance du genre gothique dans la scène critique.

<sup>278</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, t. II, p. 8.

<sup>279</sup> Christine Planté, ‘La Critique romanesque du roman chez George Sand (1832-1835)’, p. 304.

<sup>280</sup> Godwin-Jones par exemple remarque à propos de la référence à Radcliffe dans *Consuelo* que: ‘The self-conscious narration does not prevent Sand from proceeding to send her heroine on as many hidden passageways and underground tunnels as the author of *The Mysteries of Udolpho* could have done herself.’ Robert Godwin-Jones, *Romantic Vision*, p. 130.

<sup>281</sup> Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, p. 74.

<sup>282</sup> Isabelle Hoog Naginski, ‘*Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt*: From Gothic Novel to Novel of Initiation’, in *The World of George Sand*, éd. par Natalie Datlof, Jeanne Fuchs, et David A. Powell (New York ; London: Greenwood, 1991), pp. 107-17; Isabelle Hoog Naginski, ‘Roman Noir’, in *Dictionnaire George Sand*, éd. par Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchiere (Paris: Champion, à paraître). Nous remercions profondément Isabelle Naginski pour nous avoir gentiment envoyé cette entrée du dictionnaire.

Cependant, la conception du roman gothique qu'elle avance dans son analyse est plutôt simpliste. Elle repose notamment sur l'étude de William Patrick Day, rédigée pendant les premières années de la redécouverte du genre, qui souligne la passivité de l'héroïne et sa psychologie statique.<sup>283</sup> Pourtant, le contexte intellectuel de l'époque – le culte de la sensibilité au XVIII<sup>e</sup> siècle, les perspectives contemporaines sur les passions et la théorie de l'associationnisme – dément une telle perspective.<sup>284</sup> Naginski souligne l'aspect populaire du genre gothique et présente Radcliffe, à tort, comme simplement une 'hack writer',<sup>285</sup> tandis qu'en réalité elle jouissait d'un prestige littéraire en tant que 'the Shakespeare of Romance poets'.<sup>286</sup> Naginski considère que l'apport du gothique à l'esthétique romanesque de Sand se restreint aux techniques de suspens de Radcliffe, employées par Sand à des fins plus élevées, et présente le roman gothique et le roman d'initiation comme des genres séparés. Dans cette étude, nous démontrerons que les chevauchements entre les deux sont plus importants qu'on ne le pense.<sup>287</sup> Nous soutenons aussi que Sand ne se limite pas à l'emploi du suspens gothique, mais utilise également des ressources idéologiquement prégnantes, telles que le dédoublement des héroïnes entrepreneuses et leurs itinéraires.

Dans le contexte critique français, la contribution la plus ample à l'étude des liens entre Sand et le gothique est le mémoire écrit par Charlotte Plat. Selon cette étude, Radcliffe est 'l'influence gothique la plus présente dans les romans de G.Sand', constat avec lequel nous sommes d'accord.<sup>288</sup> Cependant les analyses de Plat restent superficielles, puisqu'elles restreignent l'apport du gothique à l'ambiance gothique et onirique créée par les architectures de la terreur. Sa remarque que les péripéties gothiques chez Sand 'pêchent par manque d'originalité',<sup>289</sup> et qu'idéologiquement 'Sand doit moins aux romans gothiques qu'au théâtre monacal',<sup>290</sup> indique en fait une sous-évaluation de la manière dont Sand remodèle les paramètres du genre, et des dimensions de politique sexuelle qui se jouent au sein du roman gothique.

<sup>283</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy* (Chicago; London: University of Chicago Press, 1985).

<sup>284</sup> Voir Robert Miles, *Ann Radcliffe*.

<sup>285</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Consuelo and *La Comtesse de Rudolstadt*', p. 110.

<sup>286</sup> Nathan Drake, *Literary Hours*, 3<sup>rd</sup> edn, vol.1 (1804), p. 35.

<sup>287</sup> Nous abordons ce chevauchement plus en détail dans la section '*Consuelo* (1842) et *La Comtesse de Rudolstadt* (1843): l'itinéraire initiatique' dans le chapitre 'Itinéraires gothiques sandiens'.

<sup>288</sup> Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française', p. 24.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 78.

L'analyse de Marianne Lorenzi nous paraît plus nuancée. Elle analyse la veine gothique comme une dimension clé du romanesque sandien, qui aide à mieux convaincre, et à véhiculer ses idées politiques et morales.<sup>291</sup> Lorenzi décèle justement la fonction idéologique du gothique chez Sand, mais se restreint à une conception 'populaire' du genre, au goût des femmes de chambre. De plus son analyse, en amalgamant le gothique au romanesque, ne décèle pas la spécificité de l'apport de ce genre anglais. Dans notre travail, nous démontrerons comment Sand savait concilier la dimension populaire du roman gothique avec celle plus idéologique des meilleurs romans du genre. Quand Sand écrit en 1839, avec un ton de déception qu'on 'préfère *L'Uscoque*, la plus mauvaise chose que j'ai faite à *Spiridion*, qui est la moins mauvaise',<sup>292</sup> il faut garder à l'esprit, que les deux œuvres sont écrites dans la veine gothique, que ce soit sur un mode populaire ou philosophique. Si Sand recourt à des procédés comme les trappes souterraines, des exploits des brigands (marins dans *L'Uscoque*), des visions frénétiques de la démence et des combats à la dague, le gothique sandien s'adresse également à la 'lectrice esprit fort'<sup>293</sup> qui sait déceler le contenu latent de la réappropriation du genre.

L'apport important de Joëlle Prungnaud dans ce contexte critique est à signaler, puisqu'elle est une des rares critiques françaises à aborder la présence du roman gothique anglais en France, et à remarquer le potentiel d'une approche qui analyserait Sand sous l'angle de sa 'réception détournée' du genre gothique.<sup>294</sup> Elle envisage le genre surtout selon ses modes architecturaux,<sup>295</sup> et s'intéresse donc particulièrement aux configurations topographiques dans *Consuelo*. Elle examine la dynamique interne de la demeure sandienne, surtout la conciliation des oppositions qui la régit. Cependant, elle n'accorde pas un rôle important à l'héroïne et ne l'agence pas en lien étroit avec la topographie. Le rôle de cet espace aliénant par rapport à l'héroïne et sa fonction pour tester son pouvoir d'action sont encore à démontrer.

---

<sup>291</sup> Marianne Lorenzi, 'La Force du sentiment: tentative de caractérisation du romanesque de George Sand', *Romanesques*, 4 (2011), 39-56.

<sup>292</sup> George Sand, *Correspondance*, t. IV, p. 613.

<sup>293</sup> Nous renvoyons à la citation dans *Consuelo* où Sand évoque Radcliffe: George Sand, *Consuelo; La Comtesse de Rudolstadt*, p. 224.

<sup>294</sup> Joëlle Prungnaud, 'Demeures gothiques', in *Lectures de 'Consuelo', 'La Comtesse de Rudolstadt' de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 119-32 (p. 132).

<sup>295</sup> Selon Prungnaud, 'ce qui est à la racine même du gothique', c'est 'l'étrange pouvoir dévolu à une demeure, l'épreuve d'une confrontation entre un sujet et un espace architectural investi par les forces du mal et de la mort.' Joëlle Prungnaud, *Gothique et Décadence*, p. 16.

L'article de Michèle Hecquet aborde aussi un aspect spécifique du roman gothique chez Sand.<sup>296</sup> Son article a le mérite de lier le trope gothique de la confession féminine à des questions du désir féminin, et au droit à un espace privé pour l'héroïne, libre du regard scrutateur masculin. Pourtant, elle ne met pas en lumière les pouvoirs subversifs de l'héroïne que le genre gothique met en jeu, probablement car elle s'appuie comme Plat notamment sur la conception du genre proposée par Maurice Lévy, qui n'accorde pas de rôle particulier au pouvoir d'action de l'héroïne.

### Une Approche alternative

Notre étude, en adoptant la notion d'« influence positive », propose de rendre compte de l'influence gothique d'une manière plus élargie, pour dépasser la conception simpliste du roman gothique comme un éventail de ressources populaires de suspens. Nous visons à aborder par contre les implications profondes et idéologiques de ce genre pour la transmission de thèmes fort importants pour Sand. Au lieu de focaliser exclusivement sur les mystères des châteaux gothiques, les terreurs du surnaturel et les horreurs lugubres, qui constituaient des ingrédients clés dans la recette élaborée par les critiques contemporains,<sup>297</sup> nous démontrerons comment Sand fait ressortir d'autres éléments structurants. Ces éléments, comme le dédoublement gothique de l'héroïne et ses itinéraires gothiques, ont été ignorés par tous les critiques que nous venons de mentionner, mais sont particulièrement propices à l'exploration par Sand de son idéal de l'héroïne active et d'une société plus équitable et juste.

Si on adopte la métaphore de la dynamique évolutive d'un genre, élaborée par Delamotte, nous pouvons envisager le genre gothique comme étant composé de cercles concentriques.<sup>298</sup> Le dernier cercle, le plus profond, comprend les ouvrages les plus représentatifs du genre, qui déploient tous ses traits indispensables, tandis que les autres cercles, plus étendus, comprennent les romans qui possèdent quelques caractéristiques du genre, souvent transplantés dans un autre contexte. Le lien de ces romans avec le modèle classique est moins évident. Sand sera ainsi positionnée assez librement dans les

---

<sup>296</sup> Michèle Hecquet, 'Aspects du roman gothique: la confession féminine dans les romans de Sand', in *Mélo-drames et romans noirs* éd. par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000), pp. 449-59; Joëlle Prunghaud, 'Demeures gothiques'.

<sup>297</sup> Voir par exemple l'extrait que nous avons cité du *Spectateur du Nord* de 1789.

<sup>298</sup> Eugenia DeLamotte, *Perils of the Night*, p. 93.

contours de ce deuxième cercle, puisant dans ces tropes de manière souple, selon son programme idéologique.

## Le Choix du corpus romanesque

Puisque nous concevons le genre gothique comme une forme transformatrice, notre travail va focaliser sur la période qui déclenche l'œuvre de Sand: la décennie entre 1832 et 1843, où presque tous ses romans portent le titre d'une héroïne éponyme. L'importance de cette période est reconnue par Sand elle-même. En faisant la rétrospective de sa carrière littéraire en 1842, à l'occasion d'une nouvelle préface d'*Indiana*, Sand l'appelle 'dix années de recherches, de scrupules et d'irrésolutions souvent douloureuses, mais toujours sincères', et 'dix années de noviciat, initiée enfin à des idées plus larges'.<sup>299</sup> Notre corpus se compose ainsi d'*Indiana*, *Valentine*, les deux *Lélia*, *Mauprat*, et se termine avec *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, les œuvres jugées comme les plus empreintes du roman gothique.

Le choix des romans comportant des héroïnes éponymes se justifie par notre focalisation sur des problématiques liées à la politique sexuelle mise en place par le remaniement du genre gothique. Dans cette optique, nous proposons de lire le titre *Mauprat* comme renvoyant à Edmée autant qu'à Bernard. En vue de notre contextualisation historique, il n'est pas anodin que la décennie choisie pour notre corpus soit encadrée par deux révolutions, celle de 1830 et celle de 1848, qui cependant ne font guère avancer la condition des femmes. Pendant cette période, la question de la situation juridique déplorable de la femme surgit avec une intensité particulière.<sup>300</sup> Ce corpus nous permet donc de revoir en profondeur les préoccupations politiques et sexuelles de Sand au moyen du roman gothique.

En plus, pendant ces années 1830 et le début des années 1840, le contexte intellectuel du Romantisme est fortement marqué par la vogue de la littérature anglaise.<sup>301</sup> L'engouement pour Byron est attesté par Chateaubriand dans son *Essai sur la littérature anglaise* (1836) ainsi que par George Sand dans son 'Essai sur le drame fantastique' (1839) et dans *L'Uscoque*.<sup>302</sup> Cette anglomanie pendant la Restauration doit aussi beaucoup au roman historique de Scott, qui constituait, 'the model of fiction

---

<sup>299</sup> George Sand, *Indiana* (Paris: Gallimard, 1984), pp. 43, 5.

<sup>300</sup> Voir *Flora Tristan, George Sand, Pauline Roland: Les Femmes et l'invention d'une nouvelle morale, 1830-1848*, éd. par Stéphane Michaud (Paris: Créaphis, 1994).

<sup>301</sup> Voir Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant*.

<sup>302</sup> François-René Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise* (Paris: Gabriel Roux, 1858).

which the aspiring novelist could not ignore.<sup>303</sup> Par le biais de ce climat favorable à la littérature anglaise, le roman gothique jouit aussi d'une certaine popularité. Prunnaud remarque la grande popularité de *The Monk* de Lewis pendant les années 1830 en vertu de son 'appel à un romantisme, devenu moins chrétien, plus hardi et moins moral que celui de 1820'.<sup>304</sup> Au niveau pictural, Delacroix évoque l'ambiance gothique dans un tableau remarquable, *Melmoth, ou l'Amende honorable*, peint en 1831 et exposé au salon de 1834. Ces éléments expliquent également l'essor du roman frénétique pendant la même période, un pic que Killen attribue à l'abolition de la censure en 1830.

### Plan de ce travail

Pour combler les lacunes identifiées et aborder les problématiques critiques que nous avons évoquées dans cette introduction, nous focaliserons notamment sur trois points de tension qui informent le modèle gothique, pour voir comment Sand les remanie pour exprimer ses préoccupations particulières.

Le premier chapitre abordera ainsi le dédoublement gothique de l'héroïne sandienne dans *Indiana*, *Valentine* (1832), et *Lélia* (1833, 1839), sans perdre de vue *Consuelo* (1842-3) et *La Comtesse de Rudolstadt* (1843). Ces romans sont analysés selon un ordre chronologique, afin d'éclaircir la manière dont Sand continue à s'attaquer à des problématiques récurrentes (comme le rôle passif ou actif de la femme, son initiation sexuelle et son masochisme) par le biais de ce dédoublement. Nous démontrons comment Sand, toujours en quête d'un espace autonome pour ses héroïnes, expérimente avec diverses configurations de ce trope générique, modifiant les solutions, parfois subversives, apportées à ce point de pression.

Le deuxième chapitre évoquera les itinéraires gothiques des héroïnes sandiennes, pour analyser les stratégies par lesquelles elles négocient des obstacles persistants. *Indiana* (1832), *Lélia* (1833, 1839), *Mauprat* (1837), et surtout *Consuelo* (1842-3) et *La Comtesse de Rudolstadt* (1843) sont lus dans cette optique. Les épreuves de la claustration volontaire et involontaire au sein des enceintes du château gothique patriarcal, et leur dédoublement, sont évaluées sur une trajectoire évolutive, qui atteint son plus haut point dans l'initiation de l'héroïne à un pouvoir d'action accru.

<sup>303</sup> Jennifer Birkett et James Kearns, *A Guide to French Literature: From Early Modern to Postmodern* (New York: St. Martin's Press, 1997), p. 116.

<sup>304</sup> Joëlle Prunnaud, *Gothique et Décadence*, p. 63.



## *Introduction*

Le troisième chapitre envisagera les problématiques et les leçons du genre telles qu'elles ressortent dans les dénouements. Les configurations finales sont analysées selon les paramètres des deux options classiques du roman gothique: les utopies radcliffiennes, et les dystopies qu'apporte la punition de la femme transgressive. Cependant nous analysons aussi les stratégies sandiennes pour ouvrir la clôture des deux issues du mariage et de la mort. En abordant à travers l'optique du gothique quelques impasses et ambiguïtés qui ont tellement perturbé les critiques de Sand, cette section vise en fournir un éclairage nouveau.

## 2. Le Dédoublément de l'héroïne gothique sandienne

Les héroïnes complexes de George Sand, surtout celles de ses premiers romans, ont été associées par les critiques à un certain nombre de modèles réappropriés par Sand: des mythes et des archétypes de la femme,<sup>1</sup> la Corinne de Staël,<sup>2</sup> et le héros romantique, souffrant d'un 'mal de siècle' féminisé.<sup>3</sup> Quel que soit le modèle adopté cependant, les critiques en général sont d'accord sur le fait que les personnages de Sand constituent 'un vecteur privilégié d'idéologie, mais aussi d'investissement affectif.'<sup>4</sup> Dans ce chapitre, nous allons relier l'héroïne sandienne au modèle anglais de l'héroïne gothique dédoublée, surtout radcliffienne, afin d'analyser comment ce 'vecteur privilégié', tel qu'il est remanié par Sand, témoigne de cette double vocation idéologique-affective. Nous allons démontrer comment ce modèle permet à Sand de véhiculer ses préoccupations concernant la condition féminine en France à son époque, tout en explorant la dimension émotive des passions et de la sensibilité féminines.<sup>5</sup>

Du point de vue idéologique, l'héroïne gothique 'typique', illustrée par les romans d'Ann Radcliffe, est une jeune fille vertueuse au seuil de la vie adulte, qui invite à être examinée en fonction de sa vulnérabilité dans le château gothique patriarcal. Les contraintes qui lui sont imposées ont des implications pour sa subjectivité féminine. Des menaces institutionnalisées visent en fait à la déposséder de son corps ainsi que de son héritage légitime. Les moyens d'action restreints qui lui sont permis, soulèvent la question du pouvoir d'action féminin, qui doit souvent se manifester de manière détournée. Pour résister à l'oppression, l'héroïne gothique témoigne de courage et de détermination, animée par la confiance dans son innocence et sa vertu. Son engagement imaginaire avec ce qu'il y a de sublime dans la nature, est un moyen de s'évader des

---

<sup>1</sup> Simone Vierne, 'George Sand et la Figure mythique de la Femme: "Les soupirs de la sainte et les cris de la fée"'; Mireille Bossis, 'La Femme Prêtresse dans les romans de George Sand', in *George Sand: Collected Essays*, éd. par Janis Glasgow (Troy, NY: Whitston, 1985), pp. 250-70.

<sup>2</sup> Linda M. Lewis, *Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian Woman Artist* (Columbia: University of Missouri Press, 2003); Ève Sourian, 'Mme de Staël et George Sand'.

<sup>3</sup> Margaret Waller, *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French Romantic Novel* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1993), pp. 136-75.

<sup>4</sup> Anna Szabó, *Le Personnage sandien: constantes et variations* (Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1991), p. 17.

<sup>5</sup> Selon Brenda Tooley, le roman gothique constitue 'a fictional mode that enables a certain limited cultural critique interwoven with affective pleasures, although as social critique gothic conventions are almost endlessly appropriable.' Brenda Tooley, 'Gothic Utopia: Heretical Sanctuary in Ann Radcliffe's *The Italian*', *Utopian Studies*, 11 (2000), 42-56 (p. 42). C'est nous qui soulignons.

terreurs qui l'entourent,<sup>6</sup> tandis que les évanouissements, souvent à des moments stratégiques, lui permettent de ne pas se confronter à des horreurs qui frôlent l'abject.<sup>7</sup> D'autre part, ces mêmes stratégies indiquent son investissement affectif, décelable dans ses états d'âme extrêmes et intensifiés. Détachée de la rationalité diurne, elle doit affronter la terreur sublime burkienne. Clery soutient que les héroïnes gothiques sont des créatures des extrêmes, pour qui l'imagination est une ressource essentielle, et dont l'affectivité s'exprime notamment à travers leurs inclinations musicales et artistiques.<sup>8</sup>

L'héroïne gothique radcliffienne est souvent dédoublée: c'est une facette importante et souvent sous-évaluée de ce personnage qui évoque des problématiques idéologiques de la sexualité féminine. Eugenia DeLamotte trouve que l'angoisse fondamentale du dédoublément, élément-clé du genre gothique qui figure la question des frontières du soi, se fait sentir avec une intensité particulière dans le cas des héroïnes.<sup>9</sup> Cette traversée problématique des frontières, remarquée par Fred Botting,<sup>10</sup> permet, dans le cas de l'héroïne dédoublée, d'explorer la question de l'excès et de la transgression. Le modèle gothique met en scène un conflit entre deux doubles, deux versions extrêmes de la féminité. D'une part, l'héroïne vertueuse, virginale et vulnérable prolonge la tradition sentimentale de la vertu en détresse; d'autre part, on trouve la femme excessive, sexuelle, cruelle, forte et subversive, que Diane Hoeveler appelle 'gothic antiheroine',<sup>11</sup> et qui préfigure la femme fatale de la période décadente. L'exemple classique de ce trope est tiré du roman le plus célèbre de Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1794), où l'héroïne vertueuse Emily St. Aubert est dédoublée par l'anti-héroïne gothique, la femme fatale Signora Laurentini, devenue Sœur Agnès. Les rapports entre les deux femmes sont envisagés, comme le souligne Hoeveler, en termes d'antagonisme, et leur dédoublément évoque une psychomachie, une lutte féroce d'où seulement l'une des deux peut sortir victorieuse. Selon la logique typique du roman gothique, c'est l'anti-héroïne gothique qui doit expirer avant la fin du roman, souvent

---

<sup>6</sup> Voir Angela Wright, 'L'Importance du paysage sauvage dans l'évolution de l'indépendance et de la fraternité pour l'héroïne du roman noir et du mélodrame', in *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, éd. par Simone Bernard Griffiths et Jean Sgard (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000), pp. 247-58.

<sup>7</sup> Emma J. Clery évoque 'fainting as a valuable survival skill'. E. J. Clery, *Women's Gothic*, p. 71.

<sup>8</sup> Ibid., p. 78.

<sup>9</sup> Voir la deuxième partie du travail de DeLamotte, intitulée 'Boundaries of the self in Women's Gothic', in Eugenia DeLamotte, *Perils of the Night*, pp. 149-292.

<sup>10</sup> 'Gothic texts (are) open to a play of ambivalence, a dynamic of limit and transgression that both restores and contests boundaries', Fred Botting, *Gothic*, p. 9.

<sup>11</sup> Diane Hoeveler, *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës* (Liverpool: Liverpool University Press, 1998), p. 95.

dans les affres de la démence et des remords, afin d'exorciser le spectre de la transgression féminine. Ce scénario fournit un schéma littéraire fécond dont la postérité littéraire gothique inclut le couple Victoria/Lilla dans *Zofloya* (1806) de Charlotte Dacre, Jane Eyre/Bertha Mason dans *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, Catherine Linton/Catherine Heathcliff/Earnshaw dans *Wuthering Heights* (1847) d'Emily Brontë, la narratrice/Rebecca De Winter dans *Rebecca* (1936) de Daphne du Maurier,<sup>12</sup> et, comme nous allons le démontrer, les premiers romans de George Sand. Il y a un sens troublant dans les romans gothiques, dû au fait que les contours de tous les personnages féminins soient assez flous, et fusionnent les uns avec les autres.<sup>13</sup> La rivalité apparente entre les doubles déguise en fait, 'uneasy slippages which exist between apparently opposed concepts of women'.<sup>14</sup>

Ce schéma du dédoublement féminin, à prima facie binaire, permet à plusieurs écrivains gothiques d'explorer la place, ou la non-place des passions et de l'affectivité de l'héroïne. Dans ce chapitre, nous allons analyser l'emploi capital qu'en fait Sand dans ses premiers romans, mais aussi la manière dont elle puise parfois à d'autres modèles gothiques qui divergent du modèle radcliffien, comme *The Monk* de Matthew Lewis, roman que Sand avait lu et commenté,<sup>15</sup> et *Zofloya* de Charlotte Dacre.<sup>16</sup> Dans ces romans, la fétichisation de la vertu féminine dépourvue de passions est sauvagement démantelée en tant que naïveté et ignorance dangereuses, qui conduisent les héroïnes vertueuses à des supplices affreux.<sup>17</sup> D'ailleurs, ces auteurs mettent en scène des anti-héroïnes gothiques qui prospèrent, même si provisoirement. Ce chapitre démontrera comment Sand remet aussi en cause l'idéalisation du manque de passions chez la femme, puisque aucune de ses héroïnes n'est exempte de passions.

---

<sup>12</sup> Voir Avril Horner et Sue Zlosnik, *Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination* (New York: St. Martin's Press, 1998), pp. 99-127.

<sup>13</sup> Ainsi Emily dans *The Mysteries of Udolpho*, s'identifie avec la prédatrice Laurentini, mais aussi avec sa victime, la Marchioness de Villefort, un autre modèle négatif, cette fois de passivité féminine, offert à l'héroïne. De même dans *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, la mère Caroline et l'amoureuse Elizabeth s'amalgament dans le cauchemar du protagoniste, suggérant, selon Hoeveler, 'in an uncanny manner the sameness of all women, their fetishistic replaceability, their interchangeable natures.' (Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. 164). Terry Castle, souligne l'ambiance onirique de cette remplaçabilité, de ces effets de miroir obsédants, 'The Spectralisation of the Other in *The Mysteries of Udolpho*'.

<sup>14</sup> Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. 4.

<sup>15</sup> Voir la lettre adressée à Aurélien de Sèze et datée 19 octobre 1825, George Sand, *Correspondance*, éd. par Georges Lubin, 25 tomes (Paris: Classiques Garnier, 1964-95), I, p. 202.

<sup>16</sup> Nous n'avons pas de preuve que Sand ait lu ce roman en particulier, mais nous savons qu'il en existait une traduction française datant de 1812, *Zofloya, ou le Maure*. Quelques ressemblances entre ce roman et *Lélia*, par exemple, sont frappantes.

<sup>17</sup> Voir Angela Wright, 'European Disruptions of the Idealized Woman: Matthew Lewis's *The Monk* and the Marquis de Sade's *La Nouvelle Justine*', in *European Gothic: A Spirited Exchange*, éd. par Avril Horner (Manchester: Manchester University Press, 2002), pp. 39-54.

Que Sand savait bien manier le pouvoir affectif de l'héroïne gothique persécutée et dédoublée, nous est déjà indiqué dans la manière dont elle se l'approprie dans sa correspondance. Dans une lettre écrite à Aurélien de Sèze, en octobre 1825, elle emploie un vocabulaire chargé émotivement, pour évoquer son sort pendant son adolescence. Elle se représente en tant qu' 'héroïne gothique' menacée de captivité, mais qui réussit à faire valoir sa force et sa volonté:

Je conservai jusqu'au bout mon sang-froid et ma supériorité. Mon visage était flétri, la santé détruite, mes cheveux tombés, mais ma volonté subsistait toujours ferme comme un mur d'airain. On se lassa de me persécuter avant que je fusse lasse de souffrir. Grand Dieu, est-ce bien moi qui ai montré tant de caractère?<sup>18</sup>

Tout en exploitant la dimension pathétique du personnage, Sand souligne la supériorité, la force de caractère et la résolution 'inébranlable'<sup>19</sup> de l'héroïne gothique, ce qui lui permet également d'aborder la dimension idéologique du pouvoir d'action féminin, qui triomphe sur ces épreuves gothiques. Dans cette même période précédant la publication de ses romans, elle indique qu'elle est fascinée par la dualité qui sous-tend la passivité et la force de l'héroïne – une dualité que nous soutenons qu'elle met en scène par le biais des traditions du dédoublément féminin gothique. Dans une lettre adressée plus tard à Emile Regnaud, en février 1832, elle écrit:

Voilà je crois la femme en général, un incroyable mélange de faiblesse et d'énergie, de grandeur et de petitesse, un être toujours composé de deux natures opposées, tantôt sublime, tantôt misérable, habile à tromper, facile à l'être.<sup>20</sup>

La même année, Sand commence à mettre en scène l'héroïne gothique dédoublée par le biais d'*Indiana* et de *Valentine*.

Charlotte Plat et Isabelle Naginski ont déjà commenté, brièvement, la présence de l'héroïne gothique radcliffienne dans les romans de Sand.<sup>21</sup> Ces deux critiques cependant, considèrent les héroïnes gothiques seulement comme des jeunes filles passives, des 'figures malheureuses' qui, selon Plat, 'intéressent peu George Sand',<sup>22</sup> et dont Naginski souligne 'l'immobilisme' et l'incapacité à 'évoluer'.<sup>23</sup> Plat, de plus,

---

<sup>18</sup> George Sand, *Correspondance*, t. I, p. 197.

<sup>19</sup> 'Je déclarai ma résolution, et quand après m'avoir tourmentée plusieurs mois encore pour m'en faire accepter un autre, on m'eût trouvée inébranlable, on se rebuta et je me maria', *ibid.*, p. 199.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>21</sup> Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française'. Voir le chapitre 'Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt: Du Roman gothique au roman d'initiation' in Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie* (Paris: Champion, 1999), pp. 222-55.

<sup>22</sup> Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française', p. 104.

<sup>23</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, p.227.

traite de ces héroïnes sporadiquement dans son mémoire, suivant une tradition française (consacrée surtout par Maurice Lévy) selon laquelle ce sont les 'architectures de la terreur',<sup>24</sup> qui constituent l'apport majeur du roman gothique. Ainsi Plat soutient, de manière contestable, que la 'transformation d'une héroïne fragile en conquérante n'influe guère sur l'intrigue'.<sup>25</sup> Elle trouve que si 'Mrs. Radcliffe illustre le stéréotype richardsonien de la jeune fille innocente, victime d'un complot masculin, G. Sand cantonne ces oies blanches aux seconds rôles et aux utilités',<sup>26</sup> comme Amélie de Rudolstadt (dans *Consuelo*), Marguerite Evéda (dans *L'Homme de Neige*), et Claudia (dans *Lélia*). Ce jugement ne tient pas en compte des manières dont l'héroïne radcliffienne se démarque déjà du modèle richardsonien sentimental,<sup>27</sup> et sous-estime le rôle dynamisant de l'héroïne gothique pour les personnages principaux de Sand.<sup>28</sup>

Contrairement à Plat, Isabelle Naginski analyse le modèle gothique par rapport à une des héroïnes sandiennes les plus mémorables et les plus fortes, à savoir *Consuelo*. Cependant Naginski envisage aussi ce modèle principalement comme un repoussoir. Elle exagère le caractère bidimensionnel et la passivité de l'héroïne radcliffienne,<sup>29</sup> qui incarnerait un message de soumission et de masochisme. Cette vision de l'héroïne comme simple victime se base sur la critique dépassée de William Patrick Day, et Naginski s'en sert pour faire valoir, par contraste, 'la transformation psychique de l'héroïne romantique'.<sup>30</sup> De plus, Naginski, suivant à son tour Maurice Lévy, considère aussi que l'apport principal de Radcliffe pour Sand soit 'la technique du suspens narratif', par le biais de la demeure gothique, plutôt que l'héroïne.<sup>31</sup>

Dans ce chapitre par contre, nous allons analyser l'héroïne gothique par l'optique critique du *roman gothique anglais*, selon des critiques anglo-américaines qui ont le mérite d'évaluer plus finement le rôle de l'héroïne gothique, et qui nous permettent d'analyser l'esprit sandien qu'on a noté dans sa correspondance. Le rôle particulier de

<sup>24</sup> Titre d'un chapitre du mémoire de Charlotte Plat: 'Sur les traces de Mrs. Radcliffe, les architectures de la terreur' ('George Sand, le roman gothique à la française', pp. 32-55).

<sup>25</sup> Ibid., p. 104.

<sup>26</sup> Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française', p. 104.

<sup>27</sup> Des théoriciens ont montré que Radcliffe va déjà au-delà du modèle sentimental en le parodiant. Smith trouve que: 'far from being an advocate of sensibility, [Radcliffe], like Jane Austen two decades later, shows its weaknesses and flaws.' Nelson Smith, 'Sense, Sensibility and Ann Radcliffe', *Studies in English Literature, 1500-1900*, 13 (1973), 577-90 (p. 577).

<sup>28</sup> D'ailleurs, tout en remarquant le dédoublement de la demeure gothique, Plat omet complètement le dédoublement de l'héroïne gothique ('George Sand, le roman gothique à la française', p. 59).

<sup>29</sup> S'appuyant notamment sur le jugement de William Patrick Day, elle va jusqu'à caractériser Emily St. Aubert comme une sorte de Femme-Machine, à la Mettrie. Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, p. 233.

<sup>30</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Roman Noir'.

<sup>31</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, p. 226.

l'héroïne dans le roman gothique, et particulièrement chez Sand, commence à être évalué par Ellen Moers, malgré ses généralisations trop tranchantes. Plutôt que de considérer l'héroïne gothique comme simple repoussoir pour Consuelo, Moers considère cette dernière comme un avatar de ce personnage, tout en constatant l'écart entre le pouvoir d'action des héroïnes radcliffiennes et sandiennes:

When I think of the distance covered, in only half a century, between Consuelo of Rudolstadt and Emily of Udolpho, I cannot quite, though I should, resist the temptation to quote 'You've come a long way, baby' from that ad which sells cigarettes to the liberated woman.<sup>32</sup>

Cependant, tous ces critiques ignorent chez Sand une caractéristique importante de l'héroïne gothique, à savoir son dédoublement persistant et compulsif. Les figures d'Indiana et de Noun dans *Indiana* (1832), de Louise et Valentine dans *Valentine* (1832), et de Lélia et Pulchérie dans *Lélia* (1833), parmi d'autres, ont été commentées maintes fois par des critiques en tant que doubles féminins, mais elles ont rarement été liées au genre gothique. Maryline Lukacher et Marilyn Yalom y lisent les deux figures maternelles qui dominèrent l'enfance d'Aurore Dupin, selon une optique autobiographique que nous avons discutée dans notre introduction.<sup>33</sup> D'autre part, Leslie Rabine et Carol Richards considèrent ce dédoublement comme preuve de l'inhabilité de Sand à dépasser le clivage romanesque traditionnel entre femme passionnée et femme virginale, qui domina la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>34</sup> Abordant la problématique des doubles du point de vue de l'appartenance générique, Naomi Schor lit dans la tendance des doubles sandiens à se fondre l'un dans l'autre, un moyen de subvertir la fiction de l'individuation et de se distancier des conventions du réalisme.<sup>35</sup> De manière semblable, Eileen Boyd Sivert décèle dans ce glissement inquiétant dans *Lélia*, l'indice d'une 'écriture féminine' par opposition au paradigme réaliste masculin.<sup>36</sup> Elles ignorent ainsi que le roman gothique, qui se détache lui aussi des conventions du réalisme, évoque des rapprochements inattendus entre les doubles féminins. Dans *The Mysteries of Udolpho*, la sœur Agnès interpelle Emily comme sa sœur, en qui elle voit les germes des passions qui l'ont conduite à sa perte: 'Sister! Beware of the first indulgence of the passions;

---

<sup>32</sup> Ellen Moers, *Literary Women*, p. 129.

<sup>33</sup> Maryline Lukacher, *Maternal fictions*; Marilyn Yalom, 'Dédoublément in the Works of George Sand', in *George Sand Papers*, éd. par Natalie Datlof (New York: AMS Press, 1982), pp. 21-31.

<sup>34</sup> Carol Richards, 'Structural Motifs and the Limits of Feminism in *Indiana*'; Leslie Rabine, 'George Sand and the Myth of Femininity'. Voir Louisa Jones, 'La Femme dans la littérature française du dix-neuvième siècle: ange et diable', *Orbis Litterarum*, 30 (1975), 51-71.

<sup>35</sup> Naomi Schor, 'Female Fetishism', p. 307.

<sup>36</sup> Eileen Boyd Sivert, 'Lélia and Feminism', p. 59.

beware of the first!’<sup>37</sup> L’échange des identités féminines, que Schor considère comme ‘a largely marginal and unfamiliar phenomenon’,<sup>38</sup> n’est donc pas si inhabituel pour des lecteurs ou lectrices du roman gothique, dont, bien sûr, Sand. Il est d’ailleurs intéressant que Schor rapproche ce glissement chez Sand du commentaire de Leo Bersani à propos de deux romans gothiques tardifs, *Wuthering Heights* (1847) d’Emily Brontë, et *Les Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont,<sup>39</sup> mais elle ne commente pas l’importance des liens entre l’écriture de Sand et une tradition gothique anglaise, déjà existante au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pratima Prasad et Nancy Rogers se rapprochent du vif du sujet, quand elles lient ce dédoublement inquiétant à la tradition romantique du Doppelgänger.<sup>40</sup> Prasad retrouve dans la nature spectrale de Pulchérie dans *Lélia* un avatar des apparitions fantomatiques du roman noir, et remarque comment des topoï gothiques de l’héroïne tourmentée expriment chez Sand le mécontentement sexuel et métaphysique de Lélia. Dans la référence de ces critiques à la tradition du Doppelgänger (masculin), plutôt qu’à la tradition de l’héroïne dédoublée radcliffienne, nous lisons un indice de la raison pour cette lacune dans la critique sandienne. La figure du double féminin a en effet commencé à attirer l’attention des critiques surtout suite à l’ouvrage important de Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979). Gilbert et Gubar soulignent la présence obsédante des doubles féminins chez des écrivains femmes du XIX<sup>e</sup> siècle qui sont désormais classées dans le corpus gothique, comme par exemple, les sœurs Brontë.<sup>41</sup> Pendant longtemps, la critique a commenté plus exclusivement le dédoublement masculin,<sup>42</sup> à travers des œuvres mettant en scène le narcissisme masculin ou des symptômes de folie.<sup>43</sup> Par contre, les partisans du ‘gothique féminin’

---

<sup>37</sup> Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (Oxford: Oxford University Press, 1980), p. 646.

<sup>38</sup> Naomi Schor, 'Female Fetishism', p. 308.

<sup>39</sup> Leo Bersani, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (Boston: Little, Brown, 1976), p. 198.

<sup>40</sup> Pratima Prasad, 'Uncovering Narrative Convention in Sand's *Lélia*', *George Sand Studies*, 20 (2001), 7-20 (p. 11). Nancy Rogers, 'Psychosexual Identity', pp. 28-9.

<sup>41</sup> Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination* (New Haven; London: Yale University Press, 1979).

<sup>42</sup> Linda Dryden, *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003); Masao Miyoshi, *The Divided Self: A Perspective on the Literature of the Victorians* (New York: New York University Press, 1969); Karl Miller, *Doubles: Studies in Literary History* (Oxford: Oxford University Press, 1985); Otto Rank, *Don Juan et le double* (Paris: Payot, 1983).

<sup>43</sup> Catherine Spooner écrit que le dédoublement a été souvent examiné dans des textes traditionnellement catégorisés comme “male” or sometimes “paranoid” Gothic: texts that focus on the psychology of the villain rather than the heroine and deal with masculine angst rather than feminine imprisonment. These range from early examples such as William Godwin’s *Caleb Williams* (1794) and James Hogg’s *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), through Edgar Allan Poe’s ‘William Wilson’ (1839), to classic *fin-de-siècle* manifestations of the theme such as Robert Louis Stevenson’s *The*



ont contribué de manière significative à dégager l'apport important de Radcliffe dans le développement du trope du dédoublement féminin de l'héroïne,<sup>44</sup> malgré l'étrange omission de cette romancière dans l'ouvrage de Gilbert et Gubar.<sup>45</sup> Les critiques du gothique féminin ont surtout souligné la portée idéologique identitaire du dédoublement gothique féminin, qui intéressait particulièrement des écrivains femmes de cette époque.

Dans ce chapitre, nous allons analyser dans quelle mesure la figure de l'héroïne gothique dédoublée sert de vecteur idéologique et affectif privilégié dans les premiers romans de George Sand. Quelle est la pertinence du modèle gothique, qui connut son essor dans les années 1790, pour les préoccupations particulières de Sand dans les années 1830? En interrogeant les liens entre les conventions littéraires gothiques et la condition féminine à l'époque de Sand, nous montrerons que ses premiers romans à dimension gothique sont autant de moyens de revoir les contextes politiques contraignants du Code Napoléon de 1804. Nous focaliserons donc sur les héroïnes éponymes de Sand dans ses premiers romans, pour les réinterpréter comme protagonistes gothiques dédoublées, aux prises avec cet édifice claustral qu'est le Code légal. Les lois du mariage comme château gothique est une métaphore qui gagne du terrain dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, surtout grâce au texte influent de William Blackstone.<sup>46</sup> Mary Wollstonecraft remanie consciemment cette métaphore dans son roman gothique *Maria, or the wrongs of woman* (1798), où sa protagoniste claustrée s'exclame 'Marriage had bastilled me for life'.<sup>47</sup> Cette dimension gothique du cadre légal est également exploitée en France par George Sand, qui, dans ses premiers romans, dramatise en termes gothiques les contraintes misogynes du Code Napoléon.<sup>48</sup>

Le 'rapport mal établi entre les sexes, par le fait de la société', que Sand dénonce explicitement dans sa deuxième préface d'*Indiana* en 1842,<sup>49</sup> est régi par ce cadre qui délimite radicalement la sphère d'action permise à la femme. Dans une société qui

---

*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890).<sup>7</sup> Catherine Spooner, *Fashioning Gothic Bodies* (Manchester: Manchester University Press, 2004), p. 128.

<sup>44</sup> Voir les articles dans *Female Gothic*, éd. par Julian Fleenor (Montreal: Eden Pr, 1983).

<sup>45</sup> Voir les raisons pour cette omission dans Carol Margaret Davison, 'Gilbert and Gubar's "The Madwoman in the Attic" and the Female Gothic', in *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*, éd. par Annette R Federico (Columbia: University of Missouri Press, 2009), pp. 203-16.

<sup>46</sup> William Blackstone, *Commentaries on the Laws of England*.

<sup>47</sup> Mary Wollstonecraft, 'The Wrongs of Woman, or Maria', in *'Mary' and 'Maria': 'Matilda'*, éd. par Janet Todd (New York: Longman, 2007), pp. 55-148 (p. 115).

<sup>48</sup> Le Code a été décrit comme 'mere codified misogyny' par Anthony Copley, *Sexual Moralities in France 1780-1980: New Ideas on the Family, Divorce and Homosexuality* (London: Routledge, 1989), p. 84.

<sup>49</sup> George Sand, *Indiana*, p. 42.

considère que 'Hors du foyer et du mariage, point de salut',<sup>50</sup> la célèbre alternative de Proudhon, 'ménagère ou courtisane',<sup>51</sup> cristallise l'aporie mise en place par cette législation. Nous démontrerons comment le dédoublement gothique, tel qu'il est remanié par Sand, traduit le manque déplorable d'options offertes à la femme, et la punition qui attend celles qui ne se conforment pas au modèle féminin domestique qui leur est imposé. La chute dans l'abîme devient en effet un pas facile à franchir. Pour chacun des romans de notre corpus, des aspects spécifiques du dédoublement gothique sandien seront abordés, en explorant à chaque fois une facette du Code.

Pour le premier roman de Sand, *Indiana*, nous allons analyser comment le dédoublement gothique d'Indiana/Noun permet à Sand d'explorer la thématique de la passion amoureuse et du corps féminin, ainsi que les manières dont les héroïnes essaient d'acquiescer, souvent de manière malavisée, un pouvoir d'action au sein de la relation amoureuse. Sand aborde ainsi la dimension idéologique et affective du mariage. Par le biais de sa protagoniste mariée, elle illustre la vulnérabilité de cette éternelle mineure civile. De plus, Sand dédouble l'amour conjugal, censé être l'exutoire d'une femme comme Indiana, par l'amour passionnel de Noun, dont le sort illustre la condamnation légale des passions de l'individu.

Les héroïnes gothiques dans *Valentine* seront lues dans l'optique des devoirs féminins, des rôles maternels, et de la formation féminine tels qu'ils sont réglés par le Code. La loi définit et délimite clairement l'espace des femmes comme étant celui du domestique: 'hearth, home, and reproductive duties to provide sons for the State',<sup>52</sup> légiférant ainsi selon une prétendue essence maternelle de la féminité. La difficulté de l'accomplissement de ces devoirs, et les conséquences d'une mauvaise formation maternelle, démontrent cependant les apories de cette réglementation de l'institution du mariage. Dans ce roman, le mariage est en fait représenté comme un contrat 'gothique' qui exclut l'affectivité féminine, et qui pose la problématique d'un devoir de fidélité mutuelle, avec les conséquences claustrales de son infraction par la femme.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Michelle Perrot, 'En marge: célibataires et solitaires', in Philippe Ariès, Georges Duby, et Michelle Perrot, *Histoire de la vie privée*, pp. 265-278 (p. 274).

<sup>51</sup> Pierre-Joseph Proudhon, 'Quelques mots encore sur l'émancipation des femmes', *L'Illustration*, 20 janvier 1849.

<sup>52</sup> Mary Orr, *Madame Bovary: Representations of the Masculine* (Bern: P. Lang, 1999), p. 18.

<sup>53</sup> Art. 298 du Code civil de 1804: 'La femme adultère sera condamnée par le même jugement, et sur la réquisition du ministère public, à la reclusion dans une maison de correction, pour un temps déterminé, qui ne pourra être moindre de trois ans, ni excéder deux années.' 'Code civil des français: éd. originale et seule officielle', <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1061517>> [consulté 18 septembre 2012].

Dans notre analyse de la *Lélia* de 1833, nous dirigeons notre attention vers les dimensions philosophiques et spirituelles de l'héroïne gothique dédoublée, ainsi que vers la problématique de l'excès dans ses formes multiples. Contrairement aux deux premiers romans de Sand, qui essaient de négocier la place de la femme à l'intérieur du code, l'excès de *Lélia*, affiché par son intellectualité et son statut social de célibataire, dépasse nettement la sphère d'action (ou de non-action) permise à la femme. Comme l'indique Bonnie Smith, le Code 'gave women little room for [...] acquisitiveness or for heroism,'<sup>54</sup> tandis que l'affectivité de *Lélia* est dirigé vers un 'héroïnisme' intellectuel. Le dédoublément de *Lélia* et Pulchérie sera envisagé comme une manière d'explorer le sort des femmes marginales. Dans la version de *Lélia* de 1839, nous étudierons comment le dédoublément féminin gothique change de voie, pour se diriger plus nettement vers le versant visionnaire de l'excès féminin: la vocation sociale humanitaire et les modèles d'action révolutionnaire. Les échecs des deux *Lélia* seront donc examinés en fonction des (im)possibilités d'une existence hors de la codification des destinées féminines.

Nous concluons notre chapitre avec une coda analysant l'héroïne éponyme des deux romans phares de l'opus sandien, *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*. Nous démontrerons comment *Consuelo* constitue une héroïne gothique à succès, qui réussit à dépasser les contraintes féminines néfastes. Elle concilie en effet le roman à mariage (exploré dans *Indiana*), les devoirs féminins (explorés dans *Valentine*), et l'esprit philosophique (exploré dans les deux *Lélia*), et les galvanise par son talent artistique et son génie. Sand donnera ainsi corps à un idéal féminin de la femme complète capable de transiger avec les contraintes féminines.<sup>55</sup>

### ***Indiana* (1832): l'héroïne gothique double**

La première préface d'*Indiana* en 1832, présente ce roman comme 'une histoire du cœur humain avec ses faiblesses, ses violences, ses droits, ses biens et ses maux'.<sup>56</sup> Le côté sombre et gothique de cette histoire des violences du cœur, est remarqué par Robert Godwin Jones, qui constate à juste titre, que la situation d'*Indiana* évoque celle

---

<sup>54</sup> Bonnie G. Smith, *Changing lives: Women in European history since 1700* (Lexington, Mass.: D.C. Heath and Co., 1989), p. 122.

<sup>55</sup> Edmée/Bernard dans *Mauprat* (1837), Gabriel/Gabrielle dans *Gabriel* (1839) et Isidora/Julie dans *Isidora* (1845), sont des héroïnes également éligibles pour être étudiées dans ce chapitre, mais nous avons dû les écarter pour focaliser sur les aspects les plus importants et originaux de ce dédoublément gothique.

<sup>56</sup> George Sand, *Indiana*, p. 40. Toutes les références à ce roman renvoient à l'édition Gallimard de 1984, et prendront la forme *I*.

de 'the abducted damsel of gothic fiction', en tant que 'captive' et 'femme esclave'.<sup>57</sup> Cependant, l'originalité de cette configuration gothique découle du fait que le mariage, fin typique du roman gothique radcliffien, au lieu de constituer le dénouement d'*Indiana*, lance au contraire la situation où se trouve l'héroïne.<sup>58</sup> Le commencement du roman présente ainsi une héroïne mariée avec un homme pour qui 'toute sa conscience, c'était la loi; toute sa morale, c'était son droit.' (I, 134) Cela permet à Sand de réexaminer la dimension gothique du roman du mariage, dans un contexte historique où, selon l'article 1124 du Code civil, 'Les personnes privées de droits juridiques sont les mineurs, les femmes mariées, les criminels et les débiles mentaux.'<sup>59</sup>

Le dédoublément gothique dans *Indiana* sert surtout à dramatiser la recherche d'un exutoire identitaire dans la relation amoureuse, qui n'est pas permis au sein du pacte conjugal.<sup>60</sup> Afin de représenter les passions amoureuses d'Indiana et Noun, qu'elles entreprennent par des sacrifices héroïques et parfois tragiques, Sand remanie le schéma gothique des doubles féminins. Dans *The Mysteries of Udolpho*, l'anti-héroïne gothique, sœur Agnès, qui défie l'ordre patriarcal par ses passions et son corps carnavalesque, doit inévitablement être rejetée avant la fin du roman. Sa mort permet le dénouement heureux et domestique de l'héroïne vertueuse. Les héroïnes d'*Indiana* cependant, visent à dépasser ce schéma.

## La Présentation gothique des doubles

*Indiana* souligne le lien intime entre l'héroïne éponyme et Noun, deux belles créoles de dix-neuf ans, provenant de l'Île Bourbon. Ces deux jeunes 'sœurs de lait', 'nées presque le même jour' (I, 111), et élevées ensemble, partagent une identité créole commune, ainsi qu'une vie antérieure dans leur île natale. Par le mariage d'Indiana, les deux filles sont transplantées en France. La situation d'Indiana, maîtresse du château de

---

<sup>57</sup> Robert Godwin-Jones, *Romantic Vision*, p. 21.

<sup>58</sup> Dans ce contexte, il est intéressant de rapprocher *Indiana* à la dépression post-mariage d'Emma que décrira Flaubert dans *Madame Bovary* (1856). Évoquant la mélancolie des jeunes filles en attente d'époux, Emma dit: 'Mais moi, reprenait Emma, c'est après le mariage que ça m'est venu.' Gustave Flaubert, *Œuvres*. Vol. I (Paris: Gallimard, 1966), pp. 390-1.

<sup>59</sup> 'Code civil des français: éd. originale et seule officielle', <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1061517>> [consulté le 18 septembre 2012].

<sup>60</sup> Les propos de Simone de Beauvoir sur la famille patriarcale sont très pertinents: 'Dans une telle famille la femme est opprimée. L'homme régnant en souverain se permet entre autres des caprices sexuels [...] Dès que les mœurs rendent la réciprocité possible la femme se venge par l'infidélité: le mariage se complète naturellement par l'adultère. C'est la seule défense de la femme contre l'esclavage domestique où elle est tenue.' Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, p. 100.

Lagny, mais pas maîtresse de son sort, remet en cause l'idée de Napoléon que 'la finalité du mariage' est 'la conquête de sa liberté',<sup>61</sup> idée qu'on trouve également dans les dénouements de Radcliffe. D'autre part, Noun, étant célibataire, a moins d'attaches sociales, mais nous verrons qu'elle n'en est pas moins contrainte, par son rang social inférieur en tant que femme de chambre.

Malgré les similarités entre les deux femmes, leur présentation par le narrateur masculin repose sur une série d'oppositions assez stéréotypées, évoquant deux visages complémentaires de la féminité:

Noun, grande, forte, brillante de santé, vive, alerte, et pleine de sang créole ardent et passionné, effaçait de beaucoup, par sa beauté resplendissante, la beauté pâle et frêle de Madame Delmare [...] (I, 60)

Cette dualité entre la beauté féminine éthérée, spiritualisée et vulnérable, et son pendant passionné et corporel, semble recouper d'assez près la vision manichéenne sous-tendant l'opposition gothique entre Emily et Signora Laurentini dans *The Mysteries of Udolpho*.<sup>62</sup> Cette optique gothique binaire cependant, est minée dès le début puisque la femme pure et angélique qu'évoque Raymon, est *Madame Delmare*, une femme mariée, qui aurait donc dû perdre de son éclat virginal.

Dans le roman radcliffien, le double sensuel est présenté dans l'optique d'Emily, l'héroïne vertueuse, qui désapprouve la manière dont la Signora Laurentini affiche ouvertement les marques d'une forte volonté, d'un sang qu'on pourrait également qualifier d' 'ardent et passionné':

her features were handsome and noble, full of strong expression, but had little of the captivating sweetness, that Emily had looked for, and still less of the pensive mildness she loved. It was a countenance, which spoke the language of passion, rather than that of sentiment [...] <sup>63</sup>

Dans le cas du roman sandien, les différences séparant les deux femmes sont rehaussées, non pas par l'héroïne vertueuse, mais par le narrateur masculin, et par le dandy aristocratique Raymon, l'amant commun des deux femmes. Ce libertin représente une facette importante de l'ordre patriarcal, à qui les égarements passionnels sont permis. Selon l'optique de ce Lovelace, Noun est associée à une sexualité plus charnelle, et évoquée en termes de 'langueur brûlante', et d' 'ardeur du sang' (I, 104). Il s'agit donc pour lui d'une femme qu'il faut aimer 'avec les sens' (I, 99). Indiana par

<sup>61</sup> Jean-Michel Poughon, *Le Code Civil* (Paris: Presses Universitaires de France, 1992), p. 6.

<sup>62</sup> Ainsi qu'entre Lilla et Victoria dans *Zofloya*.

<sup>63</sup> Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, p. 278.

contre, est évoquée en termes d'angélisme.<sup>64</sup> Son apparition au bal est qualifiée de 'féérique' (I, 80), conformément à la mode des contes fantastiques, et Raymon déclare vouloir lui rendre 'un culte plus pur et plus saint que jamais jeune fille n'en rendit à sa madone!' (I, 89) L'ironie de ce genre d'affirmations de pureté extrême par rapport à une femme mariée, est un aspect qui a été largement ignoré par la critique, et qui remet en cause la configuration gothique de la bipolarité féminine. Cette configuration traduit une perception répandue dans la société française du XIX<sup>e</sup> siècle,<sup>65</sup> et correspond en gros à la distinction entre la femme 'légitime', qui se maintient au sein des rôles sexuels établis par le Code Napoléon, et celles qui, comme Noun, s'aventurent au-delà. Dans ce modèle, l'idéalisation de la femme pure ne lui donne pas de pouvoir, puisque comme l'indique Diana Holmes, cette prétendue révérence masque 'the real political and cultural powerlessness of women.'<sup>66</sup>

La condamnation de Noun, après s'être écartée de la route établie à travers la passion amoureuse clandestine, est aggravée par un discours patriarcal teinté de racisme. L'hybride et l'altérité sont générateurs d'angoisses sociales et raciales auxquels le roman gothique, genre du liminal,<sup>67</sup> sert de 'ready medium'.<sup>68</sup> Conformément à cette dynamique gothique, la dévalorisation de Noun par Raymon découle implicitement de la qualité 'orientale' de sa volupté, de son 'sang créole' (I, 60), et du fait que Noun, étant 'créole dans l'acceptation la plus étendue' (I, 321), a une couleur de peau plus foncée que celle d'Indiana.<sup>69</sup> En bref, par son identité raciale 'autre', que Prasad qualifie de 'threshold identities',<sup>70</sup> Noun représente celle qui dépasse l'espace de légitimité féminine française. Dans le monde gothique, ce qui menace l'homogénéité du groupe

---

<sup>64</sup> Raymon insiste sur 'la douceur angélique' d'Indiana. (I, 82).

<sup>65</sup> La 'bipolarité de la nature féminine, tout aussi indispensable à la compréhension des mentalités de ce temps'. Voir le chapitre d'Alain Corbin, 'La Relation intime ou les plaisirs de l'échange', in *Histoire de la vie privée*, pp. 461-518 (p. 478).

<sup>66</sup> Diana Holmes, *French Women's Writing, 1848-1994* (London; Atlantic Highlands, N.J.: Athlone, 1996), p. x.

<sup>67</sup> Voir Manuel Aguirre, 'Liminal Terror: The Poetics of Gothic Space', in *The Dynamics of the Threshold: Essays on Liminal Negotiations*, éd. par Jesús Benito et Ana M. Manzananas (Madrid: The Gateway Press, 2007), pp. 13-38.

<sup>68</sup> Ruth Bienstock Anolik et Douglas L. Howard, *The Gothic Other: Racial and social constructions in the literary imagination* (Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2004), p. 2.

<sup>69</sup> Sur ce sujet voir: Roger Little, 'Coloring Noun: More Black Funk', *George Sand Studies*, 21 (2002), 22-7 (p. 29); Doris Y. Kadish, 'Representing Race in Indiana', *George Sand Studies*, 11 (1992), 22-30.

Prasad indique que: 'In Sand's novel, "Creole" works as a convenient shorthand for many of the ambiguities and threshold identities that were the product of miscegenation and interracial contact: bodies that were racially unreadable; uncertain lineages; boundary-crossing filiations such as interracial *frères* and *soeurs de lait*', Pratima Prasad, 'Intimate Strangers: Interracial Encounters in Romantic Narratives of Slavery', *L'Esprit Créateur*, 47 (Winter 2007), 1-15 (p. 10).

<sup>70</sup> Pratima Prasad, 'Intimate Strangers', p. 10.

social est rejeté.<sup>71</sup> À un moment donné, Raymon emploie un discours raciste de la possession démoniaque, typique des romans gothiques,<sup>72</sup> et déplore 'l'ardeur insensée qui consume les flancs de cette créole lascive' (*I*, 106). Le regard de Raymon, qui exagère les différences entre la 'blanche, mélancolique et bienfaisante' Indiana, et 'la violence de [l'] organisation ardente' de Noun (*I*, 71), préfigure en effet celui de Rochester dans *Jane Eyre*. L'anti-héros de Brontë positionne Jane et sa première femme Bertha Mason aux deux antipodes de la féminité, tout en déshumanisant sa femme créole en tant que 'The Madwoman in the Attic':<sup>73</sup>

[...] this young girl, who stands so grave and quiet at the mouth of hell, looking collectedly at the gambols of a demon, I wanted her just as a change after that fierce ragout. Wood and Briggs, look at the difference! Compare these clear eyes with the red balls yonder—this face with that mask—this form with that bulk.<sup>74</sup>

Selon cette logique gothique, Noun, ayant chuté dans l'abîme en s'écartant de l'espace étroit préconisé pour les femmes vertueuses, à savoir l'amour conjugal, doit être punie. Enceinte et abandonnée par Raymon, Noun se noie dans la rivière de la propriété du patriarche Delmare. Cette élimination tragique du personnage sensuel, placée à la fin de la première partie du roman, semblerait suivre le schéma de la suppression de l'anti-héroïne gothique. Elle reflète aussi la contrainte légale exercée sur les femmes, puisque, comme l'indique Poughon, 'la loi doit endiguer les passions de l'individu'.<sup>75</sup> Sand y renvoie en termes prudents dans sa première préface de 1832, en indiquant qu'Indiana, 'c'est la femme, l'être faible chargé de représenter *les passions* comprimées, ou si vous l'aimez mieux, supprimées par *les lois*' (*I*, 40; C'est l'écrivain qui souligne). Comme l'indique Michelle Perrot, 'La démesure en toute chose, l'excès, notamment la passion amoureuse, surtout quand elle emprunte des chemins interdits [...] constitu[ai]ent autant de déviances',<sup>76</sup> qu'il aurait fallu supprimer.

---

<sup>71</sup> Voir Jerrold E. Hogle, 'The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection', in *A New Companion to the Gothic*, éd. par David Punter (Hoboken: John Wiley & Sons, Ltd, 2012), pp. 496-509.

<sup>72</sup> Ainsi le Maure dans *Zofloya* se révèle être le diable lui-même.

<sup>73</sup> Voir Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*.

<sup>74</sup> Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (New York: Norton, 1987), p. 258.

<sup>75</sup> Jean-Michel Poughon, *Le Code Civil*, p. 23.

<sup>76</sup> Voir le chapitre de Michelle Perrot, 'Drames et Conflits Familiaux', in *Histoire de la Vie Privée*, pp. 243-264 (p. 260).

### **Infirmier cette présentation gothique**

Cependant, Sand démontre à quel point les optiques masculines du narrateur et de Raymon, qui engendrent cette vision dualiste et néfaste, sont peu fiables. Quelques propos misogynes et simplistes du narrateur, comme par exemple, 'La femme est imbécile par nature' (*I*, 251), ont mené plusieurs critiques à douter de sa crédibilité, et à établir une distinction nette entre ses jugements et ceux de Sand.<sup>77</sup> L'optique de Raymon paraît également suspecte, puisque son portrait ironique met en lumière son hypocrisie, son égoïsme et ses préjugés patriarcaux et racistes.<sup>78</sup> Sand dévoile aussi l'ironie du jugement masculin en deux poids, deux mesures, puisque Raymon condamne l'égaré passionnel chez Noun, mais en est sujet lui-même. À plusieurs reprises dans le roman, il s'abandonne à de 'fougueuses passions', étant 'amoureux comme un fou quand il s'en mêlait' (*I*, 72, 84).

D'ailleurs, le prétendu clivage qu'il instaure entre 'l'organisation ardente' de Noun, et 'la finesse d'organisation' (*I*, 84) d'Indiana, relève d'une construction factice. Par l'hétéroglossie du roman, remarquée par Isabelle Naginski et Aimée Boutin,<sup>79</sup> Sand laisse entrevoir les similarités et la sororité entre Indiana et Noun. '(L)a force de leur attachement' (*I*, 60) remplace les rapports de rivalité féminine qui caractérisent souvent les doubles gothiques. En fait, pour Indiana, Noun est 'une pauvre fille ignorante et délaissée comme elle' (*I*, 90), également vulnérable dans un monde où les femmes sont dépourvues de droits juridiques. D'ailleurs, Sand rapproche l'identité raciale des deux femmes; si Noun est qualifiée comme 'la pauvre indienne' dans le texte, Indiana est également 'la belle Indienne' (*I*, 81, 99) avec un nom exotique. Comme l'indique Doris Kadish, Indiana, 'sœur de lait' de Noun, 'was nurtured with the non-white, racially "other" milk of her wet-nurse and thus is herself partially non-white too.'<sup>80</sup> D'autre part,

---

<sup>77</sup> À propos du narrateur dans *Indiana*, voir Nigel Harkness, *Men of their Words*, p. 45; Sandy Petrey, 'George and Georgina Sand: Realist Gender in Indiana', p. 144; Regina Bochenek-Franczakowa, 'Le Portrait ironique de Raymon dans 'Indiana' de George Sand et le jeu des complicités narratives', *Les Amis de George Sand*, 25 (2003), 37-43. Tivadar Gorilovics, 'Un Regard d'homme: le narrateur sandien', in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. par Françoise van Rossum-Guyon (Montréal: Paraglyphes, 1983), pp. 251-59.

<sup>78</sup> Regina Bochenek-Franczakowa explique comment le narrateur, en feignant d'adopter le point de vue de Raymon, propose au lecteur-homme 'une vision du monde qui choque les stéréotypes d'une société androcentrique.' Regina Bochenek-Franczakowa, 'Le Portrait ironique de Raymon', p. 43.

<sup>79</sup> Aimée Boutin, 'Indiana au pays des hommes: Narration et Désir dans le roman de George Sand', in *George Sand, écritures et représentations*, éd. par Éric Bordas (Cazaubon: Eurédit, 2004), pp. 123-33 (p. 130); Isabelle Hoog Naginski, *George Sand*, pp. 45-6, 9.

<sup>80</sup> Doris Y. Kadish, 'Representing Race in Indiana', p. 24.



Sand déjoue le portrait raciste de Noun, en l'associant poétiquement à une certaine blancheur, et à la dignité d'un rang social supérieur:

les effets de la *lune*, le mystère de la petite porte, le départ furtif du matin,  
lorsque les petits pieds de Noun, imprimaient leur trace sur la *neige* du parc [...] Noun, en *déshabillé blanc*, parée de ses longs cheveux noirs, était une dame, une reine, une *fée* [...] (I, 74; c'est nous qui soulignons.)

À d'autres moments, elle est évoquée comme une 'forme blanche' (I, 101), et sa pâleur dans les moments de crise est soulignée. Par cette élévation de Noun au rang d'héroïne, elle paraît moins secondaire qu'elle n'en a l'air, et moins 'illégitime' par rapport aux normes sociales. Le rapprochement des deux héroïnes est renforcé par des stratégies grâce auxquelles Sand leur fournit un pouvoir subversif.

### **Le Pouvoir féminin des doubles**

Sand essaie de contrecarrer l'impuissance légale féminine, en dotant ses doubles d'une force de caractère qui dément leur apparente docilité. Cette dualité interne d'Indiana et de Noun complique la répartition simpliste des destins prédéterminés: de femme mariée, et donc 'légitime', par opposition à une femme passionnée et donc 'illégitime'. Sand achève ainsi de doubler et troubler les doubles gothiques. Noun par exemple, a traditionnellement été lue comme dénuée de tout pouvoir, en tant que femme, en tant que créole et en tant que femme de chambre, 'triplely disempowered of her right to speak', comme l'indique Naginski.<sup>81</sup> Cependant, les actions de Noun indiquent aussi une dimension subversive par laquelle, en dépit des contraintes sociales, elle essaie de se forger un espace identitaire au sein de la relation amoureuse.

Tout d'abord, elle témoigne d'un courage, teinté d'un certain masochisme, à braver la perte de sa réputation par amour. Ce courage, qui 'déplut à M. de Ramière' (I, 75), suggère un pouvoir de volonté qui pourrait contrarier le contrôle masculin. La témérité de Noun est en effet la cause véritable du malaise de Raymon, qu'il déguise par l'expression d'angoisses 'gothiques'<sup>82</sup> sociales et raciales. Malgré le positionnement de Noun au bas de l'échelle sociale patriarcale, elle prend l'initiative en rendant visite à

---

<sup>81</sup> Isabelle Hoog Naginski, *Writing for her life*, p. 64.

<sup>82</sup> Les angoisses de Raymon positionnent Noun dans le rôle de la femme lascive et destructrice, typique des romans gothiques: 'l'ardeur insensée qui consume les flancs de cette créole lascive ne viendra-t-elle pas, comme la robe de Déjanire, s'attacher aux tiens pour les ronger?' (I, 106).

son amant aristocrate chez lui. Dans le château des Delmare, c'est elle qui garde les clefs pendant l'absence des propriétaires, et dans une séquence culminante, elle s'approprie les vêtements d'Indiana, mène Raymon dans la chambre de sa maîtresse et le séduit. S'endormant 'souveraine' (I, 105) du lieu, elle agit aussi en tant que geôlière, enfermant Raymon dans la chambre de sa maîtresse, lieu d'enjeux sexuels et sociaux. Quand elle apprend la trahison de Raymon, sa colère témoigne d'une fierté blessée; ainsi elle saisit le bras d'Indiana 'avec force', avec une expression terrible, où 'la fureur et la haine avaient décomposé ses traits' (I, 116). Son geste final, le suicide, est une prise de position nette, qui assume le contrôle de son sort et de celui de l'enfant qu'elle portait. Conjugué au masculin, le suicide était considéré comme l'apogée de la sensibilité et du romantisme à la *Werther*. Dans ce cas, c'est plutôt l'image d'Ophélie qui est évoquée, image de la victimisation féminine, et topos de la perte tragique.<sup>83</sup>

Le personnage d'Indiana, 'si frêle et si passionnée, si faible de corps, si résolue de cœur et d'esprit' (I, 149), intègre de manière plus réussie son statut vulnérable en tant que femme mariée, et la force interne qu'elle fait valoir. La 'patience extérieure à toute épreuve' (I, 88) qui caractérise Indiana, constitue une façade stratégique, une 'masquerade of docility',<sup>84</sup> que Hoeveler remarque aussi chez les héroïnes gothiques menacées. Cette façade masque un courage et une force de résistance qui chez Emily St. Aubert, l'héroïne de Radcliffe, se manifestent contre son oppresseur Montoni: 'the strength of my mind is equal to the justice of my cause; and that I can endure with fortitude, when it is in resistance to oppression.'<sup>85</sup> Chez Indiana, son apparente docilité cache 'une volonté de fer, une force de résistance incalculable contre tout ce qui tendait à l'opprimer' (I, 88),<sup>86</sup> qu'elle acquiert suite à ses expériences d'oppression sous la tutelle des patriarches. Indiana conjugue sa résistance à des passions qui osent rompre avec la bienséance, incorporant ainsi une dimension affective à sa fermeté idéologique. Prête à se dévouer complètement à son amour, elle exige impérieusement un engagement réciproque, qui contraste avec les rapports de couple envisagés par le Code Napoléon. Elle demande en fait: 'Il faut m'aimer sans partage, sans retour, sans réserve; il faut être prêt à me sacrifier tout, fortune, réputation, devoir, affaires, principes, familles' (I, 148). Dans la fougue de la course à cheval, Raymon découvre une facette

<sup>83</sup> Voir Béatrice Didier, 'Ophélie dans les chaînes: études de quelques thèmes d'*Indiana*', in *Hommage à George Sand*, éd. par Léon Cellier (Paris: Presses Universitaires de France, 1969), pp. 89-92.

<sup>84</sup> Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. xv.

<sup>85</sup> Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, p. 381.

<sup>86</sup> Selon Eric Bordas, 'Repliée sur elle-même, Indiana abuse de la force terrible de la victime.' Éric Bordas, *Éric Bordas présente Indiana de George Sand* (Paris: Gallimard, 2004), p. 70.

insoupçonnée de la force psychique d'Indiana, qui ne se conforme pas à une définition sociale de la féminité: 'dans cette femme si frêle et en apparence si timide, résidât un courage *plus que masculin*, cette sorte d'intrépidité délirante', un 'courage moral qui s'exalte avec le péril ou la souffrance' (*I*, 162. C'est nous qui soulignons).<sup>87</sup> Elle est aussi capable de résister à l'injustice sur une échelle sociale; elle dénonce dans sa longue lettre à Raymon, l'esclavage mis en place par 'la chaîne des lois' et 'la voix du préjugé', et rêve d'un monde où Dieu 'briserait le fort et relèverait le faible.' (*I*, 249) Cette force interne d'Indiana déjoue ainsi les chimères de Raymon, qui s'était plu à construire un modèle d'angélisme dénué de passions: '[T]ant de résolution l'effraya et faillit le dégoûter de madame Delmare,' puisque indicatrice d'une ténacité en amour qui la rapprocherait de Noun. Cette hardiesse masculine qui inspire le dégoût, est normalement concentrée dans l'anti-héroïne gothique,<sup>88</sup> tandis que Sand, en l'attribuant au personnage féminin 'légitime', étire le sens de cette légitimité.

En même temps, Sand démontre une conscience lucide des écueils qui attendent celles qui tentent d'acquérir un pouvoir d'action par le biais de la passion amoureuse. Le versant sombre de cette quête du pouvoir est indiqué par le comportement souvent masochiste dont font preuve les deux héroïnes. Eric Bordas par exemple, envisage Indiana comme une 'Nouvelle Justine' qui 'passe de bourreau en bourreau, avec une étonnante obstination dans l'échec'.<sup>89</sup> Son pouvoir découlerait ainsi de la manipulation malsaine de sa position de victime, qui lui fournit une 'force terrible' et morale.<sup>90</sup> Le fantasme masochiste dans *Indiana*, repéré par des sandistes dans la figure obsédante d'Ophélie,<sup>91</sup> occupe une place importante dans la fiction gothique, en tant que phénomène affectif de violence et de passion, et stratégie psychique à portée idéologique. Selon Michelle Massé, le but de cette violence féminine autodirigée dans les romans gothiques, est celle d'arracher 'identity and self-affirmation from the biased social contract that traumatizes women'.<sup>92</sup> Le Code Napoléon, contrat social partial et

---

<sup>87</sup> Par contre, Indiana déplore l'absence de ce courage moral chez Raymon: 'N'avez-vous donc, vous autres, que le courage physique qui affronte la mort?' (*I*, 247).

<sup>88</sup> Ainsi dans *Zofloya*: 'But above all, Victoria he viewed with almost absolute dislike; -her *strong* though noble features, her dignified carriage, her *authoritative* tone – her *boldness*, her insensibility, her violence, all struck him with *instinctive horror*; so utterly opposite to the gentle Lilla.' Charlotte Dacre, *Zofloya, or, The Moor* (Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 194. C'est nous qui soulignons.

<sup>89</sup> Eric Bordas, *Eric Bordas présente Indiana*, p. 68.

<sup>90</sup> Ibid. p.70. Selon Bordas, 'C'est là sa propre forme de revanche et de domination, que de recevoir les coups de son mari, lesquels lui donnent le droit moral de le haïr et de le tromper' (ibid. p.71).

<sup>91</sup> Voir Béatrice Didier, 'Ophélie dans les chaînes: études de quelques thèmes d'*Indiana*'.

<sup>92</sup> Michelle Annette Massé, *In the Name of Love*, p. 42.

déformé par excellence, doit être conçu comme un obstacle que les héroïnes gothiques d'*Indiana* négocient par le procédé malavisé du masochisme.

### **Au-delà de la mort du double: le spectre de Noun**

Cette mécanique masochiste est démontrée par la manière dont l'héroïne réagit de manières diverses au suicide de Noun. Cette mort dans la première partie du roman, loin de résoudre la dynamique du dédoublement, comme dans les romans gothiques, la transpose à un niveau psychologique plus obsédant. Malgré les excuses de Sand dans la première version du roman, pour avoir placé 'le dénouement du drame à la fin du premier acte' (*I*, 120), cet événement laisse son empreinte sur le reste du roman.

En allant au-delà de la mort du double, Sand indique les réverbérations sur Indiana de la mort de sa sœur de lait qui tenta de trouver son identité en sacrifiant tout pour son amour.<sup>93</sup> Le silence gothique de Noun sera renégocié activement par Indiana tout au long du roman.<sup>94</sup> Suite à la découverte de la motivation du suicide de Noun, Indiana exprime sa détermination à se distancier de son exemple. Elle refuse ainsi d'adopter le rôle illégitime de maîtresse de Raymon, puisque comme elle l'indique: 'je ne puis voir dans cet avenir qu'une effrayante parité avec Noun' (*I*, 200). Dans cette perspective, la mort de Noun représente non seulement l'abjection gothique de l'altérité, mais aussi une leçon négative à éviter, et un modèle d'héroïsme féminin qu'Indiana essaie de rejeter, mais qui revient à la hanter. Se dégage ainsi une dynamique, où chaque fois qu'Indiana fait un sacrifice héroïque et déplacé, motivé par son dévouement pour Raymon, Noun réaffirme sa présence par le spectre masochiste de sa noyade. Ce dédoublement des séquences est typique du roman gothique, où 'the same mise-en-scène, sometimes primal, uncannily reasserts itself, always disguised, similar but different, and always disturbing.'<sup>95</sup>

Ainsi, après son évasion nocturne de sa maison, risquant la ruine complète de sa réputation, Indiana retombe dans une sorte de somnambulisme qui l'entraîne vers la répétition presque accomplie de l'exemple néfaste de Noun. Elle est près de se noyer

---

<sup>93</sup> La pulsion de mort est présente également chez Indiana, puisque le cadavre flottant de Noun paraît juste après l'expression de ce désir par Indiana, qui semble s'être cruellement réalisé: 'Je serai heureuse, peut-être, si Dieu prend pitié de mes douleurs, et s'il m'envoie bientôt la mort.' (*I*, 119).

<sup>94</sup> 'The female gothic heroine is forever confined to communication through body language because the verbal is not permitted in her element.' Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. 103. Nous reviendrons sur l'importance des silences gothiques dans le chapitre 'Leçons sandiennes: fins, buts et dénouements'.

<sup>95</sup> Robert Miles, *Gothic Writing*, p. 69.

dans la Seine: 'Il y avait si longtemps que l'exemple du suicide de Noun apaisait les heures de son désespoir, qu'elle s'était fait du suicide une sorte de volupté tentatrice' (I, 227). De même, quand Indiana décide de quitter l'île Bourbon pour rejoindre Raymon en France, elle est avertie de son 'effrayante parité avec Noun' (I, 200), par la mort tragique de sa chienne au nom évocateur, Ophélie.<sup>96</sup> Après son acharnement à retrouver Raymon, au milieu de la révolution de 1830, elle contracte une fièvre inflammatoire cérébrale, pendant laquelle l'infirmière lui coupe sa longue et magnifique chevelure, un autre rapprochement avec Noun, dont les cheveux sont coupés après sa mort. Cependant, Indiana et Noun simulent aussi les aspects les plus puissants de leur double, dans des séquences cruciales où leur fusion est particulièrement subversive.

### **La Fusion subversive**

Le déguisement constitue une autre stratégie d'autodéfinition féminine dans le monde gothique.<sup>97</sup> Ainsi Hoeveler trouve que: 'identities are impossible to distinguish from the disguises that are adopted, put on and off at will, like clothing'.<sup>98</sup> Le déploiement du pouvoir féminin dans les deux séquences de déguisement d'*Indiana*, en fait les moments les plus subversifs et les plus gothiques du roman.<sup>99</sup> Dans le modèle gothique, le rapprochement inattendu des doubles féminins constitue un glissement inquiétant,<sup>100</sup> qui rehausse la précarité des frontières qui les séparent.<sup>101</sup> Les deux personnages féminins d'*Indiana* emploient délibérément le subterfuge du déguisement, pour explorer la précarité des frontières identitaires entre femme 'légitime' et 'illégitime', ainsi que les paramètres de la puissance de cette 'Autre'. Sand continue ainsi à miner l'optique patriarcale binaire de Raymon, en testant la dynamique gothique qui brouille les frontières au moyen de la transgression.<sup>102</sup>

---

<sup>96</sup> La phrase 'Indiana vit flotter le cadavre de cet être qui l'avait aimée plus que Raymon', pourrait renvoyer également à la chienne Ophélie, ou à son modèle originel, Noun (I, 282).

<sup>97</sup> 'Costuming, in which one creates personae by various styles of dressing, can be such an instance of self-definition', Michelle Annette Massé, *In the Name of Love*, p. 60.

<sup>98</sup> Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. 105.

<sup>99</sup> Ces deux séquences de masquerade sont liées à des notions d'imitation et mimesis par Pratima Prasad et Nigel Harkness. Pratima Prasad, 'Contesting Realism: Mimesis and Performance in George Sand's Novels', *Dix-Neuf*, 3 (2004), 34-54; Nigel Harkness, *Men of their Words*, pp. 59-60.

<sup>100</sup> Nous avons évoqué notamment l'exemple où la signora Laurentini appelle Emily sa 'sœur', et fait des suppositions qui infirment notre confiance en St. Aubert, le centre moral patriarcal du texte.

<sup>101</sup> Ces frontières symbolisent normalement la séparation de: 'good from evil, reason from passion, virtue from vice and self from other.' Fred Botting, *Gothic*, p. 5.

<sup>102</sup> Botting définit cette dynamique comme celle de: 'limit and transgression, that both restores and contests boundaries', *ibid.*, p. 6.

Dans la première séquence de séduction, déjà évoquée, Noun, enveloppée d'un manteau, se pare 'des atours de sa maîtresse' (*I*, 99). Par les raffinements d'une dame riche, grâce auxquels elle espère séduire Raymon, elle explore les possibilités mobilisées par un pouvoir social qui lui manque, celui de la maîtresse de maison. Françoise Gillebaert remarque à juste titre que par son déguisement, 'Noun truly behaves like the lady of the house as she grabs her lover's hand to lead him to Indiana's bedroom. She walks decisively, calms the dogs, opens the doors silently'<sup>103</sup> – une assurance qui mène Raymon à entretenir des doutes sur l'identité de la femme en manteau. Naomi Schor décèle la nature subversive de ce procédé, remarquant que 'Female travesty in the sense of women dressing up as or impersonating other women constitutes by far the most disruptive form of bisexuality'.<sup>104</sup>

Dans la deuxième séquence qui fait écho à celle-ci, la configuration gothique est poussée encore plus loin dans le sens de la subversion et de la terreur cauchemardesque. À travers 'une de ces idées bizarres, incomplètes, que les êtres inquiets et malheureux sont seuls capables de rencontrer' (*I*, 190), Indiana orchestre une effrayante mise en scène, où elle porte le foulard créole de Noun, et s'approprie ses cheveux morts, coupés depuis un an.<sup>105</sup> Ces mêmes cheveux, évoqués dans la première séquence en tant que source de sensualité,<sup>106</sup> symbolisent le pouvoir séducteur de Noun, dont Indiana est pleinement consciente, puisqu'elle interpelle Raymon: 'Ne les avez-vous jamais admirés, jamais caressés?' (*I*, 192)

La qualité déroutante et suprêmement gothique de la scène – son aspect macabre, ironique, choquant – découle non pas du surnaturel, mais de la terreur psychologique. Cette deuxième fusion provoque chez Raymon une horreur indicible – d'abord par le chevauchement de la vie et de la mort, qui relève de l'Unheimlich freudien, et ensuite par la conjonction de la féminité et de la mort, qui, comme le démontre Elisabeth Bronfen, constitue le trope suprême de l'altérité.<sup>107</sup> Le caractère cauchemardesque de la scène fait valoir, comme dans les contes fantastiques, la passivité du personnage masculin.<sup>108</sup> En regardant Indiana immobile, Raymon tremble 'comme un poltron qu'en

---

<sup>103</sup> Françoise Gillebaert, *Disguise in George Sand's novels* (New York: Peter Lang, 2009), p. 75.

<sup>104</sup> Naomi Schor, 'Female Fetishism', p. 308.

<sup>105</sup> Le foulard se rapproche de la métaphore du voile, si importante dans le roman gothique. Voir Eve Kosofsky Sedgwick, 'The Character in the Veil'.

<sup>106</sup> '[...] ses longs cheveux tombaient épars sur ses épaules larges et éblouissantes' (*I*, 103).

<sup>107</sup> Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992), p. 256.

<sup>108</sup> Voir Lisa Downing, 'Gendered Constructions of the Nightmare in French Nineteenth-Century Medical Writing and Fantastic Fiction', *French Studies*, 66 (2012), 331-46.

se retournant elle ne lui offrit les traits livides d'une femme noyée' (I, 191). L'abjection (kristévienne) par la présence des cheveux morts de Noun achève de le dérouter:

Raymon crut y trouver quelque chose de sec et de rude que ses doigts n'avaient jamais remarqué sur les bandeaux du front d'Indiana. Il éprouva aussi je ne sais quel *frisson nerveux* en les sentant froids et lourds comme s'ils eussent été coupés depuis longtemps (I, 192; c'est nous qui soulignons.)

Cependant, l'angoisse de Raymon découle surtout du brouillage des frontières entre la femme angélique et la femme passionnée, ces deux figures de la féminité qu'il voudrait garder distinctes. Il est aussi troublé par le pouvoir d'action de ces doubles, puisque le quiproquo est orchestré par les personnages féminins eux-mêmes, dans le but de manipuler ses réactions. Cette fusion, qui permet l'expression d'une subjectivité féminine plus complexe, est perçue par Raymon comme une contagion malfaisante. Il craint en fait les suites du premier déguisement de Noun en tant qu'Indiana: 'l'ardeur insensée qui consume les flancs de cette créole lascive ne viendra-t-elle pas, comme la robe de Déjanire, s'attacher aux tiens pour les ronger?' (I, 106). Cette inquiétude de Raymon ne va pas sans rappeler le roman *Zofloya*, où le déguisement manipulateur de Victoria, qui se fait passer pour son double féminin Lilla, mène à un quiproquo érotique qui provoque le désespoir et même le suicide du personnage masculin. Comme l'indique Robert Miles, 'the principal moments of horror concern the possible effacing of these differences; and as they fade, terrible implications for the self's stability open up; ego ideals crumble'.<sup>109</sup> C'est ce qui se passe pour Raymon, puisque, dans une inversion des moments clés des romans gothiques, il 'frissonna de la tête aux pieds, et roula évanoui sur le parquet' (I, 193), perdant ainsi le contrôle de soi par la perte de ses points de repères féminins.

Ce pouvoir d'initiative qu'acquièrent les héroïnes en entrant dans la peau de l'autre, contrebalance le spectre masochiste. Cette tension atteint son apogée dans la séquence finale culminante où Indiana et Ralph décident de terminer leur vie par une voie analogue à celle de Noun – le saut dans l'abîme aquatique. À première vue, cette prise de position ramènerait Indiana au même aboutissement de la trajectoire de Noun: 'J'ai toujours été attirée vers le bord des eaux par une sympathie invincible, par le souvenir de ma pauvre Noun. Mourir comme elle me sera doux; ce sera l'expiation de sa mort, que j'ai causée' (I, 308). Le fait de revivre la mort du double féminin deviendrait un trope littéraire de plus en plus important dans le gothique victorien,

---

<sup>109</sup> Robert Miles, *Gothic Writing*, p. 76.

comme l'indique Elisabeth Bronfen.<sup>110</sup> Cependant, celle-ci précise que la répétition n'est jamais complètement identique.<sup>111</sup> Dans le cas d'Indiana, la répétition du geste suicidaire n'est pas simplement masochiste, et diffère par la présence cruciale d'un destinataire digne d'un amour dévoué comme le sien, à savoir le héros romantique Ralph. Son identité anglaise créole indique qu'il ne suit pas les normes de masculinité en France, telles que les pose le Code Napoléon.<sup>112</sup> Par le biais de ce point d'appui, le geste solitaire et désespéré de Noun est transfiguré chez Indiana en une expression d'amour qui lui fournit un pouvoir d'action accru. Par ce geste, Indiana se détache des orages du passé, pour renaître symboliquement dans le paradis utopique de l'épilogue. Cette récupération du geste de Noun, et son dépassement grâce au dénouement heureux, permet à Indiana de surmonter le spectre tragique du masochisme et de se réconcilier avec une facette plus positive du pouvoir d'action féminin.

### **La Troisième figure: Laure**

Le spectre masochiste est aussi contrebalancé par le pouvoir sadique féminin. Laure, la troisième figure féminine d'*Indiana*, fournit un nouveau point d'équilibre qui prolonge et complique la binarité gothique. Ce personnage, malgré sa courte apparence dans le roman, constitue un cas particulièrement intéressant d'une figure féminine très forte, qui sait jouer le jeu selon les règles du Code, et qui fait 'un calcul stoïque' (*I*, 290) de ses chances au sein du statut conjugal. Son rôle comme double d'Indiana est indiqué dans le texte; après la faillite économique du colonel Delmare, Laure supplante Indiana physiquement dans le château de Lagny, ainsi que dans les affections de Raymon, en tant que sa nouvelle femme. Son portrait est présenté en contre-parallèle avec celui de la protagoniste:

Moins généreuse que madame Delmare, mais plus adroite, froide et flatteuse, orgueilleuse et prévenante, c'était la femme qui devait subjuguier Raymon. [...] elle faisait, en un mot, consister son héroïsme à échapper à l'amour, comme Madame Delmare mettait le sien à s'y livrer (*I*, 289).

---

<sup>110</sup> Voir son analyse des doubles Laura/Anne dans *The Woman in White* de Wilkie Collins (1859), et de Lucy/Mina dans *Dracula* de Bram Stoker (1897). 'Laura is forced to retrace the social and psychic death of her double'; 'Lucy's other double, Mina, undergoes the same near-death experiences as her deceased friend before the two can be fully separated.' Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body*, pp. 303, 19.

<sup>111</sup> Ibid., p. 325.

<sup>112</sup> À propos de ces normes de la masculinité sous le Code Napoléon, voir Mary Orr, *Madame Bovary*, pp. 15-23; Nigel Harkness, *Men of their Words*.



Laure fournit une représentation plus poussée des possibilités du pouvoir féminin. Dès le début, c'est son regard qui est souligné, et Raymon devient à son tour un objet filtré par l'optique de 'la jeune fille aux longs yeux sardoniques' (I, 79), qui 'attach[e] sur lui un regard pénétrant' (I, 287), un 'long regard à la fois doux et malicieux, caressant et moqueur' (I, 285). Sa perspective est celle d'une jeune fille aux yeux dessillés, qui a une connaissance réaliste, voire dysphorique du mécanisme du marché du mariage. Consciente du fait que son mariage la rendrait vite désarmée, 'elle se faisait un malin plaisir d'user de cette liberté qui lui appartenait encore, et de faire sentir quelque temps son autorité à l'homme qui aspirait à la lui ôter.' (I, 290) Ce genre de pouvoir manipulateur constitue le reflet magnifié du pouvoir d'action qu'ont recherché et Indiana et Noun dans leur relation amoureuse. Le contrôle éphémère de Noun emprisonnant Raymon est ainsi poussé à l'extrême, et placé chez Laure sous le signe d'un froid calcul. Laure en effet, évoque un autre type féminin du roman gothique, la femme puissante et dominatrice, comme la Marchesa di Vivaldi dans *The Italian*.

La confrontation entre Indiana et Laure, vers la fin du roman, doit être lue comme un moment important, où la protagoniste fait face à son alter-ego, modèle alternatif de féminité qu'elle refuse. Le contrat conjugal entre Raymon et Laure évoque le dénouement 'heureux' préconisé par le Code Napoléon, où l'argent et la propriété des riches arrivistes se conjoignent aux titres aristocratiques. Au sein de cette configuration conjugale, qui loin d'être heureuse, constitue une lutte pour la domination, Laure tire un plaisir sadique du fait de voir son mari se condamner à 'la position d'infériorité et de dépendance où cet incident venait de [le] placer vis-à-vis d'elle' (I, 298). Raymon en fait enfreint la seule règle où l'homme est sanctionné pour ses affaires extramaritales – celle de faire venir sa maîtresse au sein de la maison.<sup>113</sup> L'amertume de cette petite scène conjugale entre Raymon et Laure démontre à Indiana les écueils de ce modèle négatif de pouvoir, puisque le prix à payer pour cette femme est, comme l'indique Eric Bordas, 'de se dénaturer et de se renoncer'.<sup>114</sup> En renversant simplement le rapport dominant des forces, ce couple demeure également éloigné de l'idéal d'égalité harmonieuse qui sera prôné dans le dénouement utopique.

---

<sup>113</sup> Raymon, en effet, en complotant pour cacher sa maîtresse dans la maison, aurait enfreint la seule règle du code qui châtiât l'homme pour infidélité. 'Art. 230: La femme pourra demander le divorce pour cause d'adultère de son mari, lorsqu'il aura tenu sa concubine dans la maison commune'. *Code civil des français: éd. originale et seule officielle*, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1061517>> [consulté le 18 septembre 2012]

<sup>114</sup> Eric Bordas, *Eric Bordas présente Indiana*, p. 80.

## Les Doubles Masculins

Sand ne se borne pas à une investigation purement féminocentrique des relations amoureuses. La psychologie complexe découlant du procédé du dédoublement est également présente chez ses personnages masculins, eux-aussi dédoublés. Ralph constitue un pivot de ces dédoublements: il fournit un homologue masculin des doubles féminins, ainsi qu'un contrepoint important pour Raymon et Delmare, les deux représentants de la patriarchie française.

Dans la création de Ralph, Sand recourt à la figure influente du héros romantique, dont les amorces sont déjà décelables dans le roman radcliffien à travers les héros Valancourt et de Vivaldi.<sup>115</sup> Ralph partage un certain nombre de caractéristiques avec les doubles féminins créoles, élargissant ainsi le débat. Élevé lui aussi à l'île Bourbon, il a une identité créole hybride: 'ce mélange d'espagnol et d'anglais était peut-être l'expression du caractère de Ralph' (*I*, 158). L' 'impuissance de sa parole' (*I*, 304), soulignée maintes fois dans la narration, le place dans la même catégorie que les femmes et les opprimés, dénués de leur liberté d'expression.<sup>116</sup> Ce héros romantique, mélancolique et spleenétique a eu aussi des expériences de souffrance en commun avec les deux personnages féminins; son mariage malheureux le rapproche d'Indiana, tandis que la perte prématurée de son fils double la mort de l'enfant porté par Noun. À travers ces parallèles, Sand 'féminise' les traits du héros *romantique*, et le lie à la souffrance de l'héroïne *gothique*, une tendance qu'elle développera davantage dans la première version de *Lélia* (1833). Elle indique ainsi l'interpénétration de ces traditions littéraires, et leur hybridité intrinsèque.

Tout en transposant le trope gothique du dédoublement à ses personnages masculins, Sand évite les deux versants extrêmes de la masculinité typiques du genre: le méchant Montoni et le patriarche bienfaisant St. Aubert, dans *The Mysteries of Udolpho*. Ralph dédouble le despote Delmare et le libertin Raymon, mais le portrait de ceux-ci s'avère plus nuancé.<sup>117</sup> Le narrateur attire notre attention sur les oppositions

---

<sup>115</sup> Dans *The Mysteries of Udolpho* et *The Italian*, respectivement. 'It is an odd aspect of this genre that the typical Gothic hero who attends the heroine is a Romantic poet figure like Henry whose sensitive personality combines both Enlightenment reason and Romantic emotion.' Elizabeth A. Fay, *A Feminist Introduction to Romanticism* (Massachusetts: Blackwell, 1998), p. 109.

<sup>116</sup> Voir Pierrette Daly, 'The Problem of Language in George Sand's *Indiana*', in *West Virginia George Sand Conference papers*, éd. par Armand Singer (Morgantown: Dept. of Foreign Languages, West Virginia University, 1981), pp. 22-7; Nigel Harkness, *Men of their Words*.

<sup>117</sup> Que ces deux personnages représentent deux faces complémentaires du système, est indiqué par l'amitié qui les soude.

entre le républicain Ralph et son rival Raymon, qui 'différait essentiellement d'avis sur tout' (*I*, 165).<sup>118</sup> Cependant, comme l'indique Aimée Boutin, leur rivalité et leur désir commun de posséder Indiana constituent un lien étroit entre ces deux hommes.<sup>119</sup> L'amertume de Raymon en trouvant le portrait de Ralph dans la chambre d'Indiana, est en effet indicatrice d'un affrontement entre alter-egos.<sup>120</sup> À des moments donnés, leur antagonisme semble être un lien plus fort que l'attachement de Raymon pour Indiana; ainsi la volonté de déjouer la surveillance constante de Ralph est un facteur déterminant pour que Raymon pénètre dans la chambre d'Indiana la nuit: 'Pauvre Ralph! [...] c'est toi qui l'as voulu!' (*I*, 187) En même temps, chacun des deux sauve l'autre de la mort.<sup>121</sup> Malgré leurs différences apparentes, les deux hommes sont sujets à des passions violentes, voire suicidaires.<sup>122</sup> Cependant, la rhétorique amoureuse du libertin s'avère trompeuse, et la révélation finale de Ralph le montre comme le véritable héros romantique passionné, 'éloquent et persuasif comme jamais ne l'avait été Raymon' (*I*, 313), et prêt à pousser son amour jusqu'à la frontière de la vie et de la mort.

Des liens d'amitié rattachent Ralph à l'autre représentant de la patriarchie, le colonel Delmare. Ce dernier préfigure les écueils du modèle conjugal mis en place par le Code, ainsi que les résultats les plus lamentables de la violence militaire napoléonienne, puisque sa brutalité maladroite le rend malheureux, 'en vérité, je ne sais pas lequel était plus malheureux d'elle ou de lui.' (*I*, 210) Ralph ressent en fait que l'infortune de Delmare 'avait des sympathies secrètes avec la [sienne]' (*I*, 325). C'est lui en effet qui s'occupe de Delmare pendant les derniers moments de sa vie. Ces liens homosociaux, qu'Eve Kosofsky Sedgwick décèle aussi dans le roman gothique,<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Sandy Petrey y lit la binarité Don Juan/Othello exposée par les saint-simoniens. Sandy Petrey, 'Men in Love, Saint-Simonism, *Indiana*', *George Sand Studies*, 14 (1995), 35-44.

<sup>119</sup> Aimée Boutin, 'Indiana au pays des hommes: Narration et Désir dans le roman de George Sand', p. 125. À propos de la rivalité masculine, voir Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and male homosocial desire* (New York: Columbia University Press, 1985); René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris: Grasset, 1961).

<sup>120</sup> Comme l'indique Isabelle Naginski, 'Ralph and Raymon's destinies are antithetical and can be studied as mirror images of one another.' Isabelle Hoog Naginski, *Writing for her life*, p. 65.

<sup>121</sup> Ralph évite la chute de Raymon dans la rivière où s'est noyée Noun, tandis que Raymon évite le suicide de Ralph après la fausse nouvelle de la mort d'Indiana pendant la chasse. Les deux séquences se répondent l'une l'autre: 'un vertige le saisit, et il fût tombé dans la rivière si M. Brown ne l'eût pris par le bras et ne l'eût entraîné loin de là.'; 'Raymon lui arracha son arme et l'entraîna vers le lieu d'où partaient les cris.' (*I*, 139, 163).

<sup>122</sup> Ainsi Raymon, après la mort de Noun, 'dans le premier moment, il se fit horreur à lui-même, et chargea ses pistolets dans l'intention bien réelle de se brûler la cervelle.' (*I*, 127). La tentation de Ralph pour le suicide est évoquée plusieurs fois.

<sup>123</sup> Kosofsky Sedgwick a remarqué que 'the limited group of fictions that represent the "classic" early Gothic contains a large subgroup – *Caleb Williams*, *Frankenstein*, *Confessions of a Justified Sinner*, probably *Melmoth*, possibly *The Italian* – [...] each is about one or more males who not only is

servent chez Sand à rééquilibrer la dynamique des personnages féminins, en les liant avec des héros complexes qui dédoublent le drame féminin.

***Valentine* (1832), ou 'cette carrière ardue et rigide des devoirs impossibles'**<sup>124</sup>

Dans *Indiana*, les figures maternelles sont étrangement absentes. Indiana et Laure ont été élevées sans mère, celle-ci étant morte pendant leur enfance.<sup>125</sup> En revanche, le deuxième roman de Sand, *Valentine*, met en place une prolifération de figures maternelles, tandis que les figures paternelles sont absentes: ceux-ci sont morts ou inefficaces en tant que figures autoritaires.<sup>126</sup> Cette prolifération focalise de plus près sur les devoirs problématiques des femmes dans la société de la Restauration. Le roman gothique, qui servait naguère à représenter la Révolution Française, sert chez Sand à analyser les séquelles de cet événement et de la législation qui en surgit, pour la cellule familiale et les rôles qui y sont accordés aux deux sexes.<sup>127</sup> L'institution du mariage selon le Code civil, pourvoit à la protection de la paternité et à la légitimité de la succession. Elle impose en même temps des devoirs maternels censés représenter une essence de la féminité. Ainsi l'historien Michelet considère que le fond de la nature de la femme est 'l'invincible instinct maternel'.<sup>128</sup> Supposant ainsi que chaque femme serait une bonne mère, la loi omet de légiférer pour assurer une bonne formation maternelle des filles. L'histoire des héroïnes dédoublées dans *Valentine* est celle de la vulnérabilité de l'héroïne gothique qui, formée (ou non-formée) par une éducation féminine fautive, est mal équipée pour affronter et négocier les contraintes morales de son nouvel état conjugal et les 'devoirs impossibles' qui lui sont imposés. De plus, ce

---

persecuted by, but considers himself transparent to and often under the compulsion of, another male.' Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, p. 91.

<sup>124</sup> George Sand, 'Valentine', in *Romans 1830*, (Paris: Omnibus/Presses de la cité, 1991), pp. 193-382 (p. 283). Toutes les références à ces romans renvoient à cette édition, et prendront la forme *V* pour *Valentine*.

<sup>125</sup> La marquise de Carjaval, la tante d'Indiana, se révèle distante, tandis que la seule figure maternelle valable, la mère de Raymon, choie son fils en lui faisant croire que toutes ses transgressions seront pardonnées.

<sup>126</sup> Comme le remarque Debra L. Terzian, 'Valentine's story begins in the absence of the father.' Debra L. Terzian, 'Feminism and Family Dysfunction in Sand's *Valentine*', *Nineteenth Century French Studies*, 25 (Spring-Summer 1997), 266-79 (p. 267).

<sup>127</sup> Selon Bordas, 'l'histoire de Valentine ne se comprend, ne s'énonce, ne se lit et n'existe que par référence à un intertexte historique politique rudimentaire, désormais totalement intégré dans les consciences françaises: la révolution de 1789', Éric Bordas, 'Valentine, roman historique, roman de l'histoire, ou roman dans l'histoire?', *George Sand Studies*, 21 (2002), 28-55 (p. 28). Sur ce sujet, voir aussi Aimée Boutin, 'Out of place: Family Dysfunction and displacement in *Valentine*', *The Romanic Review*, 96 (2005), 311-24.

<sup>128</sup> Jules Michelet, *Du Prêtre, de la femme, de la famille* (Paris: Comptoir des imprimeurs-unis; Hachette; Paulin, 1845), pp. 118, 215.

manque d'appuis, et la pression pour accéder au mariage comme seule issue légitime disposent les personnages féminins à se retourner l'un contre l'autre dans une rivalité destructrice.

Dans ce deuxième roman, Sand continue à manipuler les configurations possibles pour l'identité féminine; elle multiplie les dédoublements, et les complique par un tiers affiché plus clairement. Comme l'indique Nathalie Buchet-Rogers:

Dans *Valentine*, la plupart des figures contenues dans *Indiana* sont reprises, mais en quelque sorte redistribuées pour être rejouées sur un nouvel échiquier, comme s'il était nécessaire de revenir sur une interrogation imparfaitement résolue dans le premier roman [...]<sup>129</sup>

Nous proposons que ces figures redistribuées, évoquées en termes vagues dans cette citation, soient celles de l'héroïne gothique et de ses doubles, que Sand module par une préoccupation plus prononcée pour la formation féminine. Dans cette visée, Sand puise notamment chez des romancières gothiques qui thématissent l'éducation féminine, comme Radcliffe, Wollstonecraft et Dacre. Un dialogue transmanche concernant l'éducation féminine se poursuivait déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre Mme de Genlis et Ann Radcliffe. Le roman pédagogique de Genlis, *Adèle et Théodore, ou lettres sur l'éducation* (1782), que Roland Virolle considère comme une adaptation de *The Castle of Otranto*,<sup>130</sup> est jugé comme une source possible pour *The Romance of the Forest* (1791) de Radcliffe, où la romancière gothique aborde son idéal de l'éducation féminine.<sup>131</sup> En 1832, Sand relance ce dialogue, en adaptant le discours gothique anglais pour représenter une éducation féminine très imparfaite et un manque de modèles adéquats. Sa stratégie est ainsi semblable à celle de Mary Wollstonecraft (et ensuite sa fille Mary Shelley<sup>132</sup>), qui présente une vision dysphorique et gothique de l'éducation féminine.<sup>133</sup> Sand partage avec ces deux écrivains des soucis semblables, énumérées par Hoeveler:

---

<sup>129</sup> Nathalie Buchet-Rogers, 'Adultère-deuxième: *Valentine* ou l'empire du genre', *George Sand Studies*, 22 (2003), 34-48.

<sup>130</sup> Roland Virolle, 'Madame de Genlis, Mercier de Compiègne: gothique anglais ou gothique allemand?', *Europe*, 62 (mars 1984), 29-38 (p. 33).

<sup>131</sup> Judith Clark Schaneman, 'Rewriting Adèle et Théodore: Connections Between Madame de Genlis and Ann Radcliffe', *Comparative Literature Studies*, 38 (2001), 31-45.

<sup>132</sup> Alan Richardson démontre comment *Frankenstein* aborde les lacunes de l'apprentissage de la femme autodidacte et de l'éducation sexuelle féminine, par le biais de la créature dépourvue d'appuis, dans une société hostile. Alan Richardson, 'From *Emile* to *Frankenstein*: The Education of Monsters', *European Romantic Review*, 1 (1991), 147-62.

<sup>133</sup> Nous ne savons pas si Sand a lu Mary Wollstonecraft, mais les affinités entre les deux écrivains ont été remarquées maintes fois. Voir par exemple Linda M. Lewis, *Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian Woman Artist*, p. 9.

The issues that concerned Wollstonecraft and Radcliffe were fairly simple: they believed in access to education for women; they advocated the importance of the family presided over by intelligent and devoted parents and inhabited by dutiful children; and they understood the importance of marriage and the crucial nature of the choice of an appropriate spouse as a means of determining a woman's future status and opportunities.<sup>134</sup>

### **L'Absence de bonnes mères formatrices**

*Valentine* explore la destinée de trois personnages féminins, dont les liens de sororité sont soulignés tout au long du roman. La protagoniste aristocratique Louise-Valentine Raimbault est dédoublée par sa demi-sœur Louise, dont le prénom indique le rapport étroit entre les deux. Valentine est aussi dédoublée par Athénaïs, la fille des fermiers de la famille Raimbault, qu'elle aime 'comme [s]a sœur' (V, 209). La mère d'Athénaïs fut d'ailleurs la nourrice de Louise, faisant de ces deux personnages, deux autres 'sœurs de lait'. Or, ces trois femmes suivent des destinées semblables mais finalement divergentes, en fonction de leur formation et de la non-présence maternelle. Les doubles dans ce roman représentent le destin des jeunes filles (au sens de 'daughters') dans une économie patriarcale.

Louise, la fille-mère déchue, reprend le modèle de l'anti-héroïne gothique déjà évoqué par Noun. Son sort découle inévitablement des lacunes de son éducation: 'abandonnée à moi-même dès mon enfance, privée des secours de la religion et de la protection d'une mère, livrée à notre aïeule, cette femme si légère et si dépourvue de pudeur, je devais tomber de flétrissure en flétrissure!' (V, 326)<sup>135</sup> Le rôle d'une éducation inadéquate dans la formation des 'gothic antiheroines' est aussi exploré par Radcliffe, dans son portrait de Signora Laurentini.<sup>136</sup> L'anti-héroïne gothique

---

<sup>134</sup> Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. 34.

<sup>135</sup> La belle-mère de Louise reproche en effet à la grand-mère 'les résultats de l'éducation de l'autre' (V, 213).

<sup>136</sup> 'LAURENTINI DI UDOLPHO, who was the only child of her parents, and heiress of the ancient house of Udolpho, in the territory of Venice. It was the first misfortune of her life, and that which led to all her succeeding misery, that the friends, who ought to have restrained her strong passions, and mildly instructed her in the art of governing them, nurtured them by early indulgence. But they cherished their own failings in her; for their conduct was not the result of rational kindness, and, when they either indulged, or opposed the passions of their child, they gratified their own. Thus they indulged her with weakness, and reprehended her with violence; her spirit was exasperated by their vehemence, instead of being corrected by their wisdom; and their oppositions became contest for victory, in which the due tenderness of the parents, and the affectionate duties of the child, were equally forgotten; but, as returning fondness disarmed the parents' resentment soonest, Laurentini was suffered to believe that she had conquered, and her passions became stronger by every effort, that had been employed to subdue them. The death of her father and mother in the same year left her to her own discretion, under the dangerous circumstances attendant on youth and beauty.' Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, p. 655.

passionnée, gâtée dans son enfance, et dépourvue de l'appui de ses parents, semble destinée à vivre une vie déréglée et excessive.

De mauvais exemples entourent également Valentine, puisque ses figures maternelles sont motivées par des impulsions néfastes qu'elle s'efforce de repousser: 'l'amour du luxe, auquel sa grand-mère sacrifiait toute dignité; [...] l'ambition, dont les espérances déçues torturaient sa mère, [...] l'amour, qui avait si cruellement égaré sa sœur' (V, 215). Pour remédier à cette situation, Valentine devient autodidacte, la première d'une série d'héroïnes sandiennes qui cherchent à acquérir des éléments d'autonomie, d'indépendance et de connaissance de soi. Elle est ainsi apparentée aux héroïnes orphelines dans les romans gothiques qui doivent se frayer leur propre chemin:

La jeune Valentine, élevée tour à tour par sa sœur bannie, par sa mère orgueilleuse, par les religieuses de son couvent, par sa grand-mère étourdie et jeune, n'avait été définitivement élevée par personne, elle s'était faite elle-même ce qu'elle était, et, faute de trouver des sympathies bien réelles dans sa famille, elle avait pris le goût de l'étude et de la rêverie. (V, 214)

La mère biologique distante et absente a été commentée maintes fois en tant qu'élément autobiographique dans les romans de Sand.<sup>137</sup> Nous proposons l'idée que le roman gothique fournit un moyen romanesque idéal pour dramatiser cette absence et ses répercussions. La Comtesse de Raimbault constitue en effet le type du mauvais parent dans le roman gothique.<sup>138</sup> Le Code Napoléon néglige cette possibilité en supposant que la maternité soit un devoir naturel des femmes. La Comtesse, 'cette mère sans entrailles', tout en condamnant sa fille sans appel à un mariage forcé avec un homme froid, la prive de son appui, et refuse 'de [lui] ouvrir ses bras dans le danger' (V, 296, 377). Son absence en des moments cruciaux sert de catalyseur pour le sort de Valentine, et le rêve de Louise où Mme de Raimbault laisse noyer Valentine préfigure en effet son abandon par sa mère biologique.<sup>139</sup> Le discours de la chute dans l'abîme guette ces héroïnes vulnérables.<sup>140</sup> L'absence de la Comtesse est motivée par son désir d'être

---

Charlotte Dacre, pour sa part, dramatise et exagère dans *Zofloya* les théories de Wollstonecraft sur l'importance éducative de la mère. Ainsi, elle écrit par rapport à sa protagoniste Victoria, 'Education had never corrected the evil propensities that were by nature hers: hence pride, stubbornness, the gratification of self [...] Example, a mother's example, had more than corroborated every tendency to evil.' Charlotte Dacre, *Zofloya*, pp. 132-3.

<sup>137</sup> Voir par exemple Maryline Lukacher, *Maternal fictions*.

<sup>138</sup> 'The frequent presence of bad parents as Gothic villains gives authors ample opportunity to hold up for criticism overindulgent or negligent mothers and indifferent or authoritarian fathers.' Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle*, p. 82.

<sup>139</sup> Il évoque aussi un parallèle avec le sort de Noun, la femme déçue et abandonnée dans *Indiana*.

<sup>140</sup> 'Entraîner sa soeur dans l'abîme où elle s'était précipitée'; 'Valentine se vit sur le bord de l'abîme où sa soeur était tombée' (V, 276, 326).

‘débarrassée des devoirs de la maternité’ (V, 317), remettant ainsi en cause son aspect ‘naturel’. Cependant la mère ‘affective’ de Valentine – Louise elle-même – est aussi absente, à cause de sa jalousie qui l’empêche d’être un bon guide pour sa sœur. Dans une séquence clé, elle laisse Valentine seule avec Bénédicte, dans une situation de tentation adultère à laquelle Valentine succombe. L’intervention du narrateur ‘Louise, où étiez-vous donc?’ (V, 323), est révélatrice du poids de sa responsabilité manquée, ressentie par Louise elle-même: ‘elle sentait que sa faiblesse perdait Valentine’ (V, 324).

L’autre double de Valentine, Athénaïs, représente la transplantation de l’héroïne dans une autre classe sociale. L’éducation permet la mise en parallèle des héroïnes provenant de rangs sociaux divers: ‘Ne recevons-nous pas la même éducation dans presque toutes les classes?’ (V, 260) Dans ce cas, la mère, loin d’être absente, est par contre très active dans les ambitions qu’elle nourrit pour sa fille: ‘fais la dame, ma fille; tu as été élevée pour ça: c’est l’intention de ton père’ (V, 196). Cette jeune fille et ses parents sont le véritable produit de l’époque arriviste dans laquelle ils vivent, qui vise notamment à l’acquisition et à la transmission des biens.<sup>141</sup> Le dédain d’Athénaïs envers l’utilité, en opposition directe avec les idées de Valentine,<sup>142</sup> ainsi que sa frivolité, sont perçus à plusieurs reprises comme un résultat négatif de l’éducation transmise par ses parents ambitieux: ‘Est-ce la faute d’Athénaïs si on l’a élevée ainsi?’ (V, 198) Cette fille choyée commet aussi une erreur importante en acceptant un mariage sans amour – une décision malavisée qui aurait des suites sanglantes, annoncées dès le jour du mariage. L’époux Pierre Blutty lance à son rival Bénédicte un verre de vin, qui laisse des taches rouges sur la robe de la nouvelle mariée. Cependant, de ces trois héroïnes, c’est Athénaïs qui aura le dénouement le plus heureux. À travers elle, Sand explore le potentiel de redressement pour l’héroïne qui est prête à rattraper les effets négatifs de son éducation. Au moyen d’un apprentissage par l’expérience, elle est capable de prendre en charge sa destinée. Sa bonté du cœur, ‘un héritage sacré transmis par sa mère’, et son adaptabilité comme ‘une cire molle et flexible’, indiquent que dans un milieu plus propice à l’éclosion de ses qualités, comme dans le pavillon de Valentine, elle pourrait s’épanouir: ‘il y avait donc beaucoup à espérer pour elle des leçons de l’expérience et de l’avenir’ (V, 202). Sand tempère ainsi la négativité du sort de Valentine et de Louise, victimes de leur destinée, par cette troisième héroïne, la plus

---

<sup>141</sup> À leur neveu, les fermiers Lhéry destinent donc la transmission d’‘une bonne ferme, une jolie fermière, et une dot de deux cent mille francs comptants pour entrer en ménage’ (V, 202).

<sup>142</sup> ‘J’ai supprimé de mes talents ceux qui ne pouvaient me servir à rien’ (V, 220).



jeune. Athénaïs préfigure en effet la deuxième Cathy Linton dans le roman de Brontë, *Wuthering Heights* (1847), qui arrive, par son adaptabilité, à éviter le sort de la première Catherine, la femme en proie à ses passions.

### **L'«irréprochabilité» mise à l'épreuve**

À travers Valentine, la vulnérabilité de l'héroïne à cause de son éducation fautive et de l'absence maternelle est exacerbée par une mise à l'épreuve sociale cruelle, qui teste sa qualité d'irréprochabilité, essentielle pour l'héroïne gothique et sentimentale. L'irréprochabilité – 'what makes the Gothic heroine so interesting as an ideological vehicle and so tiresome as a literary character'<sup>143</sup> – exige le manque ou la répression de passions féminines, selon un modèle que Nancy Cott appelle 'passionlessness'.<sup>144</sup> Le maintien de cette qualité et le respect des devoirs sont montrés comme une tâche particulièrement ardue pour Valentine qui doit négocier les contraintes de l'institution du mariage.

Pourtant Sand souligne l'impact transformateur de la société, de la destinée, et de Louise sur Valentine, et indique comment l'enfance de Valentine ne la disposait pas au sort qui lui adviendra. Contrairement à Indiana et Noun, Valentine 'ne rêvait pas la passion: elle ne partageait pas l'empressement altier des jeunes cerveaux qui la regardent comme un besoin impérieux de leur organisation' (V, 215). Elle désire le mariage, un ménage et des enfants, bref, elle est disposée à trouver son épanouissement dans la vie privée exigée pour une femme, 'À nulle femme la vertu ne semblait devoir être plus facile' (V, 251). Qu'est-ce qui renverse alors cette situation apparemment favorable? Sand montre comment la difficulté de l'accomplissement de ces mêmes devoirs dérive de l'immoralité d'une société réglée par le Code Napoléon, qui ne favorise pas le mariage de la femme par inclination, et la contraint par contre à entrer dans un pacte sans amour centré sur la transmission de la dot féminine. Comme chez les romancières gothiques, Sand focalise sur 'women making moral choices in what they perceive to be an institutionally immoral society'.<sup>145</sup> La mère de Valentine, en la forçant

---

<sup>143</sup> Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle*, p. 77.

<sup>144</sup> Voir Nancy F. Cott, 'Passionlessness: An Interpretation of Victorian Sexual Ideology, 1790-1850', *Signs*, 4 (1978), 219-36.

<sup>145</sup> Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. 126.

à épouser Lansac, fait valoir la loi patriarcale au détriment de sa fille.<sup>146</sup> L'évocation de ce pacte conjugal n'est pas dénuée de teintes gothiques: 'sous les yeux de la société qui approuve et ratifie, la femme pudique et tremblante, qui a su résister aux transports de son amant, tombe flétrie sous les baisers d'un maître exécré!' (V, 296).

En plus, le Code promet un jugement en deux poids deux mesures pour le mari et la femme. Le mari de Valentine, un homme froid et calculateur, avide de sa fortune, fait ressortir les points faibles d'une configuration légale qui suppose un mari bienveillant et pardonne ses égarements. Selon l'article 213 du Code, 'le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari'.<sup>147</sup> Le mari de Valentine manque à son devoir, en la laissant seule pendant deux ans, juste après leur mariage; cependant Valentine doit quand-même respecter ses devoirs envers lui et supprimer le penchant naturel qui l'attire vers Bénédicte. Le narrateur de *Valentine*, plus proche de l'optique de Sand que celui d'*Indiana*, pose en effet des questions rhétoriques qui dressent un réquisitoire contre les situations impossibles auxquelles doit faire face l'héroïne:

Comment la femme jetée, avec une âme impressionnable, dans la carrière ardue et rigide des devoirs impossibles, pourrait-elle résister à la nécessité de transiger à chaque instant avec eux? (V, 283)

Mais la société se trouvait là entre eux, qui rendait ce choix mutuel absurde, coupable, impie! La Providence a fait l'ordre admirable de la nature, les hommes l'ont détruit; à qui la faute? (V, 269)

La rhétorique des vertus inexpugnables, employée pour l'héroïne gothique, est poussée au point de rupture, dans une société 'où le cœur n'a de véritables jouissances que dans l'oubli de tout devoir et de toute raison!' (V, 258) Dans ce cadre, les stratégies de l'héroïne gothique sont restreintes; ainsi Valentine recourt d'abord à 'une soumission passive et silencieuse' (V, 281), par laquelle elle arrive parfois à manipuler sa mère.<sup>148</sup> Elle réussit aussi à éviter la consommation du mariage par sa maladie fiévreuse, qui évoque les évanouissements des héroïnes gothiques quand elles sont confrontées à des menaces sexuelles. Elle possède aussi un courage moral qui la mène à la résolution malavisée de l'aveu à son mari. Cependant ces stratégies ne sont guère efficaces, puisque son mariage la dénué de tout pouvoir: 'Est-ce qu'une mariée d'un jour sait

---

<sup>146</sup> Poughon expose l'importance légale de l'autorisation parentale, indiquant que 'l'idée qu'il pourrait exister une atteinte à la liberté des époux ne se pose pas.' Jean-Michel Poughon, *Le Code Civil*, p. 144.

<sup>147</sup> *Code civil des français: éd. originale et seule officielle*, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1061517>> [consulté le 18 septembre 2012].

<sup>148</sup> 'En s'y prenant bien, reprit la comtesse *désarmée par sa soumission*, il peut n'y avoir aucun [inconvenient] à le faire venir' (V, 241; c'est nous qui soulignons).

exiger quelque chose? est-ce qu'elle a des droits? Est-ce qu'on en tient compte?' (V, 295).

Le mariage de Valentine et Lansac est une parodie amère du contrat marital, puisque, non consommé, il accomplit simplement sa fonction de transmettre la propriété de la mariée. De plus, le mari, indifférent envers sa femme, ne respecte pas son devoir de fidélité,<sup>149</sup> mais quand il découvre qu'elle aurait pu elle aussi manquer à sa fidélité, elle est placée dans une situation nette d'infériorité (comme le fut Raymon par rapport à Laure dans *Indiana*). Rappelons en effet, que la femme adultère était considérée comme une criminelle, passible d'un emprisonnement de trois mois à deux ans,<sup>150</sup> et que des preuves écrites étaient suffisantes pour l'excommunier civilement. Cela explique pourquoi le mari de Valentine témoigne d'un 'désir ardent d'obtenir des preuves qui lui donneraient un empire sans bornes sur sa femme [...]' (V, 345), et sur son argent.<sup>151</sup>

À ces considérations, il faut ajouter le rôle de la destinée, soulignée dans le roman comme une fatalité implacable:

Valentine n'était point née passionnée, mais la fatalité semblait se plaire à la jeter dans une situation d'exception et à l'entourer de périls au-dessus de ses forces [...] (V, 321)

Ainsi Valentine, de calme et réservée qu'elle était naturellement, était devenue passionnée jusqu'au délire par suite d'un *impitoyable concours de malheurs et de séductions* qui avaient développé en elle de nouvelles facultés pour combattre et pour aimer. (V, 366; c'est nous qui soulignons.)

Cette fatalité 'gothique', sert à exposer de manière intensifiée les apories qui régissent l'institution du mariage. Face à ces dilemmes, Valentine est une héroïne gothique qui

---

<sup>149</sup> 'Il s'était marié avec la ferme résolution de ne pas s'embarrasser de madame de Lansac, et, pour le moment, il entretenait avec une première danseuse du théâtre de Saint-Pétersbourg des relations qui lui faisaient envisager très philosophiquement la vie.' (V, 335)

<sup>150</sup> Voir Jean-Michel Poughon, *Le Code Civil*, p. 36.

<sup>151</sup> Valentine doit aussi affronter les exigences d'un amant qui devient de plus en plus impérieux. Nathalie Buchet-Rogers indique comment, 'menée sur le mode réaliste, l'intrigue du mariage, comme celle de l'adultère, est une intrigue masculine violente, qui s'organise autour de la prise d'assaut de la femme. Épiée, poursuivie, traquée, elle est prise au piège des deux côtés'. Nathalie Buchet-Rogers, 'Adultère-deuxième', p. 41. La persécution de l'héroïne gothique est ainsi traduite par Sand dans ce 'mode réaliste', puisque Valentine se sent obligée de respecter des devoirs irréconciliables, et envers son mari absent, et envers son amant omniprésent. Les terreurs de Valentine, sa 'pâleur effrayante' (V, 298), sont soulignées à plusieurs reprises, et évoquent l'angoisse générée par son positionnement vulnérable. En ramenant Bénédicte des portes de la mort, Valentine contracte des devoirs envers lui aussi, qui ne vont pas sans évoquer les devoirs de Frankenstein envers sa créature: 'ne craignez pas de voir en face de vous le spectre que vous avez retiré du tombeau!' (V, 328).

manque singulièrement de sauveurs – mari, sœur, mère, grand-mère, sont tous impuissants, ou la poussent à sa perte.<sup>152</sup>

### **Les Doubles gothiques et leur rivalité féminine**

Valentine semble aussi destinée à suivre son double problématique, Louise. Cette figure de la fille-mère déchue projette une ombre sur Valentine tout au long du roman. Exilée de son paradis perdu, fuyant une duègne qui la tyrannise,<sup>153</sup> et parcourant une existence errante, Louise expie par sa souffrance sa faute originelle, et laisse un impact indélébile sur la psyché de Valentine: ‘C’était là le seul événement de la vie de Valentine; mais il l’avait remplie; il avait influé sur son caractère.’ (V, 215) Un lien fantasmatique lie les deux sœurs, suggéré par le fait que Valentine retrouve sa sœur à travers l’égarement nocturne. Il est aussi significatif que pour se rendre à son premier rendez-vous, Valentine doit passer par la voie de la transgression: ‘C’était la première fois de sa vie que Valentine se hasardait seule, la nuit, volontairement, hors du toit paternel.’ (V, 242)

Au premier abord, les oppositions caractérisant les deux sœurs semblent reproduire celles du couple Indiana-Noun. Ainsi Louise, la brune, ‘dont l’âme était passionnée’ (V, 276) serait le double charnel de l’héroïne pure et blonde Valentine. Les affrontements entre les deux femmes explicitent les enjeux du modèle binaire, et annoncent le long entretien entre Lélia et Pulchérie. Ainsi Louise évoque le modèle typique gothique quand elle s’exclame: ‘Les femmes comme moi succombent, et sont à jamais perdues! Les femmes comme vous, Valentine, doivent prier et combattre; elles doivent chercher leur force en elles-mêmes’ (V, 326). Cependant, ce clivage est infirmé, puisque Valentine finit par succomber aux mêmes passions que Louise, subissant ainsi ‘la contagion de son exemple’ (V, 276). Louise, en facilitant les rencontres de Valentine avec Bénédicte, est en effet partiellement responsable de la chute de sa sœur. En même temps, Louise refuse activement de subir le destin typique de l’anti-héroïne gothique. Elle est une survivante tenace, capable de mobiliser le pouvoir pathétique de la femme

---

<sup>152</sup> ‘Je suis une pauvre femme, isolée, abandonnée de toutes parts; aidez-moi’ (V, 357); ‘Hélas ! disait-elle, mon mari me repousse, ma mère ne saurait me comprendre, ma sœur n’ose rien; qui m’arrêtera sur ce versant dont la rapidité m’emporte?’; ‘tous ses appuis naturels lui étaient successivement enlevés, et comme à dessein, dans le temps où ils lui étaient le plus nécessaires’ (V, 357, 360).

<sup>153</sup> Épisode présent également dans le roman *Zofloya* de Charlotte Dacre.

déchue et victimisée pour exercer une influence manipulatrice sur Valentine et Bénédict.<sup>154</sup>

Les liens entre les deux sœurs sont compliqués par une rivalité souterraine, qui surgit de manière dramatique suite à la mort de Bénédict. Cette dernière confrontation de Louise avec Valentine s'avère virulente: 'quand ces deux femmes se regardèrent, il y eut entre elles comme un magnétisme horrible. Le visage de Louise exprimait un mépris féroce, une haine glaciale' (V, 379). Elle a la même intensité des affrontements féminins dans le roman gothique *Zofloya*.<sup>155</sup> Cependant, la confrontation de Louise avec Valentine n'est qu'un événement parmi toute une série de rivalités et d'antagonismes féminins qui ponctuent le roman. Ainsi Louise fut la rivale de sa belle-mère la Comtesse, avec qui elle partagea un amant. Une rivalité moins aiguë, se développe également entre Athénaïs, la fiancée de Bénédict, et Valentine, celle dont il est épris, tandis qu'une autre rivalité, de nature différente, caractérise les rapports entre la grand-mère de Valentine, la marquise issue des salons de Mme du Barry, et sa mère, la Comtesse issue du contexte bonapartiste. D'ailleurs, la Comtesse rivalise avec sa propre fille, jalouse de l'attention que reçoit sa jeune beauté. Elle suit ainsi le modèle de la marâtre des contes de fée comme *Blanche Neige*, figure gothique de la rivalité féminine.<sup>156</sup> Ces rivalités constituent le sujet de plusieurs romans gothiques, surtout radcliffiens. Ainsi Maggie Kilgour explique comment:

Like Mary Wollstonecraft, Radcliffe is concerned with the way in which female rivalry, rather than bonding, is the product of the separation of the sexes. Mme Cheron's only means of power is tormenting those women who are weaker than herself [dans *The Mysteries of Udolpho*]. Isolated in the domestic world, confined in the various spaces of the novel, women fight amongst themselves for male attention.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> 'Ces cris du remords et du désespoir produisirent plus d'effet que les plus éloquentes remontrances' et Bénédict lui reproche: 'vous savez bien quel doit en être l'effet sur ceux qui, comme moi, vous vénèrent pour les épreuves que vous avez subies' (V, 326, 327).

<sup>155</sup> Cette scène est évocatrice des affrontements entre Victoria et Lilla, et entre Megalena Strozzi et Victoria dans *Zofloya*, puisque les deux romans comparent le regard entre les rivales avec celui du basilic. 'vous qui, comme un basilic, m'y avez fascinée et attachée afin d'y dévorer mes entrailles à votre aise' (V, 379) ; 'beheld him, with a young and lovely rival seated by his side, in gay and amorous converse; with a basilisk's eye she gazed upon her, breathing destruction and revenge.' Charlotte Dacre, *Zofloya*, p. 117.

<sup>156</sup> L'analyse excellente de ce conte de fée par Gilbert et Gubar a déjà été rapprochée de *Valentine* par Debra L. Terzian, qui observe que Madame Raimbault a internalisé ce que Gilbert et Gubar appellent le 'patriarchal voice of judgment that rules the Queen's – and every other woman's – self-evaluation.' Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 38, cité in Debra L. Terzian, 'Feminism and Family Dysfunction', p. 273.

<sup>157</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic novel*, p. 118.

Les rivalités féminines pour le pouvoir explorées dans les couvents gothiques,<sup>158</sup> ou les rivalités meurtrières autour de l'intérêt amoureux, comme celles entre Laurentini et la Vicomtesse,<sup>159</sup> sont réappropriées par Sand, afin de rehausser le fait que l'héroïne vulnérable ne reçoit aucun appui de son sexe. Elles représentent également la déformation des rapports mère-fille dans un régime où les femmes se disputent leur accès à l'espace légitime du mariage.<sup>160</sup>

Le cas de la mère de Valentine, la comtesse de Raimbault, est particulièrement intéressant, puisqu'elle reprend la figure de la mère dite phallique, courante dans les contes de fées et dans le roman gothique,<sup>161</sup> mais incarne en même temps son contexte historique. Comme Laure dans *Indiana*, elle est une arriviste, 'fille d'un riche manufacturier' (V, 233), avec une dot considérable, dont l'union avec un aristocrate résulte de la tendance napoléonienne à unir les anciens noms aux nouvelles fortunes. Cependant, le caractère inadéquat de l'état conjugal pour cette femme transparaît dans son 'aigreur fébrile' (V, 249), résultant de son manque de pouvoir d'action, et de son peu de goût pour son rôle maternel. Ce qu'elle remplit de ce rôle se limite au legs de la propriété dotale, et à l'imposition du Code Napoléon à sa fille, transmettant un régime disciplinaire néfaste.<sup>162</sup>

### **La Dynamique finale du dédoublement**

La survie de Louise, la fille-mère déchue, par opposition à Valentine, nous mène à interroger la dynamique du dédoublement. Vers la fin du roman, un transfert étrange s'effectue entre les deux sœurs. L'accusation de Louise, 'vous m'avez supplantée' (V, 379), qui fait référence aux affections de Bénédicte, renvoie également à son rôle d'anti-héroïne gothique et double passionné, puisque Valentine est 'devenue passionnée

---

<sup>158</sup> Voir *The Italian* d'Ann Radcliffe, et *La Religieuse* de Diderot.

<sup>159</sup> Dans *The Mysteries of Udolpho*. Une rivalité analogue caractérise aussi les relations entre Victoria et Lilla dans *Zofloya* de Charlotte Dacre.

<sup>160</sup> Debra L. Terzian indique comment 'the text effectively severs any notion of female genealogy or transmission from mother to daughter.' Debra L. Terzian, 'Feminism and Family Dysfunction'. De même Luce Irigaray trouve que la mère et la fille 'sont à la fois complices et rivales pour advenir à l'unique position possible dans le désir de l'homme.' Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle* (Paris: Éditions de Minuit, 1984), p. 101.

<sup>161</sup> 'The phallic mother is Cinderella's evil stepmother robbing her of her birthright and attempting to prevent her from marrying the prince; she is the Evil Queen in Snow White, in competition with her own daughter for the affections of all.' S. T. Joshi, *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares* (Westport: Greenwood Press, 2007), p. 203.

<sup>162</sup> Debra Terzian a raison quand elle considère que la Comtesse, 'firmly rooted in social and patriarchal convention', doit être considérée comme 'more father-surrogate than nurturing mother', Debra L. Terzian, 'Feminism and Family Dysfunction', pp. 270-1.

jusqu'au délire' (V, 366). Par la 'filiation féminine de la faute' qu'indique Nathalie Buchet-Rogers,<sup>163</sup> 'Valentine' devient dans un sens, 'Louise', accomplissant le destin de celle qui s'appelle 'Louise-Valentine'.

La survie de Louise est un choix original qui met en scène une anti-héroïne gothique qui évite les sanctions qui lui sont habituellement réservées, et réussit à se redresser. La grande force de caractère de cette héroïne est soulignée, puisque dans sa souffrance, elle trempe son caractère, et réussit à accomplir une 'grande victoire intérieure' (V, 380) sur elle-même et ses passions:

Louise avait tant souffert, que ses facultés, rompues au joug de la douleur, trempées au feu des passions dévorantes, avaient acquis une force surnaturelle. Elle résista à ce coup affreux, et vécut pour son fils. (V, 380)

Ce rôle maternel exemplaire rachète ainsi ses fautes passées: 'j'ai fini par mettre ma gloire à me proclamer sa mère' (V, 244). Sand reconfigure ce devoir préconisé socialement, en représentant de manière positive une forme de maternité illégitime, celle des 'enfants naturels'.<sup>164</sup> Sand valorise aussi la maternité adoptive, puisque Louise a la chance d'élever de nouveau une deuxième Valentine, sa petite-fille. Louise récupère des éléments de son paradis perdu, et loge au château de son enfance d'où elle avait été chassée – un retour heureux qui est normalement la prérogative des héroïnes gothiques pures. La femme de Valentin, Athénaïs, constitue un autre triomphe inhabituel. Malgré ses origines paysannes, cette femme arriviste usurpe le titre de Comtesse pendant que l'autre Comtesse, la mère de Valentine, est encore vivante.<sup>165</sup> En cela, elle évoque Laure dans *Indiana*, qui usurpe la place d'Indiana.

Pour contrecarrer la vision tragique des devoirs féminins, Sand met en place l'éducation idéale de Valentin, cet homologue masculin plus jeune de Valentine.<sup>166</sup> Elle indique ainsi son espoir d'une éducation plus adéquate pour ses héroïnes. Encore une fois, Sand ne se restreint pas à une vision exclusivement féminocentrique, et entreprend

---

<sup>163</sup> Nathalie Buchet-Rogers, 'Adultère-deuxième', p. 46.

<sup>164</sup> Poughon indique comment 'le Code, à la différence de l'Ancien Droit, ne limite l'entretien matériel qu'aux enfants légitimes ou reconnus', Jean-Michel Poughon, *Le Code Civil*, p. 27. Par contre, remarquons que dans sa vie personnelle George Sand a connu la bâtardise par son frère Hippolyte, enfant de son père né hors mariage. En plus, il est fort possible que Solange soit le fruit d'une relation adultère avec Stéphane Ajasson de Granssagne. Elizabeth Harlan, *George Sand* (New Haven: Yale University Press, 2004), p. 329.

<sup>165</sup> 'La vraie comtesse de Raimbault intenta à la nouvelle un procès pour ce fait; mais elle mourut, et personne ne songea plus à réclamer.' (V, 381)

<sup>166</sup> 'Valentine aimait à constater la similitude de leurs caractères et de leurs inclinations. Elle se plaisait à retrouver dans ce jeune homme, malgré la différence des sexes, les goûts paisibles, l'amour de la vie intime et retirée, qui étaient en elle.' (V, 333)

l'exploration des personnages masculins qui reproduisent des dilemmes analogues.<sup>167</sup> L'éducation idéale de Valentin, entreprise par Bénédicte, ainsi que par sa tante Valentine – mère de substitution – porte des fruits puisqu' 'il se sentit épanouir dans cette atmosphère plus favorable à sa nature' (V, 333). Il dépasse ainsi les échecs de la formation des autres héroïnes, et de celle de Bénédicte, autre personnage masculin qui dédouble les conséquences d'une éducation inappropriée.<sup>168</sup> Le potentiel positif d'un projet éducatif entrepris par une héroïne, visant à la formation d'un héros sera abordé et approfondi dans *Mauprat* (1837). Cet élément préfigure aussi l'éducation de Hareton dans *Wuthering Heights*, entreprise par sa cousine Catherine Linton.

Les compromis décelables dans ce bilan d'acquis et de pertes pour le pouvoir d'action féminin, éclateront complètement dans *Lélia*, où Sand crée son héroïne gothique la plus subversive.

### ***Lélia* (1833): L'Esprit et ses ombres**

Les devoirs féminins familiaux et les exigences de la vertu inexpugnable, explorés dans *Valentine* par le biais du roman gothique radcliffien et des codes sentimentaux, mènent l'héroïne sandienne à une impasse idéologique et affective. Dans son troisième roman, *Lélia*, Sand met en place une héroïne qui rompt définitivement avec ses devoirs féminins, et tente de trouver son identité par d'autres moyens que l'amour conjugal/passionné (exploré dans *Indiana*) et les obligations préconisées pour les rôles féminins (explorés dans *Valentine*), c'est-à-dire en dehors des seuls exutoires féminins légitimés par le Code. À travers l'héroïne Lélia, Sand amorce la figure de la femme *philosophe*. Cette 'jeune femme, sans attaches apparentes, qui arpente la campagne italienne'<sup>169</sup> reprend la figure mythique de Corinne, la poétesse de génie menant une vie indépendante fort originale, créée par Mme de Staël dans *Corinne ou l'Italie* (1807).<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Les problèmes de masculinité soulevés par Nigel Harkness – l'assomption d'une identité littéraire masculine par Sand et le rôle des personnages masculins dans ses romans – sont donc revus autrement ici. Nigel Harkness, *Men of their Words*.

<sup>168</sup> Bénédicte est aussi le produit d'une éducation fautive qui développe outre mesure son impétueuse sensibilité; ainsi il ressent que 'l'éducation a corrompu [s]on esprit' (V, 300).

<sup>169</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Lélia, ou l'héroïne impossible', *Études littéraires*, 35 (2003), 87-106 (pp. 87, 9).

<sup>170</sup> Selon Béatrice Didier, 'George Sand a trouvé dans le roman de Mme de Staël la confirmation de ce qu'elle avait vécu dans sa propre vie: la difficulté pour une femme de concilier la supériorité de l'intelligence, la volonté de créer, avec le bonheur, avec l'existence à deux.' George Sand, *Lélia: texte de l'édition 1839*, 2 tomes (Meylan: Éd. de l'Aurore, 1987), I, p. 22.



Dans le texte, Lélia en est rapprochée explicitement.<sup>171</sup> Cependant Lélia diffère de ce modèle en récusant définitivement l'amour pour lequel Corinne sacrifie son génie. Viola, la femme morte d'amour, et Galatée, la femme pétrifiée dont l'existence est fonction du désir amoureux, sont idéalisées par le regard masculin comme des modèles féminins de soumission, que Lélia récusé.<sup>172</sup> De plus comme l'indique Naginski, elle exprime dans de longues diatribes, 'son mal du siècle, son doute religieux, son sentiment d'incomplétude existentielle,' à travers une 'spectaculaire introspection'.<sup>173</sup> Le génie poétique et l'esprit philosophique introspectif de Lélia, sont envisagés par Sténio comme un excès cérébral qui rend Lélia 'masculine'.<sup>174</sup> En tous points donc, Lélia récusé les modèles de conduite féminins préconisés, et choisit la voie de l'esprit, dimension exclue de la configuration sociale de la féminité.<sup>175</sup>

Cette figure désapprouvée de la femme philosophe, que Sand considérera rétrospectivement comme 'choquante de réalité',<sup>176</sup> tient une place tout à fait centrale dans l'imaginaire de Sand, qui avoue sa 'prédilection pour le personnage fier et souffrant de Lélia'.<sup>177</sup> La douleur et le doute exprimés par Lélia ont été rapprochés des romans du mal du siècle,<sup>178</sup> surtout *Obermann* (1804) de Senancour, œuvre à laquelle Sand consacre une préface élogieuse.<sup>179</sup> Les questions tourmentées posées par Lélia, comme 'Quel est ce désir inconnu et brûlant qui n'a pas d'objet conçu et qui dévore le cœur comme une passion?' (*LI*, 454), évoquent en effet les angoisses de René, Obermann et Werther. Cependant Sand, en s'appropriant ce 'mal de siècle' pour Lélia, vise à exprimer des griefs féminins, et, plus spécifiquement, comme le démontre

---

<sup>171</sup> 'Corinne mourante devait être plongée dans cette morne attention lorsqu'elle écoutait ses derniers vers déclamés au Capitole par une jeune fille.' George Sand, 'Lélia', in *Romans 1830*, éd. par Marie-Madeleine Fragonard (France: Presses de la cité, 1991), pp. 383-587 (p. 410). Toutes les références à ce roman renvoient à cette édition, et prendront la forme *LI* pour la *Lélia* de 1833.

<sup>172</sup> Voir Nigel Harkness, 'Resisting Realist Petrification in George Sand's *Lélia* and Balzac's *Sarrasine*', *French Studies*, 59 (2005), 159-72.

<sup>173</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Lélia, ou l'héroïne impossible', p. 89.

<sup>174</sup> Voir Evelyne Ender, 'Une femme qui rêve n'est pas tout à fait une femme': Lélia en rupture d'identité', *Nineteenth Century French Studies*, 29 (Spring-Summer 2001), 226-46. Même le personnage de Trenmor, qui envisage Lélia de manière plus positive que Sténio, la décrit cependant par une pléthore de personnages archétypaux et littéraires surtout masculins, comme Hamlet, Lara, Roméo et Le Tasse. Ces comparaisons, comme l'indique Margaret Waller, l'évoquent comme 'a female colossus, far larger than life, but for that very reason, perhaps not a woman at all.' Margaret Waller, *The Male Malady*, p. 149.

<sup>175</sup> La figure de la femme philosophe ne gagna guère du terrain en France dans les siècles passés – elle est ou ridiculisée, comme dans *Les Femmes Savantes* de Molière (1672), ou guillotinée comme Olympe de Gouge pendant la Révolution Française (1793).

<sup>176</sup> Voir la préface à l'édition de 1839, George Sand, *Lélia: texte de l'édition 1839*, t. 1, p. 56.

<sup>177</sup> Préface pour la version de 1839, *ibid.*

<sup>178</sup> Surtout par Pierre Reboul dans son édition de *Lélia* de 1960. George Sand, *Lélia*.

<sup>179</sup> L'article de George Sand sur *Oberman* paraît dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 juin 1833. Cet article contribua grandement à lancer la nouvelle édition d'*Oberman* chez Ledoux.

Margaret Waller, les griefs de la femme exceptionnelle.<sup>180</sup> Or, nous allons démontrer comment Sand, pour adapter et féminiser la structure androcentrique du mal du siècle, se sert surtout d'éléments gothiques. D'autres critiques, dont Pratima Prasad, Isabelle Naginski et Pierre Reboul, ont souligné plutôt les caractéristiques du roman noir dont cette héroïne est empreinte.<sup>181</sup> Reboul observe que la partie centrale du récit où Lélia 'confesse' son secret, relève de ce qu'il appelle le 'roman noir métaphysique',<sup>182</sup> exemplifié par *Frédéric Styndall* (1827), et *Les Derniers des Beaumanoir* (1824) de Kératry, roman que Sand avait lu.<sup>183</sup> Nous allons pourtant revoir Lélia comme une héroïne tout à fait gothique. Nous irons aussi plus loin que le simple repérage des intertextes, en démontrant comment cette dimension gothique découle de l'excès de la femme philosophe qui déborde les rôles sexuels.

Le dédoublement gothique féminin de Lélia constitue en effet une mise en scène de ce que Béatrice Didier appelle le 'drame de l'intellectualité'.<sup>184</sup> Les héroïnes doubles dans *Lélia* servent à focaliser sur les possibilités philosophiques d'une recherche de soi et de sa destinée dans le monde, ainsi que sur la place problématique de l'affectivité féminine. Lélia, tout en essayant d'étouffer ses passions par une vie presque exclusivement cérébrale et ascétique, ne réussit pas à les exclure. Le résultat est une intensité, voire un excès fébrile, d'âme, et l'apparition troublante de Pulchérie.

Afin de représenter son héroïne la plus hardie et la plus 'masculine' – celle qui coupe les amarres avec la prétendue essence de la femme pour adopter une féminité alternative – Sand marie des ressources du gothique radcliffien avec le gothique 'masculin', considéré comme excessif. Dans *Lélia*, le dédoublement radcliffien est modulé et mis en parallèle avec un dédoublement plus misogyne tiré de *The Monk* de Lewis, qui dramatise la condamnation de Lélia. Concernant cet amalgame d'influences radcliffiennes et lewisistes effectué par un écrivain femme, le roman *Zofloya* de Dacre constitue un parallèle utile avec *Lélia*, dans la présentation de l'héroïne passionnée et

---

<sup>180</sup> Margaret Waller, *The Male Malady*, pp. 136-75.

<sup>181</sup> Prasad étudie comment Sand utilise le roman noir pour évoquer un ennui métaphysique. Voir Pratima Prasad, 'Uncovering Narrative Convention', pp. 14-7. Isabelle Naginski focalise sur la claustration volontaire de Lélia (Isabelle Hoog Naginski, 'Roman Noir'), thème que nous allons aborder dans le chapitre suivant. Reboul évoque sommairement des échos du roman noir dans son édition annotée de *Lélia*. George Sand, *Lélia*.

<sup>182</sup> George Sand, *Lélia*, p. xxvi.

<sup>183</sup> Voir la lettre adressée à Jules Boucoiran, datée le 12 février 1831, George Sand, *Correspondance*, t. I, p. 801.

<sup>184</sup> Voir l'introduction de Béatrice Didier, George Sand, *Lélia: texte de l'édition 1839*, t. 1, p. 16.

profondément subversive, et dans l'échange d'identités entre les doubles.<sup>185</sup> De même, Lélia partage les violentes aspirations métaphysiques du personnage masculin 'satanique' de Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1824). Plusieurs échos textuels de ce roman gothique, en effet, ont été bien repérés par Charlotte Plat, qui parle de l'indéniable ressemblance de Lélia et Melmoth'.<sup>186</sup> Ainsi Sand n'est pas la première à avoir fusionné ces éléments gothiques de la sorte, mais son originalité ressort dans la manière dont elle manie cet amalgame pour afficher un excès cérébral et une passion de l'esprit chez son héroïne exceptionnelle. Dans un contexte romantique français, la dimension philosophique et la sensibilité poétique des personnages 'extrêmes' étaient valorisées au masculin par la tradition du 'mal du siècle'. Cependant, ces mêmes éléments deviennent non-légitimes quand ils sont transposés à la femme. C'est pourquoi pour les exprimer, Sand a dû recourir à l'empreinte gothique de la transgression. Pour mettre en scène l'extension outrée de[s] facultés' d'une femme, et sa 'vie sans règle et sans frein' (LI, 455), bref pour exposer le caractère 'démessuré' d'une vie cérébrale féminine, Sand recourt à l'incarnation littéraire gothique de l'excès.<sup>187</sup> Elle remanie donc chez Lélia les modèles féminins et masculins de l'excès par excellence: l'anti-héroïne gothique, et l'antihéros gothique aux ambitions faustiennes.

---

<sup>185</sup> Comme le remarque Jennifer Beauvais, '[Dacre's] development of this hybrid Gothic genre and a new female demon place her novel *Zofloya* in a position in which it can be examined alongside later nineteenth-century Female Gothic novels.' Jennifer Beauvais, 'Domesticity and the Female Demon in Charlotte Dacre's *Zofloya* and Emily Brontë's *Wuthering Heights*', *Romanticism on the Net*, 44 (novembre 2006) <<http://id.erudit.org/iderudit/013999ar>> [consulté 15 août 2012].

<sup>186</sup> À l'aide de citations, Plat évoque ces parallèles entre Lélia et Melmoth: (1) l'ambiance de mystère (2) les yeux sombres (3) la froideur (4) leur représentation en tant qu'ange rebelle et la possibilité d'un pacte infernal (5) la scène où la présence de Lélia perturbe Magnus pendant la Messe. Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française', pp. 116-8. À ces rapprochements, nous ajoutons aussi le motif de l'amant-démon, dans un passage où Lélia évoque le pacte melmothien typique, celui de marchander l'âme pour un 'dernier espoir':

Couchée sur la pierre des tombeaux, je rêvais les étreintes d'un démon inconnu: je sentais sa chaude haleine brûler ma poitrine, et j'enfonçais mes ongles dans mes épaules, croyant y sentir l'empreinte de ses dents. J'appelais le plaisir au prix de l'éternelle damnation, comme faisaient les hommes en ces jours de naïve poésie, où le démon, plus puissant et plus généreux aux vivants que Dieu même, s'offrait à eux comme un dernier espoir, comme un usurier qui retarde et consomme la ruine. (LI, 490)

<sup>187</sup> 'Gothic excesses, none the less, the fascination with transgression and the anxiety over cultural limits and boundaries, continue to produce ambivalent emotions and meanings in their tales of darkness, desire and power.' Fred Botting, *Gothic*, p. 2.

## **L'Excès cérébral de l'héroïne gothique**

L'excès féminin gothique prend normalement la forme des femmes fatales, passionnées d'amour et libertines, comme Laurentini dans *Mysteries of Udolpho*, voire démoniaques, comme Matilda dans *The Monk* et Victoria dans *Zofloya*. De ces modèles négatifs de l'anti-héroïne gothique, Sand tire des éléments utiles à la femme philosophe et indépendante, à savoir le pouvoir subversif, ainsi que des attributs dits 'masculins'. Le pouvoir subversif de Lélia transparait dans ses relations avec le poète Sténio, où elle renverse le rapport habituel de forces en revêtant le rôle masculin de dominatrice:

Elle l'entoura de ses bras et le pressa contre elle avec une force surhumaine. Sténio qui voulait encore lui résister se sentit dominé par cette puissance qui le glaçait d'effroi [...] Sténio tomba anéanti sur les dalles de la terrasse. (LI, 419)

Elle témoigne même d'un certain sadisme, se rapprochant ainsi de Victoria dans *Zofloya*, mais aussi du personnage de Laure dans *Indiana*. Lélia avoue comment son rôle d'aguicheuse lui fournit du pouvoir: 'Je l'enivrais malignement de caresses douces et chastes. Je jouais avec lui comme un vautour avec sa proie.' (LI, 501) Elle essaie aussi d'exercer sur Sténio une influence maternelle, mais ressort cependant comme une 'mère' terrible, figure gothique analysée ci-dessus dans *Valentine*.<sup>188</sup> Sténio s'exclame en fait que Dieu 'a été injuste envers moi, en me donnant une mère telle que vous!' (LI, 524)

Cependant, ce pouvoir de domination dépasse la forme purement sexuelle qu'il prend dans le modèle de l'anti-héroïne gothique. L'excès subversif de Lélia se dirige par contre vers l'assouvissement d'aspirations métaphysiques et intellectuelles. Ce que Lélia réclame c'est un pouvoir d'action et d'expression, tout en refusant un ascendant masculin sur son indépendance d'esprit. Ainsi, la domination que Lélia exerce sur ce poète doit plutôt être lue comme une lutte symbolique pour l'appropriation de la voix littéraire et philosophique. Cette lutte est indiquée dans une séquence où Lélia improvise, à la Corinne, un chant poétique sombre, que Sténio interrompt, 'en lui arrachant la harpe des mains' (LI, 442). Lélia en tant que femme artiste a besoin de se forger une place dans un milieu intellectuel androcentrique hostile qui ne pourvoit pas à l'existence des femmes philosophes.

---

<sup>188</sup> La 'mère terrible' constitue en effet un personnage de prédilection pour les romanciers gothiques. Voir par exemple, *The Mysterious Mother* de Horace Walpole, écrit en 1768.

L'autre caractéristique de l'anti-héroïne gothique radcliffienne que Sand s'approprie pour Lélia est la dimension masculine. Dans *A Sicilian Romance* et *The Mysteries of Udolpho*, la hardiesse, la fierté, et le pouvoir d'initiative des anti-héroïnes gothiques mènent Hoeveler à les décrire comme 'masculine feminine'.<sup>189</sup> Lélia est aussi considérée comme 'masculine', mais à cause de son esprit philosophique, ainsi que de son refus de s'accommoder à la dynamique patriarcale du désir féminin. Selon la formule du poète Sténio: 'là où il n'y a pas d'amour, il n'y a pas de femme' (*LI*, 410). Ce caractère 'masculin', souligné par le costume de Lélia dans un bal masqué, est aussi accentué par sa sœur Pulchérie:

Dans tous vos traits, dans votre attitude, dans vos formes plus arrêtées que les miennes, dans la teinte plus sombre de votre peau, surtout dans cette expression fière et froide de votre visage endormi, il y avait je ne sais quoi de masculin et de fort qui m'empêchait presque de vous reconnaître. (*LI*, 476-7)

Evelyn Ender indique comment ce défi aux rôles sexuels ébranlerait 'tout l'édifice de la différence des sexes'.<sup>190</sup> Cette menace est repérée également par Harkness, qui trouve que 'Unlike the figure of the androgyne, whose sexual fusion suggests totality and wholeness, Lélia's sexual indeterminacy is threatening'.<sup>191</sup> L'identité sexuelle complexe de Lélia dramatise le refus des contraintes féminines que durent affronter Indiana et Valentine. Afin d'élargir la sphère d'action permise, Lélia recourt à la sphère 'masculine' interdite, qui est pourtant valorisée par Mary Wollstonecraft.<sup>192</sup> Cela explique pourquoi Sténio, malgré sa fascination, ressent envers Lélia 'un sentiment d'horreur', et lui attribue une monstruosité gothique. Par moments, il la considère comme 'son fléau, son démon, son génie du mal', et l'envisage de manière spectrale, 'un cadavre qui aurait ouvert son cercueil' (*LI*, 411), 'un fantôme malheureux et terrible' (*LI*, 450). Or, des accusations analogues de monstruosité ont été adressées à la femme artiste, connue péjorativement comme 'Bas-bleu', à cause de sa cérébralité 'non-féminine'.<sup>193</sup>

---

<sup>189</sup> Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. 31.

<sup>190</sup> Evelyn Ender, 'Une Femme qui rêve', p. 227.

<sup>191</sup> Nigel Harkness, 'Resisting Realist Petrification', p. 166.

<sup>192</sup> Dans *Vindication of the Rights of Woman*, Mary Wollstonecraft parle de l'importance des 'vertus masculines' chez une femme, à savoir, des vertus universelles que chaque être rationnel devrait posséder, mais qui ont été classifiées comme masculines par la société. Voir Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 75. En plus, le portrait de la femme de génie dans *Mary: A Fiction* (1788), un roman de Mary Wollstonecraft aux résonances gothiques, est celui d'une femme dont la masculinité est valorisée.

<sup>193</sup> Plus tard dans le siècle, le peintre Pierre-Auguste Renoir, décrira Sand et d'autres femmes écrivains comme des monstres, des 'raseuses qui ne sont que des bêtes à cinq jambes.' Diane Apostolos-Cappadona

Cette 'masculinisation' de Lélia va jusqu'à l'appropriation des caractéristiques de l'antihéros gothique, comme Melmoth, l'errant maudit de Maturin.<sup>194</sup> L'excès de Lélia 'produit par l'abus de la pensée' (LI, 450), 'cette aspiration brûlante vers une existence impossible' (LI, 501), et son désir 'de la partie la plus éthérée de notre âme vers l'inconnu,' (LI, 416) sont à rapprocher à l'excès de cet antihéros. En fait selon Craciun, Melmoth allégorise 'the 'soul's immensity' and its desire to transgress all boundaries'.<sup>195</sup> L'errance de l'âme de Lélia dans le passage ci-dessous, évoque aussi l'errant gothique archétypal:

Que d'univers j'ai parcourus dans ces voyages de l'âme! J'ai traversé les steppes blanchies des régions glacées. [...] J'ai, dans l'espace d'une heure, vu le soleil se lever aux rivages de la Grèce et se coucher derrière les montagnes bleues du Nouveau-Monde. (LI, 458)

De manière analogue, Melmoth constitue, dans les mots de G.R. Thompson: 'a lonely self-divided hero embark[ed] on an insane pursuit of the Absolute'.<sup>196</sup> Ces références dans *Lélia* au gothique métaphysique, sont modulées cependant par des soucis féminocentriques. Ainsi les frontières que veut dépasser Lélia sont celles de la condition féminine engendrée par le Code, et l'existence impossible qu'elle vise est celle de la femme intellectuelle qui s'extirpe du roman du mariage. Le libertinage de l'anti-héroïne gothique, conjugué aux ambitions de l'antihéros gothique, devient asexuel et non moins passionné. Il se transforme pour Lélia en un 'libertinage invisible de [s]a pensée' (LI, 501), qui se positionne en dehors des espaces légitimes pour la femme.

Pour contrebalancer cette héroïne liminale anti-féminine, Sand fournit un parallèle masculin dans Sténio, le héros anti-masculin qui lui sert de double. Lélia parle en effet de la sororité de leurs âmes (LI, 583), puisque Sténio dédouble ses élans poétiques et métaphysiques dans un registre plus légitime. Les deux sont également en marge des rôles sexuels puisque, comme l'indique Harkness, la masculinité abjecte du poète déteint sur une acceptation de sa féminisation, trait souligné plusieurs fois dans le texte.<sup>197</sup> Ainsi Sténio, ce 'frêle enfant' avec 'une voix de jeune fille' (LI, 413, 412) est mis en parallèle avec Lélia, son équivalent poétique féminin ayant des traits

---

et Lucinda Ebersole, *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives* (New York: Continuum, 1995), p. 73.

<sup>194</sup> Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

<sup>195</sup> Adriana Craciun, *Fatal Women of Romanticism*, p. 118.

<sup>196</sup> Gary Richard Thompson, 'Introduction: Romanticism and the Gothic tradition', in *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, éd. par G. R. Thompson (Pullman: Washington State University Press, 1974), pp. 1-10 (p. 2).

<sup>197</sup> Nigel Harkness, *Men of their Words*, p. 131.

'masculins'. Cette configuration anti-masculine de la faiblesse de Sténio se rapproche de la tradition romantique des figures du spleen comme Werther, mais aussi des héros gothiques inefficaces de Radcliffe, tel Vivaldi, le héros 'féminisé' de *The Italian*.<sup>198</sup>

### **Un Excès sans exutoire**

Face au manque de pouvoir d'action vécu par Lélia dans son cadre social, son excès cérébral devient débilitant, puisque 'Savoir, ce n'est pas pouvoir' (*LI*, 452). L' 'irritation fébrile produite sur [s]es facultés par l'absence de satisfaction personnelle' (*LI*, 484), doit être liée à l'impuissance générale qui caractérise les intellectuels sous le régime de Louis-Philippe,<sup>199</sup> mais aussi à l'exacerbation de cette tendance pour la femme, restreinte par ses rôles conjugaux et maternels. L'absence d'exutoire pour une femme comme Lélia est éclatante. Ainsi, l'héroïne, douée d'une riche imagination poétique, et 'ne sachant où dépenser [s]a vigueur intellectuelle' (*LI*, 481), nous dit:

Homme, j'eusse aimé les combats, l'odeur du sang, les étreintes du danger ; peut-être l'ambition de régner par l'intelligence, de dominer les autres hommes par des paroles puissantes, m'eût-elle souri aux jours de ma jeunesse. Femme, je n'avais qu'une destinée noble sur la terre, c'était d'aimer. J'aimai *vaillamment*... (*LI*, 482; c'est l'écrivain qui souligne.)

À travers sa tentative échouée de conformité avec la 'destinée féminine' prônée par le Code, Lélia témoigne d'une dynamique gothique de persécution féminine et de masochisme, qui a été déjà explorée et rejetée dans *Indiana*.

Je retrouvais l'homme, l'homme brutal et vorace comme une bête fauve, et je m'enfuyais avec horreur. Mais il me poursuivait, il prétendait n'avoir pas été vainement troublé dans son sommeil, et il savourait son farouche plaisir sur le sein d'une femme évanouie et demi-morte. (*LI*, 485)

La réaction iconoclaste de Lélia, 'quand je fus lasse de me prosterner, je brisai le piédestal' (*LI*, 481), doit être perçue comme une tentative de s'approprier du pouvoir d'action dans une société qui l'en prive radicalement, 'tout simplement' à cause de son sexe. Les délires gothiques de ses rêves sont une mise en scène du spectre de son impuissance: 'les spectres de toutes mes déceptions y repassent sans cesse, plus

---

<sup>198</sup> 'Vivaldi, who initially expresses his dominance by wishing to peer beneath Ellena's veil, finds himself 'veiled' in turn by the Inquisition. [...] He has, in fact, been "feminized".' Robert Miles, *Ann Radcliffe*, p. 171. Vivaldi souffre d'un excès de sensibilité et est claustré dans les donjons, suivant ainsi la trajectoire typique des héroïnes radcliffiennes.

<sup>199</sup> Voir l'introduction de Béatrice Didier, George Sand, *Lélia: texte de l'édition 1839*, t. 1, p. 40.

lamentables, plus hideux chaque nuit' (*LI*, 457). Ces monstres sont donc engendrés, non pas par le sommeil de la raison, à la façon de Goya, mais par l'impossibilité de s'exprimer par l'action dans le monde. Cette impuissance résulte dans un débordement d'énergie frénétique: 'je descends moi-même pâle et désolée dans les abîmes de ce gouffre sans fond', où 'le corps bondit, se tord et palpète sous des émotions affreuses de terreur et de souffrance' (*LI*, 457).

### **Les Dédoubléments de Lélia: le renversement des extrêmes**

Ces problématiques identitaires particulières de l'héroïne Lélia sont explorées dans le roman par deux dédoubléments gothiques: l'un mettant en scène des fantasmes misogynes et maladifs, dans l'optique masculine de Magnus, tandis que l'autre, plus subversif, culmine dans la confrontation décisive des sœurs Lélia et Pulchérie, qui constitue le cœur du roman.

Comme dans *Indiana*, où la représentation des doubles était transmise par Raymon, un témoin partial interne au roman, l'optique du prêtre irlandais Magnus dans *Lélia* se révèle encore plus suspecte. Ce représentant masculin 'chargé des eaux les plus troubles du roman',<sup>200</sup> est torturé d'un désir refoulé qui le mène à l'égarement mental. Son point de vue relaie ainsi une version magnifiée, et donc caricaturée, des schémas de l'imaginaire patriarcal qui assiègent la femme au XIX<sup>e</sup> siècle. À travers ce personnage, Sand remanie aussi la figure d'Ambrosio, le personnage éponyme de *The Monk* de Lewis.<sup>201</sup> Dans l'imaginaire lewisiste, le dédoublement féminin découle du pouvoir démoniaque de métamorphose féminin, comme celui du succube Matilda, qui prend les apparences du portrait de la Vierge Marie qu'Ambrosio contemple avec enivrement. L'image double de Lélia que nous transmet Magnus est assez semblable. Lélia incarnerait la Vierge 'si pâle et si belle', ainsi que la tentatrice démoniaque: 'l'atroce et l'infâme qui est venue me chercher au fond du sanctuaire, qui a violé la sainteté de l'autel pour m'enivrer de ses infernales caresses' (*LI*, 430). Il y a deux Lélia, nous dit-il et 'L'autre Lélia! [...] c'était un monstre hideux, une harpie, un spectre [...]' (*LI*, 430). Sand, loin de souscrire à ce dédoublement frénétique, en fait le fruit d'un esprit

---

<sup>200</sup> Voir l'introduction de Béatrice Didier, *ibid.*, p. 35.

<sup>201</sup> Nous avons déjà indiqué dans notre introduction que Sand avait bien lu ce roman. L'Ambrosio de Lewis inspira aussi le Frollo de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831). Remarquons en plus que le personnage du moine figurait aussi dans le théâtre monacal, fort important au tournant du siècle. Voir Matthew Lewis, *The Monk* (Oxford: Oxford University Press, 1998).



masculin perturbé. Le caractère fantastique d'une telle vision ne doit cependant pas nous aveugler sur ses liens avec l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, et ses conséquences très réelles sur la condition féminine, comme le note Corbin:

La bipolarité féminine modèle les figures de la volupté qui hantent l'imaginaire. Elle impose un incessant va-et-vient de l'idéalisation à la dégradation; rythme cardiaque de cette sexualité qui, note Jean Borie, ramène inexorablement des postulations séraphiques et passionnées aux exploits bordéliers.<sup>202</sup>

Cette bipolarité préfigure en effet le syndrome de la Madone et de la prostituée qu'allait repérer Freud.

Le deuxième dédoublement de Lélia, bien plus significatif, dramatise les apories de ce schéma gothique patriarcal, par le biais du couple Lélia/Pulchérie. La chaste Lélia rencontre sa sœur courtisane, Pulchérie. Ce schéma en apparence binaire, renchérit les éléments les plus inquiétants du dédoublement radcliffien, à savoir le rapprochement inattendu des deux doubles féminins. En ce qui concerne le roman gothique, Robert Miles trouve qu'on pourrait rapprocher trois figures féminines dans *The Mysteries of Udolpho* par leur excès: chez Laurentini, un excès de passion; chez Emily un excès d'imagination; et chez Madame Montoni, un excès verbal.<sup>203</sup> À travers Lélia et Pulchérie, Sand réexamine la problématique du pouvoir d'action des doubles, par la perspective des excès spirituels et charnels. Les deux figures semblent incarner les deux types de corps débordés et subversifs indiqués par Jan Matlock: l'hystérique et la prostituée.<sup>204</sup> Elles préfigurent la remarque acerbe de Renée Vivien dans son roman autobiographique *Une Femme m'apparut* (1904), selon laquelle le public a 'le même indulgent mépris pour la femme de lettres que pour la prostituée.'<sup>205</sup>

Dans ce couple, les caractéristiques des doubles radcliffiens sont redistribuées, puisque la chasteté farouche de Lélia est conjointe à un pouvoir transgressif. Sand accentue davantage ce renversement par le fait que Pulchérie, la femme souillée, soit blonde, et possède des caractéristiques positives. '[I]mpitoyable dans son bon sens' (*L1*, 477), Pulchérie est présentée comme un personnage sympathique, dont le

---

<sup>202</sup> *Histoire de la vie privée*, p. 489. C'est à ce genre de dynamique que Lélia semble renvoyer, quand elle reproche à Sténio: 'il ne fallait pas m'adorer comme une divinité pour me demander ensuite d'être votre esclave et votre Sulamite.' (*L1*, 519)

<sup>203</sup> Robert Miles, *Ann Radcliffe*, p. 144.

<sup>204</sup> 'The hysteric and the prostitute provided opposite models against which an orderly body could be measured – the one tormented by desires welling up from the inside, the other tormented into a holding tank for desires that might contaminate society from the outside.' Jann Matlock, *Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-century France* (New York: Columbia University Press, 1994), p. 4.

<sup>205</sup> Renée Vivien, *Une Femme m'apparut* (Paris: Régine Deforges, 1977), p. 102.

pragmatisme constitue une autre forme de sagesse à ne pas dédaigner: 'Je n'ai pas demandé à la vie plus qu'elle ne pouvait me donner. J'ai réduit toutes mes ambitions à savoir jouir de ce qui est' (LI, 472). Idéologiquement, cette figure sert à établir une certaine équivalence entre le mariage et la prostitution, idée saint-simonienne courante: 'amante, courtisane, et mère, trois conditions de la destinée de la femme auxquelles nulle femme n'échappe, soit qu'elle se vende par un marché de prostitution ou par un contrat de mariage' (LI, 473-74).<sup>206</sup> L' 'inévitabilité' de ces trois options néfastes découle du fait que le Code envisage la femme sans homme comme n'ayant aucune position sociale et financière. Pulchérie souligne même l'héroïsme supérieur de son choix transgressif mais pragmatique: 'Comparez-vous les travaux, les douleurs, les héroïsmes d'une mère de famille à ceux d'une prostituée?' (LI, 473). Refusant de s'envisager en tant que victime, cette courtisane impénitente mobilise son pouvoir et sa liberté d'action en dehors du mariage, dans une tentative, pas entièrement réussie, d'éviter les chaînes de la condition féminine. Même l'austère Trenmor reconnaît son mérite: 'J'aime les natures logiques et complètes comme la vôtre, et je vous estime autant, courtisane amoureuse de tous les hommes, qu'une abbesse amoureuse de tous les saints' (LI, 528). L'épithète 'complète' adressée à l'une des doubles, censée représenter une facette psychologique partielle, montre à quel point Sand redéveloppe et approfondit le type gothique du double sensuel. De plus, la comparaison avec l'abbesse préfigure le destin de la deuxième *Lélia*, où ironiquement, les rapprochements de Pulchérie avec *Lélia* sont très moindres.

Les enjeux idéologiques du dédoublement sont d'ailleurs explicités par une confrontation des différentes philosophies des deux sœurs, dans un long dialogue qui dévoile leur 'existence problématique comme femme' (LI, 474). Sand affiche par ce procédé son originalité par rapport au modèle radcliffien, qu'elle suivait de plus près dans *Indiana*, ainsi que la dimension symbolique de son ouvrage expérimental. À travers cet affrontement, il transparaît que la ligne de partage entre le corps et l'esprit qui semble si catégorique dans ces deux incarnations extrêmes, est à remettre en cause. Sand souligne en effet les passerelles idéologiques entre les deux pôles féminins, qui expérimentent également les paramètres de la destinée d'une femme indépendante en dehors du mariage. La rencontre entre les deux sœurs a lieu dans un moment où leurs

---

<sup>206</sup> Ces propos saint-simoniens de Pulchérie continuent à troubler les données en établissant une équivalence idéologique subversive entre des versions opposées de la féminité.

philosophies se rapprochent,<sup>207</sup> et Pulchérie remarque: ‘mes discours ne te font donc plus frémir comme autrefois’ (*LI*, 473). Les deux se professent disciples d’Anacréon, philosophe de l’érotisme. Ainsi le libertinage physique de Pulchérie a aussi sa dimension spirituelle, en tant que ‘religion du plaisir’ (*LI*, 472). Il trouve son parallèle dans le libertinage de l’esprit de Lélia, puisque son mysticisme ascétique n’est pas dépourvu de sensualité. Ainsi ‘ces riches extases qui dévorent les cerveaux ascétiques’ provoquent chez elle une ‘indicible volupté’ (*LI*, 485), que Sand évoque par le biais de l’amant-démon melmothien. Une sorte de parité s’établit donc entre ces deux figures de la débauche, puisqu’elles explorent les paramètres de leur identité de femme passionnelle, en étant ‘fidèle à la volupté’ (*LI*, 474), ou à la quête de l’idéal. Dans cette configuration originale, Sand épargne à la femme immorale le sort de l’anti-héroïne gothique auquel succombe Noun. Elle surgit par contre comme plus acceptable que Lélia, puisque par son rôle de courtisane, Pulchérie se case dans une niche tolérée dans la configuration sociale, celle ‘d’une sexualité utilitaire’.<sup>208</sup> Elle demeure ainsi dans les enceintes de la féminité, contrairement à Lélia, confrontée au non-espace de la femme philosophe.

Cependant Sand ne prône aucune des deux options, puisque les deux femmes sont également déplacées et marginalisées, et chaque version de la féminité témoigne d’une quête qui n’a pas atteint son but.<sup>209</sup> Pulchérie, malgré son affranchissement sexuel, demeure piégée par le désir masculin, et sa transgression sociale ne fait qu’attirer une condamnation morale. La configuration dédoublée sert plutôt à cristalliser une impasse où l’excès féminin, quelle que soit sa forme, est voué à la défaite. Pulchérie indique: ‘nous nous sommes mutuellement prédit notre perte’ (*LI*, 472). Le paradigme idéologique suivi montre donc quelques similarités avec celui de *Zofloya*. Dans ce roman, Victoria, la femme excessive, et Lilla, la femme éthérée,<sup>210</sup> rencontrent le même sort tragique, indiquant, selon les mots d’Adriana Craciun, que ‘the naturally asexual

---

<sup>207</sup> Il s’agit en fait du retour du refoulé. L’apparition de Pulchérie au milieu du récit, sous forme de ‘domino bleu, souple et insaisissable fantôme’ dans un bal masqué, est placée sous le signe de l’onirique. Pulchérie surgit en effet comme par enchantement, pendant un orage, au moment où Lélia est au summum de son mal intérieur – ‘dans cet instant de faiblesse où nul ne l’avait jamais vue’ (*LI*, 469).

<sup>208</sup> Le système de la maison de tolérance, dont l’apogée se situe en 1830, ‘se veut le temple d’une sexualité utilitaire’. *Histoire de la vie privée*, p. 497.

<sup>209</sup> Dans sa correspondance, Sand indique qu’‘il est temps de mettre dans nos institutions la dose de Lélia et la dose de Pulchérie nécessaires pour constituer un meilleur état matrimonial, car l’une et l’autre intrinsèquement ne peuvent rien faire de bon.’ George Sand, *Correspondance*, éd. par Georges Lubin, 25 tomes (Paris: Classiques Garnier, 1964-95), IV, p. 346.

<sup>210</sup> Mêmes les prénoms se rapprochent, mais nous ne saurons jamais si cela relève d’une simple coïncidence.

and domestic woman held up as the alternative ideal is as unnatural as her 'degenerate' double'.<sup>211</sup> De même Sand explore dans *Lélia* deux facettes de la problématique de l'excès, complexifie les données de la configuration gothique, et empêche des prises de position faciles. Par la substitution transgressive, elle condense et pousse ces données problématiques à leur point de rupture.

### **La Substitution des doubles**

Les rapports de connivence, voire de substitution active, entre Lélia et Pulchérie vont bien au-delà de toute velléité de rapprochement des doubles dans les romans de Radcliffe. Les tropes littéraires de la mascarade et du déguisement, pour lesquels ce roman 'manifeste d'ailleurs un goût indéniable',<sup>212</sup> viennent étayer la mobilité active et la multiplicité de l'identité féminine. Ainsi Pulchérie invite Lélia à mettre le domino bleu (*LI*, Partie IV, chap.I) afin de chercher le plaisir sous les traits de la courtisane, tandis que Pulchérie profite de l'obscurité de la nuit et de la ressemblance de leur voix pour remplacer Lélia dans un quiproquo érotique avec Sténio. Leur stratégie de s'appropriation l'identité de l'autre est donc analogue à celle de Victoria dans *Zofloya*, qui se travestit sous l'aspect de son double innocent Lilla afin de séduire Henriquez. Le brouillage gothique des frontières et la substitution d'identité, explorés déjà dans les scènes de déguisement d'*Indiana*, ne restent plus au niveau fantasmatique, mais deviennent incarnés de manière plus concrète dans la séquence culminante du quiproquo amoureux. Ce trope renchérit la parité entre les doubles; comme l'indique Pulchérie, 'je suis Lélia elle-même, puisque j'ai possédé le cœur et les sens de Sténio pendant toute une heure' (*LI*, 513).

Les conséquences néfastes de cette substitution d'identité sur le personnage masculin, déjà explorées dans *Indiana*, prennent ici des proportions plus dramatiques et tragiques. L'échange d'identités féminines et le pouvoir manipulateur et trompeur de Lélia portent atteinte à la masculinité de Sténio et troublent sa raison. Suite à cet épisode, il s'épuise dans la débauche et finit par se noyer. Selon la logique du roman gothique, cette issue tragique serait l'œuvre de la femme fatale, comme dans *Zofloya*, où le quiproquo érotique de Victoria avec Henriquez provoque le suicide de celui-ci.

---

<sup>211</sup> Adriana Craciun, *Fatal Women of Romanticism*, p. 134.

<sup>212</sup> Irène Johnson, 'Effets de mobilité et paradoxe dans *Lélia*', in *George Sand l'écriture du roman: actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, éd. par Jeanne Goldin (Montréal, Québec: Université de Montréal, 1996), pp. 209-18 (p. 214).

Cependant, la condamnation facile de l'héroïne comme responsable de cette tragédie est à revoir chez Sand, si on envisage Sténio comme le double féminisé de Lélia. Suite au quiproquo amoureux, un renversement important des rôles est explicité par Sténio: 'vous avez pris mon rôle, que les hommes vous refusaient. Loin de répudier le vôtre, je vous le demande à genoux' (LI, 517). En tant que héros anti-masculin qui dédouble l'identité intellectuelle de Lélia, le quiproquo le mène à dédoubler aussi l'autre versant de l'excès féminin: la débauche physique que représente Pulchérie. Il expérimente ainsi les répercussions des schémas imaginaires binaires imposés aux femmes: 'Incapable de partager ainsi ma vie entre la vie et l'enfer, trop médiocre, trop incomplet pour passer de la prière à l'orgie, de la lumière aux ténèbres, je renonce aux joies pures' (LI, 525), convoquant ainsi le discours misogynne de l'incomplétude féminine. Quand il dédouble les passions physiques de Pulchérie, Sténio les rebaptise sous le signe viril de Don Juan, emblème de la débauche masculine glorifiée. En fait il envisage ce modèle comme un moyen de reconquérir sa subjectivité masculine menacée: 'Je suis homme maintenant, n'est-ce pas? J'ai la science du bien et du mal' (LI, 525). Cependant Sand mine cette option puisque Sténio, loin d'être élevé à une masculinité glorifiée, subit au contraire le sort de la femme déchue et de l'anti-héroïne gothique. S'alignant du côté de Pulchérie, il lui manque cependant la force de soutenir un tel rôle, l'énergie qui fait le mérite de Pulchérie. Ainsi il avoue: 'Mais moi, je n'ai pas la volonté qui fait la grandeur et l'énergie du rôle viril' (LI, 516).

Cette assomption par Sténio d'un rôle féminisé expliquerait pourquoi, après l'épisode du quiproquo, Lélia disparaît pour faire place aux doubles masculins Magnus et Sténio, qui reproduisent le clivage entre l'ascétisme et la débauche symbolisé par les deux sœurs. Comme Lélia et Pulchérie, Sténio et Magnus confrontent leurs philosophies de la vie et leurs définitions de la masculinité, avec Trenmor pour arbitre. Magnus échoue encore plus que Lélia à dompter son esprit, se rapprochant ainsi de son modèle gothique, Ambrosio. D'autre part, la voie choisie par Sténio s'avère également trompeuse. Tout en causant des 'irréparables ravages' (LI, 542), et en étant flétri comme une héroïne déchue, ses désirs ne sont pas apaisés. Cette expérience le contraint à revoir sa conception du Don Juan, ainsi que le rôle restreint de la femme dans son acception légale. Il s'exclame en effet: 'Avais-tu lu quelque part dans les Conseils de

Dieu que la femme est une chose faite pour le plaisir de l'homme, incapable de résistance ou de changement?' (*LI*, 563).<sup>213</sup>

Les impasses générées par cette situation sont confirmées formellement par le suicide de Sténio. Ce suicide doit être envisagé selon une double fonction. Ayant choisi la voie de Pulchérie, la noyade de Sténio reproduit la mort de Noun, emblème du déshonneur social, et figure la mort féminine du pendant sensuel des doubles gothiques.<sup>214</sup> En même temps, la mort de Sténio figure le suicide 'philosophique' masculin des héros du mal du siècle, librement choisi et poétiquement valorisé.<sup>215</sup> Cet épisode fait donc ressortir le jugement en deux poids, deux mesures qui caractérise le suicide. De plus, la défaite de Sténio et l'échec du dédoublement gothique masculin préfigurent la mort de l'héroïne. Son refus rigide de tout compromis, conjoint à son manque de pouvoir et de liberté d'expression, mènent logiquement à cette fin tragique pour Lélia, piégée dans le dédale binaire. Le choix romanesque de son étranglement par Magnus, la figure emblématique du gothique masculin, et la fin abrupte du roman, indiquent la réduction au silence de cette femme extraordinaire, que nous analyserons ultérieurement dans la troisième partie de ce travail.

### **D'une Lélia à l'autre: la voie religieuse humanitaire dans la version de 1839**

Le drame de la femme philosophe, dont la défaite est véhiculée par la version de 1833, était une question trop importante pour que Sand reste dans ce moule pessimiste et catégorique. Dans *Lettres à Marcie* (1837), Sand revient sur l'importance d'une formation philosophique de la femme.<sup>216</sup> Il fallait alors que les problèmes idéologiques relevés dans *Lélia* soient abordés de nouveau, à travers des optiques qui dirigent l'héritage gothique vers des formes et des fonctions assez différentes. Les années séparant 1833 et 1839, furent pour Sand, selon le dire de Béatrice Didier, 'sept années de bouillonnement intellectuel, où elle subit des influences diverses, et jamais de façon servile, avec un don extraordinaire d'assimilation et de recreation qui est peut-être le

---

<sup>213</sup> La nature féministe de ce propos est soulignée par le fait que dans la deuxième version, c'est Lélia l'abbesse qui l'émet.

<sup>214</sup> En fait la réaction des paysans met l'accent sur le tabou associé avec le suicide, et sur leurs superstitions 'gothiques'.

<sup>215</sup> Voir la description poétique du cadavre de Sténio: 'C'était un si beau spectacle que cette nature tendre et coquette autour d'un cadavre.' (*LI*, 569)

<sup>216</sup> 'Chaque âge, chaque sexe, chaque position sociale y doit trouver un aliment proportionné à ses forces et à ses besoins. On enseigne la philosophie aux jeunes garçons; on devrait nécessairement l'enseigner aux jeunes filles.' George Sand, 'Lettres à Marcie', in *Œuvres Complètes* (Geneva: Slatkine Reprints, 1980), pp. 165-234 (p. 227).

signe des vrais génies.<sup>217</sup> Les visions de l'abbé Lamennais et surtout de Pierre Leroux, vinrent moduler le schéma gothique de la première Lélia, par l'introduction d'une voie religieuse *humanitaire*, qui fournit l'exutoire tant désiré par Lélia pour ses dons intellectuels et ses désirs métaphysiques. Par contre, l'intrigue amoureuse est définitivement écartée en tant que destin à suivre, car ce roman explicite l'injustice de l'inégalité légale féminine au sein d'une telle relation, autre souci de la philosophie leroussienne.<sup>218</sup> Le volet humanitaire et la mission dont Sand investit la deuxième Lélia, l'extirpent du solipsisme néfaste, 'inutile' (*LI*, 473), de la première Lélia, cause de sa défaite. Repliée sur elle-même et concentrant ses énergies dans une optique intellectuelle mono-focale, la première Lélia exprimait son pouvoir d'action surtout par ses tentatives de refoulement.

Par contre, la deuxième Lélia gagne accès à un mode d'agir qui la redirige vers l'extérieur, et qui incarne l'action sociale. Le projet de la romancière gothique Clara Reeve pour l'éducation féminine s'accorde parfaitement avec cette transformation de Lélia. Reeve propose en 1792 que les femmes 'with cultivated minds, and enlarged hearts [...] would chose to retire from the bustle of the world, and devote their time and talents to the benefit of others, rather than sink into *ennui*.'<sup>219</sup> En aidant leur prochain, ces femmes cultivées, tout en se situant hors de la vie de famille, se dédieraient à une mission qui revêtirait quand même des résonances maternelles. Cette dimension, dynamisée par Sand, fait de sa deuxième Lélia une *mère* supérieure.

### **Un Pouvoir d'action plus positif: de l'anti-héroïne gothique à l'abbesse gothique dans *Lélia II***

L'évolution idéologique de Sand entre 1833 et 1839 implique aussi un remaniement du modèle gothique de l'héroïne. Dans cette version plus optimiste, Lélia s'écarte du rôle de l'anti-héroïne gothique qu'elle revêtait partiellement dans la première version par son rôle dominateur subversif. Sand veut distancier son héroïne du rôle de femme fatale, attribué si largement et de manière si simpliste à la première Lélia, pour évoquer par contre une héroïne positive et vertueuse, qui mérite de mobiliser nos

---

<sup>217</sup> Voir l'introduction de Béatrice Didier, *George Sand, Lélia: texte de l'édition 1839*, t. 1, p. 6.

<sup>218</sup> Pierre Leroux est favorable à l'émancipation féminine et défend en 1851, seul devant l'Assemblée, le droit de suffrage féminin à l'échelle municipale.

<sup>219</sup> Clara Reeve, *Plans of Education, with Remarks on the Systems of Other Writers* (New York: Garland Publications, 1974), pp. 126-7.

sympathies. Ainsi les passages où Lélia transparait comme une femme sadique ou comme une femme frigide sont omis.<sup>220</sup> Les éléments trop frénétiques sont également supprimés, et Osten Sodergard repère plusieurs exemples où 'des mots ou des passages altérés témoignent d'un souci d'enlever au récit tout caractère sensuel ou charnel.'<sup>221</sup> En diminuant le drame frénétique, et en changeant la manière de mourir de l'héroïne, Sand diminue aussi la présence du gothique 'masculin', et sa vision de l'héroïne sadique ou victime.<sup>222</sup> En ce qui concerne le quiproquo amoureux et la visée manipulatrice et problématique de la première Lélia, Sand minimise beaucoup la responsabilité de son héroïne dans la deuxième version. Comme l'indique Françoise Ghillaebert, l'intention trompeuse est désormais attribuée plus franchement à Pulchérie, la courtisane habituée à tromper: 'la moqueuse fille, changeant aussitôt de rôle à la faveur de l'obscurité, laissa Lélia un peu en arrière [...] en imitant le parler plus lent et l'embrassement plus chaste de Lélia'.<sup>223</sup> En plus, cette Lélia abandonne Sténio à la tromperie de sa sœur, seulement après l'aveu accablant de celui-ci, indiquant qu'il l'aime davantage dans son incarnation sensuelle: 'C'est aujourd'hui seulement que je t'aime' (*L2*, I, 197). Lélia apparaît ainsi comme trahie par l'infidélité de Sténio, qui consacre l'interchangeabilité des femmes, plutôt que traîtresse complotant une déception. Les traits négatifs sont donc relégués à la deuxième Pulchérie, dont les actions ne sont plus le fruit d'un choix réfléchi mais sont dictées par les traits stéréotypés de la courtisane femme fatale.<sup>224</sup>

La crise du quiproquo érotique est plus déterminante pour Lélia dans cette deuxième version, puisqu'elle mène à sa résolution d'abandonner complètement la relation hétérosexuelle amoureuse. Les parties qui suivent cet épisode deviennent

---

<sup>220</sup> Le paradigme interprétatif de la frigidité a été adopté notamment par quelques biographes de Sand, tel Anthony West et André Maurois et des critiques 'biographisantes' de Sand tel Pierre Reboul dans son édition de *Lélia*. Voir Anthony West, *Mortal wounds: The Lives of Three Tormented Women Madame de Staël, George Sand, Madame de Charrière* (London: Robson Books, 1975); André Maurois, *Lélia*. Voir aussi Jad Hatem, 'Scission du coeur et désordre du corps dans Lélia de Sand', *Romantisme*, 91 (1996), 19-34. Eileen Boyd Sivert par contre, envisage la frigidité de Lélia comme un moyen subversif de résistance. Eileen Boyd Sivert, 'Lélia and Feminism'.

<sup>221</sup> Osten Södergård, *Essais sur la création littéraire de George Sand d'après un roman remanié: Lélia* (Uppsala: Almqvist & Wiksells, 1962), p. 13.

<sup>222</sup> La suppression du passage sur les rêves d'impuissance, où figure le 'démon inconnu', biffe la présence de l'amant-démon Melmoth et du succube Matilda.

<sup>223</sup> George Sand, *Lélia: texte de l'édition 1839*, 2 tomes (Meylan: Éd. de l'Aurore, 1988). Toutes les références à ce roman renvoient à cette édition, et prendront la forme *L2*, I pour le premier tome de *Lélia* et *L2*, II pour le deuxième tome.

<sup>224</sup> Leslie Ann Minot a raison quand elle indique que cette Pulchérie devient caricaturée 'to the point of being almost a mechanical force of destruction in her relations with Sténio'. Leslie Ann Minot, 'Sand's Unassimilable Prostitutes: Pulchérie, Isidora, and the Nineteenth-Century Novel of Prostitution', *George Sand Studies*, 21 (2002), 56-69 (p. 60).



considérablement plus longues dans la version de 1839.<sup>225</sup> Par cet abandon de l'intrigue amoureuse, la problématique de l'excès, formulée en des termes si aigus dans la version de 1833, se détache du domaine de l'anti-héroïne gothique et abandonne le sadisme, réaction malsaine au pouvoir masculin inégal.<sup>226</sup> La deuxième Lélia lie les écueils de sa situation gothique plus explicitement à un cadre légal injuste,<sup>227</sup> au sein duquel 'il est un seul moyen de travailler à notre délivrance', à savoir 'de refuser le cantique de l'amour aux étrangers nos oppresseurs' (*L2*, I, 95). Le rire diabolique de Melmoth,<sup>228</sup> ce rire 'affreux', 'amer et discordant', qui effraie Valmarina, la deuxième Lélia se le réapproprie pour évoquer un rire expiatoire, 'd'anathème et d'adieu' (*L2*, II, 8). Il devient en fait une sorte de rire de la Méduse,<sup>229</sup> qui exorcise les spectres du passé, surmonte le modèle gothique de l'excès sans exutoire, et célèbre la naissance d'une nouvelle Lélia. Indirectement, cette nouvelle Lélia exorcise aussi la première Pulchérie, sacrifiant ainsi la femme physique qui constituait un élément important de sa dualité.<sup>230</sup> Consacrant la mort de ses illusions, de sa vie passée, et de Pulchérie, Lélia déclare que 'Devant Dieu, je suis veuve' (*L2*, II, 76).

Lélia dompte ses passions en les dirigeant vers un moyen d'action plus légitime qui lui fournit plus de pouvoir: celui de l'abbesse. Cet autre rôle gothique lui fournit un pouvoir d'action accru et une opportunité de guérir son âme – 'Lélia saura sauver Lélia' (*L2*, II, 8) – sans se distancier d'une mission sociale. Dans la tradition gothique, la figure de l'abbesse constitue l'emblème gothique d'un pouvoir féminin potentiellement solidaire ou oppressif. Dans *The Monk* de Lewis, l'abbesse est une méchante gothique qui punit cruellement et impitoyablement ses novices. Dans *La Religieuse* de Diderot, roman qui inspirera *Melmoth the Wanderer*, le pouvoir féminin de l'abbesse revêt des dimensions hystériques et sexuelles.<sup>231</sup> Il évoque une image terrifiante d'un pouvoir

---

<sup>225</sup> En effet l'édition de l'Aurore de la version de 1839 se divise en deux tomes, et le point de division choisi est justement l'épisode du quiproquo.

<sup>226</sup> Trenmor avertit Lélia, 'Ce plaisir que vous vous donnez d'inspirer l'amour et d'en suivre le ravage dans le cœur des hommes, c'est une satisfaction puérole et coupable de votre amour propre: faites-la cesser, ou vous en serez punie' (*L2*, II, 6).

<sup>227</sup> La deuxième Lélia renvoie plusieurs fois aux lois conjugales: 'le sanctuaire des lois, vous eussent donné sur moi des droits de commandement et de possession que ma volonté seule eût pu ratifier, et que ma volonté n'a pas voulu ratifier, craignant l'abus inévitable où vous entraîneraient tant de puissances réunies contre moi' (*L2*, II, 136).

<sup>228</sup> Ce rire de Melmoth est analysé surtout par Baudelaire. Charles Baudelaire, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques: reproduction intégrale des documents de l'époque* (Paris: R. Kieffer, 1925).

<sup>229</sup> Voir Hélène Cixous, 'Le Rire de la Méduse', *L'Arc*, 61 (1975), 39-54.

<sup>230</sup> Ce sacrifice de la femme physique ne va pas sans rappeler Noun dans *Indiana*.

<sup>231</sup> Voir Dominique Jullien, 'Locus hystericus: l'image du couvent dans 'La Religieuse' de Diderot', *French Forum*, 15 (May 1990), 133-48.

féminin excessif et mal placé, qui s'exerce par la torture ou par la séduction, et qui selon Griffin transparaît comme 'irrational, sudden, and violent'.<sup>232</sup> Par contre dans le roman *The Italian* d'Anne Radcliffe, le portrait du pouvoir féminin est plus nuancé et revêt deux faces. Si l'abbesse de San Stefano s'avère être aussi une méchante gothique qui impose des vocations forcées, la deuxième abbesse présidant le couvent nommé *Santa della Pietà* est éclairée et philosophe. Comme le remarque Brenda Tooley, cette deuxième abbesse se distingue par l'exercice bienveillant d'une autorité non moins puissante.<sup>233</sup> Cette figure inspirera d'autres écrivaines, ainsi Frances Trollope qui la développe dans *The Abbess* (1833). De l'héritage gothique qui lui était disponible, Sand omet donc l'érotisme lesbien de la mère supérieure ainsi que son pouvoir oppressif et sadique, traits saillants dans *La Religieuse* et *The Monk*, et investit par contre son abbesse du potentiel bénéfique de l'abbesse radcliffienne idéale.

Cette abbesse de *Santa della Pietà* est présentée par Radcliffe comme la figure idéale de l'autorité féminine et maternelle:

To the wisdom and virtue of the Superior, the sisterhood was principally indebted for the harmony and happiness which distinguished them. This lady was a shining example to governesses of religious houses, and a striking instance of the influence, which a virtuous mind may acquire over others.<sup>234</sup>

En faisant de la deuxième Lélia une abbesse nommée Annunziata (évoquant par son nom une illumination spirituelle), Sand s'appuie sur cette tradition radcliffienne pour fournir à son héroïne une manière 'acceptable' d'employer son intelligence.<sup>235</sup> En même temps cette acceptabilité extérieure cache l'élément anticatholique de la tradition radcliffienne, puisque la bonne abbesse envisage les départs des rigueurs catholiques comme une hérésie bienfaisante: 'Her religion was neither gloomy, nor bigoted; [...] and she conformed to the customs of the Roman church, without supposing a faith in all

---

<sup>232</sup> Susan M. Griffin, 'Revising the Popish Plot: Frances Trollope's *The Abbess* and *Father Eustace*', *Victorian Literature and Culture*, 31 (2003), 279-93 (p. 281). Nous n'avons pas de preuve que Sand ait lu Frances Trollope, mais l'important ici est de déceler des stratégies analogues adoptées par des écrivains femmes.

<sup>233</sup> Voir Brenda Tooley, 'Gothic Utopia', p. 44.

<sup>234</sup> Ann Radcliffe, *The Italian or The Confessional of the Black Penitents* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1981), p. 299.

<sup>235</sup> Sand surmonte aussi l'écueil de *Lélia I*, un problème qu'elle réitérait dans *Lettre à Marcie*: 'Il vous reste pour lot, une vie toute d'intelligence, et c'est précisément l'emploi de cette intelligence que la société vous interdit.' George Sand, 'Lettres à Marcie', p. 196.

of them to be necessary to salvation.'<sup>236</sup> Comme le ferait plus tard Sand, Radcliffe imagine une église plus éclairée que le catholicisme, moins rigide et plus généreuse.<sup>237</sup>

L'indépendance d'esprit de cette abbesse est pleinement mobilisée par Sand, puisque Annunziata, comme le remarque le cardinal Annibal, est 'étrangement impérieuse' (*L2*, II, 82), et demande activement un pouvoir réformateur. Ce pouvoir est dirigé par Sand dans le sens, également anticatholique, de la philosophie sociale humanitaire de Pierre Leroux, religion de l'égalité et de la solidarité. Loin d'asservir des ambitions mondaines ou 'religieuses', ce pouvoir féminin est un moyen d'émanciper les femmes soumises par le Code. Ainsi Lélia affirme: 'je ne réclame que les moyens de me rendre utile' (*L2*, II, 81), dans un esprit de charité active. Œuvrant au sein de structures patriarcales, Lélia vise à remédier au 'mal' gothique que nous avons relevé dans *Valentine* – celui des lacunes de la formation féminine. C'est pourquoi l'abbesse Annunziata, femme philosophe autodidacte, met en place une sorte de phalanstère féminin où elle mène une action positive éducatrice à destination des femmes. Elle enseigne donc 'aux femmes trompées à se consoler et à se relever sous l'abri du Seigneur; aux filles ignorantes et crédules, à se conserver chastes et fières au sein de l'hyménée' (*L2*, II, 97). Elle prépare ainsi ces héroïnes gothiques potentielles à maintenir leur dignité et leur pouvoir d'action malgré les contraintes légales qui les oppressent. Enfin, en incarnant une femme intellectuelle exemplaire, elle leur suggère la possibilité d'un destin noble en dehors du mariage en tant que 'fin' – sociale et gothique: 'Lélia était la première femme qu'on eût entendue parler avec clarté et élégance sur des matières abstraites, et l'intelligence des femmes qui l'écoutaient s'ouvrait à un monde nouveau' (*L2*, II, 118).

Pour valoriser davantage la voie sociale humanitaire adoptée par la deuxième Lélia et son pouvoir d'action accru, Sand renégocie le dédoublement gothique féminin, au détriment de la nature physique de Pulchérie, envisagée par contre comme sans issue.

### **La Modulation du dédoublement féminin**

Le dédoublement féminin de *Lélia I* figurait l'impasse du désir excessif. Au sein de cette configuration, le pragmatisme éclairé et la corporalité franche de Pulchérie

---

<sup>236</sup> Ann Radcliffe, *The Italian*, p. 300.

<sup>237</sup> Voir l'analyse du thème religieux chez Radcliffe dans Mark Canuel, *Religion, Toleration, and British writing, 1790-1830* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002).

servaient à contrebalancer la monomanie cérébrale de Lélia. Pour la deuxième Lélia, poussée davantage dans le sens de la pureté, Pulchérie fournit un contrepois également extrême, un pôle opposé à écarter. Par cette épuration du dédoublement, les personnages Lélia/Pulchérie deviennent moins équivoques et assument des caractéristiques plus binaires de positivité ou négativité, qui les rapprochent d'un modèle gothique simpliste de nonne/prostituée.<sup>238</sup> Les propos de Sand à cet égard sont révélateurs; dans une lettre à Marie d'Agoult, elle écrit: 'Le prêtre borné et fanatique, la courtisane et le jeune homme faible et orgueilleux seront sacrifiés.'<sup>239</sup>

Par ce sacrifice, Pulchérie devient le type de la prostituée déchue et vaincue par la vie, dont 'l'âme [...] était plus flétrie encore que ses traits' (*L2*, II, 119).<sup>240</sup> Ce personnage est dévalué en tant qu'option échouée, emblématique de la femme faible, victime des 'vains plaisirs' (*L2*, II, 104), que Lélia rejette catégoriquement. Elle reconnaît l'héroïsme des transgressions de Pulchérie, qui visent à atteindre un mode de vie indépendant pour la femme, et l'appelle 'abjecte et grande à la fois' (*L2*, II, 86). Cependant la sagesse positive et enjouée qu'incarnait Pulchérie dans la première version est minée en tant que masque pathétique voilant son véritable désespoir. Ainsi Lélia peut lui reprocher: 'tu portes au fond du cœur une plaie profonde, et tu es forcée de la cacher sous le mensonge d'une folle gaieté' (*L2*, I, 172). Pulchérie la femme puissante et double, souveraine et esclave des désirs masculins, devient dans cette version une simple esclave méprisée, 'impuissante à sortir du vice' (*L2*, II, 114). Sa dévotion purement ritualiste, tout extérieure, continue à souligner la superficialité du personnage en l'opposant à la spiritualité ardente de Lélia. Par conséquent ce portrait de la courtisane en 1839 se rapproche de la conception masculine de l'époque, qui rattachait la prostitution à 'la nature féminine, sensuelle, faible, vaine'.<sup>241</sup>

Lélia par contre, reste belle et le devient même davantage par son adoption du rôle spirituel d'Annunziata. Elle incarne en fait 'le spectacle de la beauté de l'âme', la 'réunion de la beauté physique et de la beauté intellectuelle' (*L2*, II, 131). Apaisée et forte, elle embrasse l'identité pure et éthérée plus complètement, au point qu'elle est

---

<sup>238</sup> Il ne s'agit pas exactement du dédoublement radcliffien qui lui, complique les données binaires, en faisant de son anti-héroïne gothique une nonne repentante. Le couple binaire nonne/prostituée serait donc à attribuer surtout aux imitateurs de Radcliffe, qui proliféraient en France.

<sup>239</sup> Lettre à Marie d'Agoult, datée le 25 mai 1836. George Sand, *Correspondance*, t. III, p. 474.

<sup>240</sup> Constatons, par exemple, que la courtisane éponyme dans *Isidora* (1845) est dépeinte par Sand sous des traits bien moins unidimensionnels, et qui évoquent plutôt la première Pulchérie.

<sup>241</sup> Alex Lascar, 'La Courtisane romantique (1830-1850): Solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque', *Revue d'histoire littéraire de la France*, 101 (2001), 1193-215. Cette conception rappelle l'optique méprisante d'un Raymon envers une femme passionnée comme Noun dans *Indiana*.

souvent évoquée en termes spectraux, 'pâle comme la mort, et tout enveloppée de voiles blancs comme d'un linceul' (*L2*, II, 70). Avec sa froide perfection dans l'abnégation, elle acquiert des résonances surhumaines et surnaturelles.<sup>242</sup> Le motif gothique de la statue animée, si frappant dans *The Castle of Otranto*, est utilisé pour indiquer l'immobilité de Lélia dans son attitude de contemplation.<sup>243</sup> Son lien avec la réalité corporelle devient ténu, surtout à cause de la condamnation nette de la destinée physique de Pulchérie.

En penchant la balance si définitivement en faveur de Lélia, Sand dédramatise le potentiel du dédoublement gothique, motif qu'elle avait manié de manière bien plus complexe dans la première *Lélia*. L'économie du texte en ressort quelque peu appauvrie. La caricature de Pulchérie en tant que femme flétrie, moquée par Sténio et s'évanouissant pour un rien, constitue une mort métaphorique du personnage, comparable à la mort littérale de l'anti-héroïne gothique. Les liens souterrains entre les deux sœurs deviennent de moins en moins significatifs. Ainsi le premier quiproquo érotique, qui opérait une fusion fantasmatique entre les deux sœurs, devient dans la deuxième version une simple manœuvre de courtisane, qui perd par conséquent beaucoup de sa portée identitaire ambiguë. Dans cette configuration, Pulchérie n'offre plus à Lélia une Autre avec qui instaurer une dynamique fructueuse, mais simplement un 'déplorable exemple' (*L2*, II, 95). Sand supprime des passages intéressants qui valorisaient Pulchérie et qui la rapprochaient de Lélia, tel l'éloge de Trenmor envisageant Pulchérie en tant qu'une de ces 'natures logiques et complètes' (*L1*, 528). Dans cette configuration binaire, la sainteté de Lélia, comme l'indique Leslie Ann Minot, 'risks succumbing to a banal mapping of the triumph of feminine purity'.<sup>244</sup>

Une manière par laquelle Sand essaie d'éviter cette banalisation, est de valoriser l'identité éthérée de la deuxième Lélia, en lui fournissant une dimension mythique – celle de la sibylle, avatar de la femme sage et philosophe. Comparée avec l'improvisatrice staëlienne Corinne, avec sainte Cécile et Prométhée, la deuxième Lélia acquiert, comme le démontre Isabelle Naginski, un caractère de pythonisse,<sup>245</sup> et déclare: 'j'ai des instincts profonds de divination. J'ai une pénétration qui a fait de tout

---

<sup>242</sup> Chez Magnus par contre, l'abnégation est superficielle et son égarement risque de resurgir à chaque moment.

<sup>243</sup> 'Tout à coup une forme blanche qu'il avait prise pour une statue, et qui était agenouillée de l'autre côté du cénotaphe, se leva lentement' (*L2*, II, 70).

<sup>244</sup> Leslie Ann Minot, 'Sand's unassimilable prostitutes', p. 63.

<sup>245</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Les Deux Lélia: une réécriture exemplaire', *Revue des sciences humaines*, 226 (avril-juin 1992), 65-84.

temps mon supplice' (*L2*, II, 24). Le caractère sacré et visionnaire de cette femme-prêtresse<sup>246</sup> constitue une autre forme d'excès dépassant les limites de la féminité, et associée parfois à l'hystérie. La spiritualisation de Lélia n'équivaut pas au manque de passion dont parle Nancy Cott,<sup>247</sup> mais à une asexualisation de la femme philosophe et de la figure religieuse d'antan.

Si la dynamique entre Lélia et Pulchérie est reléguée à un arrière-fond, une troisième figure féminine, Claudia, présente déjà dans *Lélia* I, acquiert davantage d'importance dans cette version. Ce personnage, en tant que synthèse intéressante de Lélia et Pulchérie, parvient à élargir la problématique des doubles féminins. Reboul observe que dès la première version, 'Claudia présente certaines des caractéristiques physiques de Lélia', et constitue 'un des âges, une des virtualités de Lélia'.<sup>248</sup> Outre la ressemblance physique, Claudia partage avec Lélia l'intensité du désir et l' 'imagination dévorante' (*L2*, II, 38). En même temps, l'impétuosité de ses passions physiques, et son positionnement au bord du précipice moral, la rapprochent de Pulchérie. Elle figure en effet le seuil déterminant de l'adolescence, 'à peine sortie de l'enfance', et s'aventurant sur 'une puberté précoce' (*L2*, II, 38). Elle se situe au carrefour de sa vie de femme, au moment où elle doit choisir entre la voie 'Lélia' et la voie 'Pulchérie'. Son âge et sa vulnérabilité constituent peut-être la raison pour laquelle Plat repère en elle une héroïne gothique.<sup>249</sup> Accompagnée de sa vieille duègne, elle évoque en effet la naïve Antonia dans *The Monk*.<sup>250</sup> Sa rencontre avec Sténio s'avère être un tournant, puisqu'il l'exhorte à s'arrêter 'au bord de l'abîme' (*L2*, II, 39). Dans la deuxième version, Claudia choisit définitivement la voie religieuse de Lélia en prenant le voile, consacrant ainsi le triomphe du double spirituel sur le double charnel. Son éducation fournie par l'abbesse, la détourne de la tentation et la dirige vers un havre spirituel, et vers 'la chasteté victorieuse' (*L2*, II, 128).<sup>251</sup> Elle évoque ainsi le scénario d'une jeune fille ayant un guide féminin éclairé, une 'mère supérieure', ce qui fait souvent défaut dans le monde

---

<sup>246</sup> Mireille Bossis trouve que la femme prêtresse de Sand est à rapprocher à la femme-messie de Flora Tristan. Voir Mireille Bossis, 'La Femme Prêtresse dans les romans de George Sand', p. 268.

<sup>247</sup> Voir Nancy F. Cott, 'Passionlessness: An Interpretation'.

<sup>248</sup> George Sand, *Lélia*, éd. par Pierre Reboul, p. 23. Voir la note 2.

<sup>249</sup> Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française', p. 104.

<sup>250</sup> Dans ce roman, Antonia est accompagnée par sa vieille tante Leonora.

<sup>251</sup> Pourrait-on y voir un écho de la séquence où Mme de Moni convainc Suzanne de prendre le voile dans *La Religieuse*?

nocturne du château gothique, et dans les romans précédents de Sand, notamment *Valentine*.<sup>252</sup>

D'autres références sommaires à la dualité de la psyché féminine indiquent que ce thème devient plus banal que dans la première version. À travers sa contemplation des images typées de Francesca et Maria del Fiore, Lélia reconnaît des incarnations divergentes de la féminité: la force et la fragilité, le goût pour le sérieux et la frivolité, la passion aérienne et la passion terrienne. Elle essaie en fait de concilier ces différentes facettes de la femme et d'atteindre un juste milieu, par son souhait d'être enterrée 'entre la femme religieuse et forte qui a supporté cent ans le poids de la vie et la femme dévote et timide qui a succombé au moindre souffle du vent de la mort' (*L2*, II, 102). Les dimensions mises en opposition cependant, n'ont pas la même dynamique fructueuse que les doubles féminins dans *Lélia I*, et l'intensité spectrale de la deuxième Lélia nous laisse sceptique quant à la mesure dans laquelle elle atteint ce juste milieu.

### **Les Doubles masculins**

Plus intéressants dans cette deuxième *Lélia*, sont les doubles masculins, à qui l'action réclamée par Lélia est permise. Une fois investie d'un pouvoir réformateur, l'héroïne commence à ressembler davantage à deux figures puissantes masculines: Trenmor/Valmarina, chef d'une sorte de franc-maçonnerie philanthropique, et Annibal, le cardinal qui lui confère le pouvoir d'abbesse. Par contre, le faible Sténio, comme Pulchérie, n'a plus le rôle de double féminisé de Lélia qu'il revêtait dans la première version, puisqu'il est remplacé par ces personnages masculins plus forts et plus emblématiques du nouvel statut de l'abbesse.<sup>253</sup>

Béatrice Didier remarque que 'le couple finalement qui l'emporte, c'est le couple des forts: celui que forment Lélia et Trenmor [...] un couple mystique, luttant pour le même combat et subissant les mêmes persécutions.'<sup>254</sup> Le dédoublement de Trenmor et Lélia était déjà suggéré dans la première version, mais devient plus explicite dans la deuxième version. 'Vous m'avez habitué à me regarder comme un autre vous-même' (*L2*, II, 20), dit Trenmor à Lélia, avec qui il partage la force de caractère et la

---

<sup>252</sup> Dans le roman gothique, le guide féminin fait parfois apparition sous des allures maternelles, comme Olivia dans *The Italian*.

<sup>253</sup> Rappelons les propos de Sand, selon lesquels, 'Le prêtre borné et fanatique, la courtisane et le jeune homme faible et orgueilleux seront sacrifiés.' George Sand, *Correspondance*, t. III, p. 474.

<sup>254</sup> Voir l'introduction de Béatrice Didier, George Sand, *Lélia: texte de l'édition 1839*, t. 1, p. 33.

philosophie leroussienne.<sup>255</sup> Investie également par une mission humanitaire, Lélia modèle son nouveau sort sur celui de Trenmor, l'homme réformé et utopique: 'Vous avez un but dans la vie; si j'étais homme, j'en aurais un aussi' (*L2*, II, 21). En devenant prêtresse, Lélia adopte en effet un statut analogue à celui de Trenmor, qualifié d' 'apôtre', 'seul et austère comme un saint des anciens jours' (*L2*, II, 45).

Les deux figures partagent aussi une métamorphose interne au cours du roman, une importante victoire intérieure indiquée par un changement de prénom. Le prénom ossianique 'Trenmor',<sup>256</sup> avec ses associations thanatiques (il 'traîne' la 'mort'), est transformé en 'Valmarina', un prénom aux consonances italiennes. Présidant à 'La Venta' (*L2*, II, chap. XLVII), il évoque plus précisément les Carbonari, hommes révolutionnaires.<sup>257</sup> Sand dote ce personnage d'une vie antérieure de débauche, et le montre sous le poids d'une fatalité gothique en apparence insurmontable: 'Il s'imaginait qu'une fatalité haineuse pesait sur lui, que le moteur inconnu des événements l'avait pris en aversion dans le sein de sa mère et qu'il était destiné à expier des fautes dont il n'était pas coupable' (*L2*, I, 72). Cela rend sa conversion encore plus frappante, et indicatrice d'une victoire sur le vice à laquelle Pulchérie ne parvient pas. La 'lutte terrible qu'une intelligence élevée doit soutenir contre les éléments contraires qu'elle engendre de son propre fonds' (*L2*, II, 5), qu'évoque Trenmor est vécue également par Lélia dans sa transformation en abbesse. En prenant le voile, l'héroïne triomphe sur son 'libertinage de l'esprit', une autre forme de débauche.

Monseigneur Annibal constitue un autre double intéressant de Lélia, qui possède lui aussi des éléments contraires engendrés de son propre fonds: 'homme plein de vices et de grandeur, de faiblesses et d'héroïsme' (*L2*, II, 85). Cet homologue masculin plus timoré de l'abbesse, souvent considéré comme incarnation littéraire de l'abbé Lamennais,<sup>258</sup> partage le libéralisme éclairé de Lélia, mais il ne parvient pas à surmonter sa lutte intérieure. Il demeure piégé entre son amour de l'Église et sa volonté réformatrice, et quand leur mission collective échoue, sa mort prématurée préfigure celle de l'abbesse.

---

<sup>255</sup> Osten Södergard par exemple indique comment Trenmor-Valmarina et Leroux sont 'hantés par le même vocabulaire.' Östen Södergård, *Essais sur la création*, p. 69.

<sup>256</sup> Jean Pommier avait retrouvé le nom de Trenmor dans les ballades fabriquées par Macpherson. Jean Pommier, 'À propos d'un centenaire romantique: *Lélia*', *Revue des cours et conférences*, 3 (1934), 221-37 (p. 223).

<sup>257</sup> Comme l'indique Béatrice Didier, ce chapitre 'nous met dans une atmosphère de carbonari, chère aussi à Stendhal, George Sand, *Lélia: texte de l'édition 1839*, t. II, p. 165, n. 34. P. Reboul a rapproché ce chapitre de *Rome Souterraine*, roman de Charles Didier (George Sand, *Lélia* (Paris: Garnier, 1960, p. 413),

<sup>258</sup> Voir Östen Södergård, *Essais sur la création*.



### **‘Désir, désir!’: les résultats mitigés de la deuxième Lélia**

Les doubles masculins, déjà présents dans les premiers romans de Sand, sont ici ré-approfondis jusqu’à éclipser les doubles féminins. En s’aventurant plus loin dans les possibilités d’une action sociale féminine, Sand développe le dédoublément masculin de l’héroïne, tout en retombant dans un dédoublément féminin simpliste. En fin de compte cependant, la fin de cette deuxième version confirme le message du premier dénouement, à savoir que du couple Trenmor/Lélia, c’est Lélia qui doit être sacrifiée, ce que nous analysons de plus près dans le dernier chapitre. Il faudrait en effet faire le bilan de cette tension entre progression et régression pour voir si cette deuxième interprétation gothique de l’héroïne Lélia fournit une solution idéale à ses désirs excessifs.

La Lélia de 1839, jetant parfois un regard rétrospectif sur la Lélia de 1833, indique qu’elle maîtrise son excès chaotique: ‘Cet amour de l’ordre, révélé à moi depuis que j’ai quitté le monde, proscrit les joies que j’éprouvais jadis à entendre gronder le volcan<sup>259</sup> et à voir rouler l’avalanche’ (*L2*, II, 106). Elle surmonte également la dualité lewisiste qui l’assiégeait dans la version de 1833, en affirmant: ‘Il n’y a pas de mauvais ange ici [...] et quant à mon bon ange, je me le serai à moi-même’ (*L2*, II, 8). La victoire intérieure ressort du contrôle qu’elle acquiert sur sa propre psyché: ‘Elle avait triomphé de tout, de son amant, du monde et d’elle-même’ (*L2*, II, 129). Son triomphe s’affiche aussi par les résultats impressionnants de son œuvre éducatrice envers Claudia, qui devient ‘une grande et belle personne, pleine de dignité, de raison, et de piété sincère’ (*L2*, II, 128).

Cependant, cette reconfiguration ne réussit pas en tous points, dans des termes idéologiques et affectifs. Tout d’abord l’adoption de la figure de l’abbesse indique une certaine régression chronologique vers un modèle dix-huitiémiste prérévolutionnaire, où le cadre monastique offrait un espace légitime à la femme intellectuelle.<sup>260</sup> La spiritualité fournissait une manière de concilier le génie et les convenances féminines. D’ailleurs, Sand témoigne d’une nostalgie pour l’acceptation de la femme artiste

---

<sup>259</sup> L’image du volcan revient souvent dans les récits romantiques – symbole d’une énergie destructrice profonde et pour le héros et pour ceux/celles qui l’entourent.

<sup>260</sup> Béatrice Didier indique: ‘Par-delà la Révolution, Lélia renoue avec cette tradition de fortes personnalités féminines qui ont choisi le couvent parce qu’il était le lieu – paradoxal – d’une certaine liberté: Héloïse, Thérèse d’Avila, sainte Jeanne de Chantal’, George Sand, *Lélia: texte de l’édition 1839*, t. 1, p. 41. En plus Kate Ferguson Ellis indique qu’au Moyen Âge, ‘the convent may have been for some women an authentic “haven in a heartless world”’. Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle*, p. 47.

pendant les siècles passés, indiquée également dans *Lettres à Marcie*, 'Ces honorables exceptions n'excitent aucune haine chez les contemporains, et sont, au contraire, mentionnées par les écrivains de leur siècle sur un pied d'égalité qui serait à tort ou à raison fort contesté dans les mœurs littéraires d'aujourd'hui.'<sup>261</sup> Sand opte ainsi pour ce modèle suranné de l'abbesse à cause de la liberté d'action qu'il permet, mais borne cette liberté en la juxtaposant à la situation postrévolutionnaire dysphorique, incarnée par les forces de l'ordre établi qui suppriment l'abbesse Annunziata. L'Église catholique, qui dans les années 1830 regagnait son essor en France,<sup>262</sup> proscrit la femme d'esprit indépendant, et réussit à l'emporter sur l'hérésie bienfaitrice de l'abbesse. En même temps, Sand croit à la réforme révolutionnaire, qu'elle avance dans ce roman grâce au discours leroussien. Cette tension entre les modèles prérévolutionnaire et postrévolutionnaire mène à une impasse. Dans ce conflit entre deux modèles idéologiques différents, le modèle rétrogressif s'avère le plus fragile.

En plus, un discours persistant de la mort sape les réussites apparentes de Lélia. Son stoïcisme extérieur, incarné dans son apparence de 'statue d'albâtre' (*L2*, II, 130), indique qu'elle mène une sorte de mort dans la vie. Elle traîne la mort comme le faisait jadis Trenmor. Isabelle Nagisnki essaie de valoriser cette 'Lélia au degré zéro du corps', en suggérant que 'l'existence immatérielle, sublime de Lélia est mise au service d'un programme de féminisme idéaliste'.<sup>263</sup> Cependant, divers indices de ce corps effacé demeurent troublants. La mort présumée de Lélia vient hanter le texte à plusieurs reprises – elle est supposée par Magnus, par Pulchérie, et par des ouï-dire généraux. Sa représentation en termes d'altérité spectrale suggère des tensions non-résolues; ainsi son extase 'avait quelque chose d'effrayant comme la mort' (*L2*, II, 130). Lélia peut préférer 'scinder [s]on existence et sacrifier [s]a part de vie humaine à la vie divine' (*L2*, II, 136), mais l'effacement de son existence matérielle indique le coût d'un tel effort. Elle rappelle en fait Edmée, qui dans *Mauprat*, 'avait fait plus que dompter son caractère, elle avait changé jusqu'à la circulation de son sang'.<sup>264</sup> Lélia semble tuer une partie d'elle-même, par la suppression symbolique de la première Pulchérie. Sa mort éventuelle par le froid, peut en effet être interprétée comme l'accomplissement de cette trajectoire répressive. Malgré la maîtrise apparente de Lélia, le chapitre final est celui du

---

<sup>261</sup> George Sand, 'Lettres à Marcie', p. 231.

<sup>262</sup> Voir Gérard Cholvy et Yves Marie Hilaire, *Histoire religieuse de la France contemporaine, De la Révolution à la III République*. 2 tomes, t. I (Toulouse: Privat, 1985).

<sup>263</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Les deux Lélia', p. 83.

<sup>264</sup> George Sand, *Mauprat* (Paris: Gallimard, 1981), p. 277.

‘Délire’ déchaîné, où la façade stoïque s’effondre tout à fait. La modalité mythique de ‘Prométhéa’<sup>265</sup> donne à cet échec une inflexion plus positive, mais la plainte angoissée de Lélia et la condamnation de ses idées éclairées comme hérétiques, indiquent que la solution apportée à l’héroïne gothique demeure dans un chantier évolutif. La rigueur de ce refus par la femme philosophe de l’identité corporelle féminine mène en fait à l’échec. Il faudrait attendre *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* pour que Sand nous présente une femme plus harmonieusement complète.

### **Coda en guise de conclusion: Des deux *Lélia* aux deux *Consuelo*, la reconfiguration du dédoublement gothique**

Le motif du dédoublement gothique dans les deux versions de *Lélia* débouche dans l’impasse et l’échec, contrairement au ‘succès’ habituel mais superficiel des héroïnes radcliffiennes. Sand creuse profondément la condition féminine et la dualité de ses héroïnes gothiques, et refuse de leur trouver des solutions simples. Son dédoublement féminin le plus simpliste, celui de la deuxième *Lélia*, échoue pour la bonne raison qu’il ne s’accorde pas avec la complexité de sa vision. Ainsi l’apport de ce motif gothique pour le monde romanesque de Sand n’est pas celui de trouver des solutions claires et définitives pour ses héroïnes. Son remaniement du trope du dédoublement lui permet plutôt d’expérimenter les options possibles pour l’identité féminine au sein du Code, et d’en repousser les limites.

Le rôle actif que s’approprient les héroïnes par le biais du déguisement, et leur excès gothique, sont autant de manières de négocier les contraintes imposées par le Code. Sand, qui croyait dans la possibilité et la nécessité d’un changement de cette situation déplorable, ne se limitait pas à en peindre un tableau irrémédiablement sombre. Ses paroles dans la préface plus militante d’*Indiana* en 1842 évoquent en effet sa volonté réformatrice: ‘je cherchais encore à résoudre cet insoluble problème: le moyen de concilier le bonheur et la dignité des individus opprimés par cette même société, sans modifier la société elle-même’ (*I*, 44). Si Sand n’est pas en mesure de modifier la société elle-même, son premier pas est de modifier le modèle gothique dualiste, débilitant pour la femme, en l’infirmant par les techniques romanesques que nous avons démontrées. Le dédoublement de l’héroïne gothique serait ainsi une manifestation du ‘féminisme textuel’ dont parle Françoise Massardier-Kenney, à savoir, ‘the strategies of

---

<sup>265</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, pp. 33-82.

subversion, the forms of resistance to patriarchal culture, and the attempts to represent women's point of view and to construct them as subjects, which are exhibited in texts.<sup>266</sup> Le dédoublement offre une stratégie pour exposer l'«excès» féminin comme un résultat des enceintes «gothiques» trop strictes du Code, qui sont souvent débordées par les héroïnes recherchant un pouvoir d'action. En démontrant la difficulté pour ses héroïnes à se caser dans ces enceintes, dans *Indiana* et *Valentine*, Sand manie l'héritage gothique anglais pour développer la complexité de cet excès transgressif dans *Lélia*. Dans les deux versions de ce roman, Sand vise à recalibrer cet excès par une répartition différente des traits des doubles et de leur pouvoir. Sous ces rapports, Sand préfigure le dédoublement complexifié des romans gothiques tardifs des sœurs Brontë. Ainsi le dédoublement de *Jane Eyre* a été explicitement rapproché de celui d'*Indiana*,<sup>267</sup> et la prolifération et la répétition des noms dans *Valentine* annonce cette même stratégie troublante dans *Wuthering Heights*.<sup>268</sup>

Malgré les tentatives bien intentionnées de Sand, une solution nette semble échapper à la configuration gothique. La transgression n'équivaut pas toujours à la résolution, au moins pas dans le cadre social auquel Sand a affaire, tandis que l'adaptation aux pressions patriarcales aboutit à des concessions qui portent atteinte à l'autonomie féminine. Cependant, dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, Sand évoque une héroïne qui opte pour une conciliation active au lieu de la transgression, avec un succès étonnant. Maniant un pouvoir d'action à toute épreuve, elle évite le clivage qui guettait les autres héroïnes sandiennes. Il est donc approprié de conclure cette section en nous penchant sur les stratégies textuelles mises en place pour que cette héroïne atteigne le succès là où ses devancières ont échoué. Nous allons en fait démontrer comment Sand, tout en gardant les tropes du dédoublement et du déguisement, les réintroduit d'une manière fort différente dans son diptyque épique.

Focalisant sur la femme artiste plutôt que sur la femme philosophe, Sand investit Consuelo, nommée par Ellen Moers «George Sand's superheroine»,<sup>269</sup> d'un pouvoir créatif et d'une adaptabilité positive qui résultent de son génie. Cette adaptabilité n'est pas une capitulation aux contraintes, mais une ressource féconde pour surmonter différentes épreuves sans transiger avec ses principes fondamentaux. Il s'agit de

<sup>266</sup> Françoise Massardier-Kenney, 'Textual Feminism', p. 12.

<sup>267</sup> Voir Doris Y. Kadish, 'Representing Race in Indiana'.

<sup>268</sup> Patricia Thomson, 'Wuthering Heights and Mauprat', *The Review of English Studies*, 24 (1973), 26-37; J.V. Arnold, 'George Sand's Mauprat and Emily Brontë's Wuthering Heights', *Revue de littérature comparée*, 46 (1972, avril/juin), 209-18.

<sup>269</sup> Ellen Moers, *Literary Women*, p. 128.

l'histoire d'une Corinne à succès, d'une héroïne gothique de génie. Ce potentiel du don artistique de conférer du pouvoir du personnage gothique a été repéré par Emma Clery, qui commente les pouvoirs visionnaires imaginatifs des héroïnes radcliffiennes.<sup>270</sup> Ainsi Radcliffe fait l'éloge de son héroïne dans *The Romance of the Forest*: 'The observations and general behaviour of Adeline already bespoke a good understanding and an amiable heart, but she had yet more – she had genius.'<sup>271</sup> Pour *Consuelo*, Sand renchérit davantage le potentiel du génie artistique chez la femme et en fait le moteur d'une identité harmonieuse et d'un pouvoir d'action, affichés dès le début du roman. L'art vocal de Consuelo, comme l'indique Mireille Bossis, 'est un moyen de séduction irrésistible',<sup>272</sup> qui contrairement à la sirène fatale, lui permet d'exercer une domination bienfaisante sur son entourage, et qui 'inspirait je ne sais quelle sympathie soudaine, irrésistible'.<sup>273</sup> Son génie et sa féminité sont soumis à diverses pressions: le célibat de la femme prêtre, <sup>274</sup> le mariage respectable, <sup>275</sup> les affaires sentimentales,<sup>276</sup> mais son identité ne se clive pas. Par une grande force de volonté et une résistance dignes d'une héroïne gothique, Consuelo réussit à tenir tête à toutes ces pressions et aux dangers psychologiques et moraux, déclamant à voix forte: 'j'ai un but, une vocation, un état. J'appartiens à l'art auquel je me suis consacrée dès mon enfance' (C, 378). Tout en restant fidèle à cette vocation, Consuelo, contrairement à Lélia, ne renonce pas à son identité physique, puisque son corps lui sert d'intermédiaire essentiel dans l'exercice de son art de cantatrice.<sup>277</sup> Simone Vierende en fait considérer Consuelo comme un nouveau mythe de la femme complète, qui dépasse les archétypes masculins de l'ange et de la sirène: 'elle a aussi une robustesse physique qui l'éloigne des anges passifs et graciles de la tradition et des Keepsakes.'<sup>278</sup> Outre cette plénitude et cet épanouissement rarement présents chez les héroïnes du XIX<sup>e</sup> siècle, Consuelo fait preuve d'un engagement avec

---

<sup>270</sup> Voir E. J. Clery, *Women's Gothic*, pp. 59-73.

<sup>271</sup> Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest* (Oxford: Oxford University Press, 1986), p. 29.

<sup>272</sup> Mireille Bossis, 'Répétition des situations dramatiques dans *Consuelo*: recherche d'une structure signifiante', in *La Porporina. Entretiens sur Consuelo*, éd. par Léon Cellier (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1976), pp. 101-17 (p. 104).

<sup>273</sup> George Sand, *Consuelo; La Comtesse de Rudolstadt* (Paris: R. Laffont, 2004), p. 86. Toutes les références à ces romans renvoient à cette édition, et prendront la forme C pour *Consuelo*, et CR pour *La Comtesse de Rudolstadt*.

<sup>274</sup> Ainsi l'austère du Porpora, son maître musical 'repoussait avec énergie l'idée d'un mariage qu'il regardait comme le meurtre d'un génie, comme l'immolation d'une grande destinée' (C, 557).

<sup>275</sup> La matriarche Marie-Thérèse par sa 'matrimoniomanie' (C, 674), essaie de contraindre Consuelo à un mariage de convenance, pour assurer la respectabilité d'une femme qui doit s'exhiber artistiquement.

<sup>276</sup> Consuelo ne se laisse pas empiéter par les intrigues sentimentales et choisit par contre d'écarter à ces deux amours qui me paraissaient également funestes' (CR, 798).

<sup>277</sup> Le texte évoque par exemple, 'la force inépuisable de ses poumons' (C, 84).

<sup>278</sup> Simone Vierende, 'Le Mythe de la femme dans "Consuelo"', p. 46.

le monde réel, agissant dans différents milieux sociaux, que ce soit avec des paysans, avec les monarques d'Autriche et de Prusse, ou au sein des machinations politiques des Invisibles. Elle diffère donc des autres héroïnes, qui étaient souvent circonscrites dans des cadres domestiques, comme Indiana et Valentine, ou dans des mondes à part, comme le phalanstère de la deuxième Lélia. En s'aventurant hors de ces enceintes 'gothiques', Sand réussit à se frayer un chemin qui l'extirpe de son impasse.

Étant donné cette configuration originale, des stratégies textuelles différentes étaient requises pour exprimer l'identité féminine de cette héroïne. Sand s'éloigne du schéma polarisant d'*Indiana* et *Lélia*, pour aborder une coexistence plus réussie, et peut-être moins gothique, des facettes doubles de la femme. Possédant déjà un pouvoir d'action par son génie, cette héroïne utilise le déguisement, non pas comme une stratégie pour acquérir du contrôle, mais pour exprimer la multitude de facettes qu'elle incorpore avec succès. Son métier de comédienne pour les opéras lui fournit 'son talent mimique' (C, 424), utile pour son adaptabilité de caméléon, et lui permet de revêtir des rôles de la plus haute puissance féminine.<sup>279</sup> D'autre part, sa transformation en 'Bertoni' lui permet de manifester son identité espiègle masculine, puisque le changement de costume est 'si bien réussi qu'il semblait être un véritable changement de sexe' (C, 425).<sup>280</sup> Finalement, habillée en zingara, elle exprime aussi ses racines populaires et son identité d'artiste errante.<sup>281</sup> Le génie de Consuelo est générateur d'une multiplicité harmonieuse d'identités que le déguisement lui permet d'exprimer: 'en jouant un rôle différent, elle aspirait à devenir un nouvel être' (C, 205). *Consuelo* réconcilie chez son héroïne le côté masculin et féminin, le corps et l'esprit, la passivité et le pouvoir d'action. Elle est à la fois 'sainte Cécile, sainte Thérèse, sainte Consuelo' (C, 83) et *La Diavolessa* espiègle (C, 91).

Ce déguisement moins sinistre s'accompagne d'un dédoublement féminin positif qui célèbre les possibilités du génie féminin. Les critiques qui abordent le dédoublement dans ce roman évoquent surtout le couple Consuelo/Corilla.<sup>282</sup> Cependant, ce couple moins complexe et peu approfondi, est moins crucial pour le développement identitaire

<sup>279</sup> Ainsi Consuelo attache 'son cothurne de reine avec ce courage et cette liberté d'esprit que donne l'entrain du métier à certains moments' (C, 653).

<sup>280</sup> Béatrice Didier parle en effet de la 'bisexualité' de Consuelo dans: Béatrice Didier, 'Sexe, société et création: *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*', *Romantisme*, 13-14 (1976), 155-66.

<sup>281</sup> Consuelo est aussi capable de se mettre dans la peau d'autres personnages par un transfert imaginaire propre au génie. Elle incarne dans son esprit une multiplicité d'archétypes passionnels féminins, dans un état d'esprit exaltant qui tient du gothique: 'je m'imaginai, en l'écoutant, être tour à tour Antigone, Clytemnestre, Médée, Electre, et jouer en personne ces drames sanglants et douloureux [...] Je n'y pense pas sans un souvenir de plaisir et de terreur qui me fait encore frissonner.' (C, 636)

<sup>282</sup> Voir par exemple Simone Vierne, 'Le Mythe de la femme dans "Consuelo"', p. 275.

de Consuelo que le couple fort original Consuelo/Wanda. Ces deux comtesses de Rudolstadt constituent en effet deux femmes sibylles qui réconcilient la maternité avec leur vocation. Les ressemblances entre les deux figures sont remarquées d'abord par le comte Christian qui trouve que 'l'incertitude agitée de vos sentiments me rappelle ma femme, ma noble, et belle, et triste Wanda!' (C, 380). De plus, Albert confond parfois Consuelo avec sa mère pendant son délire. Ces rapprochements avec une personne censée être morte paraissent initialement avoir peu d'importance, et ils sont galvanisés seulement dans l'acte final de ce long diptyque, quand Wanda fait son apparition en tant que revenante. Son existence est spectrale pendant la plupart du texte et elle intervient en tant que personnage actif fort tardivement, mais dans un but précis: celui de diriger Consuelo pour son initiation finale. Plutôt qu'une jeune rivale, un Autre féminin à négocier tout au long du texte, Wanda constitue une mentor plus âgée, qui inscrit le dédoubllement sous le signe de l'initiation féminine. Ce double montre bien plus de ressemblances que de différences avec l'héroïne, et Wanda elle-même fait remarquer à Consuelo que 'ma situation et la tienne sont exceptionnelles' (CR, 1020). Le rôle maternel de l'héroïne, évoquée par Sand dans le rapport de la deuxième Lélia avec Claudia, est souligné par Wanda, 'la belle-mère de Consuelo', qui ne veut 'plus être que son amie et sa mère adoptive' (CR, 1021). En même temps, son rôle d'inspiratrice qui la rapprocherait aussi de la deuxième Lélia, est complété par un enracinement plus concret dans le monde réel par son affiliation avec les Invisibles.

La présence maternelle de Wanda à la fin du roman prend le relais de la mère morte de Consuelo mais aussi d'une présence paternelle assez puissante, autre élément original dans la configuration de l'héroïne. Le Porpora, maître musical de Consuelo, constitue un guide utile qui la détourne du piège sentimental d'Anzoleto et qui promeut la mobilité de l'héroïne. Cependant, il pose en même temps un obstacle dans son itinéraire évolutif, quand il impose sa vision de la femme-muse et prêtresse qui renonce à toute attache personnelle. Une fois que le père ne sert plus à faire avancer l'autonomie de la femme artiste, il est relégué à un arrière-fond afin de faciliter l'ascension de Wanda, la mère qui avance le pouvoir d'action de l'héroïne. Les deux forces parentales se contrebalancent pour diriger Consuelo, qui, confrontée à la tension 'gothique' entre fatalité et libre arbitre, doit quand même trouver son propre chemin.

Outre son fonctionnement en tant que double de Consuelo, la figure vénérable de Wanda de Prachatitz renferme une double identité – elle commence par être une héroïne

gothique et se transmue en sibylle.<sup>283</sup> Dans son 'bizarre récit' (CR, 1022), elle indique comment les prémices de son histoire la présentaient plutôt comme une 'Valentine', une jeune fille élevée par une 'mère qui n'avait jamais connu le devoir' (CR, 1022), et dans l'ignorance de ce qu'implique un mariage de convenance. En proie à des égarements mentaux et à des attaques paralytiques qui mènent à son enfouissement vivante, Wanda s'avère une véritable héroïne gothique,<sup>284</sup> ressuscitée par son sauveur. Cependant elle profite de ses épreuves pour développer une sagesse intellectuelle qu'elle met en pratique par son action politique *souterraine*. Elle réussit à concilier son identité d' 'illuminée' et de sibylle, avec son 'ardent instinct maternel' (CR, 1031), son identité féminine avec la barbe postiche qui figure son rôle important dans la société des Invisibles. Elle constitue ainsi une héroïne complète. Pierre Laforgue indique comment elle conjugue 'en sa personne toutes les possibilités du féminin',<sup>285</sup> tandis qu'Isabelle Naginski met l'accent sur l'originalité de cette 'femme étrange, puissante, qui réconcilie les contraires'.<sup>286</sup> En tant que telle, elle constitue un modèle positif pour Consuelo, l'encourageant à réconcilier son identité corporelle et sensuelle féminine avec une mission active, en contrecarrant les pressions qui concourent à cliver sa personnalité. En fait, même si les deux personnages sont situés à des points différents de leur itinéraire, on peut considérer Wanda comme le double proléptique de Consuelo, puisqu'à la charnière de son évolution, la réapparition de Wanda la dirige dans la voie qui rendra Consuelo de plus en plus semblable à elle, en tant que femme engagée politiquement, inspiratrice et mère. Consuelo en tant que double potentiel de Wanda endossera en fait ces rôles multiples.

Ce parcours chronologique du motif gothique du dédoublement féminin dans le monde romanesque de Sand nous amène donc à l'itinéraire de Consuelo, l'héroïne qui évite les pièges des romans précédents et retrouve une destinée féminine réussie. Ce qui ne veut pas dire que l'empreinte gothique y est absente; au contraire *Consuelo* est un des romans de Sand où l'influence de Radcliffe est la plus clairement affichée – rappelons que Sand évoque Radcliffe au début du chapitre XXXIV de ce roman – et la

---

<sup>283</sup> Isabelle Naginski écrit que, 'Tout se passe comme s'il y avait eu deux Wanda dans la tête de Sand. La Wanda fantôme des deux premiers volumes de *Consuelo*. Et la Wanda énergique et pleine de vie dans *La Comtesse de Rudolstadt*.' Isabelle Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, p. 217.

<sup>284</sup> Elle est d'ailleurs reconnue par le biais de son portrait dans le Château des Géants, ce qui constitue un trope gothique décelable dans *The Castle of Otranto* et *Melmoth the Wanderer*. Le motif gothique du portrait qui prend vie est approprié encore par Sand dans *Spiridion*.

<sup>285</sup> Pierre Laforgue, *Corambé*, p. 151.

<sup>286</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, p. 234. Nous pouvons rapprocher ce propos de l'analyse de Consuelo par Simone Vierne en tant que mythe nouveau de la femme complète.



plus reconnue par les critiques.<sup>287</sup> Les différences que nous avons énumérées dans le traitement du dédoublement féminin découlent de l'emphase plus prononcée de ce roman sur le processus d'initiation de la femme. Ce thème, cher aux romancières gothiques, prend surtout la forme d'un itinéraire physique et psychologique qui mène l'héroïne d'une topographie gothique à l'autre, de l'espace de contrainte à l'espace de liberté en passant par des espaces liminaux cruciaux. La composante gothique dans ce roman se fait ressentir surtout dans les embûches qui sèment le chemin de l'héroïne dans sa trajectoire vers un pouvoir d'action réel. C'est vers ces itinéraires et ce processus que nous allons maintenant diriger notre attention.

---

<sup>287</sup> Voir Joëlle Prungnaud, 'Demeures gothiques'; Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*.

### 3. Itinéraires gothiques sandiens

Le roman *Spiridion*, écrit par George Sand en 1839, suit les itinéraires du jeune novice Angel et du vieux moine Alexis au sein d'un couvent isolé dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans ce roman exclusivement masculin, les deux personnages sont en quête du manuscrit secret enterré avec Spiridion, le fondateur du couvent, et qui contient le fruit de ses recherches spirituelles. Alexis, surtout, nous raconte son errance physique et métaphorique, et ses longues recherches philosophiques et théologiques au sein du couvent claustral. Son itinéraire dévoile la manière dont il a dû négocier deux obstacles intérieurs: l'orgueil et l'égoïsme. Son excursion au-delà des enceintes monacales et dans les altitudes sublimes lui permet d'apprendre avec l'ermite, la valeur de la vraie charité. C'est cependant son successeur Angel qui accède à l'initiation. Par sa descente souterraine dans la tombe de Spiridion, il gagne accès au manuscrit contenant les préceptes du nouvel évangile. Cette réussite marque la culmination de la trajectoire évolutive des deux personnages.

Ce roman frappant, écrit pendant le voyage de Sand à Majorque, et parallèlement avec la deuxième *Lélia*, est situé dans la période où l'écrivain explorait les idées religieuses et philosophiques, plus précisément utopistes, de Pierre Leroux. Les critiques examinant *Spiridion* ont attribué diverses appartenances génériques à ce roman – le roman romantique, le roman initiatique, le merveilleux, le fantastique, l'autobiographie – parmi lesquelles le roman gothique anglais occupe une place vague. Prenant pour appui l'influence de Leroux sur cette œuvre qui lui est dédiée, Jean Pommier et Isabelle Naginski soulignent la facette philosophique, spirituelle et métaphysique de l'itinéraire. Pommier discute le progrès religieux d'Alexis, cet 'homme à phases',<sup>1</sup> tandis qu'Isabelle Naginski analyse la portée libératrice de ce mouvement vers la pensée hérétique.<sup>2</sup> Frank Bowman place la quête religieuse de l'idéal, élément important de l'idéologie révolutionnaire du romantisme,<sup>3</sup> au centre de *Spiridion*, tandis que Léon Cellier associe la quête de ce roman avec le roman initiatique romantique.<sup>4</sup> Ce motif acquiert pour d'autres des résonances génériques plus médiévales – ainsi Béatrice Didier et Charlotte Plat y lisent la quête du Graal, et cette dernière y décèle aussi le

<sup>1</sup> Jean Pommier, *George Sand et le rêve monastique, 'Spiridion'* (Paris: A.-G. Nizet, 1966), p. 72.

<sup>2</sup> Voir Isabelle Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, pp. 183-214.

<sup>3</sup> Frank Paul Bowman, 'George Sand, le Christ et le royaume', *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 28 (1976), 243-62.

<sup>4</sup> Léon Cellier, 'Le Roman initiatique en France au temps du romantisme', *Cahiers internationaux de Symbolisme*, 4 (1964), 118-35 (p. 129).

merveilleux et l'allégorie biblique.<sup>5</sup> À cette multitude de genres, on ajoute aussi le roman fantastique. Pommier trouve que des éléments troublants du parcours d'Alexis, comme la descente onirique dans le souterrain et les étranges apparitions de Spiridion, feraient mériter à ce roman 'une place de choix dans l'histoire du fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle',<sup>6</sup> et de fait Jean-Pierre Castex inclut un extrait du roman dans son anthologie du conte fantastique en France.<sup>7</sup>

En parallèle, une lecture autobiographique de *Spiridion* semble être également légitime – ainsi la présence du cloître dans *Spiridion* est reliée au 'rêve monastique' de Sand. Pommier, Lucy Schwartz et Pierre Aubery rattachent les éléments souterrains monastiques à l'expérience adolescente d'Aurore au couvent des Anglaises, et à ses tentatives ludiques de 'délivrer la victime' imaginaire.<sup>8</sup> Ce séjour de trois ans, qui 'marqua la future romancière presque aussi fortement' que le Berry, aurait donc surtout nourri *Spiridion* dans son évocation du couvent comme lieu d'asile.<sup>9</sup> Les souvenirs du voyage dans la chartreuse de Majorque, que Pommier répertorie systématiquement, alimentent aussi cette image du couvent.<sup>10</sup>

Quand enfin on évoque explicitement le rôle du roman noir et du roman gothique anglais dans *Spiridion*, c'est surtout en fonction de ce que Didier appelle les 'architectures de l'effroi'.<sup>11</sup> Ainsi Oscar Haac nous dit que:

La tombe, les vieux murs du couvent, ses souterrains effrayants qui barrent l'accès aux non-initiés, proviennent du roman noir, du *Moine* de Lewis, de *L'Italien* d'Ann Radcliffe, de *Melmoth* par Charles Maturin [...]<sup>12</sup>

D'ailleurs ces architectures sont vite reléguées par Haac comme un élément secondaire, un simple cadre 'romantique' à passer outre: 'Bien sûr, c'est la quête religieuse qui

---

<sup>5</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 196; Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française', p. 124.

<sup>6</sup> Jean Pommier, *George Sand et le rêve monastique*, p. 65.

<sup>7</sup> Pierre-Georges Castex, *Anthologie du conte fantastique français* (Paris: J. Corti, 1963).

<sup>8</sup> Lucy M. Schwartz, 'The Monastery: George Sand's special place', in *George Sand Today*, éd. par David Powell (Lanham: University Press of America, 1992), pp. 81-8; Pierre Aubery, 'George Sand dénonciatrice de l'imposture monastique', *Présence de George Sand*, 22 (mars 1985), 28-37. George Sand nous parle dans *Histoire de ma vie*, de 'la légende traditionnelle du couvent, une rêverie qui se transmettait [...] de diable en diable depuis deux siècle peut-être [...]. Il s'agissait de délivrer la victime. Il y avait quelque part une prisonnière [...] enfermé(e) dans un réduit impénétrable, soit cellule cachée [...] dans l'épaisseur des murailles, soit cachot situé sous les voûtes des immenses souterrains.' George Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 886.

<sup>9</sup> Jean Pommier, *George Sand et le rêve monastique*, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 47-52.

<sup>11</sup> Didier repère 'un héritage du roman noir, qui habituellement représentait l'existence monacale comme vouée à l'horreur, dans des architectures de l'effroi.' Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 188.

<sup>12</sup> Voir l'introduction d'Oscar Haac dans George Sand, *Spiridion: texte de 1842* (Genève: Slatkine reprints, 2000), p. 13.

importe, plutôt que le cadre médiéval et “romantique”<sup>13</sup>. De même, Pierre Aubery attribue la présence du monastère gothique à la ‘vogue littéraire’ pour des intrigues romanesques, et Sand aurait donc opté pour ‘une histoire extraordinaire dans le goût romantique, mis à la mode par le roman noir “gothique” anglais’.<sup>14</sup> Ces architectures, ‘monuments de pierre sombres et puissants, cloître ou château fort’,<sup>15</sup> sont retenues par Michèle Hecquet surtout pour leur symbolisme féodal. Elle les considère comme des éléments à éclipser et dépasser pour entrer dans le domaine plus légitime du roman initiatique:

Le XVIII<sup>e</sup> siècle de Sand doit beaucoup à celui qu’a popularisé le roman gothique, mais en subordonnant cette thématique romanesque à une dynamique historique et à l’histoire d’une âme, elle la transforme, et contribue à créer le roman initiatique du romantisme.<sup>16</sup>

Isabelle Naginski nous paraît se rapprocher plus près du problème quand elle conçoit la ‘puissante imagination “claustrale”<sup>17</sup> de Sand comme une dimension clé de ‘la sensibilité “noire” de Sand’ dans *Spiridion*, et quand elle rapproche l’errance physique et la descente d’Alexis avec celle de l’héroïne gothique:

On comparera avec profit cette scène de *Spiridion* avec l’errance de l’héroïne des *Mystères d’Udolpho* dans les catacombes qu’on peut lire comme une exploration de la partie la plus profonde de l’inconscient.<sup>18</sup>

En général donc, le rôle de l’itinéraire gothique du héros de Sand se trouve occulté par un brassage considérable de genres et de lieux communs de la topographie gothique. Cette étude de cas de la réception de *Spiridion* illustre la tendance critique française qui englobe les éléments de l’itinéraire gothique dans le roman initiatique, le roman romantique, et le roman fantastique, ou bien les explique par les références autobiographiques. L’autre tendance complémentaire qui contribue à cet obscurcissement est celle qui envisage le genre gothique dans une optique topographique statique. Notre première tâche est donc celle de dégager clairement l’itinéraire gothique sandien de ces lieux communs topographiques, afin de bien examiner le cheminement gothique anglais de l’héroïne dans notre corpus.

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Pierre Aubery, ‘George Sand dénonciatrice’, p. 35.

<sup>15</sup> Voir l’introduction de Michèle Hecquet dans George Sand, *Spiridion: texte de 1842*, p. 39.

<sup>16</sup> Ibid., p. 48.

<sup>17</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand*, p. 172.

<sup>18</sup> Isabelle Hoog Naginski, ‘Roman Noir’.

## **Lieux communs dans la critique topographique gothique française**

Dès 1959, Jean Roudaut avait bien annoncé que ‘le décor [...] devient l’élément primordial’ du roman noir.<sup>19</sup> Influencé par l’esthétique surréaliste, qui avait remis le roman noir à la mode, Roudaut envisage la demeure en termes d’antinomies.<sup>20</sup> Il situe une opposition essentielle ‘entre un dedans et un dehors’, la liberté et l’incarcération, l’ouvert et le fermé.<sup>21</sup> C’est cette économie interne de la demeure qui dicterait le comportement de celui ou celle qui se trouve au sein de ce décor: ‘on est condamné à le parcourir sans cesse, à la recherche de ce qui se dérobe: l’issue’.<sup>22</sup>

La tendance critique française à privilégier la demeure trouve son apogée dans l’étude du roman gothique anglais par Maurice Lévy. Son modèle topographique d’inspiration bachelardienne devient en fait la lecture incontournable du roman gothique. Selon Lévy, le roman gothique ‘se caractérise, de façon primordiale à nos yeux, par le rôle déterminant qu’y jouent les demeures. L’imaginaire dans ces romans, est toujours logé’.<sup>23</sup> Ces demeures sont caractérisées par deux aspects clés: elles sont positionnées sur un axe vertical par la descente, ‘sous le signe d’un style architectural justement qualifié, outre-Manche, de *perpendiculaire*’,<sup>24</sup> et elles sont notamment claustrales. La signification du labyrinthe gothique, ‘l’image fondamentale de la prison dynamique’,<sup>25</sup> découle aussi de cette logique claustrale.

Le cheminement gothique est lu par Lévy de deux manières réductrices: soit il est assimilé à l’intrigue, par ‘les interminables descentes’ qui animent le roman gothique, soit il est soumis à une lecture psychanalytique, et devient une exploration de ‘la spirale du Moi’.<sup>26</sup> Pour Lévy, le cheminement des personnages est subordonné à la dynamique interne de la demeure; sa fonction est de mettre en valeur les divers passages tortueux d’inspiration piranésienne: ‘Les personnages sont tellement *collés* aux architectures

---

<sup>19</sup> Jean Roudaut, ‘Les Demeures’, p. 717.

<sup>20</sup> André Breton, un des premiers à témoigner de sa fascination pour le roman ‘noir’, avance dans ‘Limites non frontières du Surréalisme’ (1937) que l’automatisme, dont l’œuvre de Walpole et des romanciers noirs seraient une illustration, est capable de résoudre ‘toutes les antinomies [...] celles de la veille et du sommeil (de la réalité et du rêve), de la raison et de la folie, de l’objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation, du passé et du futur, du sens collectif et de l’amour, de la vie et de la mort mêmes.’ André Breton, ‘Limites non frontières du Surréalisme’, *N.R.F.*, XLVIII (1937), p. 207.

<sup>21</sup> De même Elisabeth Durot-Boucé oppose le *locus horribilis* du château au *locus amoenus* idyllique, c’est-à-dire le lieu intérieur et le lieu extérieur. Elisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris*, p. 120.

<sup>22</sup> Jean Roudaut, ‘Les Demeures’, p. 722.

<sup>23</sup> Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais*, p. xxix.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. vi. C’est l’auteur qui souligne.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 634.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 637.

qu'ils hantent, que l'intrigue, le plus souvent, ne se distingue pas de leur cheminement à travers un dédale de souterrains ou une suite d'appartements obscurs.<sup>27</sup> De plus, par la dimension onirique et angoissée évoquée, Lévy rapproche la perpendicularité architecturale gothique de ce qu'il appelle 'les structures verticales du rêve' pour déceler des significations d'ordre psychanalytique, comme le retour au ventre maternel.<sup>28</sup>

Dans les deux cas, 'les rapports d'une jeune fille et d'une architecture, de l'héroïne et du château',<sup>29</sup> qui constituent pour Lévy l'intérêt principal des romans de Radcliffe, s'avèrent des rapports de dominant/dominé. L'héroïne est sous l'ombre du château – 'tout mouvement important de l'âme, tout dynamisme, est suscité *par* une architecture'<sup>30</sup> – et son cheminement est sous l'empire de la structure architecturale et de ses propres pulsions profondes.

Ces lignes critiques de base sont souvent reprises par les successeurs français de Lévy. Ainsi Burot-Doucé privilégie aussi l'axe vertical des topographies gothiques:

les frêles silhouettes humaines qui peuplent le paysage des romans gothiques sont suspendues entre le sommet et le gouffre, attirés par le vide et dominées par d'énormes rochers effrayants qui les surplombent.<sup>31</sup>

Cette perpendicularité centrale au genre rehausse la vulnérabilité des personnages, à la merci de leur environnement physique.

Si l'analyse du 'roman noir' par Annie Le Brun se montre ostensiblement plus empreinte des surréalistes que de Lévy, elle met quand même, comme lui, les 'châteaux de la subversion' au centre du genre.<sup>32</sup> Elle soutient de fait que 'des plus sombres péripéties, le lecteur oubliera tout pour curieusement garder le souvenir d'un espace d'incertitude et d'obscurité, obsédant'.<sup>33</sup> Se penchant elle-aussi sur l'économie interne de la demeure gothique, elle décèle comme Roudaut, la présence structurelle des antinomies, mais trouve que le genre noir, 'pont de la poésie suspendu au-dessus de l'abîme des contraires', les brouille et les remet en cause.<sup>34</sup> Les oppositions spatiales traditionnelles, telles la forêt et le château, sont minées: 'l'image de la forêt se superpose à celle du château, pour se fondre en une seule et même image d'une forêt-

<sup>27</sup> Ibid., p. 268. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>28</sup> Voir le chapitre sur les 'Structures Profondes'. Ibid., pp. 601-44.

<sup>29</sup> Ibid., p. 247.

<sup>30</sup> Ibid., p. 268. C'est nous qui soulignons.

<sup>31</sup> Elizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris*, p. 141.

<sup>32</sup> C'est le titre de l'ouvrage: Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*.

<sup>33</sup> Ibid., p. 11.

<sup>34</sup> Ibid., p. 131.

château ou d'un château-forêt où l'on est sûr de s'égarer'.<sup>35</sup> De même le dehors-dedans omniprésent: 'Au-dedans, au-dehors, il n'y a pas de différence.'<sup>36</sup> Même sous ce mode analogique cependant, l'héroïne est conçue comme un simple élément romanesque reliant le dehors et le dedans pour en établir l'équivalence. Comme Lévy, Le Brun assimile aussi l'itinéraire de l'héroïne à une question d'intrigue.<sup>37</sup>

En dehors des études françaises sur le roman gothique anglais, notre étude de cas indique que l'itinéraire gothique a aussi été assimilé en France à d'autres genres voisins. Ainsi pour définir le voyage initiatique, Léon Cellier fournit une liste d'archétypes qui comprend bon nombre de composantes du parcours gothique: 'la recherche du Château, du Sanctuaire, du Trésor, du Secret, la Traversée ou l'Ascension, la Marche dans le labyrinthe ou la forêt obscure, la Montée en spirale, la Descente aux enfers.'<sup>38</sup> D'ailleurs Cellier lui-même se montre conscient de ce chevauchement. En abordant justement *Consuelo* de George Sand, il parle de 'ce problème passionnant: comment s'opère le passage du roman noir au roman initiatique?'<sup>39</sup>

Si la critique anglo-américaine se montre plus consciente des paramètres et de l'héritage du roman gothique anglais, elle reste axée sur les diverses dimensions du *lieu* gothique. Il en résulte des lieux communs également réducteurs qu'il faut prendre en compte en tant que paradigmes de lecture.

### **Lieux communs topographiques dans la critique anglaise**

La tendance topographique binaire du dehors et du dedans persiste dans la tradition critique anglo-américaine comme dans la critique française. Ainsi Norman Holland trouve que le genre est régi par une tension foncière entre 'the outer landscape provided for escape and the inner landscape of the castle with its threats of or flights from penetration'.<sup>40</sup> Le sort de l'héroïne serait déterminé par son emplacement passif au sein de cette configuration topographique gothique. Cette opposition est cependant infirmée par l'analyse structurelle d'Eve Kosofsky Sedgwick, dont les conclusions se rapprochent de celles de Le Brun. Elle affirme en fait que malgré 'the Gothic salience of

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 142.

<sup>36</sup> Ibid., p. 181.

<sup>37</sup> 'Généralement, pour ce qui est de l'intrigue, une jeune fille innocente et pure se trouve jetée sur les routes par les hasards de la vie. Et c'est le prétexte à un formidable voyage au pays des malheurs.' Ibid., p. 11.

<sup>38</sup> Léon Cellier, 'Le Roman initiatique', p. 123.

<sup>39</sup> Ibid., p. 5.

<sup>40</sup> Norman Holland et Leona Sherman, 'Gothic possibilities', p. 284.

“within”’, ‘conditions outside the imprisoning wall simply duplicate conditions within.’<sup>41</sup>

Au sein de cette opposition bien établie, la particularité du courant anglo-américain se concentre sur l’importance du dedans comme domaine des problématiques liées au ‘gender’. L’espace claustral est ainsi représenté comme une sphère où l’héroïne est victimisée.<sup>42</sup> Elizabeth A. Fay, tout en soutenant que ‘the external and internal are [...] the two key terms for the classification of Gothics’, considère que ‘the home is in many ways the focal point of all Gothics because protagonists are either thrown out of their homes or incarcerated in them.’<sup>43</sup> Kate Ferguson Ellis trouve cette tendance conforme à la séparation sexuée entre la sphère privée et publique, envisageant ainsi le château comme un foyer dégradé pour l’héroïne, où elle est dénuée de toute protection.<sup>44</sup> Comme le dit Ellena dans *The Italian*, ‘The Sanctuary is prophaned [...] it is become a prison’.<sup>45</sup> E.J. Clery ancre cette perspective dans le contexte juridique, en rappelant la comparaison contemporaine de Blackstone entre le château gothique et le code civil emprisonnant les femmes.<sup>46</sup> Comme nous l’avons démontré dans le chapitre précédent, Wollstonecraft illustre la nature claustrale de la loi conjugale par son exclamation célèbre, ‘Marriage had Bastilled me for life’.<sup>47</sup> En focalisant sur la femme claustrée, ces études accordent cependant moins d’importance à la mobilité de l’héroïne, à son évolution, et à l’apport positif de son itinéraire. Le château est présenté notamment comme un obstacle à la formation du sujet.

La référence à la Bastille dans la citation de Wollstonecraft place aussi le château sous un signe idéologique politique, et suscite des réflexions sur le symbolisme révolutionnaire de l’espace claustral gothique.<sup>48</sup> Le château devient donc le site d’un

---

<sup>41</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions* (London: Methuen, 1986), pp. 5, 21. De même, Mellor trouve que dans le foyer, les femmes apprennent qu’elles sont aussi vulnérables que dans ‘the savage wilds of nature where banditti roam freely.’ Anne Kostelanetz Mellor, *Romanticism & Gender* (New York: Routledge, 1993), p. 94.

<sup>42</sup> Julian Fleenor par exemple écrit: ‘The writer’s feelings are frequently illustrated by the image of enclosed space, an image which conveys repression and frustration as well. Spatial imagery, images of enclosed rooms or houses, suggests either the repressive society in which the heroine lives or the heroine herself, and sometimes, confusingly, both’ (*Female Gothic*, p. 12).

<sup>43</sup> Elizabeth A. Fay, *A Feminist Introduction to Romanticism*, p. 115.

<sup>44</sup> Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle*, p. 46.

<sup>45</sup> Ann Radcliffe, *The Italian*, p. 84.

<sup>46</sup> E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, p. 126.

<sup>47</sup> Mary Wollstonecraft, ‘The Wrongs of Woman’, p. 115.

<sup>48</sup> Voir Ronald Paulson, *Representations of Revolution*, pp. 217-9.



affrontement entre l'héroïne progressiste et le 'père méchant', qui est un 'explicit representative of the old, dark, feudal order'.<sup>49</sup>

La critique psychanalytique, et surtout féministe, a aussi gagné du terrain dans les études anglo-américaines du château gothique. Clare Kahane et Susan Greenfield par exemple, conçoivent du château comme symbole maternel,<sup>50</sup> tandis que la descente dans le souterrain est souvent lue comme une descente vers l'irrationnel.<sup>51</sup> L'héroïne serait ainsi déchirée entre le retour au maternel et l'interdit paternel.<sup>52</sup> Cette position converge d'ailleurs avec le modèle développemental que nous décelons dans une étude psychanalytique du *Bildungsroman* féminin.<sup>53</sup>

Fondamentalement, ces deux courants topographiques gothiques, venant des deux côtés de la Manche, présentent l'héroïne en mode réactif face aux menaces du château ou de la forêt. La demeure devient donc l'entité agissante, 'an immense structure of – possibility', tandis que l'itinéraire de l'héroïne est souvent présenté comme singulièrement dépourvu de possibilités: 'for heroines like Emily, the basic role is resistance'.<sup>54</sup> C'est le château persécuteur qui provoque la terreur chez l'héroïne victime, et pour sa part, elle peut seulement résister ou fuir. De fait Durot-Boucé considère que les romans de Radcliffe sont caractérisés par 'la subordination totale des personnages à l'environnement, qui joue sur eux, les envahit et les domine'.<sup>55</sup> Ceux qui optent pour une lecture psychanalytique de l'espace gothique, avancent une modalité déterministe qui restreint elle aussi le pouvoir d'action et l'autonomie de l'héroïne. Ce double contexte critique laisse donc peu d'espace pour la négociation par l'héroïne des diverses étapes de son itinéraire.

---

<sup>49</sup> Robert Miles, 'The 1790s: The Effulgence of Gothic', p. 46.

<sup>50</sup> Clare Kahane, 'The Gothic Mirror'; Susan C. Greenfield, 'Veiled desire: mother-daughter love and sexual imagery in Ann Radcliffe's *The Italian*', *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 33 (Spring 1992), 73-89.

<sup>51</sup> Voir par exemple Anne Williams, *Art of Darkness*, p. 248.

<sup>52</sup> Voir Clare Kahane, 'The Gothic Mirror'. Robert Miles aussi suggère que 'Radcliffe's heroine on a threshold looks both ways, inwards towards "maternal" sensibility with its delusive image of subjective wholeness [...] and outwards towards a patriarchal order of repression and deferral.' Robert Miles, *Ann Radcliffe*, p. 107.

<sup>53</sup> Voir Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, et Elizabeth Langland, *The Voyage In: Fictions of Female Development* (Hanover, NH: University Press of New England, 1983).

<sup>54</sup> Norman Holland et Leona Sherman, 'Gothic possibilities', pp. 289.

<sup>55</sup> Elizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris*, p. 139.

## La Lecture de Sand selon les lieux communs de la critique gothique bifocale

Les critiques qui ont spécifiquement abordé l'espace gothique chez Sand sont peu nombreux, et n'ont pas assez appuyé son rôle dans la formation de l'héroïne. La plupart, redevables à la critique de Lévy, se concentrent sur la dynamique interne de la demeure, et les poncifs de la terreur que Sand s'efforceraient de dépasser.

Les données objectives – les sources visuelles gothiques irriguant l'univers romanesque de Sand – ont été bien repérées par Charlotte Plat.<sup>56</sup> Elle indique en fait que Sand possédait des albums de Piranèse,<sup>57</sup> et que dans *Un Hiver à Majorque*, (1855), elle renvoya aux peintures de Salvator Rosa.<sup>58</sup> Ces deux sources artistiques furent très importantes pour Radcliffe.<sup>59</sup> Sand connaissait également avec les discours théorétiques à propos du sublime – elle possédait un ouvrage d'Edmund Burke, philosophe anglais influent de l'esthétique 'gothique', célèbre pour son ouvrage *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756), même si on n'a pas trouvé ce dernier dans sa bibliothèque.<sup>60</sup>

La lecture du château gothique dans l'œuvre de Sand,<sup>61</sup> notamment dans *Mauprat*, s'est souvent orientée autour de son symbolisme féodal. Ainsi le château de la Roche-

---

<sup>56</sup> Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française', p. 4.

<sup>57</sup> Les albums de Piranèse, *Opere varie*, Rome 1750, 1 vol., et *Le Antichità romane*, Rome 1756, 4 vol. constituent le lot n. 666 de sa bibliothèque à Nohant. Voir le document 'Catalogue de la bibliothèque de Mme George Sand et M. Maurice Sand', <<http://www.amisdegeorgesand.info/catalogue.pdf>> [consulté le 10 septembre 2012].

<sup>58</sup> 'Éviterez-vous de dessiner ces grandes ronces qui retombent en festons sur les décombres, et qui se balancent au vent, ou bien en ferez-vous un accessoire heureux de votre composition, comme je l'ai vu dans un tableau de Salvator Rosa?' George Sand, *Un Hiver à Majorque* (Paris: Le Livre de poche, 1984), p. 103.

<sup>59</sup> Selon Lévy: 'L'enfer radcliffien, est, par bien des aspects, celui-là même de Piranèse'. Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais*, p. 273. Ann Radcliffe elle-même avoue sa dette envers Salvator Rosa: 'This was such a scene as Salvator would have chosen, had he then existed, for his canvas.' Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, p. 30.

<sup>60</sup> Un autre livre de Burke, *Réflexions sur la Révolution Française*, constitue le lot n. 197 du catalogue de la bibliothèque de Nohant.

<sup>61</sup> D'autres châteaux et ruines analysés dans une moindre mesure pour leurs éléments gothiques se trouvent dans *Le Château des Désertes* (1851), *La Daniella* (1857), *L'Homme de Neige* (1858) et *Le Beau Laurence* (1870). Les dimensions gothiques du *Château des Désertes* sont évoquées en passant par Naginski. ('*Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt*', p.117). Plat aborde *La Daniella*, *L'Homme de Neige* et *Le Beau Laurence* dans son chapitre sur les architectures de la terreur. ('George Sand, le roman gothique à la française, pp. 34-55). Yvette Bozon-Scalzitti explique comment dans *L'Homme de Neige*, 'George Sand s'y abandonne une fois de plus à sa passion du fantastique, qu'elle nourrit de tout l'arsenal du roman noir: vieux manoir gothique laissé à la garde d'un vieux régisseur sourd et mélancolique, chambre mystérieuse qui passe pour endiablée, portes secrètes, boiseries qui craquent, souterrains où glissent des formes noires, donjon hanté par un fantôme, sinistre présence de l'homme de neige, aux doigts ornés d'un gros diamant noir qui ne serait autre que le résidu calciné du cadavre de son épouse, apparition sépulcrale d'une certaine dame grise etc.' ('George Sand et le fantastique: *L'Homme de neige* ou la mort(e) qui revient', Yvette Bozon-Scalzitti, 'George Sand et le fantastique: *L'Homme de neige* ou la mort(e) qui revient', *Présence de George Sand*, 22 (mars 1985), 15-27, (p. 15)).

Mauprat, ce 'lieu fatal' hérité du roman noir,<sup>62</sup> est opposé par Béatrice Didier au château de Sainte-Sévère, pour illustrer 'ce thème très sandien et quelque peu manichéen des deux châteaux antithétiques'.<sup>63</sup> L'un incarne donc la tyrannie de l'Ancien Régime tandis que l'autre est progressiste, rousseauiste. Jean-Pierre Lacassagne assimile le décor gothique à 'l'obsédante présence du mal',<sup>64</sup> et conçoit ce mal historiquement. Le château est donc interprété comme vestige noir et régressif, dans un siècle d'avènement des Lumières.<sup>65</sup> Céline Bricault reprend la formule de Lévy pour indiquer que la Roche-Mauprat et la Tour Gazeau 'expriment le triomphe du chaos sur l'ordre établi'.<sup>66</sup> Ce modèle critique topographique néglige cependant la négociation de ces espaces gothiques par le héros et l'héroïne, et la manière dont l'itinéraire gothique sert de mise à l'épreuve. La mise à l'épreuve et l'initiation, remarquées plusieurs fois comme des motifs centraux, n'ont pas été liées au genre gothique.<sup>67</sup> En évoquant le temps d'épreuve d'Edmée, Lacassagne lui attribue comme 'sœurs lyriques',<sup>68</sup> Lucia di Lammermoor, Elvira d'*I Puritani* et Amina de *La Somnambula*, plutôt que les héroïnes gothiques radcliffiennes. De la même façon, Béatrice Didier trouve que les épreuves de Bernard apparentent *Mauprat* au roman de formation plutôt qu'au roman noir, négligeant ainsi la parenté entre les deux.<sup>69</sup>

D'un autre côté, si les critiques évoquent la fonction initiatrice du parcours des labyrinthes dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*,<sup>70</sup> la lecture des espaces gothiques reste ancrée dans la tradition topographique des couples manichéens. Ainsi

---

<sup>62</sup> Charlotte Plat, 'George Sand, le roman gothique à la française', p. 35.

<sup>63</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 183.

<sup>64</sup> Voir son introduction dans George Sand, *Mauprat*, p. 20.

<sup>65</sup> 'La Roche-Mauprat figure un espace tyrannique et délétère du conservatisme.' Céline Bricault, 'La Tour Gazeau dans *Mauprat* de George Sand', in *O Saisons, ô Châteaux: châteaux et littérature des lumières à l'aube de la modernité, 1764-1914*, éd. par Pascale Auraix-Jonchière (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004), pp. 93-111 (p. 93). Chantal A. Maréchal l'appelle un 'enfer médiéval'. ('*Mauprat* de George Sand: Présence du Moyen Age', *George Sand Studies*, 15 (1996), 3-18, (p. 3)). Par contre le Château de Sainte-Sévère proclame la victoire de 'l'âge des lumières' sur 'l'âge des ténèbres' (Ibid., p. 5). Pour Michèle Hecquet cette thématique relie *Mauprat* à *Consuelo* et *Spiridion*, animés par le souhait de "délivrer la victime" d'une féodalité mythique et de ses monuments de pierre sombres et puissants, cloître ou château fort.' Voir l'introduction de Michèle Hecquet dans George Sand, *Spiridion: texte de 1842*, p. 39.

<sup>66</sup> Maurice Lévy cité in Céline Bricault, 'La Tour Gazeau dans *Mauprat* de George Sand', p. 98.

<sup>67</sup> Voir par exemple l'analyse de *Mauprat* dans Kristina Wingård Vareille, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire*.

<sup>68</sup> Voir l'introduction de Jean-Pierre Lacassagne dans George Sand, *Mauprat*, p. 20.

<sup>69</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 185.

<sup>70</sup> Isabelle Hoog Naginski, '*Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt*'. De même Jean Sgard soutient qu'après avoir organisé son roman comme un labyrinthe factice et orienté, à la manière d'Anne Radcliffe, G. Sand nous l'a donné à relire comme un parcours maçonnique.' Jean Sgard, 'Effets de Labyrinthe', in *La Porporina: Entretiens sur Consuelo*, éd. par Léon Cellier (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1976), pp. 77-83 (p. 83).

Joëlle Prungnaud trouve que ‘la binarité, dont procède l’antithèse, préside à l’organisation de l’espace’ du Château des Géants.<sup>71</sup> S’alignant sur la modalité analogique, elle souligne la réversibilité des oppositions fermé/ouvert, plein/vide, visible/caché, intérieur/extérieur, comme preuve de l’originalité de Sand,<sup>72</sup> même si des critiques ont repéré cet aspect dans d’autres romans gothiques.<sup>73</sup> Prungnaud touche de plus près la problématique cruciale et l’originalité sandiennes quand elle indique comment le rapport de l’héroïne à l’architecture est inversé: ‘au lieu de faire subir docilement à son personnage les pièges et les leurres du château, elle le charge de démonter cette gigantesque machine, de mettre en lumière son fonctionnement’.<sup>74</sup> Elle signale justement qu’il s’agit d’un ‘parcours orienté [...] et non l’errance’.<sup>75</sup> C’est ce ‘parcours orienté’, cet itinéraire gothique, que nous allons creuser plus profondément dans nos analyses. Charlotte Plat, en soutenant que les allées et venues de Consuelo au château des Géants ‘sont conditionnées par une architecture presque onirique’, retombe dans la tradition de Lévy envisageant l’héroïne comme subordonnée à la demeure.<sup>76</sup>

L’autre tendance critique française représentative que nous avons décelée dans *Spiridion*, est celle d’assimiler l’itinéraire gothique à d’autres genres, d’autres classifications. Ainsi Pierre Laforgue occulte des aspects gothiques de l’itinéraire de *Consuelo* en les reléguant à une ‘catégorie du romanesque’:

une thématique, ou même à une collection de motifs, guère autre chose, pêle-mêle: le château gothique, l’errance, le *wanderlust*, les bohémiens, Venise, les enfants trouvés, ou perdus, la fraternité des parias et la communauté des fous, les escaliers dérobés qui mènent aux entrailles de la terre, l’épouvante de la nature et l’horreur des forêts, la mésalliance et le scandale des unions réprouvées, etc.<sup>77</sup>

Cette réunion d’éléments si hétéroclites sans distinction aucune, dans une classe si floue et englobante, ainsi que l’attitude dédaigneuse par laquelle ces éléments sont jugés peu significatifs, empêche de démêler les véritables enjeux du parcours de ces divers ‘motifs’ par l’héroïne.

---

<sup>71</sup> Joëlle Prungnaud, 'Demeures gothiques', p. 124.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Nous avons évoqué Eve Kosofsky Sedwick et Annie Le Brun dans la section ‘Lieux communs des études topographiques gothiques’.

<sup>74</sup> Joëlle Prungnaud, 'Demeures gothiques', p. 132.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Charlotte Plat, ‘George Sand, le roman gothique à la française’, p. 50. Plat tombe également dans l’assimilation française de l’itinéraire gothique à la simple intrigue, puisqu’elle envisage l’héroïne comme une péripétie.

<sup>77</sup> Pierre Laforgue, '*Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*', p. 592.

D'autres rebaptisent la traversée des topographies gothiques comme une caractéristique du romantisme français. Ainsi Gérard Schaeffer identifie des images clés dans *Consuelo*, comme la 'descente à la chapelle secrète du gouffre', et reprend la même série d'oppositions que nous avons repérées dans la critique gothique.<sup>78</sup> Cependant il préconise que ces éléments sont décelables 'en diverses variantes, dans les œuvres romantiques'; il omet donc toute référence au genre gothique.<sup>79</sup> De plus, des motifs de l'itinéraire tels que les 'obstacles à vaincre' sont considérés aussi comme des éléments romanesques.<sup>80</sup>

Une autre manière par laquelle le courant français a dévié l'attention de l'itinéraire gothique, est en liant étroitement les voyages dans l'œuvre de Sand au genre du voyage littéraire romantique.<sup>81</sup> Ce genre constitue généralement un outil autobiographique à cause de sa dimension identitaire qui privilégie la libre exploration de soi.<sup>82</sup> Cet aspect de l'écriture de Sand a été exploré surtout par rapport à *Lettres d'un voyageur* (1837) et *Un Hiver à Majorque* (1842).<sup>83</sup> L'itinéraire géographique de Sand elle-même, avide de périples, de paysages et de rencontres, a attiré d'ailleurs l'attention de plusieurs critiques et biographes.<sup>84</sup> Après le séjour de la petite Aurore dans l'Espagne en guerre de 1808 et celui de la mariée mélancolique dans les Pyrénées (1826), plusieurs voyages rythment la vie de l'écrivain, réglée entre Nohant et Paris. Les séjours de Sand à Venise avec Musset (1833-34), en Suisse avec Liszt et Marie d'Agoult (1836), et à Majorque avec Chopin (1838-39), sont considérés comme les hauts lieux de son itinéraire géographique, littéraire et sentimental. C'est donc surtout pendant les années 1830, où se situe la plupart de notre corpus, que Sand voyage le plus, puisque

---

<sup>78</sup> Gérard Schaeffer, *Espace et temps chez George Sand* (Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1981), p. 59. Voir surtout le chapitre 'Consuelo, le temps et l'espace, lieux symboliques et personnages', pp. 51-73.

<sup>79</sup> Ibid., p. 52.

<sup>80</sup> Ibid., p. 53.

<sup>81</sup> Ce genre est incarné notamment par des œuvres de Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, 1811), Staël (*Corinne, ou l'Italie*, 1807), Hugo (*Le Rhin*, 1842, 1845), Lamartine (*Voyages en Orient*, 1835) et Stendhal (*Rome, Naples et Florence en 1817*, 1817). Ces voyages littéraires, caractérisés par l'exploration du 'Nord' et de l' 'Orient' Romantiques, ainsi que par des excursions en Italie, construisent des espaces géographiques mythiques et exotiques.

<sup>82</sup> La raison d'être du voyage serait: 'to wander freely and gratuitously, expanding and enriching their imaginative resources while exploring and testing their identities in encounters with others.' C. W. Thompson, *French Romantic Travel Writing: Chateaubriand to Nerval* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2012), p. 9.

<sup>83</sup> Voir par exemple les articles dans le recueil *The Traveler in the Life and Works of George Sand*, éd. par Tamara Alvarez-Detrell et Michael G. Paulson (New York: The Whitson Publishing Company, 1994) : Elizabeth Harlan, 'Lettres d'un voyageur, or going home again', pp. 16-29; Nancy E. Rogers 'Modes of travel in George Sand's *Lettres d'un voyageur*', pp. 30-40; Mary Anne Garnett 'A Pilgrim's progress: biblical metaphors in the *Lettres d'un voyageur*', pp. 41-53.

<sup>84</sup> Voir par exemple Annarosa Poli, *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand* (Paris: Colin, 1960).

après les événements de 1848, Sand se retire à Nohant, point d'ancrage essentiel. Dans des analyses de *Lettres d'un voyageur*, les critiques ont souligné 'les contours du voyage intérieur', démarche romantique.<sup>85</sup> Le voyage est donc conçu comme un moyen de formation de l'écrivain, une conquête de la liberté, mais on a ignoré l'apport de cette formation pour les héroïnes romanesques traversant les espaces gothiques. Ainsi même des analyses du motif du voyage dans l'œuvre romanesque non-autobiographique de Sand, abordent le développement de ces héroïnes sans évoquer l'itinéraire gothique.<sup>86</sup> De même, Naginski analyse le voyage à la verticale et le parcours du sublime sandien de la deuxième *Lélia* selon des termes strictement romantiques.<sup>87</sup>

Enfin, comme nous l'avons démontré, l'itinéraire gothique chez Sand a souvent été assimilé au roman initiatique. Bachelard lui-même a suivi cette tendance quand il analyse l'initiation dans le labyrinthe dans *La Comtesse de Rudolstadt*:

George Sand [...] revient sur le labyrinthe où Consuelo découvre les mystères du château. Cette fois, il s'agit nettement d'une initiation maçonnique [...] Toute initiation est une épreuve de solitude. Il n'y a pas de plus grande solitude que la solitude du rêve labyrinthique.<sup>88</sup>

Naginski pour sa part, dans son analyse de la transition entre roman gothique et roman d'initiation dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*,<sup>89</sup> propose de situer l'élément gothique uniquement dans le choix topographique du château claustral, tandis que le parcours lui-même relèverait tout à fait du courant romantique du roman initiatique.<sup>90</sup> Elle érige en fait une opposition 'between stasis as the dominant element in the Gothic

---

<sup>85</sup> 'Les Lettres d'un voyageur de George Sand: une poétique romantique', *Recherches & Travaux*, 70 (2007), p. 8.

<sup>86</sup> Voir dans *The Traveler in the Life and Works of George Sand*, Janis Glasgow, 'Sand's imaginary travels in *Carl*', pp. 97-106; Robert Godwin-Jones 'Consuelo's travels: the German Connection', pp. 107-114; Gislinde Seybert, 'George Sand, *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt*: A Woman on the Road Between Violence and Desire', pp. 115-124; Lisa Blair, '*Mauprat*: A Heroic Voyage', pp. 125-131; Annabelle Rea, 'The Mid-Life Rebirth Journey in *Isidora*', pp. 140-150.

<sup>87</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'From Melancholy to Ecstasy: *Lélia* and Sand's Feminine Sublime', *George Sand Studies*, 11 (Spring 1992), 3-13. Naginski focalise sur l'ascension spirituelle de *Lélia* parcourant des altitudes sublimes. Dans *George Sand mythographe*, elle met en lumière l'originalité de ce parcours par rapport aux conceptions sexuelles de la relation à l'espace, illustrant son propos par deux peintures de Friedrich: *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* (1818) et *Femme à la fenêtre* (1822). Isabelle Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, pp. 63-4. Simone Vierne aborde l'imaginaire montagnard sandien aussi selon des termes romantiques et autobiographiques. Voir le chapitre 'La Montagne Romantique: le réel et l'imaginaire' in Simone Vierne, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003), pp. 112-35.

<sup>88</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* (Paris: J. Corti, 1948), p. 225.

<sup>89</sup> Isabelle Hoog Naginski, '*Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt*'. Naginski semble ainsi reprendre la question importante posée par Léon Cellier.

<sup>90</sup> De manière analogue, Jean Roudaut trouve que, 'Le voyage dans les profondeurs a la structure du voyage initiatique mais n'en a pas l'effet [...] comme si les auteurs ne savaient pas à quoi ils pourraient initier leurs lecteurs.' Jean Roudaut, 'Les Demeures', pp. 726-7.

novel and movement as primary force in the initiation novel',<sup>91</sup> ce que nous allons remettre en cause par la mise en évidence et la définition de l'héroïne gothique voyageuse.

## **Itinéraires gothiques**

Dans ce chapitre, nous allons réorienter les enjeux et proposer un autre point d'entrée dans ces débats, en abordant cet élément négligé, mais essentiel, qu'est l'itinéraire gothique des héroïnes sandiennes. Focalisant sur l'itinéraire féminin comme composante essentielle dans l'œuvre de Sand – la quête masculine de *Spiridion* en est l'exception – nous allons démontrer comment le cheminement est un moyen important par lequel les héroïnes acquièrent une plus grande liberté et un plus grand pouvoir d'action. Si la plupart de la fiction de Radcliffe est axée notamment autour de la demeure, comme l'indiquent les titres de ses romans (*The Mysteries of Udolpho*, *A Sicilian Romance*, *The Romance of the Forest*), celle de Sand s'oriente surtout autour du personnage, qui donne souvent son nom au roman. Pour expliquer les demeures chez Radcliffe, l'analyse topographique de Lévy s'avère appropriée, mais pour rendre compte de la fonction des topographies gothiques chez Sand, il faut recourir à une explication plus axée sur le personnage, celle de l'itinéraire gothique de l'héroïne. Nous devons donc d'abord éclaircir cette facette du genre dans la tradition gothique anglaise.

Nous définissons l'itinéraire gothique anglais à partir du trajet des héroïnes des trois romans les plus célèbres de Radcliffe: Adeline dans *The Romance of The Forest* (1791), Emily dans *The Mysteries of Udolpho* (1794) et Ellena dans *The Italian* (1797). Leur situation initiale laisse entrevoir des éléments troublants qui rendront le départ nécessaire: ainsi Adeline et Ellena sont des orphelines vulnérables en manque de protecteurs efficaces, tandis qu'Emily St. Aubert, tout en vivant dans La Vallée, lieu en apparence utopique, décèle la présence de quelques mystères inquiétants. Une crise, la mort du protecteur ou l'arrivée sur scène des méchants gothiques, lance l'héroïne dans une suite de pérégrinations qui inclut la traversée des forêts et des montagnes sublimes, ce qui fournit à l'héroïne l'opportunité de contempler la magnificence de ces spectacles d'altitude. Les séquences centrales du roman gothique radcliffien sont axées autour de la claustration de l'héroïne dans la demeure gothique, que ce soit le château d'Udolpho,

---

<sup>91</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Consuelo and *La Comtesse de Rudolstadt*', p. 113.

‘a vision of patriarchy red in tooth and claw’,<sup>92</sup> le couvent, ou l’abbaye dans la forêt, où elle est soumise aux menaces de la dépossession et du viol.<sup>93</sup> Avec des adjutants faibles, des protecteurs faux ou inefficaces (Mme Cheron dans *Udolpho* et les La Motte dans *Romance of the Forest*), ou des méchants puissants (Montoni, Montalt, Schedoni), l’héroïne a plusieurs obstacles à négocier et doit résister courageusement à ses oppresseurs. Malgré ces menaces, les facultés imaginatives féminines, y compris l’aptitude à des terreurs sublimes, sont libérées dans l’emprisonnement, et les héroïnes disposent quand même de la liberté de cheminer à l’intérieur de la demeure. Emily et Adeline par exemple, explorent la demeure nuitamment pour résoudre ses mystères, avançant souvent sur un axe vertical, et s’égarant dans les espaces souterrains et les couloirs labyrinthiques, symboles de leur inconscient. S’ensuit l’étape de la fuite, souvent grâce à des sauveurs masculins, mais d’autres périls attendent l’héroïne en dehors, puisque comme le remarque Eve Kosofsky Sedgwick, un emprisonnement mène souvent tout droit à un autre.<sup>94</sup> À divers reprises, l’héroïne se trouve confrontée à des impasses, située sur un seuil où elle a ‘the choice of evils’ – un choix qui n’en est pas un offert à la plupart des femmes.<sup>95</sup> Cependant, cette étape se caractérise aussi par des haltes bienfaites dans des lieux intermédiaires (Adeline chez les La Luc, Emily dans le Château-le-Blanc). Le lecteur et l’héroïne bénéficient ainsi d’un répit, avant que la protagoniste ne résolve les mystères clés liés à ses origines: ou par le biais d’un procès (l’Inquisition dans *The Italian*, un procès juridique dans *The Romance of the Forest*), ou par des confessions choquantes (celle de Laurentini dans *Udolpho*).

À la suite de toutes ces intrigues, les héroïnes radcliffiennes sont récompensées pour être ressorties des épreuves gothiques avec leur vertu intacte. Elles peuvent enfin célébrer le mariage avec leur amoureux, qu’elles différaient depuis longtemps, et leur propriété leur est restituée. Dans le cas de *The Mysteries of Udolpho* surtout, le parcours s’avère circulaire, puisque ce dénouement marque un retour de l’héroïne à son arcadie initiale, La Vallée, qui complète un itinéraire en boucle.

---

<sup>92</sup> Robert Miles, *Ann Radcliffe*, p. 143.

<sup>93</sup> Mary Wollstonecraft utilise l’asile mental comme cadre gothique claustral, que Moers appelle justement ‘a feminine testing ground for survival’. Ellen Moers, *Literary Women*, p. 133.

<sup>94</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*.

<sup>95</sup> Ainsi Robert Miles observe, avec justesse que ‘the thematic interest centres on what it is that enables Radcliffe’s heroines to marry, what it is that frees them from their thresholds.’ Robert Miles, *Ann Radcliffe*, p. 111.



C'est Ellen Moers qui, la première, attire l'attention critique sur l'importance du parcours des héroïnes radcliffiennes, qu'elle appelle en fait, 'the travelling woman'.<sup>96</sup> Moers considère cet itinéraire comme la raison d'être du roman gothique anglais, ainsi qu'une stratégie positive fournie aux romancières. Les espaces intérieurs et extérieurs qui ont tellement occupé les critiques du gothique et du roman noir, sont réunis par elle selon leur fonction analogue, à savoir celle de libérer la mobilité féminine:

For Mrs. Radcliffe, the Gothic novel was a device to send maidens on distant and exciting journeys without offending the proprieties. In the power of villains, her heroines are forced to do what they could never do alone, whatever their ambitions: scurry up to the top of pasteboard Alps, spy out exotic vistas, penetrate bandit-invested forests. And indoors, inside Mrs. Radcliffe's castles, her heroines can scuttle miles along corridors, descend into dungeons, and explore secret chambers without a chaperone because the Gothic castle, however much in ruins, is still an indoor and therefore freely female space.<sup>97</sup>

Cette mobilité dans des paysages sublimes a été lue par quelques critiques comme un équivalent féminin de la tradition du Grand Tour masculin, voyage initiatique par excellence au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son analyse de *The Italian*, Diego Saglia souligne le sous-texte du Grand Tour, figuré surtout par les scènes où un guide mène une demoiselle dans ses voyages,<sup>98</sup> et trouve que sa structure circulaire, qui finit par le retour au lieu de départ, l'apparente au rythme circulaire du roman gothique.

Cette mobilité féminine, lue surtout par rapport à *The Mysteries of Udolpho*, a cependant reçu des interprétations divergentes en ce qui concerne son apport psychologique. David Durant, Maggie Kilgour et William Patrick Day, considèrent que cet itinéraire circulaire ne modifie pas la psychologie de l'héroïne et constituerait une sorte de 'novel of anti-education, or Unbildung, in which Emily remains unchanged by her experiences, learning nothing from the events she passively endures.'<sup>99</sup> Cette conception, qui ne tient pas compte de la politique sexuelle de la sensibilité et de la

---

<sup>96</sup> Ellen Moers, *Literary Women*. Voir le chapitre 'Traveling Heroism: Gothic for Heroines', pp. 122–151.

<sup>97</sup> Ibid., p. 126.

<sup>98</sup> Diego Saglia, 'Looking at the Other: Cultural Difference and the Traveller's Gaze in *The Italian*', *Studies in the Novel*, 28 (Spring 1996), 12-37. Voir aussi James Buzzard, 'The Grand Tour and After (1660-1840)'.

<sup>99</sup> David Durant, 'Ann Radcliffe and the Conservative Gothic', *Studies in English Literature, 1500-1900*, 22 (Summer 1982), 519-30 (p. 525). Il continue: 'Her heroines do not progress from adolescent innocence to adult goodness through the trials they undergo. Rather, they preserve their innocence through the gothic adventures until they can revert to the hierarchical, reasonable, and safe world of the family.' Le titre du chapitre de Maggie Kilgour 'From here to here' indique également cette conception statique de l'héroïne. Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, pp. 113-41. Voir aussi William Patrick Day, *In the Circles of Fear*, p. 47.

théorie de l'associationnisme dont Radcliffe était adepte,<sup>100</sup> est contrecarrée par Pierre Arnaud, E.J. Clery, Angela Wright et Robert Miles, parmi d'autres, qui adoptent un point de vue plus développemental sur l'itinéraire gothique comme un moyen de formation, surtout par le biais de l'expérience du sublime.<sup>101</sup> D'ailleurs, nous avons montré dans le chapitre précédent l'importance thématique de l'éducation féminine dans les romans gothiques écrits par des femmes.<sup>102</sup>

Valerie Henitiuk surtout, dans son analyse des voyages d'Ellena dans *The Italian*, se rapproche de notre conception de l'itinéraire gothique, puisqu'elle examine la traversée des demeures non pas pour elles-mêmes, mais 'in terms of their relationship to (Ellena)'s acquisition of sovereign subjectivity'.<sup>103</sup> Elle conçoit donc les divers espaces comme des balises sur 'the gendered path to selfhood', et analyse les moyens par lesquels 'our heroine is gaining in agency'. Tout en évoquant le concept de 'gendered spaces', elle se penche tout de même du côté de l'*itinéraire* gothique, puisqu'elle souligne l'apport psychologique de la traversée de l'espace; l'héroïne gothique 'is able to acquire her true self only by traversing the virtually fatal space'.<sup>104</sup> Ce genre d'analyse n'ayant pas été transposé au cas Sand qui s'y prête particulièrement, nous visons à combler cette lacune.

### **L'Itinéraire gothique sandien**

Ce changement de focalisation – des topographies gothiques à l'itinéraire gothique – implique que nous allons privilégier les stratégies par lesquelles les héroïnes négocient diverses composantes de leur itinéraire gothique, et la manière dont elles évoluent pendant leur cheminement actif. La progression – pas toujours linéaire – de l'héroïne, sera ainsi analysée par rapport à des composantes gothiques qui la mettent à l'épreuve. En fait, tel qu'il est réapproprié par Sand, l'itinéraire gothique sert surtout à tester les ressources de l'héroïne par le biais de la claustration. Il implique la traversée de certaines étapes qui seront évaluées pour leur politique sexuelle et identitaire.

<sup>100</sup> Voir Robert Miles, *Ann Radcliffe*, pp. 49-51.

<sup>101</sup> Pierre Arnaud, 'Emily, ou de l'éducation: 'The Mysteries of Udolpho', Bildungsroman féminin', *BSEAA*, 12-13 (1996), 39-51; E. J. Clery, *Women's Gothic*, pp. 70-8; Angela Wright, 'L'Importance du paysage sauvage dans l'évolution de l'indépendance et de la fraternité pour l'héroïne du roman noir et du mélodrame'; Robert Miles, *Ann Radcliffe*.

<sup>102</sup> Voir la partie '*Valentine* (1832), ou 'cette carrière ardue et rigide des devoirs impossibles''

<sup>103</sup> Valerie Henitiuk, 'Gendered Space and Subjecthood: Ellena's Quest For Identity in Ann Radcliffe's *The Italian*', *Agora: Online Graduate Humanities Journal*, 2 (Fall 2003)

<<http://www.humanities.ualberta.ca/agora/articles.cfm?ArticleNo=164>> [consulté le 10 janvier 2011].

<sup>104</sup> Ibid.

Notre analyse de l'itinéraire gothique sandien s'orientera surtout autour de ces trois dimensions principales: la mise à l'épreuve, la claustration et l'initiation, telles qu'elles servent à faire avancer ou non le pouvoir d'action de l'héroïne. En adoptant l'optique de l'itinéraire gothique, l'initiation, au lieu de constituer un genre à part, sera réenvisagée comme une des finalités du cheminement de l'héroïne sandienne et comme liée à sa quête identitaire.

L'itinéraire sandien est souvent déclenché par une situation initiale problématique, qui met en scène un état de choses déplorable auquel il faut remédier, ou un mystère qui doit être éclairci. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le Code Napoléon prive les femmes d'un pouvoir d'action et d'un espace légitime au sein du mariage – c'est pourquoi le parcours gothique devient nécessaire afin de permettre à l'héroïne de négocier sa situation. Indiana, immobile, chétive et engloutie dans son salon, l'agitation de Lélia, les intrigues familiales dans lesquels Bernard et Edmée sont empêtrés, et l'évanouissement public de la Comtesse de Rudolstadt, suggèrent tous des symptômes négatifs que les héroïnes essaient de surmonter par leur itinéraire géographique et psychologique à travers des espaces gothiques.<sup>105</sup>

### **Vers un plus grand pouvoir d'action féminin**

Un élément clé de la formation de l'héroïne sandienne est la mise à l'épreuve gothique, dont elle ressort souvent plus forte et plus autonome. L'épreuve formatrice, dans ses diverses incarnations, constitue en effet le fil conducteur de l'itinéraire gothique sandien. Si les héroïnes radcliffiennes sont formées dans l'art de la résistance,<sup>106</sup> et gardent intacte leur vertu ainsi que leur droit à la propriété, les héroïnes sandiennes essaient d'acquérir le pouvoir de diriger leur sort, même au dépens de la 'vertu' conventionnelle. Ainsi Indiana est prête à commettre l'adultère dans une tentative de se dépouiller de son esclavage conjugal. Edmée est prête à tuer avec son poignard à l'espagnole, tandis que Lélia se situe bien au-delà des considérations de vertu.

---

<sup>105</sup> Il n'y a que le début de *Consuelo* qui ne rentre pas entièrement dans ce schéma, mais rappelons que cet ouvrage fut originalement conçu comme un simple conte vénitien. D'ailleurs l'infidélité et l'ambition d'Anzoleto qui concluent cette première partie, remplissent également la fonction de déclencher l'itinéraire gothique, en poussant Consuelo à faire son voyage en Bohême.

<sup>106</sup> Ellena refuse de prendre le voile dans *The Italian*; Adeline refuse de céder aux avances de Montalt dans *A Romance of the Forest*; Emily refuse pendant longtemps de céder sa propriété à Montoni dans *The Mysteries of Udolpho*.

Le péril de l'égaréement constitue une épreuve récurrente que les héroïnes s'efforcent de surmonter. Au sein des couloirs labyrinthiques obscurs, l'égaréement physique est une donnée incontournable de l'itinéraire des héroïnes gothiques. Toutes les héroïnes sandiennes de notre corpus s'égaréent à un moment donné, figurant une crise psychique où elles sont à leur point le plus vulnérable. Indiana égaréée en longeant la Seine figure l'aliénation mentale; Edmée égaréée dans la forêt est livrée à des méchants gothiques, et Consuelo égaréée dans le puits souterrain risque l'engloutissement vivant. Toutes réécrivent des situations particulièrement 'gothiques', d'où elles doivent s'extirper ou être sauvées. L'égaréement peut être aussi intellectuel; c'est le cas de la première Lélia. Cependant le dérèglement est rarement permanent et nous analyserons les diverses manières par lesquelles les héroïnes sandiennes parviennent à retrouver leur chemin.

Si l'égaréement constitue un péril situé sur l'axe horizontal, l'abîme est un danger guettant le protagoniste sur l'axe vertical. Le motif de l'abîme piranésien figure un des points les plus saisissants des paysages des romans gothiques. Dans sa lettre commentant *The Monk*, la jeune Aurore se dit être particulièrement frappée par la force du dénouement, qui met en scène la mort du protagoniste par la chute dans le gouffre.<sup>107</sup> Chez Sand, l'abîme représente souvent des écueils symboliques assez hétérogènes, comme les profondeurs de la psyché qui doivent être sondées, la tentation du suicide, et la chute sociale de la femme déchue. Il figure en même temps un terrain d'essai crucial où les protagonistes acquièrent des stratégies psychiques. Ainsi notre lecture du motif gothique de la descente, complémentaire à celui de l'abîme, ne se limitera pas à l'interprétation psychanalytique. Tout en reconnaissant la portée clairement introspective de la descente, nous la lirons surtout comme une partie de la trajectoire valorisante de l'héroïne, qui dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* surtout, rend possible l'initiation de l'héroïne à un pouvoir d'action accru.

L'épreuve de la claustration, motif gothique par excellence, joue un rôle clé dans l'itinéraire gothique sandien. Ainsi les claustrations involontaires d'Indiana et d'Edmée leur permettent de déployer des ressources insoupçonnées, telles que le sang-froid, la fierté, le courage et la force morale. La fuite de la demeure claustrale est également présente dans les itinéraires d'Indiana, Consuelo et Edmée, même si, contrairement au

---

<sup>107</sup> 'La conclusion, l'entretien du diable avec le moine et le tableau de la mort de ce dernier sont des chefs-d'œuvre du genre qui rachètent les nombreux défauts de l'ouvrage.' George Sand, *Correspondance*, t. I, p. 202.

schéma gothique typique, elle ne fournit pas la culmination du parcours sandien. En effet, l'originalité de Sand ressort surtout dans les séquences de la claustration *volontaire*. Si l'emprisonnement forcé du roman gothique anglais rehausse la vulnérabilité des héros et des héroïnes, à la merci des forces extérieures, la claustration volontaire recentre le débat sur les enjeux intérieurs de l'individu, surtout la forte volonté de se vaincre. Pour des héroïnes telles que Lélia, Edmée et Consuelo, il s'agit en fait d'une manière d'afficher le contrôle et la maîtrise de soi. Par la claustration volontaire, Sand va au-delà de la liberté physique, celle-ci se révélant souvent illusoire pour ses héroïnes, pour explorer d'autres dimensions de la liberté, notamment la liberté de se mettre à l'épreuve, et de maîtriser les frontières claustrales qui régissent le sort de la plupart des femmes. Le trope de l'enfouissement vivant, que Kosofsky Sedgwick place au centre du genre gothique,<sup>108</sup> est donc transformé par Sand en une stratégie par laquelle les héroïnes se fortifient.

La progression cependant est rarement simple et linéaire. Nous décelons dans notre corpus la présence récurrente de l'impasse, des situations où l'héroïne, confrontée à un choix qui n'en est pas un, se trouve empiégée et ne peut pas avancer. Cette situation, que Cynthia Hendershot a aussi qualifiée de gothique,<sup>109</sup> évoque la nature bouleversante des écueils très réels qui caractérisent le cheminement de l'héroïne. Sand cependant propose des manières par lesquelles cette impasse peut être débloquée, à savoir la crise, la halte et le dédoublement des étapes. Ainsi des moments mortifères, des maladies physiques ou morales<sup>110</sup> sont reconfigurés par Sand pour représenter une crise plutôt positive, une étape salutaire qui déclenchera le rétablissement.

L'évanouissement gothique des héroïnes gothiques est remodelé plus activement dans une fièvre cérébrale qui figure une forte activité et une lutte intérieure. Chez Edmée et Consuelo, par exemple, cette crise permet de réconcilier des facettes identitaires et d'éviter le clivage gothique. Une autre manière de revigorer l'itinéraire gothique sandien est la halte, nécessaire mais temporaire, où le protagoniste se ressource avant de continuer ses épreuves.<sup>110</sup> Nous avons évoqué ce motif dans les romans radcliffiens, où les héroïnes s'arrêtent pour contempler les paysages sublimes, composant parfois des

---

<sup>108</sup> Voir surtout son chapitre 'Language as Live Burial: Thomas de Quincey'. (Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, pp. 37-96).

<sup>109</sup> Voir la notion de l'impasse gothique dans Cynthia Hendershot, *The Animal Within: Masculinity and the Gothic* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998), p. 4.

<sup>110</sup> Voir le chapitre 'Coda en guise de conclusion: La Halte te le chemin', in Simone Vierne, *La Femme qui écrivait la nuit*, pp. 303-19.

poèmes pour exprimer leur enthousiasme.<sup>111</sup> Nous proposons que les jardins de repos dans *Consuelo* par exemple servent une fonction analogue, non seulement pour offrir un répit dans l'intrigue, mais aussi comme une composante de l'itinéraire stratégiquement insérée pour le relancer. Surtout, le cheminement des héroïnes est dédoublé afin de creuser plus à fond les implications de ces composantes et pour pousser plus loin la quête de l'héroïne et sa mise à l'épreuve.

Précisons en même temps que chez Sand, la mise à l'épreuve gothique et l'itinéraire dédoublé ne sont pas exclusifs aux héroïnes. Ainsi dans notre étude de cas initiale, *Spiridion*, Alexis fait preuve d'une claustration volontaire par son vœu du couvent, qui, après une halte bienfaisante en dehors du cloître, est dédoublée par sa décision d'y rentrer volontairement. Lui aussi expérimente l'épreuve de l'abîme et essaie de descendre dans la tombe de Spiridion à plusieurs reprises. La différence clé cependant réside dans le fait qu'Alexis provient d'un échelon différent dans l'emplacement patriarcal. Tout en étant un marginal, exclu de sa communauté, les luttes internes qui ponctuent son itinéraire ne s'orientent pas autour de son pouvoir d'action dans le monde. Elles sont plutôt des conflits idéologiques avec 'l'imposture monastique', les croyances dépassées de l'Ancien Régime. Dans le cas des héroïnes sandiennes, les mises à l'épreuve servent plutôt à contrecarrer l'imposture légale, qui les prive d'un espace légitime. Les issues de ces diverses épreuves, masculines et féminines, restent cependant à examiner.

Dans *Spiridion* par exemple, les épreuves gothiques trouvent leur culmination dans l'initiation masculine d'Angel au sein du monastère. Les épreuves ne mènent pas toujours à l'initiation; ainsi dans le cas d'Alexis, elles n'ont pas d'issue définitive à cause des obstacles persistants qui entravent son parcours. Cependant parfois il y a un croisement fructueux entre les deux éléments,<sup>112</sup> où le néophyte accède à l'initiation grâce à une mise à l'épreuve ritualisée, mise en valeur dans un cadre symbolique et institutionnalisé. Nous allons donc adopter cette acception ritualisée du concept 'initiation', conformément à la distinction opérée par René Guénon: 'Ce qu'on appelle les épreuves initiatiques est quelque chose de tout différent [...] ce sont essentiellement

---

<sup>111</sup> En cela le roman gothique paraît comme un précurseur de la conception romantique de l'inspiration, où l'état interne du personnage est renouvelé au moyen d'une 'vision' de la nature externe.

<sup>112</sup> Ainsi la définition d' 'initiatique' dans le Petit Robert 2011, évoque les 'épreuves initiatiques' (p.1333) tandis que Gloria Escomel donne cette 'définition très large de l'initiation: celle d'un voyage à travers diverses épreuves - dont celles des quatre éléments, la terre, l'air, l'eau et le feu - qui conduisent le néophyte d'une mort symbolique à une renaissance.' Gloria Escomel, 'Le Voyage initiatique de Consuelo', *Études françaises*, 24 (1988), 57-69 (p. 57).

des rites, ce que les prétendues épreuves de la vie ne sont évidemment en aucune façon.<sup>113</sup> L'épreuve initiatique d'Angel par exemple, s'avère conforme à des schémas rituels. Appelé par la voix spectrale de son initiateur Spiridion, il poursuit avec succès la descente dans le tombeau – rituel auquel Alexis avait échoué deux fois auparavant – et il récupère le manuscrit précieux. Or, le roman gothique anglais permet à George Sand de transposer cette initiation typiquement masculine à quelques-unes de ses héroïnes, notamment la deuxième Lélia, l'abbesse Annunziata, et Consuelo, Comtesse de Rudolstadt, qui sont initiées publiquement dans un cadre cérémonial. Nous allons démontrer comment une des originalités les plus saisissantes de l'itinéraire gothique sandien est celle de mettre en scène une initiation féminine qui mène Consuelo dans des espaces typiquement masculins. D'ailleurs, des figures gothiques typiquement malfaisantes, comme celle de l'abbesse, sont remaniées à fond par Sand, en des figures puissantes d'initiée ou d'initiatrice.

Dans ce chapitre, les composantes psychologiques et physiques de l'itinéraire gothique de l'héroïne sandienne que nous venons de définir seront examinées par rapport à cinq romans de notre corpus: *Indiana*, *Mauprat* (1837), les deux versions de *Lélia*, *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, en focalisant sur nos trois axes: la mise à l'épreuve, la claustration volontaire et l'initiation. Même si on trouve des éléments de ces trois axes dans chacun de ces romans, nous allons nous concentrer sur le roman où l'élément en question de l'itinéraire gothique est le plus en évidence. Ainsi *Indiana* et ensuite *Mauprat* serviront à illustrer la mise à l'épreuve, dans un ordre chronologique qui nous permettra, comme dans le chapitre précédent, de mettre en valeur l'itinéraire évolutif de Sand elle-même. Les diverses claustrations involontaires et fuites qui mettent à l'épreuve la première héroïne sandienne, seront évaluées par rapport à l'étendue du pouvoir d'action qu'elle acquiert, et nous analyserons ensuite comment Sand renchérit sur ces éléments gothiques à travers l'itinéraire d'Edmée dans *Mauprat*. Ce roman lu traditionnellement selon ses repères spatiaux – les châteaux gothiques – et selon le parcours du personnage masculin, sera relu dans l'optique de l'itinéraire gothique d'Edmée, parallèlement à celui de Bernard. En privilégiant ces deux itinéraires comparables, nous visons à dépasser les lectures stéréotypées pour éclaircir la dynamique clé de l'itinéraire gothique sandien, à savoir la mise à l'épreuve de l'héroïne et la négociation des obstacles.

---

<sup>113</sup> René Guenon, *Aperçus sur l'initiation* (Paris: Éditions traditionnelles, 1980), pp. 174-5.

Dans les deux *Lélia*, c'est la claustration volontaire qui retiendra surtout notre attention. Nous analysons donc la manière dont l'héroïne cherche à manipuler et à maîtriser la dynamique gothique des contraintes féminines, avec des résultats variables. Ces itinéraires axés autour de l'immobilité extérieure sont plus psychologiques que physiques. Les romans de Sand que nous analyserons sont structurés en fait par une tension entre la stase et les voyages physiques, entre l'inertie et le mouvement. L'immobilisme apparent fait aussi partie de l'itinéraire gothique, puisqu'il est miné par des voyages intérieurs par lesquels l'héroïne tente d'acquiescer du contrôle sur son sort.

L'itinéraire de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt* se révélera enfin plus mouvementé, et ponctué par une série de claustrations, de fuites et de voyages physiques. Ce diptyque clôturant notre corpus sera présenté comme l'apogée de l'itinéraire gothique sandien, et le plus réussi en ce qui concerne le pouvoir d'action féminin concret. Cela grâce à la manière dont l'épreuve gothique de la descente dans l'abîme permet l'initiation de l'héroïne à un état supérieur où elle possède plus de pouvoir. Dans cette partie, nous analyserons la manière dont Sand approfondit, reconfigure et dédouble l'épreuve clé initiatrice qui fait la spécificité de l'itinéraire gothique sandien.

## **L'itinéraire comme mise à l'épreuve**

### ***Indiana* (1832), et la claustration involontaire**

L'épreuve dominante dans l'itinéraire d'*Indiana* est sans doute la plus typique de l'itinéraire de l'héroïne radcliffienne, à savoir la claustration imposée par des structures patriarcales. *Indiana* avance presque inexorablement d'un emprisonnement à l'autre, sous la tutelle d'une mauvaise figure paternelle. Son enfance malheureuse et son isolement sur l'île Bourbon, vécus sous le joug d'un père bizarre et violent' (*I*, 88), affichent des dimensions claustrales et tyranniques, qui établissent le ton des diverses étapes gothiques qui suivront. Cette première expérience formatrice prédispose *Indiana* à opter pour deux stratégies principales face à l'oppression patriarcale, qui constituent l'arsenal défensif essentiel de l'héroïne gothique typique. Ce sont la résistance, par une 'patience extérieure à toute épreuve' (*I*, 88), ainsi que la dépendance par rapport à un sauveur masculin, puisque *Indiana* s'habitue à recourir à la protection de Ralph, 'autrefois si courageuse devant le despotisme de [s]on père' (*I*, 160).



Le déplacement d'Indiana, de l'île Bourbon vers l'autre pôle topographique du roman – la France métropolitaine – n'avance guère sa liberté et son autonomie. Son mariage lui accorde seulement une autre forme de claustration involontaire: 'En épousant Delmare, elle ne fit que changer de maître; en venant habiter le Lagny, que changer de prison et de solitude' (*I*, 88).<sup>114</sup> Le tableau initial du roman cristallise effectivement la vulnérabilité de la femme mariée dans son foyer comme analogue à celle de l'héroïne gothique emprisonnée dans son château.<sup>115</sup> Ainsi Indiana, ensevelie par l'obscurité et le décor du salon,<sup>116</sup> témoigne d'une pâleur et d'une expression d'effroi indéfinissable' (*I*, 54). Raymon la présente comme livrée sans défense à son persécuteur: 'la peur s'est assise à votre chevet depuis que vous êtes devenue la proie de cet homme' (*I*, 94). Le portrait du colonel Delmare, maître incontestable de son petit château, tout en étant plus nuancé que celui des méchants gothiques, évoque la version de la Restauration du despote domestique. À cet 'excellent maître devant qui tout tremblait, femme, serviteurs, chevaux et chiens' (*I*, 49), la loi permet même de 'battre sa femme' (*I*, 132).<sup>117</sup> Robert Godwin Jones remarque en fait, que la situation d'Indiana évoque celle de 'the abducted damsel of gothic fiction.'<sup>118</sup>

En même temps, cette configuration domestique claustrale et gothique, avec ses divers moments de crise, sert surtout de mise à l'épreuve pour l'héroïne qui fait ressortir ses forces internes. Face à son oppresseur, Indiana se comporte avec une dignité froide qui lui donne une supériorité morale et qui désespère Delmare. Dans la scène où l'on apporte Raymon sanglant, Indiana déploie des ressources psychiques telles que le courage, le 'sang-froid et une force morale dont personne ne l'eût crue capable' (*I*, 64), que nous avons abordées dans le chapitre précédent.<sup>119</sup> Mais c'est surtout dans les scènes clés au sein de la chambre circulaire, terrain d'essai claustral par excellence qui

---

<sup>114</sup> Charlotte Brontë reprendra ce motif des diverses formes d'asservissement féminin dans *Jane Eyre*, quand son héroïne éponyme s'exclame: "'Then," I cried, half desperate, "grant me at least a new servitude!"' Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, p. 74.

<sup>115</sup> Isabelle Naginski remarque aussi les résonances gothiques de cette première scène. Isabelle Hoog Naginski, 'Roman Noir'.

<sup>116</sup> Indiana apparaît 'enfouie sous le manteau de cette vaste cheminée de marbre blanc incrusté de cuivre doré' (*I*, 50).

<sup>117</sup> Voir notre discussion du Code Napoléon dans le chapitre précédent.

<sup>118</sup> Robert Godwin-Jones, *Romantic Vision*, p. 21. Béatrice Didier aussi remarque à propos de cette première scène, que: 'Sous des apparences d'idylle surannée, *Indiana* pourrait apparaître à un lecteur moderne comme un roman noir, un roman de la terreur.' Béatrice Didier, 'Ophélie dans les chaînes: études de quelques thèmes d'*Indiana*', p. 91.

<sup>119</sup> Voir notre discussion dans la section 'Le Pouvoir féminin des doubles'.

dédouble l'île Bourbon,<sup>120</sup> qu'Indiana subit ses épreuves les plus cruciales et les plus révélatrices. Dans ces épreuves, Indiana déploie un mélange de force et de faiblesse. Elle y montre d'abord la fierté de la femme outragée et 'ce sang-froid qui la rendait si remarquable dans les moments de crise' (*I*, 116). Elle y soumet d'ailleurs son amant à une épreuve assez audacieuse, où, avec ses 'yeux clairs et perçants' (*I*, 192), elle détient provisoirement le contrôle.<sup>121</sup> Cependant la nature éphémère de sa prise de pouvoir suggère des écueils profonds, enracinés dans la psyché de l'héroïne.<sup>122</sup> En fait, la force d'Indiana se lézarde dès qu'on fait appel à ses émotions et à son besoin d'être aimée. Confrontée à la possibilité de perdre l'amour de Raymon, elle se soumet, et ne réussit pas à capitaliser ses acquis. Elle rechute ainsi dans le rôle de l'héroïne gothique: 'Immobile, pâle, avec ses cheveux épars et ses yeux fixes, elle fit pitié à Raymon' (*I*, 193). D'ailleurs, sa dépendance affective à la notion d'un 'libérateur, ce messie', '“Un jour viendra... un homme viendra...”' (*I*, 89), se révèle un obstacle interne qui entrave l'accès d'Indiana à un véritable pouvoir d'action. Ainsi sa réaction instinctive quand elle est menacée par les avances de Raymon est de s'enfuir au bout de la chambre, où se trouve le portrait de sir Ralph, 'comme si elle se fût mise sous la protection de ce personnage grave' (*I*, 194). Face aux écueils internes qui entravent son développement, ces épreuves dans la chambre circulaire soulignent la difficulté de l'acquisition d'une véritable autonomie pour l'héroïne.

L'autre stratégie par laquelle Indiana tente de surmonter sa claustration – la fuite – échoue justement à cause de ces obstacles intérieurs. La fuite, cette autre épreuve gothique qu'Indiana entreprend deux fois toute seule, loin de constituer un élément culminant positif du périple d'Indiana, comme elle l'est dans les romans de Radcliffe, s'avère un moment dysphorique. Comme dans des romans gothiques particulièrement

---

<sup>120</sup> Stirling Haig rapproche la chambre circulaire de l'île Bourbon, 'dont elle est d'ailleurs en même temps le présage et l'expression condensée'. Stirling Haig, 'La Chambre Circulaire d'*Indiana*', *Neophilologus*, 62 (oct 1978), 505-12 (p. 510). Arlette Bêteille remarque une similitude entre la serre où Raymon rencontrait Noun, la chambre circulaire transformée en serre, et l'île Bourbon, 'autant de lieux analogues parce que circulaires et dionysiaques.' Arlette Bêteille, 'Où finit *Indiana*? Problématique d'un dénouement', in *George Sand: Recherches Nouvelles*, éd. par Françoise van Rossum-Guyon (Groningen: CRIN. Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises, 1983), pp. 62-73 (p. 69). Pour notre part, nous rapprochons l'île Bourbon de la chambre circulaire à travers leur fonction claustrale dans un lieu circulaire. Rappelons par exemple que Noun y enferme Raymon.

<sup>121</sup> 'Elle risqua tout son sort sur une épreuve délicate et singulière contre laquelle Raymon ne pouvait être en garde' (*I*, 190).

<sup>122</sup> Il est d'ailleurs intéressant que Françoise Massardier-Kenney trouve que 'la chambre semble être précisément une représentation à peine voilée des entraves qui contraignent Indiana. Quelle ironie qu'une chambre circulaire pour un personnage qui jusqu'à présent n'a eu aucune liberté de mouvement, qui précisément ne "circule" pas'. Françoise Massardier-Kenney, 'Indiana: Lieux et personnages féminins', *Nineteenth-century French Studies*, 19 (Fall 1990), 65-71 (p. 67).

sinistres comme *Melmoth the Wanderer*, ou des romans d'inspiration gothique comme *La Religieuse*, la fuite mène à d'autres pièges, d'autres claustrations.<sup>123</sup> Quand Indiana est enfermée dans sa chambre par Delmare, elle montre d'abord un courage physique et moral formidable en s'échappant par la fenêtre les mains ensanglantées, et en défiant les conventions sociales. Elle est prête à encourir l'opprobre général de la femme perdue, ce qu'aucune héroïne gothique radcliffienne n'aurait eu le courage ou l'audace de faire. Elle-même reconnaît qu'il faut bien de 'la force [pour se] placer seule dans une situation d'in vraisemblance et de roman' (*I*, 247). Cependant, en dirigeant ses efforts de fuite vers la retraite chez un libérateur supposé, et en fondant tous ses espoirs sur cette aide externe, Indiana se place dans une situation où elle a un pouvoir d'action moindre. De même, dans la scène où Indiana rejoint Raymon à Lagny après sa fuite, Sandy Petrey remarque que: 'The abjection is spectacular, the offer of sexual slavery verbally explicit and gesturally confirmed.'<sup>124</sup> Aux moments où elle est brutalement détrompée, où elle se rend compte de l'inefficacité de sa stratégie et de la position désespérée dans laquelle elle s'est placée, Indiana risque de sombrer tout à fait, et frôle l'aliénation mentale. Dans un état d'automatisme somnambule, elle n'a aucun contrôle sur ses actions. Ce moment constitue en effet une véritable impasse, où Indiana abdique toute responsabilité et est prête à céder à la tentation de l'abîme. C'est seulement l'intervention opportune de son réel sauveur masculin, Ralph, qui évite une issue tragique à cette impasse. En fait le monde fictionnel de ce roman se rapproche du genre radcliffien, puisque chaque fois que l'héroïne se trouve en difficulté, une aide externe ne tarde pas à faire son apparition. L'héroïne n'a donc pas à se sauver par elle-même. Encore une fois les résultats de cette épreuve sont mitigés; le courage moral d'Indiana est dirigé dans des voies inefficaces, puisque l'héroïne se montre encore dépendante d'un aide masculin externe.

Cette séquence de fuite malavisée est dédoublée sur une échelle bien plus grande et dramatique. Dans un deuxième épisode nocturne, Indiana s'évade de l'île Bourbon vers la France pendant une véritable tempête gothique. Elle place son destin entre les mains de rudes matelots, et elle doit assister, impuissante, au meurtre de sa chienne Ophélie. Ce voyage s'avère une véritable traversée de l'enfer. Si sa possession d'un poignard ancestral et sa détermination à 'se donner la mort avant d'accepter le

---

<sup>123</sup> La fuite de Monçada dans *Melmoth the Wanderer* s'avère un piège qui mène à la mort de son frère tandis que celle de Suzanne dans *La Religieuse* la livre à un prétendu sauveur qui tente de la violer.

<sup>124</sup> Sandy Petrey, 'George and Georgina Sand: Realist Gender in Indiana', p. 140.

déshonneur' (*I*, 283) nous rappellent sa force intérieure latente, elle est quand même incapable de réfuter les insinuations grossières qui lui sont lancées. D'ailleurs, une perte identitaire progressive se dessine à travers cette fuite. Classifiée d'abord comme '*enfant trouvé*' sur le navire, Indiana est ensuite inscrite comme 'inconnue' sur les registres de l'administration de Bordeaux où, égarée, sans ressources et sans papiers, elle sombre dans un évanouissement de plusieurs jours. Dans cet anonymat et ce dénuement absolu, elle est dépourvue de tout pouvoir. Une impasse se profile encore dans cette deuxième fuite, et encore une fois elle doit être débloquée par le sauveur masculin. Cet enchaînement d'échecs dans l'itinéraire d'Indiana suggère l'idée pessimiste qu'il n'y a pas de fuite possible pour la femme. Si l'issue du roman est heureuse, ce qu'on examinera dans le prochain chapitre, c'est dans un monde à part, position problématique pour les possibilités de l'itinéraire gothique. De plus, cette issue semble être une récompense pour les souffrances de l'héroïne plutôt que le résultat d'une véritable acquisition d'un pouvoir d'action accru.<sup>125</sup>

Dès ce premier roman, Sand démontre comment la fuite des obstacles externes n'est pas suffisante, puisque les écueils à surmonter sont surtout internes. Raymon conçoit avec raison que 'les rudes épreuves [...] l'avaient courbée au joug' (*I*, 266). Dans ce contexte pessimiste de non-choix offert à la femme, qui reste assez proche de la tradition gothique,<sup>126</sup> la mise à l'épreuve féminine fournit des résultats limités.<sup>127</sup> Sand ira cependant bien plus loin dans son exploration de la mise à l'épreuve de l'héroïne dans *Mauprat* (1837).

### ***Mauprat* (1837), et deux mises à l'épreuve parallèles**

Le 'traitement original du gothique' dans *Mauprat* dont parle Jean-Pierre Lacassagne,<sup>128</sup> nous paraît particulièrement décelable dans la manière dont Sand refaçonne l'itinéraire gothique, pour l'attribuer parallèlement à son héros et à son héroïne. Ann Radcliffe avait aussi commencé à utiliser le motif du double itinéraire dans son œuvre la plus aboutie, *The Italian*, où l'on suit les épreuves claustrales

---

<sup>125</sup> Eric Bordas par exemple, trouve que dans *Indiana*, 'la femme gagne son accès à l'identité dans la souffrance' (*Eric Bordas présente Indiana*, p. 78).

<sup>126</sup> Miles évoque 'those other Radcliffe heroines who find themselves at a window, staring out, caught in a 'neither/nor' of two unsatisfactory choices.' Robert Miles, *Ann Radcliffe*, pp. 106-7.

<sup>127</sup> Comme l'indique Cynthia Harvey, 'En comparaison de ses consœurs qui lui succéderont (qu'on pense à Lélia ou à Consuelo), Indiana possède peu de possibilités de réussite.' Cynthia Harvey, 'Les règles du jeu au féminin. *Indiana* ou la conquête d'un espace de liberté', *Tangence*, 94 (2010), 11-22 (p. 17).

<sup>128</sup> Voir l'introduction de Jean-Pierre Lacassagne dans George Sand, *Mauprat*, p. 18.

parallèles d'Ellena et Vivaldi, poursuivis par des méchants gothiques. À travers *Mauprat*, nous allons démontrer comment Sand renchérit sur cette tendance pour souligner une double mise à l'épreuve qui revalorise la trajectoire de l'héroïne gothique.

L'ambiguïté du titre *Mauprat* implique que ce nom propre pourrait renvoyer à Bernard Mauprat, considéré comme le protagoniste par la plupart des critiques,<sup>129</sup> à Edmée Mauprat, sa cousine du même âge, et à la demeure – le château de la Roche-Mauprat. En focalisant sur les épreuves parallèles d'Edmée et de Bernard au sein des espaces gothiques qu'ils doivent négocier, nous proposons de réunir ces trois acceptions différentes, ce qui permet de dégager la complexité des relations qu'elles entretiennent entre elles. Nous allons donc réviser la lecture traditionnelle qui suppose que le titre renvoie à la formation du personnage masculin. Ce changement d'optique nous permet de démontrer qu'Edmée est mise à l'épreuve autant que, sinon plus que Bernard. Il y a en effet tout un jeu d'échos et de correspondances, de *dédoublement*, entre les épreuves gothiques des deux cousins Mauprat, qui fourniront une issue plus positive que celles d'*Indiana*.

Les points de départ des deux protagonistes, Bernard et Edmée, évoquent les deux traditions principales du roman gothique anglais, et indiquent la nature des obstacles qui déclenchent les épreuves gothiques. L'enfance idyllique d'Edmée au Château Sainte-Sévère, sous le regard paternel bienveillant de Saint-Hubert, se rapproche de la tradition radcliffienne, puisqu'elle rappelle fortement l'enfance d'Emily avec St. Aubert à La Vallée dans *The Mysteries of Udolpho*. La ressemblance des noms suggérerait en fait un rapprochement délibéré. Cette ressemblance est d'ailleurs renforcée par le nom de l'abbé *Aubert*, autre tuteur d'Edmée. Comme dans La Vallée cependant, les éléments idylliques de Sainte-Sévère sont superficiels puisqu'ils cachent des composantes troublantes. La mort suspecte par empoisonnement de la mère d'Edmée laisse la fille sans modèle féminin, et fournit un exemple sinistre de la victimisation féminine qu'Edmée aura à affronter pendant son itinéraire. Pendant ses épreuves, Edmée devra mettre en lumière les ressources psychiques qui lui permettent d'éviter un tel sort.

---

<sup>129</sup> Suivant l'assertion de Henry James que *Mauprat* est 'a manly book', des critiques comme Harkness se sont penchés notamment sur le protagoniste masculin. Nigel Harkness, *Men of their Words*, pp. 74-9. Dans notre analyse, nous adoptons, comme Kathryn Crecelius, 'a dual focus on Bernard and Edmée'. Kathryn J. Crecelius, *Family Romances*, p. 161.

Un empoisonnement semblable qui rend Bernard orphelin déclenche aussi l'itinéraire de celui-ci.<sup>130</sup> Le petit Bernard sera ainsi introduit au monde gothique de la Roche-Mauprat par son enlèvement nocturne terrifiant par son grand-père Tristan. Cet épisode évoque la tradition gothique cauchemardesque des romans de Matthew Lewis et de Maturin.<sup>131</sup> Introduit de force aux pires oppressions patriarcales et à la claustration du vice 'derrière de bonnes murailles' (*M*, 46), Bernard sera ensuite soumis à diverses épreuves, où il devra se détacher du monde gothique de la Roche-Mauprat. Il lui faudra ainsi négocier ce monde exclusivement masculin où règne la loi du plus fort – une sorte d'Udolpho représentant la patriarchie sous son aspect le plus noir. En même temps le roman débute avec la fin de l'itinéraire de Bernard, quand il affiche sa victoire définitive sur l'obstacle – le château gothique qu'il détruit et convertit en ruines. Ainsi Sand, en indiquant d'emblée le succès des épreuves de Bernard, détourne notre attention vers le 'comment' de ce succès, l'itinéraire par épreuves. Nous verrons donc comment Bernard tire un trait sur son héritage féodal, et réintroduit la lumière au sein de sa demeure obscure.

### **Les Épreuves claustrales**

La séquence de la claustration d'Edmée et de sa fuite du château de la Roche-Mauprat constitue un des hauts-lieux de l'itinéraire gothique, et comprend des épreuves également déterminantes pour les deux personnages.<sup>132</sup> Dans la traversée cruciale de cette étape, Bernard et Edmée sont confrontés à des rôles gothiques traditionnels – le bourreau masculin et la victime féminine – qui constituent des obstacles qu'ils doivent s'efforcer de surmonter. Pour Edmée, cette 'première souffrance de sa vie' (*M*, 95) au seuil de l'adolescence constitue sa première grande épreuve à la manière des héroïnes gothiques. Égarée dans la forêt pendant une nuit orageuse, et tombée dans un piège qui la mène tout droit à la salle des orgies de la Roche-Mauprat, elle est positionnée au sein d'une situation superlative de victimisation possible. Comme l'indique Nicole Mozet,

---

<sup>130</sup> Cette position vulnérable de Bernard, typique de l'héroïne gothique radcliffienne, commence à indiquer comment Sand renverse les rôles sexuels habituels.

<sup>131</sup> La séquence de la chevauchée fantastique et l'arrivée à minuit à la demeure infernale de ses ancêtres, constitue une des grandes scènes oniriques et les plus sinistres du roman, qui n'est pas sans rappeler l'enlèvement de la nonne sanglante à minuit dans *The Monk*.

<sup>132</sup> Nicole Mozet trouve aussi que 'cette séquence de la première rencontre mérite une lecture attentive.' Nicole Mozet, *George Sand, écrivain de romans*, p. 82.

‘Sade n’est pas absent de ce roman placé sous le signe de Rousseau.’<sup>133</sup> Cette claustration involontaire, motif que nous venons d’examiner dans *Indiana*, est négociée par Edmée d’une manière qui va au-delà de la simple résistance ou de la dépendance par rapport à un libérateur bienveillant. Pour sa part, Bernard est mis au défi par ses oncles bandits de prouver sa prouesse avec Edmée, c’est-à-dire de se conduire comme un méchant gothique potentiel. Son épreuve sera de surmonter cette tentation et les effets de sa mauvaise éducation.

Le comportement d’Edmée la situe d’emblée dans une catégorie à part des victimes gothiques de la tradition du ‘virtue in distress’.<sup>134</sup> Bernard remarque tout de suite la différence entre l’intrépide amazone et les ‘victimes stupides’ (*M*, 90) qui franchissent normalement le seuil de la prison, puisque sa ‘démarche assurée’ (*M*, 89), son air de ‘calme, de franchise, d’honnêteté’ (*M*, 90) commandent le respect. De plus, Edmée dépasse la résistance affichée par Indiana, puisqu’elle prend l’initiative de changer le rapport de force qui régit la claustration gothique. Le texte souligne son esprit combatif, voire agressif, à la manière des Mauprat. Munie de sa cravache, et s’appropriant finalement le couteau de Bernard, elle gagne accès à des armes masculines ainsi qu’au pouvoir qui va avec elles. Elle vise donc à surmonter la vulnérabilité typique de l’héroïne gothique, ainsi que les restrictions des rôles féminins en général. Mais c’est surtout son ingéniosité et son intelligence dans la manière dont elle manipule la situation, qui ressort comme sa plus grande puissance. Plutôt que d’être abattue par l’ampleur de la crise, et plutôt que de dépendre d’un sauveur déjà existant, elle utilise la cajolerie, les promesses, et l’insoumission. Elle mobilise tout un arsenal persuasif pour transformer un persécuteur potentiel en un sauveur et gagner un ascendant sur lui. Il s’agit en fait d’un véritable duel, où Edmée confronte son oppresseur et où elle veut garder non seulement sa dignité, souci récurrent des héroïnes gothiques, mais surtout son pouvoir. Le succès initial d’Edmée dans ce duel psychologique est confirmé par l’aveu de Bernard que ‘la victoire fut à elle’ (*M*, 105); cette étape gothique rehausse dramatiquement la force intérieure impressionnante de cette jeune fille de dix-sept ans.

Cette séquence constitue une expérience également formatrice pour Bernard, dont les certitudes sont profondément ébranlées. La rencontre des deux Mauprat s’avère en

---

<sup>133</sup> Ibid., p. 52.

<sup>134</sup> Robert Francis Brissenden, *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade* (New York: Barnes and Noble, 1974).

fait un vrai tournant qui amène un changement identitaire. Le siège de la demeure claustrale par la maréchaussée figure la lutte intérieure à laquelle cette rencontre soumet Bernard: ‘au milieu du tumulte qui se faisait au dedans et au dehors de moi’ (*M*, 102). Les hésitations déchirantes d’un Schedoni face à son crime dans *The Italian*, qui donnèrent au méchant une profondeur intéressante, sont ici l’enjeu même de cette étape gothique pour Bernard. Ce méchant potentiel connaîtra une transformation radicale dans cette crise, puisque le ‘brigand farouche de la Roche-Mauprat’ (*M*, 100) doit reconnaître et se réconcilier avec l’‘involontaire sympathie’ que lui inspire Edmée (*M*, 94).

L’orchestration de la fuite du château souligne la force psychique d’Edmée. Elle doit compter sur sa ténacité et son courage pour réussir non seulement à se sauver mais aussi à sauver Bernard: ‘Je ne te laisserai pas ici, s’écria-t-elle, dussé-je y mourir.’ (*M*, 106) D’ailleurs, le roman nous révélera ensuite que par cet acte Edmée sauve la vie à Bernard, puisque Jean Mauprat, l’oncle de Bernard, son ‘geôlier et [...] bourreau’ (*M*, 54) planifiait de l’empoisonner le soir même. Les aspects novateurs de l’itinéraire gothique sont indiqués à juste titre par Naginski: ‘Comme sa sœur Lélia, Edmée “saura sauver Edmée”’,<sup>135</sup> et sont accentués par le fait qu’Edmée sert de libératrice à autrui.<sup>136</sup>

La descente dans la cave souterraine creusée dans le roc, qui lie le château à la forêt, constitue la deuxième étape de cette longue double épreuve. Dans cet espace gothique par excellence, le conflit et le danger s’intensifient.<sup>137</sup> Ainsi Bernard rechute dans le rôle du persécuteur quand il menace Edmée de la violer. Face à ce péril, Edmée prend encore une fois l’initiative – grâce au couteau de Bernard qu’elle se déclare prête à employer, et grâce à sa résolution courageuse de se tuer en sang-froid plutôt que de céder. Si Indiana aussi possède un poignard pendant sa fuite, elle n’est pas mise dans la nécessité de l’employer, tandis qu’Edmée le brandit avec assurance et férocité, comportement atypique pour une héroïne gothique. Cependant, une impasse potentielle se déclare puisque Bernard détient encore un pouvoir physique tyrannique sur Edmée. En fait pour que l’itinéraire avance, Edmée doit céder une partie du terrain, et dans cette situation désespérée, un serment lui est extorqué. Le serment forcé, une des persécutions traditionnellement réservées aux héroïnes gothiques, apparente l’héroïne à Emily dans *The Mysteries of Udolpho*, que Montoni oblige à signer un contrat qui lui lègue sa propriété. Cependant Edmée non seulement tient tête à son oppresseur, comme Emily,

---

<sup>135</sup> Isabelle Hoog Naginski, ‘Roman Noir’.

<sup>136</sup> Sand explorera cette possibilité en plus de profondeur dans *Consuelo*.

<sup>137</sup> Cela est typique de la tradition gothique. Voir par exemple la séquence terrifiante de la tentative de fuite de Monçada par le souterrain du cloître dans *Melmoth the Wanderer*.



mais démontre son ingéniosité et sa ruse. Elle exerce son influence pour changer le phrasé de sa promesse – ‘Je vous jure de n’être à personne avant d’être à vous’ (*M*, 108) et exige impérieusement le secret. Elle sauvegarde ainsi un certain pouvoir d’action et se laisse des échappatoires, même si elles sont désespérées, pour assumer son propre sort – ‘par la porte du couvent ou par celle du cimetière’ (*M*, 195). Ce contrat forcé cependant, donne lieu à une situation problématique qui doit être négociée tout au long de l’itinéraire.

Le pouvoir et le rôle d’Edmée changent au fur et à mesure de ses déplacements. Avec l’entrée au Tour Gazeau, troisième phase de son épreuve, le renversement des rôles gothiques devient plus net. Bernard remarque en fait que ‘depuis un instant nous avons changé de rôle. C’était elle maintenant qui commandait et menaçait; elle avait repris toute sa supériorité réelle sur moi en franchissant le seuil de la Tour Gazeau’ (*M*, 114-15). La traversée de ce lieu intermédiaire et ‘maudit’ entre les deux châteaux, signale à tout moment une crise où les personnages doivent confronter leurs démons intérieurs. Elle s’avère donc un jalon clé formateur. Edmée y reçoit indirectement sa vengeance pour l’affront reçu par ses bourreaux, puisque Laurent, celui qui la conduit au piège du château, y meurt d’une agonie atroce.<sup>138</sup> Elle s’y révèle encore plus impérieuse et agit comme dompteuse pour courber la tyrannie latente de Bernard et former son comportement. En même temps, cet élément dominateur et orgueilleux est contrebalancé par la manière dont elle réussit à sauver Bernard des représailles de la maréchaussée. Dans cette étape, Edmée doit donc ménager l’orgueil de Bernard ainsi que le sien. Bernard est aussi partagé entre des pulsions opposées. Il apprend que la demeure claustrale, ‘le manoir héréditaire qui portait mon nom était pris et livré aux flammes’ (*M*, 113), ce qui suggère la défaite du ‘bourreau’ en Bernard. Cependant son comportement brusque et violent indique qu’il a encore du chemin à parcourir avant de vaincre complètement ses obstacles internes. Cette défaite provisoire des pulsions gothiques de Bernard, ainsi que la résolution provisoire du serment, préparent la voie à une négociation et des épreuves ultérieures.

La longue épreuve nocturne claustrale se termine par l’arrivée à l’autre pôle topographique et idéologique du roman – le château de Sainte-Sévère – dont le nom évocateur indique cependant d’autres problèmes en herbe. La fièvre violente que

---

<sup>138</sup> Ce développement s’accorde avec la notion de Diane Hoeveler que ‘the Gothic feminist always manages to dispose of her enemies without dirtying her dainty little hands.’ Diane Hoeveler, *Gothic Feminism*, p. 7.

contracte Edmée une fois rentrée au château paternel pourrait suggérer des rapprochements avec les tendances qu'on a décelées dans les fuites d'Indiana. Cependant cette crise aliénante advient seulement après le succès, quoique partial d'Edmée. Sa fièvre doit donc être conçue comme symbolisant la forte portée identitaire et la nature éprouvante de cette traversée de l'espace menaçant. Par cette reconfiguration plus active de l'évanouissement gothique, l'héroïne met en avant 'les terribles émotions qu'elle avait éprouvées' (*M*, 131), mais aussi un indice de la manière dont elle assimile la portée psychique et formatrice de l'épreuve.<sup>139</sup> De même pour Bernard les souvenirs de cette épreuve sont si vifs qu'ils provoquent 'une sorte de délire' (*M*, 132).

### **D'une claustration à l'autre**

Notre analyse d'*Indiana* a démontré que la fuite du château gothique est rarement une solution définitive dans le monde gothique sandien. Même si la séquence de l'évasion d'Edmée lui confère plus de pouvoir, ses limites sont démontrées par la manière dont elle est immédiatement suivie par une autre claustration, cette fois pour le héros. Faisant écho à l'étape précédente de l'itinéraire, Bernard se trouve emprisonné dans la demeure hyper civilisée, Sainte-Sévère. Les obligations normatives du code de comportement font que Bernard se sent 'comme un lion mis en cage', et il souligne 'l'espèce de captivité où [il était] forcé à vivre' (*M*, 132). Cette étape en apparence statique est cruciale dans le parcours psychologique des deux personnages. Pour Bernard, une opposition se dessine entre la stase externe et ses agitations internes, puisque les obstacles qui étaient externes à la Roche-Mauprat,<sup>140</sup> deviennent notamment internes. Bernard nous dit que 'le calme de cette maison, pleine d'ordre et de silence, m'eût écrasé, si la présence d'Edmée et l'orage de mes désirs ne l'eussent remplie de mes agitations et peuplée de mes fantômes' (*M*, 171). Ainsi Edmée ressort encore une fois, comme une sorte de salvatrice. Les agitations de Bernard sont évoquées comme une violence interne exacerbée par la contrainte: 'Jamais je ne m'étais fait une telle violence à la Roche-Mauprat' (*M*, 182). Comme pour l'héroïne, l'épreuve claustrale de

---

<sup>139</sup> Isabelle Naginski aussi parle du rôle de la fièvre cérébrale dans son analyse de *Consuelo*, et la démarque de l'évanouissement gothique. Elle explique comment cette fièvre, indice de développement psychique, démontre 'Sand's emphasis on the psychological change brought about in her heroine by experience.' Isabelle Hoog Naginski, '*Consuelo and La Comtesse de Rudolstadt*', p. 112.

<sup>140</sup> Par le biais du siège de la Roche-Mauprat, nous avons indiqué qu'il y avait rapprochement entre agitation externe et interne.

Bernard est suivie par un ébranlement mental, qui extériorise cette violence par une maladie de nerfs ‘qui me rendit presque fou pendant quelques semaines, idiot ensuite durant quelques jours, et qui enfin se dissipa’ (*M*, 204). Cependant, conformément à la conception sandienne positive de la crise, il s’agit d’une étape salutaire, et Bernard se rend compte que ‘la maladie, loin de diminuer [sa] force physique, l’avait retrempée’ (*M*, 217).

Edmée partage aussi le sort claustral de Bernard. ‘Prisonnière dans [s]a chambre’ (*M*, 185), sa contrainte est par contre imposée sur elle-même afin de se soustraire à l’emprise de Bernard. Le serment extorqué, ‘transaction monstrueuse’ (*M*, 185) gothique, semble préfigurer la position ‘odieuse’ (*M*, 185) de la femme soumise au désir masculin, la position de la femme mariée, dont Edmée, comme l’indique justement Martine Reid, ‘semble avoir compris la position paradoxale’.<sup>141</sup> C’est cette position qu’elle tente de négocier et redéfinir au fur et à mesure de son cheminement.<sup>142</sup> Ainsi Edmée déclare que ‘par la raison que je suis une Mauprat et que j’ai un inflexible orgueil, je ne souffrirai jamais la tyrannie de l’homme, pas plus la violence d’un amant que le soufflet d’un mari’ (*M*, 189). Le parallélisme des deux itinéraires gothiques fait ressortir ce tempérament Mauprat analogue chez les deux sexes. Chez Edmée il se manifeste par la manière dont elle tient tête à Bernard et le soumet à une série d’épreuves: ‘je ne vous appartiendrai jamais si vous ne changez pas de langage, de manières et de sentiments’ (*M*, 163). La mise à l’épreuve de l’amant figure aussi dans *Mysteries of Udolpho*, puisque l’amant d’Emily, Valancourt:

must disprove the rumor that he is an acquisitive, predatory male (in short, a Montoni), while establishing his credentials as a ‘companionate’ husband. [...] In many ways Emily’s treatment of the repentant Valancourt looks forward to Jane Eyre bringing Rochester to heel, gaining the whip hand over her lover, so seeking marriage on terms of her own, and not her lover’s making.<sup>143</sup>

Cependant, l’affrontement de deux personnages passionnés si semblables, ainsi que la nature intenable du contrat ‘gothique’ qui vise à subordonner un *Mauprat* à l’autre, mènent à une impasse critique. L’abbé Aubert prévient en fait Edmée: ‘vous arrivez

<sup>141</sup> Martine Reid, ‘*Mauprat*: mariage et maternité chez Sand’, *Romantisme*, 76 (1992), 43-59 (p. 46).

<sup>142</sup> La renégociation récurrente du serment ‘gothique’ sert à marquer le progrès de l’itinéraire psychologique des héros, afin de poser le nouveau ‘contrat social’ du couple idéal. Par la fenêtre en ogive de la chapelle, Edmée renouvelle son engagement en le reconfigurant dans des termes ‘non-gothiques’, ceux du mariage égalitaire. Leur positionnement spatial, séparés par un grillage blessant et un mur, figure la présence des obstacles ‘gothiques’ que les deux héros franchissent parfois temporairement, avant de rechuter.

<sup>143</sup> Robert Miles, *Ann Radcliffe*, p. 147.

avec Bernard à la crise imminente' (*M*, 186). Des querelles violentes font ressortir la difficulté du parcours et les obstacles internes (l'orgueil) et externes (les termes du contrat) dont il est parsemé. L'itinéraire gothique sandien n'est pas une simple progression linéaire mais peut contenir des rechutes. Ainsi, comme le constate Bernard, 'un seul instant peut, dans les âmes passionnées, renverser le travail de bien des jours' (*M*, 233). Après l'affrontement de Bernard et d'Edmée, il déclare se trouver 'au même point que le jour de son entretien avec l'abbé' (*M*, 239), c'est-à-dire au début de son séjour à Sainte-Sévère. Comme l'indique Yvette Bozon-Scalzitti, le roman conserve 'un rythme brisé, heurté, qui préserve le dynamisme et la violence du conflit.'<sup>144</sup> Ce rythme constitue le rythme tortueux de l'itinéraire gothique, où l'on doit souvent reculer pour mieux sauter.

Si dans *Indiana*, l'impasse gothique est contournée par l'intervention du sauveur masculin, dans *Mauprat*, elle est débloquée par un départ radical.<sup>145</sup> La séparation de six années qui s'ensuit amène une transformation interne chez les deux personnages. Edmée et Bernard utilisent cette période pour se vaincre, pour surmonter les obstacles intérieurs qui ont mené à l'impasse. Si les critiques ont remarqué la portée formatrice des épreuves militaires de Bernard,<sup>146</sup> il convient de souligner le fait qu'Edmée expérimente pendant cette période une autre épreuve de nature claustrale, mais cette fois expressément volontaire. Au sein de l'isolement et de l'austérité du Château Sainte-Sévère, Edmée est réduite à dépenser son énergie à des occupations féminines telles que la tapisserie, qu'elle appelle 'les amusements de la captivité' (*M*, 277).<sup>147</sup> Comme dans le cas de l'opposition topographique dans *Indiana*, celle entre la Roche-Mauprat et Sainte-Sévère, sur laquelle se sont attardés plusieurs critiques, est annulée si on considère la fonction claustrale gothique des deux pôles. Tout en soulignant la mobilité physique restreinte des femmes, la transformation d'Edmée est démontrée comme une

---

<sup>144</sup> Yvette Bozon-Scalzitti, 'Mauprat ou la belle et la bête', *Nineteenth Century French Studies*, 10 (1981-82), 1-16 (p. 7).

<sup>145</sup> Avec cette distanciation, Bernard trouve la force de libérer Edmée de sa promesse, renonçant ainsi à un engagement souscrit sous la contrainte. Dans *Un Hiver à Majorque* (1839), Sand éclaircit le rôle important du départ: 'Tous, quand nous avons un peu de loisir et d'argent, nous voyageons, ou plutôt nous fuyons, car il ne s'agit pas tant de voyager que de partir, entendez-vous?' George Sand, *Un Hiver à Majorque*, p. 50.

<sup>146</sup> Hecquet par exemple trouve: 'qu'il faut perdre du temps pour en gagner, c'est ce que signifie l'épreuve de la guerre d'Amérique, épisode qui rappelle ce que le précepteur exige d'Emile avant qu'il épouse Sophie.' Michèle Hecquet, *Lecture de 'Mauprat' de George Sand* (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990), p. 85. Bernard remarque: 'Un immense changement s'était opéré en moi dans le cours de six années' (*M*, 280).

<sup>147</sup> Nous songeons à Pénélope attendant le retour d'Ulysse, tissant sa tapisserie comme un moyen d'éviter le remariage.

lutte éprouvante et coûteuse: ‘elle avait fait plus que dompter son caractère, elle avait changé jusqu’à la circulation de son sang’ (*M*, 277). Son épreuve dédouble ainsi la contrainte de Bernard au sein de Sainte-Sévère, puisque en tant que Mauprat, les deux doivent surmonter leur excès ‘gothique’ par une épreuve claustrale. Cependant, même si Bernard nous dit qu’elle ‘avait vaincu son caractère d’une manière héroïque’ (*M*, 277), cette victoire provoque un clivage pas entièrement résolu: ‘il me sembla voir deux personnes en elle, l’ancienne et la nouvelle’ (*M*, 277).<sup>148</sup> Les transformations provoquées par cette longue séparation sont donc importantes, mais pas définitives. Ces victoires, ce domptage des ‘pulsions gothiques’ violentes, doivent être soumises à des épreuves supplémentaires. Par un dernier grand affrontement, la résilience des héros et la profondeur de leur transformation seront testées par une reprise du chemin sinueux gothique.

### **Le Dédoublement des étapes: la remise à l’épreuve et la crise**

L’itinéraire gothique que nous avons qualifié de ‘dédoublé’ par la progression parallèle des deux protagonistes, se dédouble encore par la reprise des épisodes. Le retour de Bernard à la Roche Mauprat, avec ses résonances lugubres et ses menaces latentes, inaugure un deuxième cycle d’épreuves, qui se terminent par la reprise explicite de la séquence clé de la chasse et de l’égarement de l’héroïne.

Ce redoublement explicite d’épisodes est un procédé typique du roman gothique.<sup>149</sup> Il a été remarqué par Michèle Hecquet qui le lit comme indicateur d’une ‘bizarre rêverie de déjà-vu’ conjoint avec ‘une nécessité intime et mystérieuse’,<sup>150</sup> ainsi que par Nicole Mozet, qui l’interprète comme ‘une boucle régressive’, ‘une

---

<sup>148</sup> Yvette Bozon-Scalzitti souligne le côté néfaste de ce refoulement, indiquant qu’‘en la personne même d’Edmée, la maîtrise, par la froideur et l’impassibilité qu’elle exige, n’est pas sans ressembler à la mort, dont l’héroïne a si souvent la pâleur glacée et l’immobilité pétrifiée.’ Yvette Bozon-Scalzitti, ‘Mauprat ou la belle et la bête’, p. 7.

<sup>149</sup> Albright parle du dédoublement typique des séquences gothiques: ‘There are four excursions over the mountains in carriages [...]. There are two shootings of Valancourt, two attempts to kidnap Emily, and two trips to the castle (along with corresponding departures). All of these repeated incidents ‘mirror or blur into one another,’ just as the characters do. We perceive them as both similar—as repetitions—and as different. The tension between similarity and difference is sufficient to produce the uncanny effect’. Richard S. Albright, *Writing the Past, Writing the Future: Time and Narrative in Gothic and Sensation Fiction* (Bethlehem: Lehigh University Press, 2009), p. 46.

<sup>150</sup> Michèle Hecquet, *Lecture de 'Mauprat'*, p. 50. Elle ajoute que ‘l’emportement narratif, avec ses redoublements d’épisodes (deux chasses compliquées d’une guerre des Mauprat) ses retours au même lieu égaré (La Tour Gazeau, la Roche Mauprat), ses dédoublements de personnages (Patience et Marcasse; Edmée et Bernard; les huit Mauprat) crée une bizarre rêverie de déjà-vu où se mêle à la confusion et l’égarement, le sentiment d’une nécessité intime et mystérieuse.’ Ibid.

reconstitution de la séquence traumatique, avec inversion des rôles'.<sup>151</sup> Cette 'séquence traumatique', partie essentielle de l'itinéraire gothique,<sup>152</sup> sert à tester les acquis psychologiques des personnages en les repositionnant au sein d'une situation gothique analogue à celle de leur première rencontre. Cependant, la disposition psychologique des protagonistes a bien évolué. Ainsi Bernard, éprouvé et poussé à la limite par le retardement prolongé et inexplicable d'Edmée, a les nerfs 'singulièrement excités' (*M*, 338), tandis qu'Edmée:

n'était plus la jeune fille tremblante, fortement inspirée, mais plus ingénieuse que téméraire à la défense, que j'avais serrée dans mes bras à la Roche-Mauprat; c'était une femme intrépide et fière, qui se fût laissé égorger plutôt que de permettre une espérance audacieuse. D'ailleurs, c'était la femme qui se sait aimée avec passion et qui connaît sa puissance. (*M*, 341)

En plus, le choix du lieu n'est pas indifférent à l'état d'âme des personnages: il s'agit de la Tour Gazeau, lieu associé de manière indélébile à l'épreuve, et que Bernard et Edmée avaient cherché à éviter depuis la nuit fatale de leur évasion. Cet égarement à la Tour Gazeau marque le troisième épisode formateur situé dans ce lieu: Bernard y avait subi sa première épreuve baptismale en étant coiffé de la chouette tuée, et Bernard et Edmée y avaient assisté à la mort de deux Mauprat. Les personnages eux-mêmes sont donc conscients de la portée réflexive de ce moment de crise. Bernard nous dit que 'sans doute elle pensa au jour funeste où elle avait été emportée loin de la chasse', tandis qu'Edmée s'exclame: 'Il ne me manquait plus que de revoir ces lieux détestés! Voyez, monsieur, voyez où nous sommes!' (*M*, 339, 341). L'emphase est placée sur l'impact psychologique de la confrontation avec la demeure: 'Comment vous expliquerai-je ce qui se passa en moi à l'aspect inattendu de la tour Gazeau?' (*M*, 343). La vue de ce lieu réintroduit en fait un scénario gothique où sont testées les qualités de cette 'femme intrépide et fière' (*M*, 341) ainsi que celles du héros réformé. Ce cadre exacerbe la violence d'Edmée, qui se montre prête à blesser et à marquer le visage de Bernard avec sa cravache, et qui redevient 'l'impérieuse fiancée des mauvais jours' (*M*, 333). S'agit-il d'une épreuve supplémentaire ou d'une rechute 'si prompte et si complète' (*M*, 332)? Le viol est suggéré quand Bernard contemple l'idée d'assouvir par 'la possession d'un instant, le feu qui [le] dévorait depuis sept années!' (*M*, 344). Il s'agit donc d'une sorte de paroxysme gothique de la crise – mais comme nous l'avons démontré chez Sand, la

---

<sup>151</sup> Nicole Mozet, *George Sand, écrivain de romans*, p. 53.

<sup>152</sup> Voir David Punter et Elisabeth Bronfen, 'Gothic: Violence, Trauma, and the Ethical', in *The Gothic*, éd. par Fred Botting (Woodbridge: D. S. Brewer, 2001), pp. 7-22.

crise, et même la rechute, sont nécessaires afin de faire progresser l'itinéraire. Ainsi si la grave blessure d'Edmée, provenant de la Tour Gazeau, semble indiquer une régression à une situation de victimisation gothique, elle permet en même temps un déblocage plus complet de l'impasse et une résolution possible.

Les suites de cet épisode renchérisse aussi sur celles de la première épreuve. Ainsi les deux personnages sombrent dans une aliénation qui semble figurer la dissolution de soi, ce qui suggère une autre forme de la claustration mentale. Le cas d'Edmée est particulièrement intéressant, puisqu'il figure à son plus haut point la stase et la contrainte qu'elle s'est imposée au cours de son itinéraire. Son état – 'fort extraordinaire' – est celui d'une 'inertie complète' (*M*, 390), où elle érige un mur entre elle-même et le monde extérieur. Dans le scénario gothique classique, une telle issue indique une défaite irrévocable et tragique, comme dans le cas d'Elinor dans *The Recess*, ou l'aliénation des anti-héroïnes gothiques tourmentées par le remords.<sup>153</sup> Chez Sand par contre, cet état figure une épreuve extrême, qui permettra une renaissance du personnage, une initiation à petite échelle.

En même temps, l'épreuve de Bernard se caractérise par une claustration plus concrète – celle de la prison. Le procès inquisitorial, utilisé dans *The Romance of the Forest* et *The Italian*,<sup>154</sup> accuse Bernard des crimes typiques d'un méchant gothique: la tentative du viol et le meurtre de sa cousine.<sup>155</sup> Cependant, le procès, qui constitue une étape nouvelle dans ce deuxième cycle, se révèle une épreuve cruciale afin de lever les obstacles entravant la résolution. Il permet ainsi à Bernard de maîtriser une fois pour toutes les 'spectres' gothiques qui hantent la Roche-Mauprat et de purger effectivement, avec Marcasse, tout trace du méchant gothique.<sup>156</sup>

Plus significatif, le procès se révèle aussi l'épreuve ultime d'Edmée, qui telle une Adeline, est emmenée malade à un interrogatoire public.<sup>157</sup> Edmée montre encore une fois une gamme de ressources psychiques – l'intelligence, la présence d'esprit, la force

---

<sup>153</sup> L'aliénation féminine irrévocable est utilisée par Sand dans la figure de la Bricoline dans *Le Meunier d'Angibault* (1845).

<sup>154</sup> La dernière séquence de *L'Uscoque* (1838) qui met en scène le procès de Soranzo par le Conseil des Dix à Venise se rapproche particulièrement du procès inquisitorial de *The Italian*. Le criminel tente même d'empoisonner son complice, comme le fait Schedoni.

<sup>155</sup> Le moine Ambrosio dans *The Monk* viole et tue sa sœur Antonia.

<sup>156</sup> Il est intéressant de constater que la perte d'Antoine Mauprat s'achève de la même manière que celle de Schedoni dans *The Italian* – les deux moines s'accusent réciproquement par leur lâcheté. Il est aussi ironique que le châtement de Jean Mauprat est la claustration définitive, puisque les juges invitent 'ses supérieurs de ne le laisser jamais sortir de son couvent' (*M*, 422). Sa mort dans les affres de la démenace ne va pas sans évoquer celle de la supérieure lesbienne dans *La Religieuse* de Diderot.

<sup>157</sup> Adeline est l'héroïne de *The Romance of the Forest*. Dans une séquence culminante, Adeline malade est aussi appelé à témoigner dans un procès déterminant.

et le courage moral – qui culminent dans son aveu public de ses sentiments pour Bernard. Cet apogée du récit, que Hecquet appelle ‘un sommet de risque et de liberté que n’atteindra plus jamais l’œuvre’,<sup>158</sup> produit cependant des résultats mixtes. S’il démontre l’héroïne assumant publiquement, courageusement, son désir et ses propres actions, il constitue aussi une forme de sanction de sa fierté et un aveu de coquetterie féminine que nous avons du mal à accepter comme la véritable raison de son comportement. Cette épreuve ultime d’Edmée, plutôt que de lui fournir un pouvoir d’action accru, nous semble donc focaliser sur l’atténuation de l’agressivité de la force d’Edmée et sur l’enlèvement de cet obstacle qu’est le tempérament Mauprat. La mise à l’épreuve des deux personnages aboutit donc à l’apprentissage de concessions afin de progresser vers ce compromis qu’est le mariage entre deux Mauprat égaux.

Cette négociation longue et pénible des obstacles intérieurs au sein des demeures claustrales, sera reprise et infléchie plus tard dans le contexte littéraire anglais par Emily Brontë. *Wuthering Heights*, roman dont les ressemblances frappantes avec *Mauprat* ont été remarquées,<sup>159</sup> met aussi en scène les itinéraires gothiques tortueux, et dédoublés, de ses protagonistes, même si la mise à l’épreuve n’occupe pas une place aussi marquée.

Outre la reprise de ce motif par un autre écrivain, on remarque aussi une intratextualité nette – la reprise du motif par Sand elle-même. Ainsi, une des épreuves d’Edmée, celle de se cloîtrer dans Sainte-Sévère afin de vaincre ses obstacles internes, affiche une claustration volontaire que Sand explore dans d’autres romans. Cet apport original de Sand à la tradition gothique constitue un élément thématique profondément structurant dans les deux versions de *Lélia*, et nous allons examiner la manière dont cet élément de l’itinéraire contribue à la politique identitaire de cette héroïne ‘excessive’.

### ***Lélia* (1833, 1839): L’Itinéraire comme claustration volontaire**

L’excès de *Lélia* et son manque de pouvoir d’action, que nous avons examinés dans le chapitre précédent, constituent autant d’obstacles et de troubles, dont le dédoublement féminin constitue un symptôme crucial. Dans ce chapitre, nous focalisons sur la stratégie adoptée par *Lélia* pour négocier ces obstacles, qui s’oriente autour de l’appropriation de l’espace et des enceintes claustrales. Cette manipulation des

---

<sup>158</sup> Michèle Hecquet, 'Aspects du roman gothique', p. 453.

<sup>159</sup> Voir J.V. Arnold, 'George Sand's *Mauprat*'; Patricia Thomson, '*Wuthering Heights* and *Mauprat*'.



contraintes gothiques spatiales implique l'imposition d'«une plus rude épreuve physique» (L, 486), mais aussi, et surtout, l'imposition sur soi d'une épreuve de force morale.

### **La Claustration dans les ruines gothiques: la première *Lélia***

Dans la version de 1833, le long passage de la confession de *Lélia*, récit emboîté lui-aussi au sein du roman,<sup>160</sup> met en scène la quête désespérée de l'héroïne pour maîtriser la claustration gothique, et pour s'approprier «une chambre à soi» au sein du château patriarcal. Isabelle Naginski a bien remarqué cette dimension gothique de *Lélia*: «Si *Lélia* n'est pas emprisonnée dans un château, lieu gothique par excellence, elle a pourtant choisi sa «claustration volontaire» dans un monastère abandonné».<sup>161</sup> L'héroïne évoque sa retraite dans des termes nettement gothiques et elle la rapproche de la Bastille, symbole de l'emprisonnement absolu: «je me sentais enfermée dans mon enceinte avec autant de rigueur que je l'aurais été dans une Bastille» (L1, 486).<sup>162</sup> Aussi, quand elle découvre les dépouilles du moine, elle songe à l'*in pace*, châtiment conventuel terrible, récurrent dans des romans gothiques tels *The Monk*, *The Italian* et *Melmoth the Wanderer*.<sup>163</sup> Elle évoque les «mêmes tortures qu'un religieux captif derrière les fossés et les grilles» (L1, 490) et conjecture ainsi: «Condamné à une inflexible pénitence pour quelque noble faute, s'était-il endormi dans le Seigneur, confiant et résigné, au fond de l'*in pace*, tandis que ses frères impitoyables chantaient l'hymne des morts sur sa tête?» (L1, 493).

La différence cruciale cependant est que tous ces éléments pénibles de la claustration gothique sont entrepris librement par l'héroïne: «Je me retirerai dans la solitude. Un vaste monastère abandonné et à demi renversé par les orages des révolutions s'offrit à moi comme une retraite imposante et profonde» (L1, 485). Les

---

<sup>160</sup> Selon Michèle Hecquet, la confession serait «un thème gothique majeur», Michèle Hecquet, 'Aspects du roman gothique', p. 450. Pour la fonction des récits emboîtés dans le roman gothique, voir Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, p. 21. Nous abordons cet aspect du gothique sandien dans le chapitre «Leçons sandiennes: fins, buts et dénouements».

<sup>161</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Roman Noir'.

<sup>162</sup> C'est la manière dont l'utilise aussi Mary Wollstonecraft dans sa célèbre phrase «Marriage had bastilled me for life».

<sup>163</sup> Dans *The Monk*, Agnès est condamnée à cette punition pour être tombée enceinte. Elle accouche pendant l'*in pace* et son enfant meurt presque aussitôt. Dans *The Italian*, l'*in pace* est évoqué comme un châtiment possible pour l'insoumission publique d'Ellena. Dans *Melmoth the Wanderer*, Monçada nous fait part de la séquence lugubre des deux amants enfermés vivants. Dans sa préface de *Lélia*, Béatrice Didier attribue cet élément à une influence romantique: «Cette prison des moines a exercé une véritable fascination sur l'imagination romantique. On songe évidemment aux *Chroniques italiennes* de Stendhal et en particulier à l'*Abbesse de Castro*» George Sand, *Lélia: texte de l'édition 1839*, t. I, p. 230. Par contre, nous songeons évidemment à *The Monk*, *Melmoth the Wanderer* et *The Italian*.

enceintes de la demeure ruinée sont donc virtuelles et fixées par Lélia elle-même: ‘Je posai des limites à mes pas et je mesurai l’espace où je voulais m’enfermer pour une année entière’ (*LI*, 486). En établissant ‘une barrière invisible et sacrée’ (*LI*, 486), la sévère Lélia renverse ainsi le rapport habituel de l’héroïne gothique à l’espace. Au lieu d’être dominée par lui, elle y impose ses propres limites; au lieu d’y être éprouvée par des méchants gothiques, elle se met elle-même à l’épreuve, et au lieu d’être victime d’un vœu forcé, elle affiche le ‘vœu qui [l]’y retenait volontairement’ (*LI*, 490). De surcroît, Lélia possède la demeure claustrale, puisque le monastère se situe sur une de ses terres, et son occupation de la cellule jadis habitée par le prier, chef de la demeure, préfigure les développements de la deuxième version de 1839, où Lélia devient abbesse. Dès 1833, Lélia vise la maîtrise et le contrôle. Comme Trenmor, qui se ressource et se fortifie au sein de sa prison et acquiert des vertus presque surhumaines par stoïcisme, Lélia veut acquérir au sein de sa prison ‘un état d’invulnérabilité complète’ (*LI*, 485). Une telle ambition démontre comment Lélia veut se situer aux antipodes de l’héroïne gothique vulnérable.

Une autre particularité de l’itinéraire gothique de Lélia est que cette étape claustrale caractérisée par la stase physique, est en même temps, et paradoxalement, l’étape où les itinéraires intérieur, spirituel et intellectuel sont le plus en évidence. L’inertie qu’évoque Lélia, ‘les jours d’affaissement’ (*LI*, 497), existent donc en tension avec les mouvements de sa raison tourmentée, pendant ‘deux ans de combats et de triomphes’ (*LI*, 497). Au sein de sa claustration, l’héroïne se concentre sur le développement de ses facultés cérébrales par des recherches philosophiques, à travers lesquelles elle vise à ‘mortifier [s]a chair’ (*LI*, 486) et à dépasser donc le voyage physique. Le roman cependant laisse pressentir les problèmes d’une telle configuration déséquilibrée. Tel un Alexis dont l’intellect et l’âme sont en mouvement continu malgré sa claustration dans le couvent, Lélia, ‘partagée entre la foi et l’athéisme’ (*LI*, 487), ne réussit pas à trouver le repos stoïque auquel elle aspire. Par contre, elle est en proie à des agitations incessantes, des tourments internes qui se manifestent sur les axes vertical et horizontal. Sur l’axe vertigineux vertical, elle se sent retomber ‘de cette hauteur dans des abîmes de terreur et de désolation’ (*LI*, 497). Sa descente dans le caveau du moine suggère la descente en soi que lui permet cet exercice claustral. En même temps, sur l’axe horizontal, la tension entre les mouvements internes et la stase externe de Lélia, séparés par son enceinte corporelle, s’avère difficile à soutenir. Cet enfouissement vivant délibéré, qu’entreprendra

aussi Lucy Snowe, une des héroïnes gothiques de Charlotte Brontë,<sup>164</sup> est trop exclusivement cérébral et trop focalisé sur l'intérieur. Chez Lélia, il crée une tension qui risque d'annuler la validité de l'enceinte qu'elle s'impose. Quand Lélia s'exclame, 'Ceci [...] est l'image de ma destinée, le calme au fond de ma cellule, l'orage et la destruction au dehors' (LI, 498), elle renverse les éléments du rapport régissant sa situation, où l'orage est notamment dedans. Elle exprime donc son idéal stoïque de se vaincre et non sa véritable situation.

Cette forme de la claustration volontaire échoue à fournir à l'héroïne passionnelle un véritable pouvoir d'action,<sup>165</sup> pas même sur elle-même. L'âme de Lélia refuse d'être délimitée par l'enceinte imposée, et Lélia avoue la fragilité de cette configuration: 'mon âme faisait de vains efforts pour se renfermer dans cette prison, mais [...] elle errait toujours au-delà' (LI, 495). Ses tentatives de maîtrise dégénèrent dans 'le dérèglement' (LI, 495). Son isolement total, s'il lui permet de se connaître mieux par la descente en elle-même, ne permet pas d'issue concrète à son itinéraire. Sa 'sainte et folle affection pour ce cadavre' du moine (LI, 494), est indicatrice de sa mort sociale, de son exclusion délibérée du monde des vivants ainsi que de la sphère d'action. Ainsi la cellule claustrale, destinée à être un lieu de revitalisation, devient plutôt son tombeau. Son obstacle principal – l'impuissance – reste très en évidence, et Lélia est amenée à se demander 'à quoi sert la retraite, à quoi sert la réflexion?' (LI, 496). À ce stade, l'itinéraire frise sérieusement l'impasse, mais la séquence de la tempête gothique a le potentiel de le relancer ou de lui faire atteindre son paroxysme. Cet événement bouleversant permet en fait à Lélia de sortir de sa torpeur et de se plonger 'dans l'extase' (LI, 499). À ce moment culminant, elle se sent déterminée à disposer de son sort: elle renouève donc son engagement par le serment 'solennel et terrible' (LI, 498) qu'elle inscrit sur la muraille, et elle prend la résolution d'encourir 'la noble fin' de se laisser ensevelir sous les ruines du monastère (LI, 499). Lélia est prête à tout pour expérimenter des émotions intenses qui la font sentir vivante, même ironiquement par le fait même de mourir. Cependant, même cette option n'est pas disponible pour Lélia, puisque l'intervention à l'improviste du moine Magnus lui ôte ce pouvoir de décision, et elle est sauvée malgré elle. Cette apparition du moine sauveur à cheval, romanesque et fort bizarre, déjoue certaines conventions de l'itinéraire gothique. Le fait que le rôle du sauveur soit joué par le moine, figure gothique normalement

---

<sup>164</sup> Il s'agit de la protagoniste du roman *Villette* (1853). Voir Sandra M. Gilbert, 'The Buried Life of Lucy Snowe', in Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, pp. 399-440.

<sup>165</sup> Voir le chapitre précédent, la section 'L'Excès cérébral de l'héroïne gothique'.

menaçante (et dans ce roman, le bourreau effectif de Lélia), sert à remettre en question la nature bienfaisante de cet acte. En fait, si par ce geste, Magnus sauve l'héroïne de la mort physique, il compromet gravement son autodétermination et la condamne à une vie où elle n'a pas de pouvoir sur son sort: 'Par lui je fus arrachée à la mort et rendue à la douleur' (*L1*, 499). Ainsi loin de résoudre l'obstacle, cette pseudo-libération consacre la défaite de la quête par la première Lélia d'un pouvoir d'action. Ce genre d'impasse est effectivement résumée par Sand en 1833, quand elle se décrit 'en suspens entre les horreurs du suicide et l'éternelle paix du cloître'.<sup>166</sup>

### **La Transition entre la première et la deuxième *Lélia*: le regard rétrospectif de 1839**

À travers la deuxième version de 1839, Sand nous offre un regard distancié et éclairé sur les écueils de l'itinéraire de la première Lélia. Consciente du fait que cette forme de claustration volontaire n'a pas abouti à l'acquisition d'un pouvoir d'action, Sand semble partager l'avis de Trenmor que 'l'épreuve a duré assez longtemps, le moment d'en sortir triomphante est venu' (*L2*, II, 6). Avec ce recul de six ans,<sup>167</sup> les tentatives et les épreuves de la première Lélia sont perçues comme des égarements futiles, et Trenmor lui dit: 'je ne vous vois pas trouver l'issue de ce dédale' (*L2*, II, 5). C'est pourquoi il exhorte ainsi la deuxième Lélia: 'qu'au lieu de tourner sans cesse autour d'un précipice vainement exploré, vos pas se dirigent vers les hauteurs où vous êtes faite pour habiter' (*L2*, II, 6).

L'impasse gothique qui caractérisait l'itinéraire de la première Lélia est en fait débloquée dans cette version, par la traversée d'un seuil déterminant pour le pouvoir d'action de Lélia, marqué par la séquence intitulée 'Lélia au Rocher' (*L2*, chap. XLII).<sup>168</sup> Dans cette scène nocturne, en plein air et sur des altitudes sublimes, c'est-à-dire en dehors du cadre claustral, le 'travail intérieur' de Lélia mène à une résolution importante de diriger son propre sort: 'Lélia saura sauver Lélia' (*L2*, II, 21). Par ce fait elle contrecarre la séquence où Magnus la sauve, et elle relance la quête de son autonomie. Elle démontre d'emblée ce pouvoir en action quand elle affirme que 'quand il faut agir, il faut de l'audace et de la promptitude' (*L2*, II, 16).

---

<sup>166</sup> George Sand, 'Sketches and Hints', in *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 616.

<sup>167</sup> Coïncidence intéressante: l'itinéraire d'Edmée est aussi relancé après une séparation de six ans dans *Mauprat*.

<sup>168</sup> Voir aussi: Marie-Jacques Hoog, 'Lélia au rocher', *Revue des Sciences Humaines*, 226 (avril-juin 1992), 55-64.

## **La Deuxième claustration volontaire: Lélia II aux Camaldules**

Ce qui est intéressant est que cette deuxième Lélia, maîtresse de son destin, choisit de nouveau et librement, la voie de la claustration. Sand reprend donc cette étape cruciale de l'itinéraire gothique mais elle en modifie profondément la visée. Initialement le programme d'action énoncé par la nouvelle Lélia paraît semblable à celui de sa tentative précédente – elle vise à mieux se connaître: 'Il faut que je m'enferme dans une cellule, que je me cherche sous des ombrages mystérieux, jusqu'à ce que je me sois retrouvée' (*L2*, II, 21). Cependant, ses ambitions ne se bornent pas à agir sur elle-même. Cette fois la claustration n'est plus solitaire et solipsiste, et elle n'est plus purement intellectuelle. Tout en recherchant la solitude, Lélia comprend aussi la nécessité des liens communautaires,<sup>169</sup> qui permettent un exutoire d'action plus utile et plus concret. C'est pourquoi elle se réfugie dans le couvent des Camaldules, où elle bénéficie de la présence d'une communauté féminine.

Au sein de cette communauté et dans les paramètres de la claustration volontaire, les obstacles à négocier ne se limitent plus à l'impuissance personnelle, mais s'étendent à l'impuissance de la condition féminine, et à ses causes spécifiques.<sup>170</sup> Ainsi Lélia éclaircit le rôle de l'éducation féminine dont la femme 'est victime' et qui 'la rend presque toujours impropre aux travaux de la science, et le préjugé en outre lui rend toute action publique impossible ou ridicule' (*L2*, II, 22). Elle remarque aussi qu'en tant que femme '[s]a carrière est limitée à de certains termes infranchissables' (*L2*, II, 21). Cette nouvelle claustration volontaire cependant lui offre un moyen de négocier ces obstacles, puisqu'elle peut y exercer un pouvoir réformateur.

Afin d'y accéder, Lélia doit passer par l'initiation publique, cérémoniale. Contrairement aux bals masqués du premier roman, qui constituent des initiations manquées,<sup>171</sup> ce rituel consacre l'ascension d'une nouvelle Lélia, 'Annunziata', à un statut et à un pouvoir supérieur. En même temps, il affiche la détermination de Lélia à faire partie de cette communauté cloîtrée, qui ressemble fort à une société secrète: 'Le secret est facile à garder derrière ces grilles impénétrables' (*L2*, II, 74). Le parallèle

---

<sup>169</sup> Elle dit: 'Il faut que je trouve une solitude où rien du dehors ne parle plus à mon cœur, mais où le son de la voix humaine frappe de temps en temps mon oreille' (*L2*, II, 23).

<sup>170</sup> Dans *Lettres à Marcie* (1837), Marcie parle en effet de ces obstacles très réels.

<sup>171</sup> Pour une analyse de ces séquences d'initiation manquée, voir Connie Kruikemeier, 'Fêtes et cérémonies: la structure mythique de Lélia', in *George Sand, recherches nouvelles.*, éd. par Françoise van Rossum-Guyon (Amsterdam Atlanta (Ga.): Rodopi, 1983), pp. 74-92.

avec les Carbonari est en fait suggéré plusieurs fois.<sup>172</sup> L'ambiance de cette initiation est lugubre et gothique, ayant 'quelque chose de terrible et implacable' (L2, II, 74) et la professe entre par 'une galerie étroite et profonde qu'éclairait faiblement une rangée de lampes d'un aspect vraiment sépulcral' (L2, II, 75). Elle rappelle en fait la cérémonie d'Ellena dans *The Italian* quand on veut lui imposer des vœux forcés. Cependant Sand transforme cette séquence en une célébration de la force et de la volonté féminines – non pas pour protester contre la claustration,<sup>173</sup> mais pour l'assumer librement et à ses propres conditions. Ainsi elle donne une 'réponse audacieuse', 'pas conforme au rituel' (L2, II, 77). Son improvisation sur le cantique de la captivité, 'Super Flumina Babylonis', acquiert une portée symbolique, évoquant la manière dont Lélia veut refaçonner la portée de la claustration.

Le contrôle de Lélia sur la demeure claustrale s'affiche à son plus haut point à travers son assomption du rôle d'abbesse. 'Quiconque n'est pas la première n'est rien' (L2, II, 81) nous dit l'abbesse Annunziata. Elle exprime clairement sa visée d'étendre son pouvoir d'action au niveau de la communauté religieuse, en tant que 'princesse de l'église' (L2, II, 92). Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, à travers l'abbesse Annunziata, Sand réécrit l'abbesse bienfaitrice et peu orthodoxe de *The Italian*.<sup>174</sup> L'abbesse de *Santa della Pietà* donne des cours pratiques au sein de la communauté qu'elle préside: 'she seldom touched upon points of faith, but explained and enforced the moral duties, particularly such as were most practicable in the society to which she belonged.'<sup>175</sup> Dans le cas de Lélia aussi, la claustration offre une enceinte privilégiée et protectrice, d'où atteindre l'idéal, et où la communauté féminine garde une liberté d'action plus grande que celle de la femme mariée. Lélia indique cette dynamique entre claustration et utopie quand elle affirme: 'nous nous ensevelirons vivantes [...] mais nous garderons la mémoire de Jérusalem, le culte de l'idéal' (L2, II, 95). Cependant Lélia va au-delà des tentatives de l'abbesse de *Santa della Pietà* puisqu'elle vise à créer un centre réformateur dont l'influence positive s'étende au-delà des enceintes: 'l'abbesse avait ouvert des conférences théologiques dans l'intérieur du couvent, où étaient admises les parentes et amies des jeunes filles élevées dans le

---

<sup>172</sup> Pendant son procès final, Lélia est aussi accusée d'entretenir des liens avec les Carbonari.

<sup>173</sup> C'est ce que font Ellena dans *The Italian* et Suzanne dans *La Religieuse*, pour affirmer leur volonté par la résistance. Ainsi Ellena énonce publiquement: 'I protest in the presence of this congregation,' said she solemnly, 'that I am brought hither to pronounce vows which my heart disclaims.' Ann Radcliffe, *The Italian*, p. 119.

<sup>174</sup> Voir la section 'Un Pouvoir d'action plus positif: de l'anti-héroïne gothique à l'abbesse gothique dans *Lélia II*'.

<sup>175</sup> Ann Radcliffe, *The Italian*, p. 300.

monastère' (*L2*, II, 118). Ainsi l'enceinte n'est pas absolue, et la 'sorte de révolution' (*L2*, II, 118) bienfaisante apportée aux mœurs par Lélia et le cardinal, est ressentie dans la province environnante.

De façon similaire, mais à un niveau personnel, Lélia peut se clauster au sein de sa cellule sévère, mais cette même cellule donne sur les rochers où elle peut vivre des élans sublimes. Si elle déclare que 'cette créature errante [...] s'est enfin prise d'une telle affection pour quelques toises de terrain' (*L2*, II, 101), elle s'aventure au-delà, dans des excursions physiques qui atténuent la sévérité de la stase et fournissent une halte ressourçante. Il s'agit aussi d'un prolongement nécessaire de l'épreuve, un moyen de tester 'l'empire de la volonté' ainsi que de 'savoir si, dans la retraite et l'inaction, je n'avais rien perdu de mon courage et de ma force physique' (*L2*, II, 104). Dans ces séquences, Lélia réalise l'autre visée de la claustration volontaire – celle de se maîtriser et de trouver la paix intérieure. La résolution de s'enfermer dans le couvent permet à Lélia de s'inscrire dans une lignée de fortes figures féminines, ces 'fortes épouses de la Volonté' (*L2*, II, 101),<sup>176</sup> telles Agnès de Catane, qui réclama paradoxalement la liberté de se cloître. Il semblerait donc que la tension entre liberté et claustration soit plus réussie puisque l'abbesse Annunziata atteint l'extase dans sa cellule d'une blancheur éblouissante.<sup>177</sup> Elle réussit ainsi à dépasser les écueils de sa première tentative de claustration, quand l'extase de Lélia était interrompue pendant l'orage par l'intervention de Magnus (scène présente également dans les deux versions de ce roman).

### **Les Limites de cette configuration claustrale**

En réalité, la tension entre l'état interne et l'état externe de Lélia n'est pas entièrement résolue, puisque Lélia demeure un être 'passionné au fond de l'âme, impassible à l'extérieur' (*L2*, II, 131), ce qui rend sa vie 'un martyr' (*L2*, II, 137). L'exclusion de la composante physique, que nous avons démontrée comme problématique dans le chapitre précédent, mène à un voyage intérieur qui risque d'être une sorte de mort dans la vie.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Lélia aime s'identifier au sort de ses prédécesseurs, comme l'abbesse Francesca.

<sup>177</sup> Remarquons que cette blancheur contrecarre la noirceur typique du couvent gothique.

<sup>178</sup> Voir la section "'Désir, désir!": les résultats mitigés de la deuxième Lélia', dans le chapitre précédent, où nous soutenons que les délires finaux de Lélia indiquent la fragilité de cette configuration et la nature provisoire de sa maîtrise.

Plus fondamentalement, le pouvoir d'action réformatrice qu'exerce Lélia au sein des enceintes claustrales est entravé par le fait que ces enceintes sont établies par des structures patriarcales. La communauté utopique que vise Lélia est un monde à part, et dépendant de son oppresseur. Les dangers de cette tentative réformatrice de l'intérieur, qui mènent éventuellement à son échec, sont suggérés déjà dans le passage de Radcliffe concernant l'abbesse de *Santa della Pietà*, où on nous dit qu'elle est obligée de cacher ses opinions, 'lest her very virtue should draw upon her the punishment of a crime, from some fierce ecclesiastics'.<sup>179</sup> Lélia brave courageusement ces risques, forte de sa conviction que l'asile du couvent lui offrira la protection pour agir efficacement. Cependant la nature de cet asile se révèle aussi extrêmement fragile. Une fois qu'on ôte à Lélia son protecteur ou médiateur masculin, le cardinal Annibal, toute son autorité s'effondre d'un coup et l'utopie se révèle une chimère de courte durée. Elle est soumise à un procès injuste de la part de l'Inquisition, les pères de l'Église, et sa véritable vulnérabilité est révélée. Elle est donc sujette aux calomnies et 'accusée d'avoir professé des doctrines étranges, nouvelles, pleines de passions mondaines, et toutes imprégnées d'hérésie' (L2, II, 154). Toutes les réformes introduites par l'abbesse sont annulées, et Lélia exilée de la communauté. La tension entre un pouvoir d'action féminin et un espace lié intimement à des forces patriarcales antagonistes s'avère donc intenable puisque ces dernières gardent une emprise trop forte sur la structure claustrale. Valmarina, encore une fois doté d'une clairvoyance exemplaire, exprime la cause de cette impasse: 'il lui fallait, pour s'ouvrir à la vie, que le vieux tronc fût abattu et desséché. [...] Il faut que cette ruine s'écroule, et qu'on balaie les débris pour que le sol puisse produire des fruits' (L2, II, 156).

C'est pourquoi dans sa tentative suivante de l'itinéraire gothique, *Consuelo*, Sand fait de la claustration au sein du château gothique une étape qui est contrebalancée par des voyages physiques en dehors des enceintes claustrales. De plus l'étape de la claustration n'est plus une fin en soi, mais sert surtout de préparation intérieure pour celle, culminante, de l'initiation.

---

<sup>179</sup> Ann Radcliffe, *The Italian*, p. 300.



### ***Consuelo* (1842) et *La Comtesse de Rudolstadt* (1843): l'itinéraire initiatique**

Dans son analyse de ces deux romans épiques, Isabelle Naginski parle de leur 'double orientation' générique, autour du roman gothique et du roman d'initiation. Tout en indiquant les liens entre ces deux genres, appelant le roman initiatique le 'dérivé'<sup>180</sup> du roman gothique, son argument souligne surtout les différences entre les deux genres, énumérant schématiquement les divergences entre leurs topoï:

Éléments thématiques: un château pour le gothique, une descente aux enfers pour le roman initiatique. Les personnages: une jeune héroïne vertueuse et l'homme qui la torture, pour l'élément gothique; un néophyte et un guide mystagogue pour le roman initiatique. Particularités stylistiques: un récit d'épouvante nocturne pour le roman gothique, un discours à deux niveaux d'interprétation dans lequel le monde visible fait sans cesse allusion au monde invisible dans le récit initiatique.<sup>181</sup>

Elle aboutit de plus à la conclusion que le roman gothique met en place une psychologie statique tandis que le roman d'initiation affiche une métamorphose psychologique. Dans notre analyse, nous allons nuancer ce propos et rouvrir le débat, en soulignant par contre les éléments communs entre le roman gothique anglais tel qu'il est réapproprié par Sand, et le roman d'initiation français. Cela nous permettra d'aborder les manières dont Sand se sert du genre gothique pour évoquer une initiation au féminin qui permet à l'héroïne d'accéder à un pouvoir d'action accru.

D'abord, il est important de constater que le roman d'initiation est un genre français, ce qui expliquerait le fait que les ressemblances avec le roman gothique anglais ont été passées sous silence par la critique anglo-américaine du genre. Cependant les deux genres mettent en scène des voyages ponctués par des épreuves et des situations de mise en danger. La descente aux enfers est commune au roman gothique et au roman d'initiation, ainsi que le parcours des labyrinthes, commenté également par Maurice Lévy dans son étude du genre gothique et par Gaston Bachelard dans son analyse de l'initiation.<sup>182</sup> Des rites initiatiques sont également présents dans le genre gothique, quoique modulés différemment. La mort prend souvent des formes ritualisées dans le roman gothique, que ce soit à travers les morts symboliques de l'héroïne – par des crises

---

<sup>180</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, p. 232.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>182</sup> Voir par exemple, Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais*, p. 634. Bachelard pour sa part remarque que 'Les chemins de ces initiations si différentes sont toujours un labyrinthe' parce qu' 'il n'y a pas de plus grande solitude que la solitude du rêve labyrinthique.' Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 225.

d'évanouissement et de folie –<sup>183</sup> ou à travers la mort véritable de l'héroïne qui ne réussit pas son épreuve. Les épreuves gothiques réussies par contre, sont couronnées par les rites nuptiaux. De plus, les déguisements récurrents et le jeu des masques du roman gothique évoquent des mises en scène ritualisées, qui préfigurent les rituels des néophytes dans le roman d'initiation.

Une différence clé doit cependant être signalée: la tradition initiatique française met en scène des itinéraires masculins. Quelques titres suffisent pour indiquer l'orientation androcentrique du genre: *Séthos* (1731) de Jean Terrasson, *Orphée* (1836) de Pierre-Simon Ballanche, *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo. C'est pourquoi Sand recourt au genre gothique, qui met en scène des itinéraires féminins, pour galvaniser les possibilités initiatiques des épreuves gothiques pour ses héroïnes actives. En poussant plus loin les virtualités du genre gothique au sens de l'initiation, Sand réussit en plus à donner une dimension publique au pouvoir d'action de son héroïne. Elle dépasse ainsi les écueils de sa deuxième *Lélia*, trop isolée du monde extérieur. D'ailleurs, si au roman gothique manque le motif de la renaissance, Sand supplée à ce manque en transformant quelques 'morts gothiques', des crises d'aliénation, en des occasions où les héroïnes (ainsi que les héros) se renouvèlent et se renforcent.

### **La Reconfiguration du roman gothique pour avancer l'initiation de l'héroïne**

Le processus initiatique, correspondant à l'évolution du psychisme humain, procède typiquement par paliers. Dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, l'initiation de l'héroïne s'étale en trois temps, à travers trois séquences clés formatrices qui se distinguent par leurs fortes résonances gothiques. Une des stratégies par lesquelles Sand reconfigure le roman gothique pour le diriger vers l'initiation est celle de dédoubler à plusieurs reprises les composantes de l'itinéraire gothique, afin de les approfondir tout en modifiant leurs paramètres. L'initiation commence avec des épreuves préparatoires, pré-initiatiques, qui ont lieu dans des espaces claustraux: la première, dans le Château des Géants, est dédoublée par celle dans la prison de Spandaw. Ces deux avatars de l'initiation sont des expériences avant-coureuses qui à

---

<sup>183</sup> Ainsi Léon Cellier par exemple, considère 'la folie comme une forme d'initiation, la maladie, le mal sacré devient une voie pour accéder à la révélation.' Léon Cellier, 'Le Roman initiatique', p. 125.

leur tour, annoncent la troisième initiation, celle proprement dite de l'héroïne dans le Château du Graal,<sup>184</sup> qui advient par le biais d'un rituel public.<sup>185</sup>

Ce dédoublement des séquences initiatiques gothiques intensifie et adapte une tendance existante du roman gothique – celle de dédoubler les topographies et de réitérer des situations de victimisation féminine. Ainsi dans *The Mysteries of Udolpho*, le Château d'Udolpho est dédoublé par le Château-le-Blanc, tandis que dans *The Italian* le couvent San Stefano est dédoublé par le couvent *Santa della Pietà*. À propos de *The Monk*, Claude Fierobe remarque que: 'le sépulcre est le double de la chambre d'Antonia ou de la cellule d'Agnès, le caveau celui de la cellule de Matilda, comme la caverne de Lindenberg est une réplique de la chambre de Béatrice.'<sup>186</sup> Ces dédoublements topographiques figurent des extensions et des reproductions de la configuration claustrale du château gothique, où l'héroïne encourt des dangers. Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, Sand semble renvoyer à cette tradition quand elle indique la double identité du Château du Graal: 'il y a deux châteaux: un visible et palpable [...] couvre et cache l'autre, qui est un petit monde souterrain assez habilement masqué' (CR, 974). En même temps Sand, d'autant plus intéressée par la progression du pouvoir d'action de son héroïne, axe son roman-saga sur le dédoublement des configurations initiatiques des séquences gothiques clé. Nous avons déjà analysé les dédoublements des épreuves dans *Mauprat*, que les deux protagonistes ressentent comme des déjà-vus. Dans *Consuelo* aussi, le dédoublement est explicite. À Spandaw, Consuelo remarque 'une fièvre au cerveau qui ressemble en petit à ce que j'ai éprouvé en grand au château des Géants, après avoir été dans le souterrain' (CR, 897), tandis que dans le Château du Graal, l'initiateur de Consuelo trouve que 'Celle qui est descendue seule dans la citerne des pleurs, à Riesenburg [. . .], saura facilement traverser les entrailles de notre pyramide' (CR, 1074). Ces épreuves pré-initiatiques se rapprochent aussi par leur nature volontaire. Plusieurs critiques ont commenté ces jeux d'échos: Claude Rétat par exemple remarque 'la duplication romanesque de l'épisode initiatique' et 'le développement en miroir de *La Comtesse de Rudolstadt*'; Jean Sgard trouve que 'les huit labyrinthes de *Consuelo* se répondent et s'organisent selon un schéma initiatique';

<sup>184</sup> Simone Vierne remarque que 'le roman tout entier est construit comme une triple initiation, et cela de façon symbolique, et non plus directe. Car pour parvenir à l'initiation suprême, il faut gravir les trois degrés principaux, qui se retrouvent dans tous les mystères.' Simone Vierne, 'George Sand et le mythe initiatique', p. 292.

<sup>185</sup> Nous avons défini notre conception de l'initiation proprement dite comme publique et ritualisée dans la section 'Vers un plus grand pouvoir d'action féminin'.

<sup>186</sup> Claude Fierobe, 'La Topographie romanesque de M. G. Lewis dans *The Monk*', *Études anglaises*, 39 (janv/mars 1986), 15-25 (p. 18).

tandis que Maryline Lukacher remarque ‘autant de combinatoires narratives d’un même scénario’.<sup>187</sup> Cependant les critiques ne se sont pas penchés sur les implications de ce procédé romanesque sur le pouvoir d’action de l’héroïne.

Nous soutenons qu’en plaçant l’héroïne dans des situations qui deviennent davantage claustrales, mais davantage formatrices, Sand se concentre sur la manière dont sa protagoniste négocie les diverses contraintes qui pèsent sur elle. Tandis que le roman gothique classique place l’héroïne dans des espaces souterrains afin de tester son psychisme dans sa profondeur, le gothique remanié par Sand utilise ces explorations souterraines comme des moyens d’accroître le pouvoir d’action de l’héroïne, qui s’exercera éventuellement au-delà des enceintes claustrales. Ces dédoublements affichent ainsi un cumul d’épreuves valorisantes, et non pas seulement psychiques, qui font progresser l’héroïne en la préparant pour son initiation finale avec les Invisibles. Cette progression qui va dans le sens de la profondeur, sur l’axe vertical de l’initiation, est mieux conceptualisée en forme de spirale ou d’hélice, topos emblématique du genre gothique qui est aussi présent à plusieurs reprises dans ces deux romans.<sup>188</sup> Nous visualisons ainsi le dédoublement des épisodes sur l’itinéraire spiraliq dans la figure 1. Nous avons aussi conçu un outil pédagogique qui visualise cet itinéraire sur un site web.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Claude Rétat, ‘Parler aux yeux: entre épreuves physiques et épreuves morales (*La Comtesse de Rudolstadt*)’, in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 367-86 (p. 376); Jean Sgard, ‘Effets de Labyrinthe’, p. 81; Maryline Lukacher, ‘Une longue histoire: *Consuelo* et le fil d’Ariane’, in *George Sand: Pratiques et imaginaires de l’écriture*, éd. par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006), pp. 325-34 (p. 326).

<sup>188</sup> Au niveau architectural, la spirale est présente dans les édifices gothiques liés à l’initiation de Consuelo et à ses possibilités exaltantes. Elle constitue également un topos symbolique important, puisque comme le remarque Jean Sgard, ‘la spirale descendante mène à un gouffre; la spirale ascendante s’élance vers une voûte vertigineuse’. Jean Sgard, ‘Effets de Labyrinthe’, p. 80. C’est en effet par un escalier en spirale taillé dans le roc que Consuelo peut entreprendre sa descente aux enfers dans la citerne, et dans son ultime initiation, elle doit descendre les trois niveaux de girons dantesques. Une tour ruinée ‘aux escaliers rompus, élançant leur spirale dans le vide’ (*CR*, 990) à la manière de Piranèse, sert également de cadre pour les rituels initiatiques de la société secrète des Invisibles.

<sup>189</sup> Consulter [www.gothicconsuelo.appspot.com](http://www.gothicconsuelo.appspot.com) et voir l’annexe 3 expliquant le déroulement de cet outil.

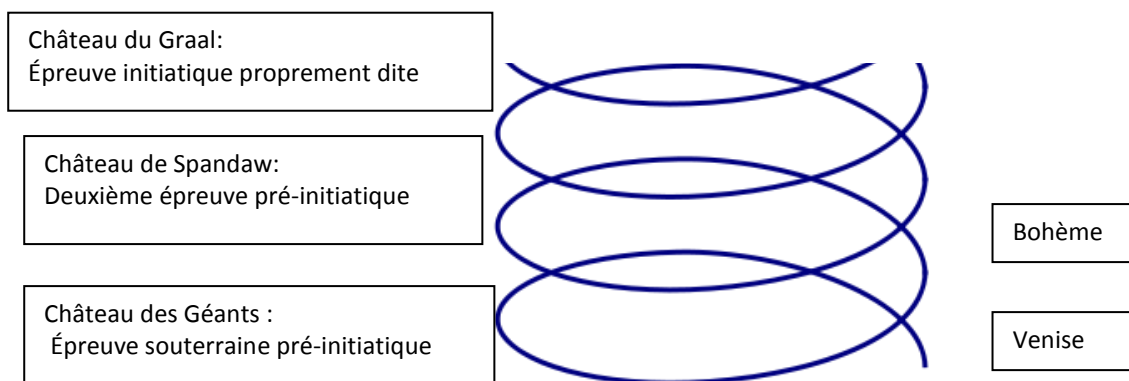


Fig.1

Sand pratique en plus une autre forme de dédoublement, puisqu'elle rapproche l'itinéraire initiatique de Consuelo de celui de deux autres personnages très gothiques: Albert et Wanda de Rudolstadt. Sand renchérit ainsi sur la stratégie romanesque employée dans *Mauprat*, où les épreuves d'Edmée dédoublent celles de Bernard. Dans *Consuelo*, nous démontrerons comment Albert expérimente des épreuves pré-initiatiques en tandem avec l'héroïne, surtout au Château des Géants. Son mariage mystique avec Consuelo, que Gloria Escomel considère comme une autre forme d'initiation,<sup>190</sup> lie son parcours au sien de manière indissoluble. Il sert également à lancer le voyage initiatique d'Albert par lequel il meurt pour renaître. D'ailleurs, Albert est emprisonné à Spandaw en même temps que Consuelo, et il participe également à son initiation finale sous l'apparence du chevalier Liverani. Wanda d'autre part, joue un rôle singulier, non moins important, puisqu'elle devance Consuelo dans sa trajectoire initiatique féminine. Dans le chapitre précédent, nous avons analysé cette autre Comtesse de Rudolstadt, absente de la plupart du roman, en tant que double proléptique pour Consuelo.<sup>191</sup> Elle lui offre en fait un modèle des possibilités de la femme initiée. La mort symbolique de Wanda la Comtesse permet à celle-ci de renaître dans un rôle puissant parmi les Invisibles, qui lui permet de voyager et d'exercer son influence et ses talents. Par le parcours dédoublé de ces deux femmes, le personnage de Wanda fournit, comme l'indique Lucienne Frappier-Mazur, 'its full significance – spiritual, physical, social, intellectual – to Consuelo's initiation'.<sup>192</sup> C'est pour être initiée dans un rôle

<sup>190</sup> Gloria Escomel, 'Le voyage initiatique', p. 58.

<sup>191</sup> Voir notre discussion dans le chapitre précédent, dans la section 'Coda en guise de conclusion: Des deux Lélia aux deux Consuelo, la reconfiguration du dédoublement gothique'.

<sup>192</sup> Lucienne Frappier-Mazur, 'Desire, Writing and Identity in the Romantic Mystical Novel: Notes for a Definition of the Feminine', *Style*, 18 (1984), 328-54 (p. 345).

analogue, que les épreuves gothiques préliminaires de Consuelo vont la diriger et la préparer.

### **Le Dédoublé des épreuves gothiques préparatoires, pré-initiatiques**

La descente de Consuelo dans le puits du Schreckenstein, figure emblématique du gouffre insondable,<sup>193</sup> constitue la première étape de sa trajectoire initiatique. Cette épreuve est le fruit de la décision de l'héroïne, prise de son plein gré, de sauver Albert de Rudolstadt de sa claustration souterraine. D'emblée l'état d'esprit de l'héroïne est très différent de celui de l'héroïne gothique classique,<sup>194</sup> puisque sa détermination d'entreprendre cette mission altruiste met en valeur sa force de volonté, son courage, et son pouvoir d'*initiative*, notion voisine de celle d'initiation. Par ces qualités actives, Consuelo accède au statut d'une héroïne 'dans toute la force du terme' (C, 258),<sup>195</sup> et se sent habilitée et confiante dans son pouvoir d'action: 'il y avait de quoi être fière de son projet' (C, 258). Ces sentiments sont reflétés dans la prière par laquelle elle inaugure sa quête, et qui évoque l'aspect ritualiste des préliminaires de l'initiation.

Par l'escalier en colimaçon,<sup>196</sup> Consuelo s'aventure seule et au péril de sa vie dans les ténèbres abyssales du puits. Les épreuves redoutables qu'elle doit affronter dans cette descente aux enfers affichent la menace gothique par excellence – l'enfouissement vivant.<sup>197</sup> D'abord, 'le rugissement de l'onde déchaînée' (C, 265) risque de l'engloutir, et ensuite elle doit affronter la fureur de Zdenko, sorte de Cerbère résolu à l'emurer dans l'espace souterrain. Retombant 'de Charybde en Scylla' (C, 267), Consuelo doit surmonter aussi l'épreuve du labyrinthe, afin de se frayer un chemin qui la mène à la

---

<sup>193</sup> La citerne évoque les pièces dans le château d'Udolpho, puisque: 'every room in the castle feels like a well.' Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, p. 234.

<sup>194</sup> Comparer par exemple avec l'état d'âme d'Emile St. Aubert dans cet extrait de *The Mysteries of Udolpho*: 'He then took up the torch, and led her along the passage, at the extremity of which he unlocked another door, whence they descended, a few steps, into a chapel, which, as Barnardine held up the torch to light her, Emily observed to be in ruins, and she immediately recollected a former conversation of Annette, concerning it, with very unpleasant emotions.' Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, p. 344. Notre outil web met cette séquence de descente en parallèle avec celle de Consuelo.

<sup>195</sup> Joëlle Prunghaud indique comment 'confrontée au mystère de la disparition d'Albert, [Consuelo] mène une véritable enquête pour retrouver le comte, part à la recherche d'indices, procède à des 'perquisitions'. Joëlle Prunghaud, 'Demeures gothiques', p. 122.

<sup>196</sup> Comme nous venons de l'évoquer, l'hélice possède un symbolisme métaromanesque pour représenter l'itinéraire de Consuelo.

<sup>197</sup> Kosofsky Sedgwick discute longuement la convention gothique de l'enfouissement vivant, qu'elle considère comme un procédé structurant du genre. Voir surtout son chapitre 'Language as Live Burial: Thomas de Quincey', Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, pp. 37-96.

grotte où Albert s'est réfugié dans son délire.<sup>198</sup> Pour réussir toutes ces épreuves, Consuelo affiche un courage 'digne de Bradamante' (C, 247), et une 'présence d'esprit miraculeuse' (C, 269). Elle mobilise également un pouvoir presque sibyllin pour affronter la menace de Zdenko, qu'elle essaie de 'dominer par ses paroles' (C, 268). En fait c'est par la formule hérétique, 'Que celui à qui on a fait tort te salue', qu'elle réussit à obtenir les clés qui donnent accès à la retraite d'Albert, ce qui renforce l'aspect ritualiste de son épreuve. En dépit de la terreur qu'évoquent les épreuves de l'abîme, son entreprise promouvoit son développement. D'abord, selon le principe clé initiatique, les épreuves gothiques mortifères sont suivies par une remontée qui la mène dans un lieu utopique, où 'elle se sentait renaître' (C, 271). En plus ces épreuves lui fournissent l'occasion de déployer des facettes insoupçonnées de sa force psychique, sa résilience et un pouvoir d'action concret, qui vont avancer son chemin initiatique.<sup>199</sup> En même temps, par son rôle de libératrice, Consuelo devient un 'Orphée féminin', endossant ainsi la responsabilité pour autrui.

Cette dimension interpersonnelle de l'initiation est un moyen stratégique par lequel l'expérience est dédoublée, puisque les deux personnages s'initient mutuellement. Si l'arrivée de Consuelo chez Albert est marquée par une formule aux résonances bibliques: 'Voici Consuelo' (C, 275), l'entretien métaphysique qui s'ensuit est un avatar des rituels verbaux qui déclenchent le processus initiatique 'mourir pour renaître.'<sup>200</sup> En exerçant à nouveau son pouvoir sibyllin bienfaisant, en l'exhortant à 'descendre dans [son] cœur et y concentrer toute [son] existence' (C, 278), Consuelo déclenche une crise positive chez Albert qui lui fait 'franchir des abîmes' (C, 277). En même temps, Albert sert aussi d'initiateur, puisqu'il lui transmet 'la révélation de la vraie, de la grande musique' (C, 274),<sup>201</sup> son exaltation mystique, et ses idées égalitaires, ce qui la fait se sentir 'vivifiée et comme inspirée par une force et une intelligence nouvelles' (C, 278). Il y a donc une réciprocité de rôles – si Consuelo s'investit de 'ce rôle de fière souveraine et d'amie austère', en tant que son initiatrice, elle accepte aussi de 'se courber sous la puissance de cet homme inspiré par la foi et l'enthousiasme' (C, 286), en tant qu'initiée. L'étroite interdépendance des deux

---

<sup>198</sup> Maryline Lukacher trouve qu'il y a des éléments du mythe du Minotaure dans cette séquence, et que Consuelo est rapprochée de Thésée. Maryline Lukacher, 'Une longue histoire: *Consuelo* et le fil d'Ariane', p. 330.

<sup>199</sup> Consuelo maîtrise aussi aisément l'espace; elle dépasse les barrières artificielles érigées par Wenceslawa, qui cadenasse toutes les portes et les grilles du château. Elle défait ainsi 'la loi sauvage de la claustration' (C, 223) qui régit le Schreckenstein.

<sup>200</sup> Voir à ce propos Léon Cellier, 'Le Roman initiatique', p. 123.

<sup>201</sup> La découverte du 'sombre et triste Lucifer' (C, 347) est aussi bienfaisante pour son art.

processus initiatiques est indiquée par la manière dont le rétablissement d'Albert après sa crise semble déclencher une deuxième mort symbolique de Consuelo par l'évanouissement et l'extase. Ce jeu d'échos se poursuit aussi après la remontée du souterrain, puisque Albert reproduit l'action de sa libératrice en sauvant Consuelo à deux reprises.<sup>202</sup> Si Consuelo répond au cri d'Albert de l'abîme, '*De profundis clamavi a te*' (C, 262), Albert répond aussi à son 'long cri déchirant [qui] s'élève jusqu'à lui' (C, 302), et il se présente avec la même exclamation rituelle 'Me voici' (C, 304). D'ailleurs la crise symbolique qui atteint Consuelo dans son délire 'frénétique'<sup>203</sup> est assez proche de la démence mystique d'Albert, qui transforme les terreurs gothiques en des moments de régénération.

Les ressources psychiques de Consuelo, mises en valeur au Château des Géants, seront testées de nouveau par l'emprisonnement de l'héroïne dans la forteresse de Spandaw, qu'elle rapproche explicitement du Schreckenstein.<sup>204</sup> Encore une fois le pouvoir de décision de l'héroïne joue un rôle clé; en refusant d'être secourue avant son emprisonnement, Consuelo affirme la liberté paradoxale de devenir captive: 'Je suis venue ici presque volontairement' (CR, 858). Cette claustration volontaire, où elle est comme morte au monde externe,<sup>205</sup> lui permet d'être initiée à une étape supérieure dans l'échelle artistique – celle de la composition musicale. Elle découvre aussi un nouvel exutoire pour ses dons extraordinaires, par l'écriture de son expérience. Elle se rapproche ainsi d'Albert, pour qui la grotte souterraine constitue une 'prison volontaire' où il cultive son art et 'où [il se] retrempe' (C, 287). Malgré l'apparence statique de la prison, Consuelo parcourt ainsi un itinéraire spirituel et artistique. En se distanciant de la vie agitée et bruyante de la cantatrice d'opéra, elle dévoile 'des trésors de conception musicale' (CR, 864), et elle parvient à exercer plus de contrôle sur elle-même, à 'soumettre à la volonté [...] cette muse fantasque de l'imagination' (CR, 864). Sa manière devient 'plus large, plus sérieuse, plus parfaite' (CR, 878). La claustration gothique, transmuée en prison heureuse,<sup>206</sup> provoque ainsi une renaissance dont l'héroïne est consciente: 'Oh! Cette prison a retrempe ma vie et renouvelé mon cœur qui

---

<sup>202</sup> Il la sauve quand elle tombe dans l'obscurité du souterrain pendant sa remontée, et il la sauve de sa crise de fièvre cérébrale.

<sup>203</sup> Isabelle Naginski a justement rapproché cette séquence du roman frénétique. Isabelle Hoog Naginski, *George Sand*, p. 229.

<sup>204</sup> Pendant sa première nuit dans sa cellule, Consuelo s'imagine 'endormie par terre dans la grotte du Schreckenstein' (CR, 857).

<sup>205</sup> 'Consuelo n'en fut que plus oubliée à Spandaw, tandis qu'au bout de trois jours, mademoiselle Clairon sortait triomphante et adorée de la Bastille' (CR, 878). C'est l'auteur qui souligne.

<sup>206</sup> Voir Victor Brombert, 'Esquisse de la prison heureuse', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 71 (1971), 247-61.



s'éteignait dans la langueur de l'indifférence' (CR, 919). Sans aucune issue extérieure, Consuelo dirige son action vers la descente créatrice en elle-même, et assouvit ainsi 'le besoin de s'appartenir à elle-même, ce besoin souverain et légitime, véritable condition du progrès et du développement chez l'artiste supérieur' (C, 328). D'ailleurs, selon Béatrice Didier, Consuelo développe une conscience politique pendant cette étape, puisqu'elle y apprend 'la haine de la tyrannie et la nécessité d'une lutte'.<sup>207</sup> Finalement, le ressourcement de Consuelo est aussi physique (contrairement à celui de la deuxième Lélia), et elle cultive ses moyens concrets de défense en exerçant ses 'forces musculaires pour un pugilat, s'il en est besoin' (CR, 909).

Le progrès dans le pouvoir d'action de l'héroïne ne se situe pourtant pas sur une pente régulière. L'hélice métaphorique visualisant la progression de l'héroïne comprend aussi des boucles – les régressions apparentes dans l'itinéraire de *La Comtesse*. Le dédoublement de la fuite gothique dans ce deuxième roman semble indiquer une régression vers des clichés gothiques, qui diminue les possibilités d'agir de l'héroïne. Les deux premières fuites dans *Consuelo* démontrent une héroïne entrepreneuse et indépendante,<sup>208</sup> mais cette progression est perturbée par la fuite de Spandaw, où ses sauveurs, les 'Invisibles', exigent une soumission aveugle de la part de Consuelo. À trois pas de la porte à franchir, Consuelo s'évanouit – crise passive typique de l'héroïne gothique (CR, 923).<sup>209</sup> De même, dans le désir sensuel que Consuelo ressent envers son chevalier libérateur Liverani, il y a une sorte d'abdication troublante de la volonté, puisque c'est lui qui prend en charge l'action, et Consuelo se sent 'fascinée et dominée' (CR, 937). Dans le troisième château dans lequel Consuelo est 'captive volontaire' (CR, 952), le Château du Graal, on la maintient dans un état léthargique, en lui imposant le jeûne. Contrairement aux épreuves précédentes, où elle assumait son propre sort, elle est 'poussée à bout par l'immobilité de la vie qu'on semblait s'obstiner à lui faire' (CR, 960).<sup>210</sup>

Pourtant ces reculs apparents constituent en réalité une manière de soumettre l'héroïne à des tensions supplémentaires, au 'tour d'écrou', afin de déclencher un

---

<sup>207</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 286.

<sup>208</sup> La première fuite de Venise est organisée par le Porpora, le maître musical et le protecteur de Consuelo, et la deuxième fuite du Château des Géants, est entreprise par Consuelo toute seule.

<sup>209</sup> Maryline Lukacher, qui interprète le parcours de Consuelo de manière pessimiste en l'envisageant sous l'angle de la défaite, trouve que 'chaque "fin" de Consuelo se marque soit par un oubli, un évanouissement, un emprisonnement, ou une perte de la voix.' Maryline Lukacher, 'Une longue histoire: *Consuelo* et le fil d'Ariane', p. 327.

<sup>210</sup> Le narrateur nous dit 'Elle n'avait plus, comme à Spandaw, le sang-froid, la persévérance, la foi nécessaire pour découvrir la moindre fissure d'une muraille' (CR, 989).

rebondissement plus puissant et dramatique: elle recule pour mieux sauter. De même, Béatrice Didier remarque que 'l'itinéraire de Consuelo serait comparable non à un cercle, mais à une spirale', parce qu' 'il n'y a pas retour en arrière, recommencement pur et simple.'<sup>211</sup> Le rebondissement ultime de Consuelo prend la forme de son initiation finale dans les souterrains du château du Graal, au sein d'une franc-maçonnerie des Invisibles.

Cependant, outre ces épreuves pré-initiatiques, la préparation la plus significative de Consuelo à sa grande initiation, est peut-être celle de sa rencontre avec sa prédécesseure et initiatrice, Wanda. Cette femme formidable, qui rappelle la figure de l'abbesse gothique de la deuxième *Lélia*, joue un rôle clé en tant que modèle d'une femme active et initiée, engagée dans 'des travaux d'esprit et des occupations sérieuses' (*CR*, 1029). Dans son rôle de confesseur et directeur de conscience (que Consuelo avait d'ailleurs pratiqué elle-même auprès d'Albert), Wanda est dans une position privilégiée pour guider Consuelo et '[I]' assister et [I]' éclairer dans [s]es nouvelles résolutions' (*CR*, 1019). Elle veut aussi la préserver des écueils dans lesquels elle était tombée, tels l'abnégation de soi dans le mariage.<sup>212</sup> Avant les épreuves ritualisées de Consuelo devant les Invisibles, Wanda initie la néophyte à l'égalité des sexes, et au 'droit imprescriptible de l'amour dans le mariage' (*CR*, 1086). Elle dirige Consuelo vers une identité féminine indivisible, qui réunit son identité artistique, maternelle mais aussi politique, l'invitant ainsi à suivre ses pas: 'Dans vos futures entreprises, vous retrouverez ma trace, et vous continuerez ce que j'ai commencé' (*CR*, 1030).

Ces entretiens avec une mère perdue mais retrouvée reprennent un motif gothique important. Des romans de Radcliffe tels *The Italian* et *A Sicilian Romance* mettent en scène les retrouvailles avec la mère naturelle comme un moyen clé d'avancer vers le dénouement.<sup>213</sup> Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, c'est la mère adoptive qui avance l'héroïne vers l'apogée de son itinéraire – l'initiation publique.

---

<sup>211</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, pp. 259-60.

<sup>212</sup> Wanda parle de cette éventualité comme 'le malheur dont je veux vous préserver' (*CR*, 1019).

<sup>213</sup> D'autre part, dans *The Monk* et *Zofloya*, la redécouverte de la mère perdue est présentée dans une veine bien plus pessimiste – Ambrosio étrangle sa mère à son insu, et Victoria regarde sa mère mourir sans lui pardonner ses fautes passées. Ce motif gothique a reçu surtout des interprétations psychanalytiques. Voir par exemple Clare Kahane, 'The Gothic Mirror'.

## **La Dimension publique de l'initiation féminine: un pouvoir d'action plus étendu**

Selon Ellen Moers, l'épisode le plus intéressant de l'itinéraire de Consuelo n'est pas le séjour aux Géants; 'more interesting is what she does with Gothic travel in its long finale' dans *La Comtesse de Rudolstadt*.<sup>214</sup> Nous avançons que l'intérêt particulier de cette séquence découle surtout de la dimension publique de l'initiation de Consuelo, qui en fait 'une initiation plus complète' (CR, 1013). La mission dont les Invisibles veulent charger Consuelo s'étend bien au-delà des enceintes claustrales, puisqu'elle s'exerce dans les diverses nations de l'Europe. Tandis que les épreuves gothiques pré-initiatiques se donnaient comme but la libération d'un individu, la mission des Invisibles par contre, est celle d'affranchir le genre humain' (CR, 1006). En même temps, la solidarité féminine qui caractérise les échanges de Wanda et Consuelo ne les amène pas à s'isoler. Même si Consuelo est chargée d'agir principalement sur les femmes, elle interagit activement avec les initiateurs masculins. Conformément à leur précepte de 'l'égalité divine de l'homme et de la femme' (CR, 1012), les Invisibles annoncent qu'ils vont traiter Consuelo 'comme un homme' (CR, 1012) dans son initiation, et lui fournir la possibilité de recevoir tous les degrés des rites. Les paramètres de l'initiation et de l'action réformatrice sont donc bien plus élargis que ceux de la deuxième *Lélia*, et le rôle auquel accède l'héroïne lui confère un pouvoir plus authentique.

Cela explique pourquoi l'épreuve rituelle initiatique, même si elle a aussi lieu au sein d'un château gothique, n'est plus entreprise dans la solitude. À la néophyte Consuelo est assigné Marcus comme guide officiel, et elle est constamment surveillée par les Invisibles. L'épreuve, en exigeant que Consuelo descende dans une ouverture circulaire qui mène dans un cachot souterrain, reconfigure explicitement l'épisode de la citerne dans Consuelo, et prend des formes résolument gothiques.<sup>215</sup> Ainsi Consuelo parcourt 'ce chemin sombre et semé d'épouvante' (CR, 1077) et entreprend une descente progressive à trois niveaux de profondeur, qui évoquent des girones dantesques. Cependant l'épreuve diffère en étant orientée autour d'une prise de conscience politico-sociale des horreurs de la tyrannie féodale, et de la nécessité de la renverser. Les

---

<sup>214</sup> Ellen Moers, *Literary Women*, p. 129.

<sup>215</sup> Ellen Moers est du même avis: 'The mysterious maze of traps and hazards through which Consuelo is led at the end by her benign but frightening captors, *les Invisibles*, is a Gothic interior; and insofar as Consuelo proves herself through courage and self-control in the face of physical dangers, she is a Gothic heroine.' *ibid.* De même Lucienne Frappier-Mazur trouve que 'this chapter [...] could be entitled 'The Chamber of Horrors'', Lucienne Frappier-Mazur, 'Desire, Writing and Identity', p. 348.

Invisibles testent ainsi les sentiments humanitaires de Consuelo et son adéquation à une mission politique active. L'altruisme désintéressé de Consuelo en sauvant Albert, est transformé en un altruisme plus universel, portant ainsi les fruits de la première épreuve à leur plein épanouissement. Si dans l'épreuve de Spandaw, Consuelo parvient à s'appartenir à elle-même et à se fortifier en cultivant ses dons artistiques, ces 'épreuves plus douloureuses et d'un sens plus profond' (CR, 1084) poussent l'héroïne à appartenir à sa mission: 'son âme et son corps n'existaient plus que dans le corps et l'âme de l'humanité violentée et mutilée' (CR, 1082). De même, si le bruit de l'eau courante dans le donjon des Invisibles lui rappelle le torrent du Château des Géants, son état d'esprit diffère puisque 'elle était trop préoccupée des malheurs et des crimes de l'humanité, pour songer longtemps à elle-même' (CR, 1079). Elle met ainsi en pratique les préceptes de 'la religion d'Albert' (CR, 1079). En affichant du respect et de la charité envers les dépouilles des prisonniers morts, elle fait preuve de sentiments assez différents de ceux des héroïnes gothiques typiques, dépassant la terreur pour s'initier à des vertus publiques. Cela ressort de manière particulièrement éclatante dans la contemplation de la cloche de bronze, moyen de torture, qui comme l'a remarqué justement Isabelle Naginski, évoque l'épisode dans *The Mysteries of Udolpho* où Emily voit la chaise de fer et s'évanouit.<sup>216</sup> Si la contemplation de l'abject amène un 'excès de l'épouvante' (CR, 1081) chez Consuelo, et si elle conduit aussi à son évanouissement, cet état est provoqué par contre par son identification sympathique avec les victimes des tyrannies 'gothiques' féodales.<sup>217</sup> Il s'agit donc d'un gothique 'politisé', où comme l'indique Béatrice Didier, Consuelo:

va être amenée à comprendre que cette liberté d'artiste n'est pas indépendante de la liberté politique et qu'elle peut contribuer à étendre le règne de la liberté dans le monde. Telle sera la dernière, la suprême étape de l'évolution de Consuelo.<sup>218</sup>

Dans ce gothique 'politisé', la triple devise affichée par Albert pendant la première épreuve gothique: 'la foi, l'espérance et la charité' (C, 286), est transformée en la triple devise révolutionnaire – liberté, égalité, fraternité.

D'ailleurs si l'évanouissement analogue à la mort rapprocherait Consuelo d'Emily d'Udolpho, l'héroïne sandienne se démarque quand même par sa résurrection éclatante,

---

<sup>216</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand*, p. 230.

<sup>217</sup> Selon Damien Zanone, 'l'insistance mise à dénoncer le château seigneurial comme emblème des forces négatives légitime après coup l'usage du code gothique', George Sand, *Consuelo; La Comtesse de Rudolstadt*, p. 1083. Si nous reconnaissons que la tyrannie féodale fait partie des motifs gothiques, nous trouvons d'autres explications pour justifier l'emploi du gothique dans ce roman, à savoir d'utiliser l'itinéraire gothique pour conférer davantage de pouvoir d'action à l'héroïne.

<sup>218</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 283.

qui renforce sa détermination à jouer un rôle actif dans le monde: ‘donnez-moi du travail, de la fatigue’ (CR, 1087). Contrairement aux héroïnes gothiques, déroutées par l’épouvante, ‘elle n’avait pas l’air égaré qui succède aux crises nerveuses’, mais acquiert ‘une résolution inébranlable, la première de sa vie’ (CR, 1084). Le pouvoir sibyllin positif qu’elle exerçait sur Albert dans la première épreuve est dynamisé dans un paroxysme de pythonisse, qui ‘électrise Les Invisibles’ (CR, 1082) et qui la rend plus proche de son initiatrice Wanda. Toutes les deux sont décrites comme des ‘inspirée[s]’ (CR, 1088, 1096). En même temps, contrairement à Lélia, il est aussi permis à Consuelo de réconcilier sa mission politique avec le miracle de l’amour dans sa nouvelle union, plus authentique, avec Albert-Liverani. Elle renaît ainsi dans une existence plus complète qui réunit les diverses facettes de l’identité féminine, ce qui la rend ‘complètement, incontestablement belle pour la première fois de sa vie’ (CR, 1093). Il s’agit d’une véritable apogée pour l’héroïne en termes de développement personnel et de pouvoir d’action concret, mais aussi d’une apogée pour l’emploi du gothique par George Sand. L’itinéraire gothique sandien ouvre en fait des possibilités pour l’héroïne active, que l’auteur galvanise surtout par ce mode de l’initiation.

Ayant analysé les divers itinéraires gothiques sandiens jusqu’à *Consuelo-La Comtesse de Rudolstadt*, son chef d’œuvre du remaniement gothique, nous sommes en mesure de discerner les qualités qui distinguent les itinéraires à succès de ceux qui échouent. Nous avons signalé surtout les itinéraires d’Edmée et Bernard et de Consuelo comme étant les plus réussis, tandis que ceux d’Indiana, Lélia et Alexis produisent des résultats mixtes. À travers ce bilan, une observation s’impose – l’isolement des sexes dans des phalanstères exclusifs n’aboutit pas à un véritable pouvoir d’action. Ainsi les tentatives de la deuxième Lélia sont trop délimitées pour être vraiment efficaces, et la simple exclusion des forces patriarcales mène à leur retour en force. De même l’isolement d’Alexis mène à son meurtre par les forces externes du changement. Dans *Mauprat* et *La Comtesse de Rudolstadt* par contre, l’itinéraire gothique intègre les deux sexes par le procédé, lui-aussi gothique, du dédoublement. En mettant en scène les itinéraires parallèles d’Edmée et de Bernard, et ceux de Consuelo et d’Albert par le biais d’initiateurs masculins et féminins, George Sand affiche sa vision idéale d’une collaboration active, même si difficile, entre les sexes. Si les épreuves de ressourcement, où l’héroïne parvient à se vaincre, se font dans l’isolement et au sein des enceintes claustrales, ces épreuves doivent finalement mener à une action plus publique,

entreprise en tandem avec l'autre sexe. Il ne s'agit pas d'une dépendance par rapport à l'intervention masculine, comme ce fut le cas dans *Indiana*, mais plutôt d'un engagement à deux avec le monde de manière plus large. Les années formatrices 1832-43 apprirent donc à Sand comment éviter les pièges de l'essentialisme dans ses itinéraires gothiques, et comment mener son héroïne à une identité féminine plus complète et à un pouvoir d'action accru.



#### 4. Leçons sandiennes: fins, buts, et dénouements

Le dénouement d'un roman vise à réinstaurer un équilibre qui boucle les dernières ficelles de l'intrigue et mène à une résolution. Il est le lieu où l'auteur doit apurer les comptes du texte et où le lecteur attend trouver un nœud de signification, la cristallisation des implications idéologiques, esthétiques et morales du roman. Comme l'indique Claude Duchet, le dénouement 'clôt la recherche du sens'.<sup>1</sup> En même temps, le défi de fournir une fin, un *telos* qui donne une finitude à une narration autrement sans fin, impose comme l'indique Miller, 'a system of restraints imposed on the field of the narratable'.<sup>2</sup> Il risque de provoquer 'a loss of a dimension in the text'.<sup>3</sup> Duchet indique de manière semblable que la fin:

a ses caractères propres en raison de ses contraintes (il faut terminer, ou faire comme si, et non plus enchaîner), de ses limitations (elle ne peut plus guère nourrir de possibles, sauf par artifice ou par infraction), de son entropie (elle n'a plus de réserve énergétique, en principe du moins) [...]<sup>4</sup>

Cela se voit surtout dans le système de récompenser ou punir les personnages principaux, selon des normes qui doivent bien plus à des règles 'morales' de l'art, liées à un cadre didactique normatif, qu'à un souci de cohérence. George Eliot par exemple, écrivit dans sa correspondance que 'conclusions are the weak point of most authors, but some of the fault lies in the very nature of a conclusion, which is at best a negation'<sup>5</sup> – une négation des possibilités annoncées par ce qui précède la fin.

#### La Fin problématique du roman gothique

Les contraintes et les problématiques qu'annoncent ces considérations génériques sur la conclusion du roman, sont exacerbées dans le genre gothique anglais. Jacqueline Howard considère que le roman gothique est peu propre aux dénouements.<sup>6</sup> Elisabeth

---

<sup>1</sup> Claude Duchet, 'Fins, finition, finalité, infinitude', in *Genèses des fins: de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, éd. par Isabelle Tournier, Claude Duchet, et Bernard Beugnot (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996), pp. 5-25 (p. 12).

<sup>2</sup> D. A. Miller, *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), p. 141.

<sup>3</sup> Ibid., p. 98.

<sup>4</sup> Claude Duchet, 'Fins, finition, finalité, infinitude', p. 5.

<sup>5</sup> George Eliot, *The George Eliot letters*. 9 vols. (New Haven: Yale University Press, 1954), vol. 2, p. 324 cité in D. A. Miller, *Narrative and its discontents*, p. 188.

<sup>6</sup> Jacqueline Howard considère que '*Frankenstein*, like the other Gothic texts we have considered, is unfinalisable.' Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction*, p. 284.



Napier et Ellen Moers jugent le dénouement comme son élément le plus faible, où se dessinent les limites du genre.<sup>7</sup> Les normes esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui valorisent hautement la clôture et la résolution définitive,<sup>8</sup> exigent la restauration des limites de l'ordre établi. À cette fin, comme le souligne Botting, 'villains are punished; heroines well married.'<sup>9</sup> Ce ton moral simpliste et souvent punitif de la fin contrecarre la poétique de l'excès et de la transgression qui régissait le texte gothique.<sup>10</sup> Les méchants gothiques et les femmes fatales par exemple, figurent un excès passionnel et transgressif bouleversant qui est expulsé de l'équilibre de la configuration finale. Les protagonistes de *The Monk* et *Melmoth the Wanderer* sont des rebelles qui transgressent des interdits sexuels et métaphysiques et cherchent à reculer les limites de leur condition. Charlotte Dacre de même présente dans *Zofloya* une héroïne résolue à repousser les limitations qui entravent son pouvoir d'action féminin: 'to overstep common boundaries, and that which is termed female delicacy'.<sup>11</sup> Ces personnages en quête de libération renversent partout des structures oppressives claustrales, religieuses et sexuelles, et des critiques ont décelé dans leurs gestes la résonance dramatique de la Révolution française, dont est imprégné le genre.<sup>12</sup> Cependant la conclusion du roman gothique est vouée au rétablissement de l'ordre conservateur. La condamnation de la violence sanguinaire de la foule dans *The Monk* et *Melmoth the Wanderer*, et des excès sadiques d'Ambrosio et de Victoria constitue une note d'avertissement claire sur les dangers de l'excès révolutionnaire. Ces rebelles reçoivent à la fin un châtement terrible par la chute dans l'abîme, ce qui a mené Howells à appeler le dénouement de *The Monk*, 'a striking instance of authorial bad faith'.<sup>13</sup> Napier aussi déplore cette 'mauvaise foi' qui régit l'aplatissement des personnages plus complexes, en vue de la nécessité de leur châtement.<sup>14</sup> Ainsi la Motte dans *The Romance of the Forest*, Schedoni dans *The Italian* et Ambrosio dans *The Monk*, sont simplifiés à la fin du récit pour qu'ils soient conformes au cadre didactique de résolution.

---

<sup>7</sup> Elizabeth R. Napier, *The Failure of Gothic*, pp. 9, 145; Ellen Moers, *Literary Women*, p. 140.

<sup>8</sup> Selon Napier, 'Many Gothic novels, following a pattern made popular in eighteenth-century poetry and prose, exhibit a strong tendency towards closure, towards stabilisation and formal resolution.' Elizabeth R. Napier, *The Failure of Gothic*, p. 9.

<sup>9</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 10.

<sup>10</sup> Donna Heiland considère que, 'Gothic fiction at its core is about transgressions of all sorts: across national boundaries, social boundaries, sexual boundaries, the boundaries of one's own identity.' Donna Heiland, *Gothic & Gender: An Introduction* (Malden, MA: Blackwell, 2004), p. 3.

<sup>11</sup> Charlotte Dacre, *Zofloya*, p. 155.

<sup>12</sup> Voir Ronald Paulson, *Representations of Revolution*, pp. 215-47.

<sup>13</sup> Coral Ann Howells, *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic fiction* (London;N.J.: Athlone Press, 1978), p. 77.

<sup>14</sup> Voir Elizabeth R. Napier, *The Failure of Gothic*, pp. 11-2, 145.

Le cadre didactique exige également que soient punies les femmes qui ne respectent pas l'idéal social de la pureté féminine, même si c'est sans le vouloir. Le jugement porté sur la femme est bien plus sévère que celui porté sur l'homme. Antonia dans *The Monk* et Immalee dans *Melmoth* périssent dans des morts terribles: Antonia est violée et poignardée, et Immalee meurt seule en accouchant dans un cachot. Le destin final de l'héroïne gothique, restreint à un paradigme binaire de récompenses et punitions, mène à deux fins typiques: le mariage pour l'héroïne irréprochable et pure, et la mort pour la femme transgressive ou déçue. Cette tradition gothique, qui prolonge celle des contes de fées, réduit les différentes possibilités de l'héroïne gothique à ces deux 'telos' qui clôturent ses aventures, et qui constituent d'ailleurs les seuls sorts féminins disponibles aux écrivains du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>15</sup> Le modèle radcliffien, qui focalise de plus près sur le sort de l'héroïne, réserve à la protagoniste l'option positive de ce système binaire, à savoir la résolution par le mariage et le dénouement *happy end*. Ainsi Adeline, Emily et Ellena sont récompensées par le mariage à la fin de leurs tribulations. La fin punitive advient normalement à des personnages féminins secondaires, des anti-héroïnes gothiques transgressives (Signora Laurentini dans *Mysteries of Udolpho* et la Marchesa di Vivaldi dans *The Italian*), des femmes rebelles sans tact (Madame Cheron), et des femmes trop passives (la Marchioness de Villeroi, aussi dans *Mysteries of Udolpho*).

Cependant, l'option du mariage prétendument utopique reste problématique. Il impose des limites explicites au pouvoir d'action de l'héroïne, à son individualité et aux rôles qu'elle peut revêtir. Comme l'a remarqué Michelle Massé, même dans ce scénario:

the voice of the heroine as speaking subject is also erased, lost in the epithalamium of fictional closure. In the "real" world of the frame, the woman can exist only in relation to another – usually as a daughter in the beginning, a bride at the end.<sup>16</sup>

L'excès féminin positif de l'enthousiasme, de l'imagination et du génie, si important pour l'héroïne radcliffienne, n'a pas d'exutoire dans la fin gothique du mariage. Ces

---

<sup>15</sup> Nancy K. Miller indique qu'un certain nombre d'écrivains femmes du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle critiquent l'intrigue téléologique du roman qui offre aux femmes le mariage ou la mort comme seules issues. Nancy K. Miller, 'Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction', *PMLA*, 96 (1981), 36-48. Susan Stanford Friedman considère ces deux issues comme découlant de 'the tyranny of plot'. Susan Stanford Friedman, 'Lyric Subversion of Narrative in Women's Writing: Virginia Woolf and the Tyranny of Plot', in *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*, éd. par James PheIan (Columbus: Ohio State University Press, 1989), pp. 162-85. Même un écrivain comme Henry James déplore le fait que l'histoire de Dorothea dans *Middlemarch* de George Eliot se restreint finalement à la question: 'Est-ce qu'elle épousera ou non Will Ladislaw?' Voir D. A. Miller, *Narrative and its discontents*, p. 148.

<sup>16</sup> Michelle Annette Massé, *In the Name of Love*, p. 11.

contraintes découlent du cadre narratif et structurel, mais aussi de l'idéologie de l'époque. Il en résulte à la fin un idéal de la femme angélique, sans passions, qui délimite les possibilités de la femme aux seuls exutoires légitimés par la loi, à savoir ceux maternels et domestiques. Ces rôles cependant peuvent constituer une autre sorte de prison.<sup>17</sup> DeLamotte remarque que le mariage, loin de constituer un véritable affranchissement de l'héroïne, fournit un reflet détourné de l'emprisonnement gothique: 'the protest implicit in this symbolic struggle is undercut by the final identification of escape with domestic enclosure, itself the very source of the suffering the escape is supposed to alleviate.'<sup>18</sup>

Les paramètres de la réalité dix-huitiémiste empiètent sur les possibilités narratives du monde romanesque évoqué. Écrivant au sein de leur contexte historique et idéologique particulier, des écrivains comme Radcliffe ne trouvent pas de solution finale appropriée pour que l'héroïne rompe le cercle vicieux de l'enfermement domestique. La réalité dix-neuviémiste n'apporte guère d'améliorations dans la condition féminine. Charlotte Brontë rencontre la même problématique gothique en 1848, dans l'écriture de *Jane Eyre*, pour retomber dans les deux options romanesques agréées par la société patriarcale et par le roman gothique. On doit donc accepter, avec difficulté, le mariage comme couronnement ultime des ambitions de l'héroïne, tandis que son double transgressif Bertha est puni par la mort. Terry Eagleton remarque que le réflexe de Brontë 'to negotiate passionate self-fulfilment on terms which preserve the social and moral conventions intact', résulte dans des impasses.<sup>19</sup>

À côté des problèmes du 'choix' du mariage comme récompense pour l'héroïne, la solution politique de l'utopie pastorale présente les mêmes difficultés. Jacqueline Howard trouve que les éléments déroutants et ambigus du monde gothique dans *The Italian* 'cannot be subsumed by the novel's common-sense didacticism; yet the final chapter depicts a scene of fairy-land.'<sup>20</sup> Radcliffe provenait d'un milieu de 'Dissenters' radicaux, prônant une politique libérale.<sup>21</sup> Cependant l'irréalisme utopique de ses conclusions gothiques, proche des contes de fées, est jugé politiquement conservateur. Des critiques comme David Durant indiquent que l'issue heureuse dépend du retour au

---

<sup>17</sup> Selon le modèle de Kosofsky Sedgwick, hors de la structure gothique emprisonnante, l'on tombe dans une autre prison. Voir Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*.

<sup>18</sup> Eugenia DeLamotte, *Perils of the Night*, p. 185.

<sup>19</sup> Terry Eagleton, *Myths of Power: a Marxist study of the Brontës* (New York: Barnes & Noble, 1975), p. 16.

<sup>20</sup> Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction*, p. 236.

<sup>21</sup> Voir Rictor Norton, *Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe* (London: Leicester University Press, 1998), pp. 167-74; Robert Miles, *Ann Radcliffe*, pp. 18-20.

statu quo, et de la 'regression to the lost family home, which "became, once more, the retreat of goodness, wisdom, and domestic blessedness" (*Udolpho*, 672).<sup>22</sup> Ainsi, la solution utopique, loin de se rapporter aux rêves transgressifs de la Révolution Française pour un futur meilleur, s'avère une solution rétrograde, nostalgique d'un idéal impossible. Il se peut que l'antagonisme anglais envers les bouleversements politiques en France contribue au choix prudent de Radcliffe.<sup>23</sup> Les éléments 'révolutionnaires' se restreignent au tableau idéaliste d'un partenariat équitable, ce que Clery appelle 'a sacred union of reason and sensibility'.<sup>24</sup> Cet idéal est miné par la stase utopique, état de quiescence et d'inactivité qui fige les possibilités d'évolution de l'héroïne dans l'optimisme domestique. Ce 'choix', comme le mariage, indique comment la dimension pastorale et édénique de l'utopie hors du temps, se heurte aux contraintes idéologiques qui n'adoptent pas le potentiel progressiste de la Révolution Française. Ces tensions rendent la tentative radcliffienne profondément problématique; la façade utopique recèle des impasses.

Radcliffe n'était pas insensible à ces tensions. Angela Wright indique comment le choix de présenter les idylles pastorales d'*Udolpho* et *The Italian* comme des 'self-consciously construed [...] impossible paradises',<sup>25</sup> découle du fait que la romancière était bien consciente des enjeux philosophiques complexes de son choix comme 'choix'. Mary Wollstonecraft à son tour se montre particulièrement préoccupée par les contraintes du genre gothique quand elle doit fournir un sort final à son héroïne dans *Maria, or the Wrongs of Woman* (1798). Tout en utilisant le genre gothique comme véhicule idéologique, 'the appropriate discursive form for her social critique of the rape of women's humanity',<sup>26</sup> Wollstonecraft décide de ne suivre ni la convention utopique ni la convention punitive pour la résolution de son roman. Par opposition à Radcliffe, qui affichait le triomphe de l'héroïne dans son 'happy end' providentiel, Wollstonecraft s'efforce de concilier le réalisme avec l'espoir, et finalement laisse l'issue de son récit incertaine. Hoeveler indique à juste titre que: 'One of the most interesting characteristics about *Maria* is the fact that Wollstonecraft could not envision a

---

<sup>22</sup> David Durant, 'Ann Radcliffe and the Conservative Gothic', p. 526.

<sup>23</sup> Voir surtout à ce propos Angela Wright, *Britain, France and the Gothic*.

<sup>24</sup> E. J. Clery, 'The Politics of the Gothic Heroine in the 1790s', in *Gothic literature*, éd. par Jessica Bomarito (Detroit: Thomson/Gale, 2006), pp. 220-9 (p. 226).

<sup>25</sup> Angela Wright, *Britain, France and the Gothic*, p. 95.

<sup>26</sup> E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, p. 116.

satisfactory conclusion for her longest and most serious work of fiction.’<sup>27</sup> En essayant de contourner ce problème, Wollstonecraft esquisse rien moins que sept possibilités fragmentaires pour un dénouement, dont aucune n’est définitive.<sup>28</sup> Parmi les options qu’elle explore, il y a une réunion sentimentale heureuse et le suicide de l’héroïne suite à l’abandon par son amant, mais la version la plus développée affiche le rêve utopique, peut-être délirant, d’une communauté féminine. En imaginant Maria vivant avec sa fille et Jemima la domestique, Wollstonecraft envisage une vie hors de l’espace du couple, qui s’écarte déjà du dénouement gothique classique. Charlotte Dacre dans *Zofloya* révisé aussi les possibilités pour l’héroïne gothique, et indique que le mariage de Victoria avec Berenza, loin d’amener une fin heureuse utopique et radcliffienne, constitue une grande déception à laquelle l’héroïne remédie par des voies criminelles. En ce faisant cependant, Dacre est contrainte à conclure son roman par la seule formule permise: le châtement typique réservé à la femme excessive dans le roman gothique. Le cas de *Frankenstein*, de Mary Shelley, s’il paraît différent par sa focalisation sur des personnages masculins, démontre quand même une expérimentation des possibilités de dénouement. Ceux-ci sont en fait multipliés par le procédé de la narration à tiroirs, et présentent la tranquillité domestique comme un idéal inachevable.<sup>29</sup> Charlotte Brontë aussi problématise sa conclusion de *Jane Eyre*. L’ambiguïté du paragraphe conclusif du roman, qui déplace l’attention du bonheur conjugal au choix de vie de St. John Rivers, définitivement écarté par Jane, semble indiquer des problématiques irrésolues. Carolyn Williams nous dit que ‘One way to regard the ending turns on the notion that the novel ends, as it unfolds, in contradiction.’<sup>30</sup> Ces contradictions indiquent que les femmes écrivant dans la veine gothique semblent être particulièrement sensibles aux écueils de la conclusion.

George Sand, travaillant au sein des paramètres du roman gothique une trentaine d’années après son essor, ne manqua pas d’appréhender avec une perspicacité douloureuse, l’impossibilité pour Radcliffe et pour Wollstonecraft de dépasser les deux

---

<sup>27</sup> Diane Hoeveler, ‘Reading the Wound: Wollstonecraft’s *Wrongs of Woman, or Maria* and Trauma Theory’, *Studies in the Novel*, 31 (Winter 1999), 387-408 (p. 402).

<sup>28</sup> Voir l’analyse systématique de chacune de ces sept possibilités dans Diane Hoeveler, ‘Reading the Wound.’ Margaret Homans commente aussi cette problématique du dénouement de Wollstonecraft: ‘terminating in a multiplicity of possible endings that amount to no ending, Wollstonecraft’s novel forgoes the progressive organization that makes meaning in the classic novel.’ Margaret Homans, ‘Feminist Fictions and Feminist Theories of Narrative’, *Narrative*, 2 (Jan, 1994), 3-16 (p. 4).

<sup>29</sup> Voir Beth Newman, ‘Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*’, *ELH*, 53 (Spring, 1986), 141-63 (p. 158).

<sup>30</sup> Carolyn Williams, ‘Closing the Book: The Intertextual End of *Jane Eyre*’, in *Victorian Connections*, éd. par Jerome J. McGann (Charlottesville: University Press of Virginia, 1989), pp. 60-87 (p. 63).

fins normatives du mariage ou de la mort. La destinée finale de son héroïne reste pour Sand l'élément le plus difficile à résoudre face aux contraintes et aux disjonctions du genre. Comment réserver à une héroïne transgressive, mobile, active et puissante, les limites et le 'prix' du mariage comme *happy end*? Comment éviter la mort punitive comme seule solution possible, qui valut aux écrivains gothique l'accusation de mauvaise foi? Comment clore convenablement l'itinéraire gothique de l'héroïne sans clore les possibilités de son destin? Pour ce point de pression clé qu'est le dénouement gothique, Sand n'adopte et ne 'choisit' pas de solution simpliste. La *happy end* utopique risque de tomber dans deux pièges: ou de reléguer l'héroïne à un bonheur passif et anonyme, ou bien de proposer un idéalisme inachevable, qui ignore son contexte politique. D'autre part, la mort tragique, si elle constitue une fin élevée pour une héroïne hors du commun, affiche quand même le signe de la défaite, d'une fin 'dystopique'. Nous allons donc interroger de plus près les tensions entre les buts de Sand, sa quête de l'idéal féminin et politique, et les exigences de la forme gothique pour la conclusion. Nous examinerons les stratégies par lesquelles les dénouements sandiens visent à décortiquer les nœuds de la problématique gothique afin de la considérer dans toute sa complexité. Une analyse du dénouement gothique dans les romans déjà étudiés nous permettra d'aborder les réussites et les limites de son remaniement de l'aspect le plus épineux du genre. Nous aborderons donc les fins binaires qui lui sont disponibles: l'utopie du mariage 'heureux' pour l'héroïne; la dystopie annoncée de sa mort tragique, et les dédoublements et l'ouverture par lesquels Sand les refaçonne. Nous démontrerons que c'est au moyen de son appréhension du genre gothique que les 'leçons' sur la destinée de ses protagonistes, sur les visions qu'elle entretient pour la société et sur le potentiel du genre gothique, se montrent plus clairement.

### **Utopies gothiques**

Isabelle Naginski a remarqué qu'*Indiana*, *Mauprat* et *La Comtesse de Rudolstadt* se concluent sur le mode utopique, comme si, 'au-delà du roman noir, le lecteur pouvait se construire une existence paisible, lumineuse, ce qui serait la leçon sandienne.'<sup>31</sup> Cette leçon sandienne mobilise la portée politique des utopies, définie par Pohl et Tooley comme: 'to critique existing societies and to imagine new organisations of human

---

<sup>31</sup> Isabelle Hoog Naginski, 'Roman Noir'.

community'.<sup>32</sup> Plus spécifiquement, Sand critique les contraintes impossibles instaurées par le Code Napoléon, et explore les ingrédients nécessaires pour que son héroïne puisse déployer un pouvoir d'action dans une société égalitaire. Si dans le roman gothique anglais, les bouleversements de la Révolution Française figurent l'excès, la violence et la terreur, qui doivent finalement être supprimés, Sand reconfigure cette idéologie gothique pour souligner l'aspect utopique de cet événement et justifier les moyens d'y arriver. Il est donc significatif que Sand situe ses romans gothiques à fin utopique – écrits dans les années 1830 – dans des époques révolutionnaires: à la veille de la Révolution de 1789 (*Mauprat*, *La Comtesse de Rudolstadt*, mais aussi *Spiridion*), ou bien au lendemain de la Révolution récente de 1830 (*Indiana*). Dans ces romans, Sand explore le potentiel et les implications de la mise en place de la philosophie égalitaire dynrévolutionnaire pour des relations plus harmonieuses entre les sexes. De telles relations seraient libres des entraves patriarcales, et enrichies par un engagement social dirigé vers l'extérieur, qui fournirait du pouvoir aux héroïnes et aux héros.

Cette vision utopique se décèle déjà dans la lettre qu'Indiana écrit à Raymon:

Dieu ne veut pas qu'on opprime et qu'on écrase les créatures de ses mains. S'il daignait descendre jusqu'à intervenir dans nos chétifs intérêts, il briserait le fort et relèverait le faible; il passerait sa grande main sur nos têtes inégales et les nivellerait comme les eaux de la mer. [...] Oui, voilà mes rêves; ils sont tous d'une autre vie, d'un autre monde, où la loi du brutal n'aura point passé sur la tête du pacifique, où du moins la résistance et la fuite ne seront pas des crimes [...]. (*I*, 249-50)

Cet avant-goût de la leçon sandienne anticipe sur l'utopie finale dans la chaumière indienne de l'île Bourbon, qui est bien plus subversive que celle des romans de Radcliffe, ou que le Ferndean de *Jane Eyre*.<sup>33</sup> Tout d'abord l'utopie d'*Indiana* est radicale dans son choix de récompenser une héroïne qui était très près de commettre la faute impardonnable du monde romanesque et réel – l'adultère. Ainsi Gustave Planche trouve que le saut dans l'abîme aurait été préférable pour cette héroïne passionnelle, puisqu'il fournit: 'l'expiation pour le crime voulu, le châtement terrible pour une faute à qui le temps seul avait manqué'. Il trouve donc que 'le bonheur est de trop dans les dernières pages'.<sup>34</sup> Sand est consciente de ce que son choix de dénouement a d'inhabituel pour ses lecteurs; dans sa préface de 1842, elle écrit 'vous trouverez

<sup>32</sup> *Gender and Utopia in the Eighteenth Century: Essays in English and French Utopian Writing*, éd. par Nicole Pohl et Brenda Tooley (Aldershot; Burlington: Ashgate, 2007), p. 15.

<sup>33</sup> Selon Carolyn Williams, *Jane Eyre* 'notoriously fails to imagine a new society to contain this new vision of marriage.' Carolyn Williams, 'Closing the Book', p. 83.

<sup>34</sup> Gustave Planche, *Portraits littéraires* (Bruxelles, 1836), p. 18.

mauvais que je n'aie pas jeté dans la misère et l'abandon l'être qui, pendant deux volumes, a transgressé les lois humaines' (*I*, 39). Cependant elle ne craint pas de fournir à son héroïne passionnelle une fin heureuse. Elle montre Indiana et Ralph vivant dans une union libre, en marge des lois et du mariage patriarcal, et sans enfants. Elle rompt ainsi avec les normes de la résolution, et laisse entendre qu'une telle configuration est bien plus propice à l'égalité des sexes. Kristina Wingard Vareille l'appelle une 'utopie critique', voire 'anarchisante'.<sup>35</sup> Cependant Sand y jette aussi les bases d'une autre organisation sociale, une *polis* idéale. Le couple qu'elle propose – l'héroïne et le héros – est en fait engagé politiquement pour mettre en pratique la vision égalitaire d'Indiana (citée ci-dessus). *Ensemble* ils achètent des esclaves noirs et leur rendent la liberté, et ils considèrent leurs serviteurs sur un pied d'amitié: 'ils partagent nos joies, nous soignons leurs maux' (*I*, 342). Cette dimension anti-esclavagiste est un aspect important de cet éthos révolutionnaire, renvoyant à la suppression (éphémère) de l'esclavage en 1794.<sup>36</sup> Ce choix de Sand constitue aussi, comme l'indique Wingard Vareille, 'une préfiguration, au lendemain des trois glorieuses, de la Révolution de 1848 à venir',<sup>37</sup> où l'esclavage serait aboli définitivement. La chaumière est un espace ouvert aux autres, ce que souligne l'accueil fraternel du narrateur égaré par ses hôtes bienveillants.<sup>38</sup> Cette ouverture est déjà suggérée dans la conclusion de *The Italian* de Radcliffe, qui met en scène un cadre idéal où domestiques et maître se mêlent dans un élan commun. Là cependant, il s'agit d'une occasion particulière, pas forcément durable; l'exclamation du domestique Paolo, *O giorno felice!* signifie en effet 'quel jour heureux'. Par contre l'utopie gothique sandienne fait bien plus explicitement avancer la liberté, l'égalité (au niveau racial ainsi que social) et la fraternité. Sand met ainsi en pratique des idéaux que ses lecteurs en 1832 pourraient bien reconnaître comme ceux de la révolution qui vient d'avoir lieu.

En même temps, Sand indique la difficulté de réaliser cet idéal. Il n'est pas sans ironie que cet idéal 'français' soit actualisé hors de la France et hors de l'emprise de la société. D'ailleurs, l'égalité entre Indiana la créole française et Ralph le créole anglais

<sup>35</sup> Kristina Wingård Vareille, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire*, p. 69. Voir aussi Nigel Harkness, 'Writing under the Sign of Difference: The Conclusion of *Indiana*', *Forum Modern Language Studies*, 13 (1997), 115-28

<sup>36</sup> Il est à noter que l'esclavage fut réintroduit en 1802.

<sup>37</sup> Kristina Wingård Vareille, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire*, p. 67.

<sup>38</sup> Selon Anne Szabo, 'Si ce lieu romanesque est par définition clos, il ne s'ouvre pas moins vers l'extérieur: le bonheur n'est jamais égoïste chez Sand. [...] Ces maisons sont accueillantes, les amis, les voyages fatigués, les pauvres y reçoivent l'hospitalité.' Anna Szabó, *George Sand: entrées d'une œuvre* (Debrecen: Presses Universitaires de Debrecen, 2010), p. 38. Le château de Lagny par contre, est un espace clos, et celui qui tente de franchir ses murs est attaqué violemment.



existe surtout en fonction de leur statut en tant qu'étrangers en marge de la structure patriarcale de la métropole.

L'utopie finale dans *Mauprat* est très empreinte par son encadrement par l'époque précédant 1789 et qui survit aux bouleversements révolutionnaires. Elle avance une vision d'une communauté harmonieuse, fraternelle et socialement engagée, animée explicitement par l'esprit de Rousseau. Le côté radical de cette configuration est suggéré par le fait que l'héroïne Edmée, partisane de 'ses théories d'égalité absolue' est la plus passionnée pour la cause révolutionnaire. Elle accepte même ses excès en vertu de leur 'grandeur saintement fanatique' (*M*, 431). Contrairement à *Indiana*, la structure du mariage est gardée, mais envisagée comme le fruit de l'œuvre éducative de l'héroïne et de son pouvoir d'action. Le mariage est ainsi réimaginé comme site où l'idéal peut se réaliser, et où le héros ainsi que l'héroïne trouvent leur accomplissement après la longue série d'épreuves qui ponctuaient leur double itinéraire.

Dans *La Comtesse de Rudolstadt* (1843), Sand revisite sa vision utopique de manière plus audacieuse et assurée. Non seulement elle met en place un mariage idéal du cœur et de l'esprit entre Consuelo et Albert-Liverani, mais elle focalise aussi sur leur œuvre progressiste que ce mariage facilite. Les trois préceptes révolutionnaires sont le mot d'ordre de la mission utopique des Invisibles dont se chargent Consuelo et Albert, au seuil de ces grands événements. Le côté transgressif de cette entreprise est exposé plus clairement. Albert annonce 'les orages qui grondent' dans le sein de l'Europe, 'les ténèbres et le chaos' et indique la nécessité du travail de destruction qu'accomplira Spartacus: 'détruis et dissous, voilà ton œuvre' (*CR*, 1145). Il est donc nécessaire de porter 'peut-être les derniers coups au despotisme social et religieux' (*CR*, 1145) pour que puisse s'accomplir l'œuvre humanitaire qui affranchirait l'homme et la femme. La violence révolutionnaire est ainsi justifiée par Sand; dans *Spiridion*, la destruction est perçue comme la première étape d'une régénération essentielle: 'Les temps sont mûrs; il faut que le fruit tombe; qu'importe quelques brins d'herbe écrasés?'<sup>39</sup> En même temps, si Sand prône la révolte, elle démontre dans *La Comtesse de Rudolstadt* ce qui doit remplacer le système actuel, à savoir sa vision de la 'vie d'échange', où le couple vit harmonieusement dans un rapport égalitaire. Albert, en parlant de Consuelo, cette 'âme sœur de la sienne', dit que 'sa volonté a toujours été ma volonté, comme la mienne a toujours été la sienne' (*CR*, 1142). Ce couple est engagé politiquement à travers la voie préconisée par les Invisibles, de s'adresser à l'esprit, mais aussi au cœur par le biais de

---

<sup>39</sup> George Sand, *Spiridion* (Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1976), p. 265.

leur art. Ainsi, tout en vivant leur vie d'artistes libres, ils transmettent leur idéal par la musique, comme dans la ballade de 'La bonne déesse de la pauvreté.' L'utopie de *La Comtesse* comprend aussi la dimension anti-esclavagiste amorcée dans le dénouement d'*Indiana*. Le personnage appelé Spartacus à la fin du roman vise l'affranchissement de l'humanité toute entière: 'Je suis encore esclave, délivrons mes frères.' (CR, 1146) Le motif de la libération des esclaves chez Sand renvoie aussi à la Révolution de 1789 et à la libération de la femme faite esclave par la loi. Rappelons que Sand fit de fait usage en 1837 de cette figure du libérateur d'esclaves dans sa correspondance, pour se représenter dans sa mission de relever 'la femme de son abjection': 'que l'esclavage féminin ait aussi son Spartacus.'<sup>40</sup>

Dans ces trois exemples, l'idéal de l'égalité prend la forme de partenariats dynamisants, où les deux sexes collaborent activement. À l'exception de l'utopie éphémère de la deuxième Lélia, qui sombre dans l'échec, Sand dépasse ce que Marie Louise Pratt appelle des 'feminotopia', c'est-à-dire des utopies exclusivement féminines.<sup>41</sup> Un des points forts de la réécriture sandienne du dénouement gothique est la reconfiguration du héros sauveur des romans gothiques en un héros qui doit son sort heureux, au moins partiellement, à la force de l'héroïne. Des romancières comme Radcliffe, et plus tard Charlotte Brontë visent à instaurer un rapport plus équitable dans le couple par la voie économique, en faisant de leur héroïne une riche héritière. Sand pour sa part choisit de reconfigurer les personnages eux-mêmes en refaçonant leurs traits typiques. Ainsi des héros comme Albert, Ralph et Bernard, détachés des normes patriarcales, témoignent d'un mélange idéal de force et de sensibilité, ce qui les rend des partenaires idéaux avec qui l'héroïne, non moins active, peut créer son utopie. Dans son dédoublement gothique des héroïnes par des héros, dans leur itinéraire gothique parallèle, et dans sa configuration finale utopique, Sand comprend l'importance d'un remaniement double, de l'héroïne *et* du héros qui traversent l'itinéraire gothique avec succès.

Le souci égalitaire mène Sand à reconfigurer également le motif gothique de la restitution du château à sa propriétaire légitime. Le lignage paternel, fondement clé du Code Napoléon, est revu par Sand grâce à sa réécriture du dénouement gothique. Ainsi *Valentine* se termine par la célébration de l'accession du fils bâtard de Louise, Valentin,

---

<sup>40</sup> Lettre à Frédéric Girard, datée de 1837, George Sand, *Correspondance*, t. IV, p. 18.

<sup>41</sup> Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London; New York: Routledge, 1992), pp. 166-7.

au rôle de propriétaire du Château Raimbault. Sa femme, Athénais, d'origines paysannes, usurpe le titre de Comtesse pendant que l'autre vraie Comtesse, la méchante mère de Valentine, est encore vivante: 'La vraie comtesse de Raimbault intenta à la nouvelle un procès pour ce fait; mais elle mourut, et personne ne songea plus à réclamer' (V, 381). En avançant la légitimité des liens du cœur, par la voie de la sœur déchue, Sand remet en cause les pratiques héréditaires de l'époque comme la primogéniture masculine, parce que tellement préjudiciable aux intérêts de la femme. La même logique subversive régit le fait que la bâtardise, emblème de l'impur et de l'hybride, et sujet d'horreur dans les romans gothiques à cause de ses frontières fluctuantes,<sup>42</sup> est par contre élevée par Sand à un statut de dignité et d'honneur. Cette tendance atteindra son point culminant dans l'éloge de Consuelo, l'héroïne zingara qui ne connaît pas son père.

*Mauprat* et *La Comtesse de Rudolstadt* vont encore plus loin, puisque les héroïnes et les héros renoncent librement à la propriété héritée. Ainsi Edmée et Bernard font 'de grand cœur, et en le considérant comme un juste sacrifice, l'abandon d'une grande partie de [leurs] biens aux lois de la République' (M, 431), tandis que Consuelo et Albert abandonnent le Château des Géants, héritage légitime des Rudolstadt. Dans sa lettre à Leroux, Sand indique la non-propriété comme une facette clé de sa conception finale de *La Comtesse de Rudolstadt*.<sup>43</sup> Ces choix gothiques démontrent sa conception différente de ce qui est essentiel pour l'autonomie de son héroïne. Là où Radcliffe pose l'héritage socioéconomique comme la clé pour l'indépendance féminine, Sand souligne plutôt le pouvoir d'action de la femme, qui n'est pas nécessairement dépendant de son statut de propriétaire.<sup>44</sup>

## **Dystopies gothiques**

Dans d'autres cas cependant, Sand opte pour des fins moins optimistes, afin d'afficher la défaite simpliste de l'héroïne gothique. En cela elle adopte la seule autre fin gothique disponible pour le sort de l'héroïne – celle de la mort punitive, souvent terrible, qui closent les destins de Noun, de Valentine, et Lélia dans les versions de 1833

---

<sup>42</sup> Ainsi la plus grande crainte d'Emily dans *The Mysteries of Udolpho* est de découvrir qu'elle est le fruit d'une union adultère de son père avec la Marchioness de Villeroi.

<sup>43</sup> Lettre datée le 20 juillet 1842. George Sand, *Correspondance*, t. V, p. 727.

<sup>44</sup> Sand cependant, semble avoir changé d'avis sur le rôle de la propriété dans le pouvoir d'action féminin quand elle écrit *Nanon* en 1872.

et 1839. Nous envisageons ce scénario pessimiste, voire cauchemardesque, sous l'angle de ce que Tang appelle 'the spirit of "critical dystopia"' qui anime le monde gothique.<sup>45</sup> Le scénario catastrophe gothique, qui révèle les horreurs latentes de la société dans laquelle les protagonistes sont empiégés,<sup>46</sup> présuppose en même temps la possibilité de son contraire, ce que Martin Schaefer appelle 'the hidden, upside-down utopianism of the Gothicists'.<sup>47</sup> Par la dystopie gothique,<sup>48</sup> Sand démontre les horreurs de la société contemporaine pour toute femme qui souhaite être indépendante, qui ose affirmer ses passions ou rompre avec la régulation stricte de la sexualité féminine. En même temps, elle laisse entendre que cet état de choses peut, et doit changer.

Les morts de Noun dans *Indiana* et de l'héroïne éponyme de *Valentine* sont les plus conformes au schéma gothique: l'excès passionnel de l'héroïne et la faute sexuelle sont punis par la mort.<sup>49</sup> Dans *Valentine*, la mort de l'héroïne advient juste quand les obstacles à son union avec son amant Bénédict sont levés, puisque son mari meurt dans un duel. Ainsi la mort de Valentine et Bénédict, arbitraire du point de vue de l'intrigue, paraît plus fortement motivée par la logique punitive gothique, qui ne permet pas à l'héroïne qui compromet sa pureté sexuelle de survivre. Valentine devient 'ruinée, abandonnée, navrée de chagrins et de remords' (V, 366-7). L'évocation de sa mort gothique et tourmentée, sort typique des femmes passionnées dans les romans de Radcliffe, se rapproche presque des tendances frénétiques: 'ses mains étaient roidies autour de son cou; une sorte de râle convulsif s'exhalait de sa poitrine', et l'héroïne expire dans des 'accès de fièvre', 'avec toutes les terreurs de la démence' (V, 380). La violence de ce châtement pour une héroïne qui a la sympathie du lecteur laisse entrevoir la condamnation par Sand de la logique punitive implacable de la société patriarcale, tellement sévère avec les passions et la faute féminines. La longue lutte que menait

---

<sup>45</sup> Y.T. Tang, 'Strange Beauties: Utopia, Dystopia, and Gothic Fiction' (unpublished PhD thesis, University of Auckland, 2011).

<sup>46</sup> Fiedler trouve qu'une des fonctions du roman gothique est 'to shock the bourgeoisie into an awareness of what a chamber of horrors its own smugly regarded world really was.' Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 122.

<sup>47</sup> Martin Schäfer, 'The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia', *Science Fiction Studies*, 6 (Nov, 1979), 287-95 (p. 288).

<sup>48</sup> Ce genre est revitalisé dans des romans modernes. Ainsi Susanne Becker évoque *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood comme exemple du 'neo-gothic dystopia'. (Susanne Becker, *Gothic Forms of Feminine Fictions* (Manchester; New York: Manchester University Press, 1999), p. 61.) Harold Bloom est du même avis: 'A Gothic dystopia is an oddly mixed genre but Atwood makes it work. [...] Atwood, in much, if not most of her best poetry and prose, writes Northern Gothic in the tradition of the Brontës and of Mary Shelley.' *The Handmaid's Tale*, éd. par Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House, 2004), pp. 6,7.

<sup>49</sup> Le suicide de Noun la condamne d'ailleurs au silence définitif, puisqu'elle meurt sans porter une plainte accusatrice au séducteur qui la mène à sa perte.

Valentine afin de ne pas sombrer dans cet abîme rend ce châtiment encore plus cruel dans son inévitabilité.

Avec la première *Lélia*, Sand expérimente de manière plus audacieuse la fin gothique punitive. Elle révisé les critères de la faute féminine qui doit être punie; plutôt que la déviation du modèle de la pureté sexuelle, la transgression de *Lélia* est intellectuelle et radicale, remettant en cause le rôle essentiellement maternel de la femme. Cette fois, le libertinage châtié est celui de l'esprit, puisque *Lélia* prononce tout haut son anathème de la société. Continuant dans la voie annoncée par le sort de Louise dans *Valentine*, Sand laisse donc survivre la courtisane Pulchérie, tandis que dans la version de 1833, *Lélia*, sexuellement chaste, est tuée à la fin du roman. Tout en changeant la nature de la transgression, Sand ne parvient pas à éluder la fin gothique de la mort pour son héroïne. Comme dans *Valentine*, la punition de *Lélia* advient de manière abrupte, par un *deus ex machina* fatal que Sand inclut presque à contrecœur: 'Il l'étrangla' (*LI*, 586). Ce choix de la suppression de *Lélia* est fait malgré l'admiration de Sand pour ce personnage, ce qui génère une tension déstabilisante. L'étranglement de *Lélia* par le moine Magnus avec son chapelet figure une suppression symbolique et politique de sa voix par les forces patriarcales de l'Église. L'étranglement n'est pas loin de la décapitation révolutionnaire, où la femme finit sans tête et sans voix. Cette scène est lourde de résonances lewisistes, réunissant l'épisode de l'assassinat d'Antonia, objet de la convoitise sexuelle d'Ambrosio, et celui de l'étranglement d'Elvira dans *The Monk*. Cette filiation explicite avec le modèle gothique indique que la défaite 'inévitabile' de la voix féminine transgressive et intellectuelle découle d'un vestige encombrant de l'héritage gothique que Sand, qui veut y garder une critique politique, ne parvient pas encore à surmonter.

Dans la deuxième *Lélia*, Sand essaie d'éviter le sort inévitable de la mort pour son héroïne. Elle la distancie donc du modèle de la femme fatale, et l'aligne par contre sur l'idéal gothique de l'héroïne pure par son rôle d'abbesse, ce que nous avons discuté dans le deuxième chapitre.<sup>50</sup> Cet idéal chimérique avait déjà été condamné par Charlotte Dacre, qui fait périr l'héroïne virginale Lilla (dans *Zofloya*) en tant que modèle intenable de la féminité. Cependant Sand essaie de rendre cet idéal plus propice à l'autonomie de l'héroïne, en transposant la forte volonté de l'héroïne gothique de garder sa virginité intacte, dans des voies plus intellectuelles et communautaires. Loin du souci

---

<sup>50</sup> Voir la section 'Un Pouvoir d'action plus positif: de l'anti-héroïne gothique à l'abbesse gothique dans *Lélia II*'.

des conventions sociales qui motive l'héroïne gothique (comme Emily dans *Mysteries of Udolpho* qui s'inquiète de ne pas porter de chapeau pour des raisons de modestie), la deuxième Lélia est motivée par une volonté inébranlable de sauvegarder l'intégrité de ses principes et ses ambitions métaphysiques. Elle écarte nettement les tentations de la chair dans un monde inégalitaire où la sexualité est déçue, et devient un modèle de pureté presque surhumain. Cependant même si cette pureté virginale devrait, selon les règles du jeu gothique, sauvegarder la vie de l'héroïne, Lélia n'échappe pas au châtement. Malgré sa 'conduite exemplaire, pure de toute faiblesse, exempte de tout reproche' (*L2*, II, 156), son indépendance d'esprit et son insoumission aux arrêts masculins sur la condition féminine la mènent à une mort semblable à celle de Socrate, puisqu'elle refuse l'offre de fuite de Trenmor. Elle s'est rapprochée de la sainteté, mais cela lui vaut quand même la mort du martyr, la défaite du titan intellectuel Prométhée.

D'ailleurs la suppression chez Sand de la dimension corporelle mène à une dystopie, puisque l'héroïne trop éthérée expérimente déjà la mort dans la vie. L'exigence gothique de mettre en place une héroïne immaculée, même dans la forme valorisante que lui fournit Sand, constitue une contrainte débiliteuse et mortelle, et donne lieu à un idéal négatif, une négation de l'identité féminine dans sa plénitude.<sup>51</sup> Lélia devient en fait 'prêtresse de la mort' (*L2*, 158). La forme que prend son décès confirme cette trajectoire négative, puisqu'il n'est pas provoqué par des causes physiques, et elle a déjà les apparences d'un pur esprit' (*L2*, 157). Le délire final de l'héroïne met en scène le conflit entre cette identité éthérée et spirituelle, et les passions qui agitent le sein de cette femme forte. Cette tension intenable supprime sa voix et son désir, la rendant une 'muette pythie' et amenant le 'sanglot désespéré du désir impuissant' (*L2*, 159).

De plus, mise à part la défaite de l'héroïne, la dystopie est présente sur une échelle plus large, par la défaite du système utopique monastique adopté par Lélia (que nous avons analysé dans le troisième chapitre). Cette défaite est aussi causée par l'encombrement de l'utopie – pas suffisamment révolutionnaire – par des éléments de l'héritage gothique. Comme l'indique Valmarina, 'il lui fallait, pour s'ouvrir à la vie, que le vieux tronc fût abattu et desséché' (*L2*, 129). Son encadrement patriarcal et oppressif est figuré par les procès inquisitoriaux, qui incarnent l'institution punitive gothique par excellence. Ils indiquent aussi l'anachronisme de l'Église catholique

---

<sup>51</sup> Le même genre de problèmes seront soulevés plus tard par Sand dans *Jeanne* (1844).

comme lieu pour des communautés féminines positives. À cet égard, Sand rejoint la condamnation des institutions patriarcales qu'expriment les Saint-Simoniens.

### **Le Dédoublement et l'ouverture du dénouement gothique**

En dépit de ces développements sandiens, les procédés gothiques de l'utopie et de la dystopie finale risquent chez Sand de sombrer dans les mêmes défauts que ceux du roman gothique anglais, à savoir de trancher trop nettement le destin de l'héroïne, et de mettre un terme aux possibilités alternatives. Consciente de cet écueil, Sand le contrecarre en recourant à sa stratégie gothique la plus féconde – le dédoublement. En l'utilisant au niveau métanarratif, elle opère le dédoublement des dénouements eux-mêmes et réécrit les défaites des dystopies gothiques, tout en rouvrant la clôture statique du mariage utopique. À la différence des dénouements multiples de *Maria* de Wollstonecraft, qui produisent plutôt des avortons qui affichent une impasse, le dénouement dédoublé, parfois à plusieurs reprises, est un procédé sandien systématique à fins politiques. En revisitant avec persistance les mêmes questions épineuses, Sand cherche à creuser le terrain idéologique au maximum.

*Indiana* par exemple, met en scène trois dénouements intérimaires avant de présenter la conclusion finale dans une section *à part*.<sup>52</sup> Ce procédé permet à Sand de réécrire le suicide 'dystopique' de Noun dans le fleuve de Lagny. Dans l'édition originale, le narrateur attire l'attention du lecteur sur ce premier dénouement gothique qui a lieu assez tôt dans le récit: 'Ne me reprochez pas d'avoir, contre toutes les règles, placé le dénouement du drame à la fin du premier acte' (*I*, 120). Le deuxième pseudo-dénouement, également à portée punitive, est la confrontation d'Indiana avec Laure et son abandon par Raymon. Cette conclusion sentimentale pessimiste, qui se rapproche d'une des options finales de *Maria* de Wollstonecraft, est considérée par Gustave Planche comme 'sombre, impitoyable, à la manière d'Eschyle'.<sup>53</sup> Ces deux dénouements sont cependant dépassés et réécrits par Sand dans le troisième pseudo-dénouement: la séquence du saut d'Indiana dans l'abîme aquatique du ravin de Bernica. Sand réserve à sa protagoniste ce dénouement gothique plus libérateur, qui dépasse et réécrit la fin tragique de Noun dans une veine plus sublime et valorisante. Les eaux

---

<sup>52</sup> C'est pourquoi Arlette Bêteille intitule son article 'Où finit *Indiana*?' Voir Arlette Bêteille, 'Où finit *Indiana*?'.  
<sup>53</sup> Gustave Planche, *Portraits littéraires*, p. 18.

statiques du fleuve de Lagny où se noie Noun, situées sur un axe horizontal, sont remplacées par les hauteurs et la force du torrent tumultueux de Bernica, situé sur un axe vertical qui rehausse le sublime romantique de ce moment. D'ailleurs la situation d'Indiana sur le sommet indique, comme l'a remarqué justement Arlette Béteille, un sommet moral, 'l'élévation de l'âme'.<sup>54</sup> L'abîme gothique, lieu de la mort des rebelles,<sup>55</sup> est donc transformé en un lieu où l'on est maître de sa destinée. Le suicide gothique de Noun était le fruit du désespoir; le saut d'Indiana qui le dédouble, est conçu selon une suite de réflexions morales. Plus fondamentalement, la différence clé est que Sand présente un pacte suicidaire double, celui de Ralph et d'Indiana. Elle pousse donc plus loin le potentiel du dédoublement par la mise en scène simultanée de cet acte anarchiste (contre le mariage et la société conventionnelle) pour les deux sexes. De cette façon, Sand implique son héroïne dans le pouvoir de décision et les valeurs plutôt positives associées au suicide romantique masculin, comme le courage et la sensibilité. Ralph, que nous avons envisagé comme le double masculin de Noun et d'Indiana,<sup>56</sup> accompagne Indiana dans ce moment capital, conçu comme l'expression superlative de la passion amoureuse et comme un hymen éternel. Sand garde l'excès sublime de ce pic, les 'sensations fortes et neuves [qui] s'éveillent dans l'âme en face du suicide' (*I*, 329). Elle refuse ainsi de le clôturer, et évite les suites néfastes potentielles de ce pic.

En fait, ce dénouement de la mort à Bernica est à son tour dépassé par la 'Conclusion' utopique. Le seuil qui sépare ces deux dénouements est transformé en un baptême d'initiation, d'où Indiana et Ralph renaissent dans un milieu idyllique. Nigel Harkness interprète justement cette transition comme un mouvement qui dépasse la clôture dystopique pour ouvrir les possibilités du désir féminin: 'Whilst the "first ending" closes under the sign of death with the "suicide" of Ralph and Indiana, the conclusion reverses this closure and transforms it into an opening out of possibilities for the female protagonist.'<sup>57</sup>

Ce souci de dépasser la mort 'gothique' de l'héroïne, limite par excellence de son destin, est présent aussi, dans une moindre mesure, dans *Valentine*. La mort tragique de l'héroïne est rendue moins pessimiste par la récompense inattendue de la fille-mère

---

<sup>54</sup> Arlette Béteille, 'Où finit *Indiana*?', p. 71.

<sup>55</sup> C'est la fin que rencontrent Ambrosio, Victoria et Melmoth.

<sup>56</sup> Voir le chapitre 'Le Dédoublement de l'héroïne gothique sandienne', la section 'Les Doubles Masculins'.

<sup>57</sup> Nigel Harkness, 'Writing under the Sign of Difference', p. 125.



Louise, que nous avons discutée dans le deuxième chapitre.<sup>58</sup> Sa survie et sa postérité généalogique constituent une fêlure significative dans le schéma gothique. La dernière image de Louise est celle d'une femme assagie par l'expérience, tandis que le bonheur domestique du neveu de Valentine, appelé Valentin, fournit une fin heureuse par procuration. D'ailleurs la fille de Valentin, qui 'perpétue le nom bien-aimé de Valentine' (V, 382), a devant elle un sort plus optimiste et prend le relais de sa grande tante infortunée. La note finale est donc d'un espoir mitigé, qui se tourne vers les possibilités du futur.

La dystopie de la première *Lélia*, où l'héroïne est tuée de manière horrifiante par un méchant gothique, demandait surtout à être réécrite par le biais d'une deuxième version du roman. Sand reprend courageusement les 'impossibilités' de *Lélia*, et si cette deuxième figuration meurt également, Sand essaie de lui fournir une mort plus noble, par un 'suicide philosophique',<sup>59</sup> sous la forme d'un paroxysme de pythionisse. Sand la distancie ainsi de la victimisation flagrante de la première *Lélia*. En montrant son héroïne expirant dans un élan sublime de désir impénitent, Sand entend s'approprier la dimension métaphysique élevée du suicide romantique français. Malgré sa nature tragique, il s'agit donc pour la deuxième *Lélia* d'une célébration sombre de l'excès de sa passion de l'idéal, de l'apothéose de cette Prométhée qui s'adresse à l'infini dans sa recherche de la vérité.

De plus, dans la première comme dans la deuxième *Lélia*, Sand conclut son roman sur une suite de possibilités. Elle laisse la dernière parole au double masculin également révolutionnaire de *Lélia*: Trenmor-Valmarina. Contrairement à la femme, celui-ci survit malgré ses transgressions; Sand indique ainsi l'injustice d'un jugement en deux poids, deux mesures. La vision idéale de *Lélia* sera donc poursuivie et réalisée par son successeur, et il est d'ailleurs ironique de constater que Trenmor sans *Lélia* n'aurait pas eu la motivation de reprendre son chemin, et de comprendre qu' 'il y a partout des devoirs à remplir, une force à employer, une destinée à réaliser' (*L2*, 160). Ce chemin ouvert est d'ailleurs valorisé dans les deux versions du roman qui montrent Trenmor se remettant sur une route dont il ne connaît pas la destination finale. Cependant la version de 1839, plus empreinte des idées progressistes de Leroux, affiche plus clairement un prophétisme optimiste, puisque Trenmor croit fermement qu' 'Une philosophie nouvelle, une foi plus pure et plus éclairée, va se lever à l'horizon' (*L2*, 156).

---

<sup>58</sup> Voir la section 'La Dynamique finale du dédoublement'.

<sup>59</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, p. 82.

La rédaction de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt*, en forme de feuilleton, permet de mieux voir la réussite de cette multiplication féconde de dénouements provisoires orientés vers l'avenir. La conclusion de *Consuelo*, qui met en scène le mariage nocturne, funèbre, de Consuelo avec Albert dans le château des Géants, appartient à un registre nettement gothique. Elle fusionne les deux fins du mariage et de la mort, et positionne Consuelo dans la lignée de ses aïeules gothiques, qui accèdent à une fortune vers la fin de leur itinéraire. Cependant Sand dépasse cette fin gothique, en montrant la Comtesse de Rudolstadt repartant du château, et en promettant à ses lecteurs de poursuivre 'la suite de ses pérégrinations, et ce qui advint du comte Albert après sa mort' (C, 736). Elle ouvre ainsi les deux issues closes du mariage et de la mort.

En effet, Sand ne réécrit pas seulement les dystopies gothiques par la voie du dédoublement. Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, elle refaçonne également cette autre fin définitive du mariage utopique comme récompense ultime pour l'héroïne vertueuse, et offre plus d'une récompense pour permettre à son héroïne d'évoluer davantage. La dernière partie de ce roman pousse les potentialités du dénouement à leur paroxysme, en mettant en place une succession de *trois* dénouements qui représentent les trois stratégies sandiennes pour les conclusions gothiques. Le premier dénouement est utopique, marqué par les célébrations euphoriques suivant l'accession de Consuelo au rang des Invisibles, et mettant en scène les 'prémices d'une nuit de noces presque bourgeoise.'<sup>60</sup> Il est ainsi le plus proche de l'option radcliffienne du dénouement *happy end*. Cependant Sand ne termine pas le voyage de son héroïne sur cette note extatique, puisque, comme l'indique Béatrice Didier, 'la romancière est bien consciente de ce que cette *happy end* peut avoir de décevant.'<sup>61</sup> Un tel dénouement tomberait dans le piège de présenter l'optimisme domestique comme le couronnement du destin féminin et de l'itinéraire gothique. Comme Radcliffe, Sand problématise ce dénouement par son utopisme superlatif, d'une perfection impossible. Elle poursuit cependant cette problématisation, en fournissant un dénouement supplémentaire qui rejette cette *happy end* impossible. Dans un épilogue dystopique, Albert devient fou, Consuelo perd sa voix et la mission des Invisibles rencontre des revers écrasants. Cette fin tragique reprend la punition gothique de l'excès, qui donne le dessus aux forces répressives patriarcales. Elle suggère l'impossibilité de la coexistence du génie féminin avec le bonheur

---

<sup>60</sup> Marianne Lorenzi, 'La Force du sentiment', p. 49.

<sup>61</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 289.

conjugal, reculant dramatiquement la progression de l'héroïne, et affichant la défaite de l'œuvre idéaliste. Ayant expérimenté et juxtaposé l'utopie et la dystopie gothique, Sand dépasse leurs limitations par un troisième et dernier dénouement, qui prône l'ouverture d'un au-delà de ces normes génériques. Le narrateur rencontre Albert et Consuelo habillée en zingara, en Bohême, menant une vie errante avec leurs trois enfants. Cette errance, loin de ressembler à l'itinéraire angoissant de Melmoth l'errant, constitue plutôt un parcours libre, ouvert à d'autres évolutions, ce que figure l'exclamation emblématique du narrateur Philon: 'nous sommes en route, nous marchons!' (CR, 1160). En profilant Albert et Consuelo sur l'horizon du possible, Sand refuse la clôture gothique catégorique. D'ailleurs, elle valorise l'excès inspirateur de ce génie fou et prophète qu'est Albert-Trismégiste et celui de la zingara Consuelo avec ses dons musicaux, et met en place un couple visionnaire. Elle continue en outre à explorer la trajectoire parallèle du héros et de l'héroïne, en imbriquant leurs sorts jusqu'à la fin. Par cette troisième voie, Sand dépasse le seuil du mariage, celui de la folie du héros et celui de la 'mort' de la prima donna. Elle laisse ainsi entendre au lecteur que les contraintes de l'héritage gothique ne sont pas catégoriques.

C'est donc à juste titre que les critiques ont focalisé sur ce dernier dénouement comme emblématique de la poétique de Sand pour le dénouement ouvert. Nathalie Abdel-Aziz le considère comme 'un saisissant exemple des carrefours ouverts dans la clôture narrative', et 'un dénouement qui est paradoxalement un commencement',<sup>62</sup> tandis que Pierre Laforgue y voit le moyen de 'maintenir grand ouvert le champ du possible'.<sup>63</sup> D'ailleurs dans ses écrits, Sand parle à maintes reprises de sa poétique de la conclusion. Dans sa lettre à Anténor Joly en 1845, elle écrit: 'Je crois que les romans ne doivent jamais finir tout à fait',<sup>64</sup> et dans *La Comtesse de Rudolstadt*, le narrateur nous dit:

L'imagination du lecteur aidera à la lettre; et pour notre compte, nous ne doutons pas que les meilleurs dénouements ne soient ceux dont le lecteur veut bien se charger pour son compte, à la place du narrateur. (CR, 1110)

---

<sup>62</sup> Nathalie Abdel-Aziz, 'Quelle fin pour l'artiste? Spécificités d'écriture de la clôture des romans sur l'artiste', in *George Sand l'écriture du roman: actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, éd. par Jeanne Goldin (Montréal, Québec: Université de Montréal, 1996), pp. 325-35 (pp. 331, 25-26).

<sup>63</sup> Pierre Laforgue, 'Le Roman infini narratif, romanesque et réflexivité métopoétique chez Sand (Quelques exemples et quelques propositions)', in *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006), pp. 335-42 (p. 342).

<sup>64</sup> George Sand, *Correspondance*, t. VII, p. 145.

Ce qui était déjà suggéré par la remise en route de Trenmor dans les deux *Lélia*, trouve son épanouissement dans l'ouverture du chemin de Consuelo, tourné vers l'avenir. Cette ouverture est d'ailleurs intrinsèque à l'itinéraire en spirale que nous avons exploré dans le chapitre précédent, cette 'seule spirale infinie' (CR, 1153) qui figure la progression continue de l'héroïne et de l'humanité.

### **Leçons sandiennes: impasses et questions clés**

Ces stratégies expérimentales de l'ouverture et du dédoublement, par lesquelles Sand reconfigure les utopies et les dystopies gothiques, poussent plus loin les possibilités du modèle gothique. Cependant elles ne mènent pas à des solutions claires et bien définies au problème d'une fin qui bénéficie à l'héroïne active. Dans notre chapitre sur l'héroïne gothique sandienne, nous avons démontré qu'une solution nette semble échapper à la configuration gothique du dédoublement féminin.<sup>65</sup> L'impasse, l'ambiguïté et la contradiction qui alimentent les tensions primordiales du roman gothique hantent aussi la conclusion des romans gothiques sandiens. Les utopies de Sand par exemple, ne sont pas univoques, et sont animées par la tension inhérente à la tâche que Sand s'impose: d'incarner un monde idéal dans un monde réel. C'est une grande difficulté.<sup>66</sup> Dans sa quête sérieuse d'un idéal achevable, même si pas encore achevé, Sand cherche sans cesse à tester les limites de ces configurations de manière lucide. Elle sait par exemple, que les espoirs utopiques qu'Edmée attribue à la Révolution de 1789 ne se réaliseront pas. La Révolution ne fit pas avancer l'égalité des femmes, et dans les années 1830, la femme écrivain était encore sujette à une censure tacite. Sand sait aussi que le Code Napoléon génère des dystopies pour la condition féminine qui contrecarrent à chaque fois les utopies qu'elle vise à créer. C'est cette tentative de Sand de cadrer son idéal par une prise en compte réaliste de son contexte, qui aboutit à certaines contradictions troublantes, celles précisément qui dynamisent et remettent constamment en question le genre gothique.

L'utopie d'*Indiana* par exemple, présente bon nombre de problèmes. Le choix d'une île éloignée comme cadre final implique une certaine insularité, ce que renforce l'emplacement doublement isolé de la chaumière d'Indiana à Bernica, un lieu retiré

---

<sup>65</sup> Voir la section 'Coda en guise de conclusion: Des deux *Lélia* aux deux *Consuelo*, la reconfiguration du dédoublement gothique'.

<sup>66</sup> Lettre à Eugène Sue, datée le 20 avril 1843. George Sand, *Correspondance*, t. VI, p. 107-8.

dans l'île Bourbon.<sup>67</sup> Arlette Béteille remarque en fait qu'il s'agit d'un lieu presque aussi impénétrable que le château de *La Belle au Bois Dormant*.<sup>68</sup> Ce positionnement à l'écart, ainsi que l'intemporalité mythique de la vie d'Indiana et Ralph, donnent l'idée d'une évasion du réel,<sup>69</sup> reproche récurrent adressé à l'utopie gothique.<sup>70</sup> Wingard Vareille trouve que la retraite, plutôt qu'un exemple à suivre, constitue 'une solution de désespoir'.<sup>71</sup> De plus, l'avantage qu'on pourrait envisager pour cette situation aux marges de l'empire français, à savoir celui d'un mode de vie libre des défauts du système patriarcal, n'est pas réalisé. Les rumeurs malveillantes et la jalousie des habitants, agacés par la perturbation de leur commerce d'esclavage, indiquent combien cette colonie reste délimitée par les pratiques et les mentalités patriarcales de l'époque. Dans un tel cadre, les succès d'Indiana et de Ralph ne peuvent qu'être partiels: l'achat et la libération des esclaves constituent une solution superficielle et provisoire face aux inégalités profondément ancrées chez leurs voisins colonisateurs. Le bilan est donc assez mixte – l'irréalisme utopique est hanté de manière persistante par le système patriarcal, par des écueils dont Sand est pleinement consciente, et auxquels elle veut sensibiliser ses lecteurs. Cette tension régit également d'autres lieux à l'écart encadrés par des structures patriarcales, qui ponctuent l'itinéraire gothique sandien. De telles configurations sont souvent de courte durée ou vouées à l'échec. Ainsi le pavillon utopique de *Valentine* est détruit suite à la loi patriarcale qui cède toute la propriété au mari et à ses intérêts commerciaux. Les utopies de Valmarina et de l'abbesse Annunziata échouent sous la pression de l'ordre établi (catholique et politique), tandis que la société secrète dans *La Comtesse de Rudolstadt* ne dure pas longtemps: 'Les Invisibles avaient disparu sous la persécution' (CR, 1125). Les lecteurs de Sand sont donc amenés à réfléchir sur les obstacles qui entravent la réalisation de l'utopie républicaine et égalitaire promise en 1789.

Plus troublant encore est le fait que ces utopies retombent dans le piège gothique du silence de l'héroïne. Si les silences les plus radicaux et les plus conformes à la

---

<sup>67</sup> Selon Michèle Hirsch, 'Ils restent pris dans un espace étranglé: on ne trouve pas d'image du dégagement, de l'air libre et de l'errance comme à la fin de *La Comtesse de Rudolstadt*.' Michèle Hirsch, 'Questions à *Indiana*', *Revue des Sciences Humaines*, 165 (1977), 117-29 (p. 119).

<sup>68</sup> Arlette Béteille, 'Où finit *Indiana*?', p. 65.

<sup>69</sup> 'Tous nos jours se ressemblent; ils sont tous calmes et beaux; ils passent rapides et purs comme ceux de notre enfance' (I, 342).

<sup>70</sup> Voir par exemple, Chantal Tatu, 'Cris et chuchotements dans *Les Mystères d'Udolphe* d' Anne Radcliffe: Mais à quoi sert le Fantastique?', *Caliban*, 16 (1979), 87-97 (p. 87).

<sup>71</sup> Kristina Wingård Vareille, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire*, p. 68.

tradition gothique sont ceux produits par la mort dystopique de l'héroïne,<sup>72</sup> l'option de l'union de l'héroïne avec un homme dans un cadre utopique, que ce soit par le mariage ou l'union libre, la réduit aussi au silence. Ainsi Indiana est presque absente dans les scènes finales de l'utopie de Bernica, éclipsée par les longs discours de Ralph qui prend la parole. Plusieurs critiques ont commenté ce silence particulièrement déconcertant du point de vue féministe. Françoise Massardier-Kenney par exemple, trouve que cet épisode final 'obliterates the character of Indiana who becomes passive and silent',<sup>73</sup> tandis que Véronique Machelidon y décèle la perte de son autonomie puisqu'Indiana est 'under the firm dependence of her paternalistic cousin'.<sup>74</sup> Ces éléments sont des souvenirs troublants de la réglementation sexuelle du Code Napoléon, qui place la femme sous la tutelle de son mari. Est-ce que ce silence d'Indiana serait une indication qu'elle n'atteint pas son véritable épanouissement personnel, puisqu'elle fait de la relation amoureuse la condition de son bonheur?<sup>75</sup> Il est en fait difficile pour le lecteur d'accepter que celle qui était si éloquente pour défendre son rêve dans sa lettre à Raymon, s'efface à ce point dans ce milieu 'idéal'. Il doit donc réévaluer les possibilités égalitaires au sein d'une union conjugale pas entièrement affranchie des jougs patriarcaux. De manière semblable, le mariage dans *Mauprat* semble marquer un seuil à partir duquel la voix d'Edmée est presque supprimée du récit et son sort est caractérisé surtout par une maternité féconde de six enfants. Un tel silence remet aussi en cause le succès de cette héroïne si forte et si intelligente. Le lecteur est à juste titre confondu par ces indices conflictuels, par ces contradictions qui, cependant, constituent le cœur du roman gothique. Le genre gothique, comme nous l'avons démontré, est animé par des forces progressistes, révolutionnaires, démenties à leur tour par des régressions perturbantes à la fin. Nancy Armstrong remarque la compulsion gothique 'to imagine the future in terms of expanding possibilities for individual fulfillment, only, it would seem, so that those same people would fear such possibilities and slap limits on them.'<sup>76</sup> Dans le cas de Sand, cette régression apparente découle non pas d'une peur d'explorer

---

<sup>72</sup> Nous avons renvoyé à la réduction au silence punitive de Noun et Lélia dans la discussion sur les dystopies gothiques.

<sup>73</sup> Françoise Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction of George Sand*, p. 3.

<sup>74</sup> Véronique Machelidon, 'Female Melancholy and the Politics of Author(ali)ty in George Sand's *Indiana*', *George Sand Studies*, 24 (2005), 24-47 (p. 38).

<sup>75</sup> Le manque d'enfants doit-il être lu comme un autre silence, une indication de l'infécondité de cette configuration finale? C'est l'avis par exemple de Michèle Hirsch, 'Questions à *Indiana*'.

<sup>76</sup> Nancy Armstrong, *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900* (New York: Columbia University Press, 2005), p. 137.

les possibilités de son idéal, mais de son acharnement à le faire coexister avec les défis à soulever que présente son contexte.

En même temps, ces évaluations d'échec final de Massardier-Kenney et Machelidon insistent trop sur la seule facette du silence, et ignorent des nuances qui achèvent de compliquer le bilan final. Ainsi le silence d'Indiana n'est pas aussi catégorique que celui de Noun, et Nigel Harkness juge que: 'the silence of the conclusion is different, linked not to oppression but to a withdrawal from an alienating masculine language, and to the fulfilment of desires.'<sup>77</sup> Le silence n'est pas nécessairement la marque de l'impuissance, puisque les actes sont souvent plus éloquents que les paroles, et dans cet espace de Bernica, Indiana accomplit les rêves qu'elle avait énoncés dans sa lettre à Raymon. Comme l'indique Nigel Harkness, Indiana trouve d'autres manières de communiquer qui ne suivent pas le code masculin;<sup>78</sup> ainsi les larmes d'adieu qu'elle verse sont une expression typique de l'héroïne gothique par le biais du sémiotique et du corporel. Le fait que la dernière réplique du texte soit énoncée par Ralph et Indiana à *l'unisson*, indique une vision solidaire plutôt que le rapport de dominant-dominé suggéré par Massardier-Kenney et Machelidon. Ainsi, il faudrait nuancer ces avis puisque Sand laisse germer un optimisme latent et des perspectives d'espérance, pour éviter une défaite définitive. Chez Sand, l'idéal s'exprime en tant que tension dialectique entre les buts sandiens – sociaux, moraux et idéologiques – et les fins 'gothiques' réservées aux héroïnes par la réalité de la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces tensions ont l'avantage de susciter des réflexions, nécessaires pour amener le changement désiré, et indiquent également que la quête de Sand n'est pas encore aboutie. Le silence d'Indiana est un symptôme de l'insatisfaction de Sand face aux possibilités 'gothiques' pour le sort final de son héroïne, qu'elle manifeste dans ses romans suivants.

La perte dramatique de la voix de Consuelo, manifestation physique de son génie musical, à la fin de *La Comtesse de Rudolstadt* pousse ces questions épineuses à leur point de rupture. Son initiation triomphale au sein des Invisibles, où l'héroïne réunit avec succès son génie, sa mission politique et son amour, s'accorde aux attentes des lecteurs, qui comptent sur la récompense d'une héroïne si vertueuse ayant surmonté toutes ses épreuves. Ces attentes sont cependant violemment renversées par la dystopie que présente la perte soudaine de sa voix – une grande déception qui invalide tous ces

---

<sup>77</sup> Nigel Harkness, 'Writing under the Sign of Difference'.

<sup>78</sup> Ibid.

acquis. En fait, en lui laissant le dévouement familial comme exutoire principal, le roman limite les possibilités annoncées par l'initiation de Consuelo aux issues permises à la femme. Maryline Lukacher interprète cette perte de façon catégorique, comme un indice de 'l'impossible réconciliation de l'art et du mariage',<sup>79</sup> tandis que d'autres critiques ont trouvé le silence de Consuelo dans l'épilogue encore plus problématique. Lucienne Frappier-Mazur par exemple trouve que dans ces dernières scènes, Consuelo 'acts more like a stereotype',<sup>80</sup> tandis que Marie-Claude Schapira trouve que ce silence ainsi que la préférence que l'héroïne accorde à son fils sur ses filles, sont 'révélateurs d'un certain nombre d'apories.'<sup>81</sup> Il serait cependant erroné d'assimiler cette exclusivité mutuelle annoncée par Lukacher aux croyances de Sand, puisque cette conception rejoint plutôt l'avis de Porpora sur le rôle éthéré de la femme artiste, et non la quête de Sand pour une héroïne harmonieusement complète. Sand met en évidence les forces patriarcales redoutables qui minent le succès de son utopie mais démontre comment son héroïne résistante affiche quand même des acquis importants. Il ne faut donc pas ignorer que la ballade, 'La bonne déesse de la pauvreté' constitue une autre expression, artistique et idéologique, de la voix réformatrice de Consuelo. D'ailleurs, des critiques voient dans la perte de la voix des visées plus positives qui, à la longue, fournissent plus d'autonomie à l'héroïne. Cette perte en fait détache Consuelo du monde public et corrompu du théâtre, 'polarité urbaine, mondaine, aristocratique, profane et liberticide'.<sup>82</sup> En même temps, elle mène Consuelo à cultiver ses dons de composition musicale, qui constituent 'un talent supérieur' et régénérateur, de créatrice plutôt que d'interprète.<sup>83</sup> Il faut donc envisager les dénouements de *La Comtesse* comme constituant le meilleur cas de figure possible dans les circonstances en présence, une utopie amoindrie mais non pas atténuée par ses revers. Sand garde pour son héroïne un rôle politique et artistique qu'elle pratique avec son mari, et ces rôles sont essentiels pour sa vision politique d'une société qui prône la vie commune, et non pas le séparatisme. En même temps, ce dernier dénouement, en affichant des problèmes

---

<sup>79</sup> Maryline Lukacher, 'Consuelo, ou la défaite politique de la femme', *George Sand Studies*, 12 (1993), 36-45.

<sup>80</sup> Lucienne Frappier-Mazur, 'Desire, Writing and Identity', p. 352.

<sup>81</sup> Marie-Claude Schapira, 'Les Enfants de Consuelo', in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 287-98 (p. 289).

<sup>82</sup> Olivier Bara, 'Consuelo et 'le temple de la folie'. Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique', in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 167-88 (p. 169).

<sup>83</sup> Nathalie Abdel-Aziz, 'Quelle fin pour l'artiste?', p. 333.



persistants, maintient des questions ouvertes, que Sand continuera à relever pendant le reste de sa carrière.<sup>84</sup>

Un autre aspect problématique qu'il convient d'interroger dans ces utopies, est la présence contrebalançante d'une forte voix masculine. En fait une prise de parole presque miraculeuse par le double masculin se réalise parallèlement à la perte de voix de l'héroïne. Pour Ralph au bord de l'abîme de Bernica, 'la parole vint d'elle-même au secours de la pensée, et l'homme médiocre, qui n'avait dit dans toute sa vie que des choses communes, devint à sa dernière heure, éloquent et persuasif' (*I*, 313). De même Albert, dont la folie le rend souvent replié sur lui-même, devient inspiré à la fin par une puissante parole oraculaire, 'une sorte de transport divin' où 'sa voix nous pliait comme l'ouragan' et 'sa parole était belle et pure comme un chant sacré' (*CR*, 1153). L'union finale entre l'homme et la femme fournit une voix au partenaire masculin, à l'exclusion, et dans le cas d'*Indiana*, presque aux dépens de celle de l'héroïne. Ainsi Peter Dayan et avec lui Nigel Harkness, trouve que l'accès de Ralph au langage est lié à sa possession d'*Indiana*: 'It is her submission to him that gives him a history and therefore a voice',<sup>85</sup> tandis que Machelidon trouve que son éloquence 'concides with, and in fact relies upon, the silencing of the female voice'.<sup>86</sup> Massardier-Kenney indique comment 'All of a sudden, Indiana's story has become Ralph's story and the novel ends with a dramatic shift away from the mechanisms of victimization of women to the emergence of the male Romantic hero.'<sup>87</sup> Parmi les doubles des deux sexes (*Indiana/Ralph*, *Lélia/Trenmor*, *Edmée/Bernard*, *Consuelo/Albert*), la dernière parole, ou la dernière possibilité d'action, est laissé clairement à l'homme. Ces scénarios, malgré leur cadre utopique, indiquent un déséquilibre persistant dans la répartition finale des rôles sexués, et positionnent l'héroïne dans un rôle sacrificiel qui rappelle son incapacité et son effacement juridiques. D'autre part cette forte voix masculine recèle selon quelques-un(e)s une dimension valorisante du rôle d'auteur que revêt Sand. Ainsi Isabelle Naginski suggère que l'accession à la voix masculine de Ralph constitue une célébration de l'accession à la voix littéraire de George Sand elle-même, faite aussi sous une

---

<sup>84</sup> Comme l'indique Claudine Grossir, ses romans évoquent des 'débat ouverts [...] qu'un seul roman ne suffit jamais à clore.' Claudine Grossir, 'George Sand: la genèse des fins de romans', in *Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture*, éd. par Nigel Harkness (Amsterdam, New York: Rodopi, 2007), pp. 17-33 (p. 33).

<sup>85</sup> Peter Dayan, 'Who is the narrator in *Indiana*?', *French Studies*, (1998), 152-61 (p. 51); Nigel Harkness, *Men of their Words*.

<sup>86</sup> Véronique Machelidon, 'Female Melancholy', p. 40.

<sup>87</sup> Françoise Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction of George Sand*, p. 4.

apparence masculine.<sup>88</sup> Ces perspectives masculines doivent en fait être considérées aussi sous leur aspect structural, par le biais des narrateurs masculins que Sand choisit pour transmettre l'histoire de ses héroïnes éponymes.

La structure des romans de Sand privilégie souvent la perspective d'un narrateur extérieur, masculin, qui nous transmet à la fin une série de récits enchâssés.<sup>89</sup> Ce choix soulève la question du regard masculin et des limites de la représentation littéraire de l'Autre féminin. Le procédé polyphonique des récits enchâssés constitue un élément formel important du genre gothique, où il est courant que le récit soit transmis de manière indirecte, de seconde ou de troisième main.<sup>90</sup> Les exemplaires plus tardifs du genre, qui aident à le revitaliser, comme *Melmoth the Wanderer* et *Frankenstein* poussent ces configurations à leur paroxysme par un nombre déroutant de couches narratives (qu'Emily Brontë réutilisera à sa manière dans *Wuthering Heights* (1846)).<sup>91</sup> De manière analogue, la structure narrative d'*Indiana* et de *Mauprat* par exemple, déploie divers niveaux de narration dont le récit-cadre est pris en charge par un narrateur masculin. Cela transpose l'encadrement patriarcal que nous avons examiné au niveau des utopies, sur le plan structural. Ainsi les histoires intérieures d'*Indiana* et d'*Edmée* sont filtrées par la narration des héros (Ralph et Bernard), qui est à son tour transmise par des jeunes narrateurs intéressés par le problème philosophique posé par les expériences de ces hommes plus âgés. De même dans *La Comtesse de Rudolstadt*, la représentation finale de Consuelo se fait par Philon, qui conte à son destinataire masculin sa quête d'Albert et sa rencontre avec lui. Dans ce contexte, Scott Simpkins se demande comment Sand peut laisser surgir la voix de son héroïne à travers un récit assumé par la perspective masculine.<sup>92</sup> Le fait que l'objet principal de la curiosité de ces narrateurs est le personnage masculin plutôt que l'héroïne, doit sûrement être pris en compte pour expliquer la représentation partielle de celle-ci dans le dénouement et son

---

<sup>88</sup> Voir le chapitre d'Isabelle Hoog Naginski, 'Indiana ou la naissance d'un écrivain', in *George Sand, l'écriture ou la vie*, pp. 75-99.

<sup>89</sup> Ces récits enchâssés ont été remarqués par: Elena Anastasaki, 'Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand', *George Sand Studies*, 25 (2006), 52-66; Tivadar Gorilovics, 'Un Regard d'homme: le narrateur sandien'; Nigel Harkness, *Men of their Words*; Scott Simpkins, 'They Do the Men in Different Voices: Narrative Cross Dressing in Sand and Shelley', *Style*, 26 (1992), 400-18.

<sup>90</sup> Parmi les procédés employés pour enchâsser les récits, Walpole utilise le trope du manuscrit découvert dans *The Castle of Otranto*; Radcliffe utilise le récit d'une confession dans *The Italian*; *The Monk* de Lewis encadre les récits d'Elvira, de Raymon et d'Agnès, parmi d'autres. Sur le fonctionnement des récits emboîtés, voir surtout Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*. Selon E. J. Clery, chez les auteurs femmes écrivant des romans gothiques, ces couches servent à camoufler de manière prudente l'expression des passions féminines qui seraient le noyau même du récit gothique. E. J. Clery, *Women's Gothic*.

<sup>91</sup> Sur le rôle revitalisant des romans gothiques tardifs, voir Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction*.

<sup>92</sup> Scott Simpkins, 'They Do the Men'.

silence troublant. D'ailleurs la fiabilité de quelques-uns des narrateurs, surtout celui d'*Indiana*, est remise en cause, comme nous avons indiqué dans le deuxième chapitre.<sup>93</sup> Sand dédouble le narrateur d'*Indiana*, puisque l'épilogue déploie une rupture très marquée dans sa tonalité. Même si les indices textuels indiquent qu'il s'agit de la même personne, le passage de la voix cynique, blasée, voire misogyne du narrateur de l'histoire d'*Indiana*, à celle d'un narrateur jeune et naïf, réceptif aux leçons rousseauistes de Ralph, a de quoi troubler le lecteur. Machelidon trouve que les deux perspectives du narrateur sont également indignes de confiance, puisque leur alignement avec ce que Harkness appelle les *doxa patriarcales*<sup>94</sup> fait qu'ils censurent la véritable histoire des désirs de l'héroïne.<sup>95</sup> Les ambiguïtés découlant d'un narrateur peu fiable sont aussi typiques du genre gothique tardif; ainsi la perspective du savant Frankenstein dans le roman éponyme de Mary Shelley est remise en cause par sa santé mentale douteuse.<sup>96</sup>

Ce procédé gothique chez Sand mène ses lecteurs à remettre en question le silence féminin, au lieu de l'accepter comme élément inévitable du *telos* de la femme. Cela constitue déjà une avancée sur les efforts de Radcliffe. Pour accéder à ce noyau du récit qu'est l'expérience des héroïnes, le lecteur doit être assez fin pour décrypter l'accumulation, le dédoublement, voire la fusion des filtres perceptifs. Par ces narrateurs multiples et peu fiables, et par la difficulté d'accéder à la perspective féminine authentique dans ses récits, Sand nous invite à apprécier la difficulté d'une expression authentique de la voix féminine. Il faut en effet constater que les cas d'énonciation féminine directe sont souvent de courte durée chez Sand. Évoquons à titre d'exemple, la confession de la première Lélia (le noyau du texte de manière analogue au récit du monstre de *Frankenstein*), le journal de Consuelo dans la prison de Spandaw,<sup>97</sup> et la parole oraculaire de l'abbesse Annunziata et de Wanda. La deuxième Lélia finit par être condamnée à mort, et sa voix supprimée, tandis que si Wanda emploie impunément son pouvoir de parole, elle doit l'exercer dans un réseau secret et souterrain. Dans *Mauprat*, Sand utilise des moyens plus détournés pour faire advenir la perspective féminine, en l'incorporant au sein du regard masculin. Comme l'indique Elena Anastasaki, le regard

---

<sup>93</sup> Voir la section 'Infirmer cette présentation gothique'. Voir aussi l'étude de Nigel Harkness, *Men of their Words*.

<sup>94</sup> Voir *ibid.*, pp. 60-6.

<sup>95</sup> Véronique Machelidon, 'Female Melancholy'.

<sup>96</sup> Plus tard, les critiques ont remarqué les narrateurs peu fiables de *Wuthering Heights*, Nelly et Lockwood, dont le nom (lock étant 'verrou' et wood étant 'bois') fournit un indice important.

<sup>97</sup> Analysé notamment dans l'article de Lucienne Frappier-Mazur, 'Desire, Writing and Identity'.

de Bernard est transformé par l'éducation que lui donne Edmée, de manière qu'«il ne voit plus sa propre personne qu'à travers les yeux de celle-ci ou plutôt par ce nouveau regard qui est le fruit de leur union».<sup>98</sup> Ce nouveau regard reformé affiche une vision éclairée et appréciative de l'importance de l'expérience féminine formatrice, mais fait parvenir cette expérience de manière alambiquée, par ses effets sur le protagoniste masculin. Sand révisé ainsi l'idée courante de l'«ange dans la maison», dont l'importance se restreint à sa fonction d'exercer une influence bienfaisante sur le mari, puisque cette idée régit implicitement le choix par le narrateur masculin d'omettre tout ce qui advient après l'effet de cette influence.

Le procédé des narrations masculines laisse voir aussi la difficulté de l'expression authentique de la voix artistique féminine de Sand elle-même – des difficultés qu'elle exprime d'ailleurs par le biais de l'itinéraire difficile de ses héroïnes artistes Lélia et Consuelo. Pour faire valoir sa voix littéraire, Sand emploie de multiples filtres narratifs masculins, parmi lesquels son pseudonyme. Ainsi Naginski avance l'argument que cette voix littéraire de Sand est représentée dans son œuvre par le biais du personnage masculin Ralph.<sup>99</sup> «Signer Sand» implique des enjeux identitaires complexes, comme l'a démontré Martine Reid, ainsi qu'une lutte soutenue avec l'institution littéraire masculine pour affirmer sa propre voix féminine.<sup>100</sup> Des critiques ont conçu la série de narrateurs masculins sandiens comme des compromis, un masque stratégique qui permet à Sand de projeter une façade prudente pour garantir la réception de son œuvre.<sup>101</sup> L'analyse de Mary Poovey indique que cette stratégie est courante pour les écrivaines de l'époque, surtout à cause du modèle féminin contraignant de la «proper lady».<sup>102</sup> Cependant, chez Sand ces stratégies servent aussi un autre but – celui de figurer et de critiquer subtilement la dominance masculine de ce monde avec lequel elle

---

<sup>98</sup> Elena Anastasaki, 'Jeux de narration', p. 63.

<sup>99</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie* (Paris: Champion, 1999), pp. 75-99.

D'ailleurs, Sand écrit dans sa correspondance que si elle devait choisir un de ses personnages auxquels s'identifier, elle aurait choisi un personnage masculin, Alexis: «Si j'avais voulu montrer le fond sérieux, j'aurais raconté une vie qui jusqu'alors avait plus ressemblé à celle du moine Alexis (dans le roman peu récréatif de *Spiridion*), qu'à celle d'Indiana la créole passionnée.» George Sand, *Œuvres Autobiographiques*, t. I, p.160.

<sup>100</sup> «Très tôt, Sand manifeste une certaine hostilité à l'égard de l'institution littéraire. Elle n'entend pas se trouver enfermée dans les obligations et les règles contraignantes d'un métier essentiellement choisi pour la liberté de pensée et d'opinion qu'il offre, la possibilité de donner libre cours à l'imagination. Dans sa correspondance, elle le répète à qui veut l'entendre.» Martine Reid, *Signer Sand*, p. 120.

<sup>101</sup> Charlotte Daniels, *Subverting the Family Romance: Women Writers, Kinship Structures, and the Early French Novel* (Lewisburg; London: Bucknell University Press ; Associated University Presses, 2000); Scott Simpkins, 'They Do the Men'.

<sup>102</sup> Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

doit composer. Il s'agit donc d'un moyen de reproduire les tensions de sa propre entreprise de briser le silence de la femme dans le monde littéraire et réel.

Les dénouements gothiques des romans analysés laissent entrevoir des tensions non-résolues entre les buts de Sand, ses exigences idéologiques pour une héroïne active et un monde égalitaire, et d'autre part, des impasses gothiques, générées par un contexte patriarcal par trop réel que Sand ne peut pas ignorer. Les indices de déséquilibre dans ses dénouements pourraient donner l'impression que cette réécriture gothique soit finalement une tentative manquée, une piste expérimentale que Sand abandonnerait après ces essais. Cependant, un tel verdict sied mal à la philosophie du progrès à laquelle Sand croit si fermement, et ignore l'emploi que Sand fait de l'« impasse gothique. » L'impasse n'est pas un cul-de-sac définitif chez elle, mais un moyen de relancer sa recherche, et le déséquilibre perturbant de la fin est un moyen de susciter des réflexions importantes chez ses lecteurs et lectrices – les agents possibles du changement souhaité. Dans cette optique, même les dystopies gothiques méritent d'être réévaluées pour leur dimension expérimentale positive. Si des écueils gothiques persistants entravent sa quête de l'idéal, Sand ne s'avoue pas vaincue, mais continue à revisiter ces obstacles inlassablement par des pistes différentes, parmi lesquels le socialisme des années 1840. En retravaillant les mêmes problématiques, et en réécrivant ses propres romans, Sand vise à creuser profondément les implications politiques et morales des possibilités de la femme dans son contexte sociohistorique. Ces révisions continues de Sand peuvent être conçues comme une concrétisation littéraire de sa croyance en la marche progressive de l'esprit humain, qu'elle admire tellement dans les théories de Leroux.<sup>103</sup> Son *Essai sur le drame fantastique* (1839) est un document utile où elle exprime sa conception de la réécriture comme un refaçonnement expérimental situé sur un axe de progression.<sup>104</sup> Ainsi Sand trouve que même si aucun des drames métaphysiques de Goethe, de Byron et de Mickiewicz 'n'a réalisé suffisamment son but', elle continue à croire que la piste inaugurée par ces œuvres mènera au 'chantre de

---

<sup>103</sup> Voir Michelle Perrot, 'George Sand et l'idée de progrès', in *Genèses du roman: Balzac et Sand: pour Nicole Mozet*, éd. par Nicole Mozet, Lucienne Frappier-Mazur et Éric Bordas (Amsterdam; New York: Rodopi, 2004), pp. 233-44. L'itinéraire de l'écrivain ressemble à la philosophie sandienne de la progression naturelle, qu'elle exprime aussi en 1875: 'J'ai connu ces jours de lassitude et d'effroi où je voulais mourir vite [...]. J'ai retrouvé la volonté le jour où j'ai compris cette parole de Pascal: « La nature agit par progrès, itus et redivit, elle passe et revient, puis va plus loin, puis deux fois moins, puis plus que jamais. »' *Préfaces de George Sand*, éd. par Anna Szabó (Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1997), p. 280.

<sup>104</sup> George Sand, 'Essai sur le drame fantastique'.

l'espérance et de la certitude'.<sup>105</sup> De manière analogue, si son remaniement gothique se heurte à des limites dans les dénouements, elles servent à dynamiser l'itinéraire de Sand en lançant des défis récurrents qu'elle relève avec ténacité. Ainsi la 'leçon' du progrès s'applique au niveau des romans individuels mais aussi au niveau de la trajectoire de Sand en tant qu'écrivain.

En fait, l'impasse gothique du dénouement devient chez Sand un site idéal d'interrogation, pour analyser et susciter la réflexion sur comment ses héroïnes peuvent négocier leurs contraintes idéologiques et légales, et quelles conditions alternatives leur permettraient de surmonter ces obstacles. Miles voit tout à fait juste quand il remarque que le gothique 'is best regarded as an enabling question, one to which we cannot expect ready answers, but which, in trying to answer it, pushes us forward.'<sup>106</sup> De même, le dénouement gothique sandien peut ne pas apporter de solution définitive, mais il pose les termes d'une interrogation fructueuse dont Sand, 'éternel questionneur',<sup>107</sup> reconnaît l'importance en 1838 quand elle écrit: 'je ne me suis pas chargée de résoudre la question. C'est bien assez de la soulever.'<sup>108</sup> C'est ainsi dans la remise en question que suscite la persistance de l'impasse gothique, que réside l'essentiel des leçons sandiennes.

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 531.

<sup>106</sup> Robert Miles, *Gothic Writing*, p. 4.

<sup>107</sup> Brigitte Diaz, 'George Sand: une "théorie du roman" par correspondance', in *George Sand et l'écriture du roman: actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, éd. par Jeanne Goldin (Montréal: Université de Montréal, 1996), pp. 71-85 (p. 77). Dans une lettre à Flaubert en 1866, Sand écrit: 'Je passe ma vie à poser des questions et à les entendre résoudre dans un sens ou dans l'autre, sans qu'une conclusion victorieuse et sans qu'une réplique m'ait jamais été donnée'. George Sand, *Correspondance*, t. XX, p. 206.

<sup>108</sup> Lettre au comte de Chatauvillard, datée janvier 1838. George Sand, *Correspondance*, t. IV, p. 345.



## 5. Conclusion

Cette étude de l'importance du roman gothique chez George Sand alimente les trois débats qui surviennent quand on revoit le cas Sand. D'abord, ce travail éclaire la question épineuse du 'féminisme' de Sand, et les problématiques de la féminité et de la masculinité dans ses romans. Ensuite, il aide à revoir le clivage critique récurrent entre l'étude de la vie de Sand, et l'analyse de son écriture. Finalement, ce travail apporte une mise en question fructueuse de quelques idées reçues sur Sand et son œuvre, comme par exemple la périodisation de cette dernière. Cet apport tridimensionnel a été rendu possible par l'optique du gothique remanié, qui ouvre de nouvelles perspectives exploratoires et qui repositionne Sand au sein d'une trajectoire européenne et française d'écrivains engagés.

### Réévaluer la question 'gender' chez Sand

Notre étude a démontré comment, dans les mains de George Sand, le roman gothique anglais s'est avéré une piste féconde pour aborder la question du pouvoir d'action féminin dans le contexte politique et social postrévolutionnaire, et surtout celui de la Restauration. L'engagement de Sand pour un milieu social plus favorable aux femmes, est éclairé sous un nouveau jour, au moyen de la réécriture stratégique et 'exemplaire' du roman gothique.<sup>1</sup> L'idéal de Sand – de la femme autonome et passionnelle, qui a sa place légitime dans la société – est décelable à travers sa révision des trois points de pression gothiques privilégiés dans ce travail.

Son remodelage de l'héroïne gothique double, par exemple, lui permet d'aborder des problèmes idéologiques de la sexualité féminine. Sand révèle les situations impossibles auxquelles sont confrontées les femmes au sein du Code Napoléon, dans un monde où la moindre entorse aux règles amenait un châtement excessif. Dans ce contexte hostile, Sand valorise des passions transgressives et des excès – normalement l'apanage des anti-héroïnes gothiques – chez ses protagonistes fortes, et essaie de leur fournir un exutoire légitime. Elle infirme le modèle dualiste gothique, qui présente la femme comme ange ou diable, en montrant l'excès comme une construction sociale en deux poids, deux mesures. Par la stratégie gothique du dédoublement, elle cherche à

---

<sup>1</sup> Nous nous inspirons du titre de l'article d'Isabelle Hoog Naginski, 'Les deux Lélia: une réécriture exemplaire.'



## Conclusion

explorer et à réconcilier les multiples facettes de la femme – ses passions amoureuses, ses devoirs, son intellect, ses élans artistiques, religieux et métaphysiques, son rôle maternel, son engagement politique – avec des succès variables. La conception purement éthérée de la femme, prônée par le roman gothique ainsi que par les discours de l'époque, est testée par Sand et démontrée comme fallacieuse, même quand elle sert à figurer une femme philosophe telle que l'abbesse Annunziata. De même, la femme intransigeante qui rompt tout à fait avec la société et avec des rôles féminins, comme la première Lélia, ne survit pas. Sand souligne ainsi l'importance d'une voix politique pour ses héroïnes, qui n'exclut pas un espace plus traditionnel pour les femmes, comme la maternité et l'amour passionnel. Son héroïne gothique la plus réussie, Consuelo, réunit son intelligence à une dimension physique, par le biais de sa voix, et aussi par la sensualité qui s'éveille chez elle vers la fin du roman. L'expérimentation des diverses configurations du dédoublement gothique féminin, démontre l'importance pour Sand d'une identité féminine qui soit harmonieusement complète.

Sand galvanise également la mobilité physique et la trajectoire évolutive de l'héroïne dans l'itinéraire gothique, pour apporter plus d'autonomie à ses protagonistes. Par ce modèle gothique, elle privilégie le récit du développement de l'identité féminine spirituelle, artistique et politique de ses héroïnes, et de leur initiation à un pouvoir d'action accru. Ses romans démontrent la négociation difficile par les héroïnes d'épreuves claustrales dédoublées, qui symbolisent les contraintes mises en place par le Code Napoléon. Au cours de ces négociations, Sand fait ressortir le rôle de plus en plus actif, et la force de volonté de ses protagonistes, surtout par le procédé de la claustration volontaire. Enfin Sand reconfigure et dédouble les options gothiques finales du mariage et de la mort, pour éviter de restreindre les exutoires de ses héroïnes rebelles à un optimisme domestique ou à une fin punitive.

Cette étude a aussi démontré comment la recherche d'un pouvoir d'action et d'un statut égalitaire pour la femme implique également une reconsidération du rôle des hommes dans la société et des relations entre les sexes. Ainsi le remaniement de l'héroïne gothique amène celui du héros, que ce soit par le biais du dédoublement, par un itinéraire parallèle, ou par une utopie collaborative.<sup>2</sup> Notre analyse de *Mauprat* a démontré que les itinéraires les plus réussis sont ceux où les héroïnes et les héros évoluent ensemble au moyen d'une interaction fructueuse. De même, les utopies

---

<sup>2</sup> Martine Reid avait déjà remarqué: 'Pour des héroïnes d'exception, Sand crée des héros de la même eau'. Martine Reid, *Signer Sand*, p. 139.

gothiques à succès mises en place par Sand ne sont pas exclusivement féminocentriques, mais impliquent les hommes dans l'entreprise fraternelle et égalitaire rêvée par l'auteur. Les utopies sandiennes affichent des facteurs sociaux, politiques et sexuels pour valoriser les deux sexes. À cet égard Sand dépasse le 'gender-specific utopian politics' que Harriet Guest considère comme central au genre gothique.<sup>3</sup> En mettant le héros et l'héroïne gothique sur le même plan, ces divers points de pression remaniés confèrent un statut littéraire analogue aux deux sexes, mettant ainsi en pratique l'idéal de l'égalité.

La réécriture du roman gothique facilite donc des acquis importants chez Sand en ce qui concerne le pouvoir d'action de ses héroïnes et des héros. Cependant ces succès ne doivent pas nous aveugler sur les cas où le genre gothique présente aussi des défaillances, et ne réussit pas à faire avancer les droits de la femme. Le dédoublement gothique de l'héroïne est souvent plus apte à signaler la présence des impasses qu'à les résoudre. Ainsi l'héroïne gothique sandienne est souvent empiégée par les choix qui ne sont que des choix en apparence (*Valentine*), ou par le dualisme persistant de la femme (*Lélia II*). Le narrateur masculin, souvent peu fiable, vestige de la structure narrative gothique, envahit l'espace de la fin du récit et relègue la voix et le pouvoir de l'héroïne à un arrière-plan (*Indiana*, *Mauprat*). Cette présence du narrateur semble miner les réussites sandiennes que nous venons de constater, et le genre gothique apporte des résultats mixtes. Il affiche des succès exemplaires (*Consuelo*), des transgressions féminines et des critiques cinglantes de la société inégalitaire (*Lélia*), et un modèle idéal de mariage égalitaire (*Mauprat*). En même temps, il souligne les limitations et les contraintes persistantes qui risquent d'étouffer la voix féminine. Des résolutions apparemment conservatrices mettent en scène la tension gothique entre la fascination de la révolte contre un ordre restrictif, et le poids du statu quo et de la normativité sociale. Ainsi dans les dénouements, le modèle gothique, plutôt que d'apporter des solutions, souligne la nature des problématiques pour la femme vivant dans la France de la Restauration.

Ces constats sur les réussites et les problèmes de l'exploration sandienne du pouvoir d'action féminin, si importants pour la dimension 'gender' de son œuvre, s'imposent, moins à partir des théories critiques féministes, qu'à partir d'une

---

<sup>3</sup> Harriet Guest, 'The Wanton Muse: Politics and Gender in Gothic Theory After 1760', in *Beyond Romanticism: New Approaches to Texts and Contexts, 1780-1832*, éd. par Stephen Copley et John Whale (London: Routledge, 1992), pp. 127-38 (p. 137).

## Conclusion

considération des stratégies de réécriture de Sand, qui constituent un élément important de sa vie intellectuelle en tant qu'écrivain. Un des apports importants de ce travail est donc de remettre en question l'évaluation de ces problématiques déterminantes de l'œuvre sandienne selon un féminisme binaire. On a trop souvent considéré les héroïnes fortes de Sand comme preuves de son féminisme, et les écueils et les silences problématiques de la fin comme des éléments antiféministes.<sup>4</sup> Notre approche évite d'attribuer à Sand des étiquettes catégoriques basées sur son identité sexuelle, et fait découler ses conclusions d'une conception valorisante de Sand en tant qu'écrivaine engagée qui remanie son héritage littéraire de manière perspicace et ingénieuse. Dans cette optique, si les dénouements sandiens affichent des contradictions troublantes, il ne s'agit pas simplement d'un antiféminisme, mais d'une série d'expérimentations par lesquelles Sand négocie la tradition gothique et la condition féminine. Même ces revers, comme nous l'avons attesté dans *Lélia I*, *Lélia II* et *La Comtesse de Rudolstadt*, peuvent donc être perçus comme une étape féconde de sa vie d'écrivain.

Cette étude remet également en cause les approches gynocritiques et mythopoétiques qui représentent les héroïnes sandiennes comme un groupe isolé. La supposition simpliste qu'une femme auteur aborde des thèmes exclusivement féminocentriques est infirmée dans le cas de Sand par son refaçonnement double de l'héroïne et du héros gothique. De même, cette étude offre une manière différente d'envisager le rôle important des personnages masculins, non pas par des conceptions androcentriques, mais conformément à la vision de l'échange prônée par Sand elle-même. Ainsi, si nous avons choisi de traiter les romans ayant des héroïnes éponymes, nous avons démontré que Sand explore les possibilités de l'héroïne en parallèle avec celles du héros, par un recalibrage des traits et des rôles de l'une et de l'autre. Nous évitons ainsi des tendances trop souvent (presque) essentialistes.

En mettant Sand en rapport avec des écrivains qui sont temporellement assez proches, et qui font emploi d'une tradition littéraire également empreinte des conséquences de la Révolution française, nous évitons aussi le piège de l'anachronisme dans lequel tombent certains théoriciens féministes.<sup>5</sup> Au lieu de brasser des femmes-auteurs différentes dans une même catégorie d'écriture femme', nos analyses

---

<sup>4</sup> Voir par exemple Leslie Rabine, 'George Sand and the Myth of Femininity'.

<sup>5</sup> Notre méthodologie se rapproche de celle adoptée par Alison Finch, qui étudie l'importance des aïeules pour les écrivains femmes, avec la différence que dans l'optique de l'influence positive, nous évaluons la portée formatrice d'œuvres écrites par des auteurs hommes et femmes. Voir Alison Finch, *Women's Writing*.

démontrent comment la dimension ‘gender’ chez Sand doit toujours être considérée en parallèle avec les contextes sociopolitiques, idéologiques et littéraires avec lesquelles elle devait composer. Ces contextes permettent en plus de mieux apprécier la vie de l’écrivain.

### **Reconsidérer la vie de l’écrivain**

L’optique du genre gothique nous a permis d’ étoffer la conception de Sand l’intellectuelle – une perspective qui aide à réconcilier les approches critiques de sa vie avec celles de son œuvre. En privilégiant la vie de l’écrivain, cette étude éclaire la position très active de Sand par rapport à l’héritage littéraire qui lui était disponible. En tant que lectrice, Sand savait déceler le potentiel latent du roman gothique anglais. En tant qu’écrivain, elle savait se réapproprier ingénieusement la dimension idéologique et politique du genre pour avancer des considérations profondes sur la condition féminine et son idéal égalitaire.

De fait, nous démontrons comment Sand se sert du modèle gothique pour dramatiser les pressions idéologiques expérimentées dans sa vie – en tant que femme et en tant que femme écrivain – et les remettre en question dans son œuvre littéraire. Sa vie intellectuelle, ses expériences dans son contexte historique particulier et son œuvre s’alimentent mutuellement. Ainsi dans *Lélia* et *Consuelo*, Sand met en scène des problématiques de la femme artiste et intellectuelle qu’elle vécut personnellement, mais elle les transmue par le biais de ce modèle étranger qu’elle s’approprie en tant que lectrice active. De même, elle dramatise les contraintes du mariage et des devoirs de la femme dans *Indiana* et *Valentine*, tout en les dynamisant par l’évocation gothique puissante des contraintes patriarcales.

Cette position active de Sand par rapport à son milieu littéraire se décèle dans les différentes stratégies de réécriture par lesquelles elle reconfigure les tropes du dédoublement gothique, de l’héroïne gothique, de l’itinéraire gothique, et du dénouement gothique. Ces points de pression gothiques exploités par Sand constituent des réactions littéraires créatives face à son contexte, qui enrichissent en même temps le laboratoire de son écriture romanesque. Ce remodelage sandien actif des stratégies gothiques de ses prédécesseurs, éclaire la nature de l’‘influence positive’ comme tremplin essentiel pour faciliter la formulation des préoccupations particulières de l’écrivain. L’analyse de ce remodelage fait valoir le pouvoir d’action de Sand en tant

## Conclusion

qu'écrivain, et démontre comment elle transforme ce modèle littéraire en une forme d'écriture engagée, dans son cadre littéraire spécifique.

De plus, en étendant les paramètres de l'influence positive au-delà des frontières hexagonales, nous avons mis en valeur l'engagement intellectuel de Sand dans des traditions européennes autant que françaises. La lecture de Sand à travers les deux côtés du dialogue littéraire anglo-français a permis des aperçus importants de sa vie intellectuelle qui n'auraient pas été visibles autrement. L'optique bifocale du gothique fait ressortir l'engagement de Sand dans l'«anglomanie» contemporaine, ainsi que la forte activité transformatrice par laquelle elle exploite l'entrecroisement entre la veine gothique et le Romantisme français.

L'optique de la vie de l'écrivain permet aussi de suivre l'itinéraire de Sand, non pas selon des périodes biographiques, mais en fonction de son remaniement des ressources littéraires. Tout au long de sa carrière, Sand continue à relever certains procédés littéraires, auxquels elle apporte un nouvel élan créateur. En suivant le remaniement du roman gothique par Sand, nous avons pu déceler ses progrès en tant qu'écrivain, ainsi que l'approfondissement de certaines de ses croyances les plus formatrices. Nous avons aussi démontré que, comme dans l'itinéraire gothique de *Consuelo*, même des régressions apparentes dans ses stratégies d'écriture lui permettent de mieux relancer sa trajectoire.

Le remodelage du genre gothique fournit aussi des indices sur le lectorat ciblé par Sand, et le dialogue instauré avec lui. Loin de se restreindre à la dimension populaire des «radcliffades» destinées à des lecteurs peu exigeants, Sand fait du roman gothique un moyen de s'approprier des dimensions élevées pour ses héroïnes. La mise en scène de ces héroïnes gothiques fortes devait sans doute éveiller l'intérêt de la «lectrice esprit fort», public privilégié de Sand.<sup>6</sup> En reconfigurant les lieux communs du genre, Sand contrecarre les attentes des lecteurs qui y sont habitués, et suscite ainsi des réactions plus profondes. La portée transgressive du gothique sandien, les aperçus qui en découlent et l'élan idéaliste qui le sous-tend n'échapperaient pas à ces lectrices et lecteurs avisés. Face aux pierres d'achoppement de la fin, il se pourrait bien que la «lectrice esprit fort» se sente trompée et déçue, mais elle est capable de voir au-delà, pour saisir les éléments les plus habilitants du gothique sandien. Les remaniements de ce gothique si bien connu constituent donc autant d'indices donnés par Sand, lancés

---

<sup>6</sup> Nous renvoyons à l'extrait de *Consuelo*, où Sand s'adresse explicitement à cette lectrice (au début du chapitre XXXIV).

comme une bouteille à la mer, qui visent à instaurer un dialogue avec ceux et celles qui sont prêts à les relever. L'appel de Sand demande toujours à être pris en compte par des lecteurs-critiques qui pourraient continuer la piste qu'inaugure ce travail.

Cette étude démontre ainsi que l'optique des genres pratiqués par Sand offre un point d'entrée fécond mais sous-estimé, pour harmoniser la vie intellectuelle de Sand avec son œuvre. Cette approche envisage de fait l'œuvre comme résultant de ce dialogue important que Sand entreprend avec d'autres traditions littéraires, mais aussi avec ses lecteurs et lectrices.

### **Reconsidérer Sand au sein d'une tradition européenne du roman gothique**

Cette étude fournit aussi une nouvelle perspective sur la dimension européenne du genre gothique, au sein de laquelle la contribution de Sand joue un rôle important. Les résultats de nos analyses confirment le genre gothique comme un genre de réécritures et de transplantations, tendance décelable dès ses origines. En fait le projet premier de Walpole était de réécrire le *romance* et le *novel* en hybridant les deux dans *The Castle of Otranto*. Radcliffe et Lewis se récrivirent à leur tour à travers *The Monk*<sup>7</sup> et *The Italian*, tandis que *Melmoth the Wanderer* de Maturin constitue une entreprise ouvertement réflexive, qui renchérit sur une abondance d'éléments gothiques. Comme l'indique justement Robert Miles, 'Gothic texts revise one another, here opening up ideologically charged issues, there enforcing a closure.'<sup>8</sup> Cette réécriture dépasse les frontières nationales; ainsi Wright souligne l'apport fécond des importations françaises pendant l'apogée du gothique anglais.<sup>9</sup> Le cas de Sand démontre la richesse de l'autre côté de ce dialogue, qui se poursuit même après le déclin du genre en Angleterre. Son remaniement différé de ce genre étranger démontre le potentiel de fécondation croisée de cette greffe gothique anglo-française.

Une optique bifocale historicisée nous a permis de démontrer l'importance de l'appropriation du modèle gothique anglais par une écrivaine française confrontée à des problématiques analogues. Afin d'aborder des questions particulières à son contexte historique concernant les contraintes exercées sur la femme, Sand expérimente une forme déjà éprouvée sur la question de la condition féminine. Elle puise à un héritage

<sup>7</sup> Lewis décrit *The Mysteries of Udolpho* comme 'one of the most interesting books to have ever been published', dans une lettre datée 18 mai 1794. Voir Louis F. Peck, *A Life of Matthew G. Lewis*, p. 208.

<sup>8</sup> Robert Miles, *Gothic Writing*, p. 3.

<sup>9</sup> Angela Wright, *Britain, France and the Gothic*.

## Conclusion

littéraire étranger auquel participent des prédécesseuses telles Radcliffe et Wollstonecraft, également soucieuses de politique sexuelle identitaire et du pouvoir d'action de la femme. Ces écrivains abordaient des questions idéologiques prégnantes telles que le génie féminin, l'éducation féminine, l'héritage féminin, le rôle des passions et le sort final qu'elles peuvent réserver à leurs héroïnes, par le biais de techniques gothiques comme le sublime, la mise à l'épreuve de l'héroïne (par l'emprisonnement et la fuite), et (dans le cas des romans de Radcliffe) le dédoublement de l'héroïne. Si leurs réussites à cet égard sont limitées, leurs œuvres présentent des pistes expérimentales fécondes dont Sand poursuit la trajectoire de manière stratégique.

Le travail de Sand fait ressortir plus explicitement le côté politique du genre gothique, surtout dans ses inflexions libératoires ou réactionnaires pour la sexualité féminine. Elle exploite les liens du roman gothique classique avec la Révolution Française de 1789 et les accentue dans la voie d'un utopisme transgressif. En même temps, les romans gothiques de Sand affichent les limites de la configuration révolutionnaire, pour démontrer comment le sort des femmes en France au XIX<sup>e</sup> siècle reste régi par des contraintes sévères (légales, morales, religieuses). Il est pertinent dans ce contexte de rappeler que même l'avènement de la Révolution de 1848 n'avancera pas la cause des femmes, les excluant toujours du prétendu suffrage 'universel'. Si Sand prend indirectement le relais de Wollstonecraft et de ses *Vindication of the Rights of Women*, les droits dont peuvent jouir ses héroïnes gothiques restent restreints. Le problème du sort final de l'héroïne gothique par exemple, ne peut pas être résolu, puisque la protagoniste ne s'affranchit pas entièrement des espaces masculins qui délimitent son pouvoir d'action.

Il est important de constater que les ressources gothiques remaniées par Sand proviennent du modèle gothique anglais tel qu'il est pratiqué par des écrivains hommes *et* femmes. La critique gothique distingue souvent le 'gothique masculin' (Lewis, Maturin) du 'gothique féminin' (Radcliffe, Wollstonecraft); cependant Sand puise à ces deux traditions qui comportent en réalité de multiples chevauchements. Les œuvres de Charlotte Dacre et de Mary Shelley remettent en cause cette distinction, puisque *Zofloya* emploie de l'excès graphique jugé typique du gothique dit 'masculin', tandis que *Frankenstein* focalise sur la figure de l'anti-héros gothique tourmenté. Si notre travail a souligné l'héritage radcliffien remanié par Sand, nous avons aussi indiqué comment la figure de Magnus dans *Lélia* est fortement empreinte de l'Ambrosio de Lewis, et comment Lélia elle-même se rapproche du Melmoth de Maturin. De même, si le

château des Géants rappelle le château d'Udolpho de Radcliffe, l'évocation des injustices et des terreurs dans le château des Mauprat et dans le couvent de *Spiridion*, deux milieux exclusivement masculins, rappelle les œuvres de Lewis et de Maturin. Sand se sert d'un gothique plus lugubre et excessif quand elle évoque les effets les plus terrifiants de la configuration patriarcale, tandis qu'elle exploite l'ambition effrénée de Melmoth, le Faust gothique, pour son héroïne la plus intellectuelle. Tout en exploitant les points forts du modèle gothique, la position idéologique de Sand est proche de celle des écrivains femmes de ce genre, en fonction des préoccupations analogues que nous avons démontrées. Cette configuration double – d'un emploi des procédés du gothique 'masculin' et 'féminin' à des fins d'émancipation féminine – rappelle le 'gothique féministe' dont parle Rebecca Munford. En analysant deux femmes écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, Munford montre que: 'the feminist Gothicism must take on board the inescapable masculinist tradition of the Gothic'.<sup>10</sup> L'œuvre gothique de Sand est une illustration excellente de cette pratique, sauf que lui appliquer cette étiquette réintroduit sans doute l'anachronisme. En soulignant le procédé sexuellement neutre de l'influence positive, nous évitons de classer Sand dans ces sous-genres que la critique a définis en fonction de l'identité sexuelle de leurs praticiens. George Sand, le 'chère maître' de Flaubert, adapte les meilleurs exemplaires de plusieurs traditions, qu'ils soient écrits par des hommes ou des femmes. Cet emploi des deux facettes du gothique vient étayer la conception de la 'bisexualité' de Sand qu'avance Naomi Schor, ou bien la notion de 'double-gendered' vision évoquée par Isabelle Naginski.<sup>11</sup> Il fournit un supplément objectif au débat soulevé par les critiques qui attribuent à Sand des genres qu'ils associent avec des écrivains féminins, tels le roman idéaliste, sentimental, pastoral et romanesque.<sup>12</sup> Nous pouvons donc conclure que le gothique sandien n'est ni un gothique 'masculin', ni un gothique 'féminin', ni un gothique 'féministe'. Il s'agit d'un gothique politisé, empreint de l'influence de différents praticiens du genre, qui sert à aborder les problématiques féminines, sociales et politiques de son époque.

Dans notre étude, nous soulignons le remaniement par Sand du roman gothique anglais, plutôt que d'autres genres voisins comme le roman noir, le roman fantastique, et le roman frénétique. Le genre gothique diffère de ses cousins germains dans un aspect clé, puisqu'il focalise plus nettement sur le sort et les tribulations de l'héroïne. Il permet

<sup>10</sup> Rebecca Munford, 'Re-visioning the Gothic: A Comparative Reading of Angela Carter and Pierrette Fleutiaux', p. 205.

<sup>11</sup> Naomi Schor, 'Female Fetishism'; Isabelle Hoog Naginski, *Writing for her life*, p. 22.

<sup>12</sup> Voir l'Introduction, la section 'L'Écriture-femme, l'anti-réalisme et la mythopoétique'.



## Conclusion

ainsi à Sand d'aborder des thématiques plus axées sur le pouvoir d'action de l'héroïne, en conjonction avec les dimensions politiques de la Révolution Française. Au moyen de l'influence positive, Sand s'approprie le modèle du gothique anglais, et le refaçonne au sein d'une tradition plus élargie du gothique à l'échelle européenne. Ainsi nous constatons que, contrairement aux doutes critiques de Clery concernant l'existence du roman 'gothique', ce genre existe bel et bien, et s'étend au cours du XIX<sup>e</sup> siècle dans d'autres pays qui lui donnent leur inflexion particulière.

Un dialogue plus étroit entre la critique française et anglo-américaine pourrait mieux rendre compte de l'entrecroisement générique du roman gothique avec ses différentes transplantations européennes. Si nous proposons dans cette étude d'analyser un écrivain français à travers un genre anglais, le scénario parallèle et inverse, d'étudier le genre gothique à travers la critique française, existe surtout grâce à Lévy, un des rares critiques français de ce genre. Cependant Lévy établit une distinction nette entre roman gothique et roman noir, ignore le thème du pouvoir d'action de l'héroïne gothique et n'analyse pas l'interpénétration des courants gothiques et romantiques – des tendances adoptées généralement par la critique française. L'hybridation des genres romantiques français avec le genre gothique, que pratique par exemple Sand, remet en question la séparation des genres sur laquelle insistent les critiques français.

Dans ce travail nous avons de fait démontré comment Sand s'est servie de la tradition du roman gothique anglais pour adapter et se réapproprier au féminin des romans romantiques français d'orientation androcentrique. Sand remodèle ainsi le roman du mal du siècle dans *Lélia*, où elle mobilise l'agitation de l'âme de René et de Werther, pour indiquer le manque d'exutoire pour son anti-héroïne gothique intellectuelle. Elle s'approprie ainsi pour la femme la sensibilité exacerbée qui était une marque d'élection pendant le Romantisme. Le roman d'initiation est aussi infléchi au féminin dans la deuxième *Lélia* et *La Comtesse de Rudolstadt*, où les épreuves gothiques servent à initier la femme à un rôle social public. De plus, au moyen du gothique, Sand remodèle le *Künstlerroman* dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, poussant plus loin les élans artistiques déjà présents chez les héroïnes d'Ann Radcliffe, et proposant un itinéraire gothique qui marque le développement de la femme artiste. Sand exploite au maximum les chevauchements entre le roman gothique et le Romantisme pour se réapproprier pour ses héroïnes les éléments les plus valorisants que le Romantisme réserve normalement à ses héros, par exemple l'initiation à un ordre de

connaissances supérieur (*Lélia II, La Comtesse de Rudolstadt*). Elle cherche ainsi l'égalité au niveau des modèles et rôles littéraires que ces héroïnes peuvent revêtir.

La transplantation du genre gothique anglais dans le terrain français s'avère donc extrêmement féconde pour Sand. Sur le plan idéologique, cette transplantation permet à Sand d'aborder et d'expérimenter avec des questions 'gender' et des questions politiques; sur le plan esthétique, elle permet à Sand de s'approprier des ressources du Romantisme au féminin, et sur le plan de son développement artistique, sa vie d'écrivain, cette transplantation donne lieu à une influence positive.

En même temps, par cette transplantation, Sand dédouble le genre gothique lui-même, qui survit dans des formes adaptées, et lui donne un nouvel élan. Il est à noter en effet que les trois points de pression gothiques privilégiés par Sand sont tous poursuivis dans les œuvres des sœurs Brontë en Angleterre,<sup>13</sup> parmi lesquelles Charlotte avait sûrement lu Sand,<sup>14</sup> et il y a lieu de croire qu'Emily aussi.<sup>15</sup> Nous affirmons ainsi que Sand a été un maillon clé dans ces processus de réécriture et de transplantation anglo-française qui font partie intégrante du genre gothique lui-même.

### Une Piste féconde pour les études sandiennes

Notre étude de cas démontre que les éléments gothiques sont une partie essentielle de l'œuvre de Sand. Nous avons focalisé sur la première décennie du corpus de Sand, qui est la plus proche temporellement de l'essor du roman gothique, afin de bien approfondir la portée de la réécriture du genre gothique dans ces romans. Cependant le gothique continue à faciliter l'interrogation sandienne à propos de

<sup>13</sup> *Wuthering Heights* mobilise prodigieusement le dédoublement de l'héroïne Catherine par le héros Heathcliff, ainsi que par d'autres avatars féminins, tels sa fille Cathy. Ce roman dédouble aussi son dénouement par son histoire de deux générations. Dans *Jane Eyre*, Charlotte Brontë élabore des doubles féminins gothiques qui servent aujourd'hui de référence, et fait de l'itinéraire gothique de l'héroïne un des aspects les plus passionnants du roman. D'autre part, le roman *Villette*, en laissant le destin de l'héroïne Lucy Snowe en suspens, évoque le dénouement ouvert, que Sand fournit aussi à ses romans gothiques.

<sup>14</sup> Dans une lettre datée 12 janvier 1848 et adressée à George Henry Lewes, Charlotte Brontë écrit: 'Now I can understand admiration of George Sand — for though I never saw any of her works which I admired throughout (even "Consuelo" which is the best, or the best I have read, appears to me to couple strange extravagance with wondrous excellence) yet she has a grasp of mind which if I cannot fully comprehend, I can deeply respect; she is sagacious and profound [...].' Patricia Thomson, '*Wuthering Heights* and *Mauprat*', p. 28.

<sup>15</sup> Nous savons qu'Emily savait lire en français, et comme l'indique Patricia Thompson, 'It would have been very difficult for anyone who could read French at all in the 1830s and 1840s not to be familiar with some of George Sand's novels' (ibid., p. 27). Par une lettre de Charlotte datée 20 août 1840, nous savons qu'elles recevaient des livres français dans leur maison à Haworth: 'I have got another bale of French books from G. [omersall] containing upwards of forty volumes.' J.V. Arnold, '*George Sand's Mauprat*', p. 210.

## Conclusion

questions idéologiques prégnantes même au-delà de cette première décennie. Sand poursuit ses expérimentations avec des héroïnes fortes négociant des contraintes patriarcales analogues, et prolonge son exploration du dédoublement féminin, par exemple à travers l'identité double de Julie/Isidora dans le roman *Isidora* (1845).<sup>16</sup> Même dans un roman si tardif que *Nanon* (1872), Sand fait de son héroïne éponyme une héroïne gothique, qui, tout comme Edmée et Consuelo, libère le héros de l'espace claustral. D'ailleurs, si dans *Isidora*, Sand fait encore encadrer l'expérience de son héroïne par un narrateur masculin peu fiable, dans *Nanon*, l'héroïne a enfin la faculté de narrer son itinéraire à la première personne. Dans ce roman, Sand renoue avec les origines du roman gothique, en poursuivant l'investigation des liens entre utopie, terreur et Révolution, pour concéder à son héroïne un espace idéal, qui finalement, lui appartient.

Sand poursuit aussi l'exploration de points de pression gothiques dans d'autres romans qui n'ont pas d'héroïne éponyme. Ainsi l'utopie que Sand avait commencé à refaçonner à travers la réécriture du dénouement gothique est explorée ultérieurement dans les romans socialistes des années 1840 et dans les célèbres romans champêtres. Dans *L'Homme de Neige* (1858) Sand met en scène l'itinéraire gothique du héros au sein de l'espace claustral, tandis que *Les Maîtres Sonneurs* (1853) continue à explorer les rites de l'initiation. Si nous avons omis le roman *L'Uscoque* dans ce travail, nous estimons que ce roman souvent dédaigné par la critique recèle des apports intéressants pour la question de la réécriture d'un gothique 'populaire'. Si Béatrice Didier trouve que dans l'œuvre de Sand on 'découvre tout un ensemble de réseaux, qui lui donnent à la fois variété et cohésion',<sup>17</sup> le roman gothique constitue un réseau sous-évalué qui mérite une analyse approfondie.

Ces quelques exemples sont seulement un indice du riche potentiel pour une étude plus élargie de l'importance du gothique à travers toute l'œuvre de Sand. Une analyse des éléments gothiques dans d'autres œuvres à différents points de sa carrière littéraire, démontrerait la réécriture du genre gothique comme un fil conducteur potentiel chez Sand, et décèlerait peut-être d'autres points de pression privilégiés. Cette piste soulignerait la cohésion qui sous-tend l'œuvre vaste et hétérogène de Sand, et aiderait à revoir la classification de l'œuvre de Sand en des périodes distinctes.

---

<sup>16</sup> Dans *Le Meunier d'Angibault* (1846), la folie incendiaire de la 'Bricoline' évoque le double féminin transgressif, et préfigure en effet la Bertha Mason de *Jane Eyre*.

<sup>17</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, p. 806.

L'approche adoptée dans cette étude permet de mieux cerner les thématiques de la condition féminine dans l'œuvre de Sand, et présente en même temps une conception plus valorisante de Sand comme écrivain. La réécriture sandienne du genre gothique anglais privilégie le pouvoir d'action des héroïnes face à leurs contraintes. En même temps, cette quête de Sand et son remodelage du genre, démontre son pouvoir d'action en tant qu'écrivain. Lire Sand par l'optique du gothique, c'est mieux rendre compte de son ingéniosité et d'une influence tout à fait formatrice. Ce travail éclaire ainsi un pouvoir d'action féminin double: celui des héroïnes fortes dans le monde romanesque sandien, et celui de George Sand dans le milieu littéraire, très 'gothique' de son temps.



## Annexes

### Annexe 1: George Sand: Une Vie et Une Œuvre

Née Amantine-Aurore-Lucile Dupin en 1804, George Sand est issue d'un mariage morganatique entre Maurice Dupin de Francueil, officier des armées napoléoniennes, descendant du prince électeur de Saxe, et Sophie Delaborde, fille d'un oiseleur. Après la mort de son père en 1808, Aurore fut élevée au château de Nohant, partagée entre sa mère et sa grand-mère paternelle qui se disputèrent son affection. Pendant cette époque, les propensions artistiques de la petite Aurore donnèrent lieu à Corambé, rêve mystique qui prit la forme d'une déité androgyne à qui elle offrit ses inventions romanesques.

Pour parfaire son éducation, Aurore fut envoyée en 1817 au Couvent des Dames Anglaises à Paris, où elle traversa une période d'intense ferveur religieuse et spirituelle. L'espace du couvent figurera ainsi de manière récurrente dans les romans de George Sand. Pendant cette période, elle entreprit sa formation intellectuelle par la lecture de poètes et philosophes, surtout Byron, Chateaubriand et Rousseau. En 1822, elle épousa le baron Casimir Dudevant, avec qui elle eût deux enfants, Maurice et Solange, mais ce mariage malheureux échoua après neuf ans. En 1831, Aurore quitta la propriété familiale de Nohant, décidée à acquérir son indépendance économique par une carrière littéraire à Paris. Le style de vie qu'elle mena pendant cette époque suscita des réactions scandalisées car elle portait parfois un pantalon et fumait des cigares, mais surtout à cause de ses liaisons passionnées avec, entre autres, Jules Sandeau et Alfred de Musset. La relation avec le poète romantique fut particulièrement tumultueuse et se termina en 1835 après le célèbre voyage à Venise.

Le pendant romanesque de cette période fut très fécond. Sand fit un apprentissage au *Figaro*, sous la direction d'Henri de Latouche, et co-écrivit le roman *Rose et Blanche* avec Sandeau, publié en 1831 sous le pseudonyme J. Sand. Après leur rupture, Aurore publia en 1832 son premier roman, *Indiana*, suivi par *Valentine*, signés George Sand, consacrant ainsi sa nouvelle identité. Ces romans connurent un succès critique et populaire immédiat et permirent à Sand de vivre de sa plume. *Lélia*, roman-scandale publié en 1833, et *Jacques* (1834), constituent une première période, que la critique associe avec la révolte féministe et le romantisme sentimental.

Les années 1830 permirent aussi à Sand d'avoir un contact plus direct avec des idées politiques. À Paris, Sand suivit le procès monstre des accusés des insurrections

d'avril 1834, et devint la maîtresse de l'avocat républicain Michel de Bourges. Pendant son procès de séparation avec son mari (1835-6), Sand rencontra le philosophe Lamennais, dont elle admira la doctrine idéaliste, chrétienne, saint-simonienne et démocratique, ainsi que le philosophe humanitaire Pierre Leroux, qui l'exposèrent aux idées de progrès et au socialisme. Sa liaison avec Chopin, qui commença en 1838 et qui dura neuf ans, la mit en contact avec d'autres immigrants polonais comme Mickiewicz ainsi qu'avec des cercles musicaux. Avec Chopin, Sand entreprit un voyage malencontreux à Majorque.

Les œuvres produites pendant cette période sont considérées comme constituant une deuxième manière pour Sand, où l'évocation de l'intrigue sentimentale s'accompagne d'une emphase plus marquée sur des idées sociales. Elle produisit ainsi *Mauprat*, *Lettres à Marcie* (1837), *Un Hiver à Majorque*, le roman mystique *Spiridion* et une deuxième version remaniée de *Lélia*, plus optimiste et plus ouvertement 'féministe' (1839). En 1841 Sand fonda la *Revue Indépendante* avec Leroux. *Consuelo* (1842), roman-phare, y fut publiée en feuilleton, ainsi que sa suite, *La Comtesse de Rudolstadt* (1843). Les romans *Le Compagnon du Tour de France* (1840), *Horace* (1841) et *Le Meunier d'Angibault* (1845), sont généralement considérés comme les produits d'une période socialiste humanitaire de Sand, où se dévoile son engagement envers le peuple.

Cet engagement trouva son apogée pendant la révolution de 1848, quand Sand s'investit pleinement auprès du gouvernement provisoire, et fonda le journal *La Cause du peuple*. L'échec de mai 1848 et les massacres de juin la troublèrent et elle se réfugia à Nohant, très marquée par cette déception. Sur le plan personnel, elle était aussi affligée par les ruptures avec sa fille Solange et avec Chopin. Pendant cette période, elle publia ses romans champêtres, *La Petite Fadette* et *François le Champi*, qui laissent transparaître son amour pour les paysages du Berry. En 1849 elle créa le Petit Théâtre de Nohant où elle continua longtemps à organiser des saisons théâtrales régulières. En effet pendant les deux décennies qui suivirent, elle travailla sur de multiples pièces, comme *Le Marquis de Villemer* (1864), adaptant aussi pour la scène quelques-uns de ses romans. Cette époque vit aussi la publication de deux récits autobiographiques: *Histoire de ma vie*, publiée en 1854-5, ainsi qu'*Elle et Lui* (1859), l'évocation controversée de sa liaison avec Musset.

Pendant l'automne de sa vie Sand eût une vie de relative stabilité. Elle fit un voyage en Italie, qui lui inspira *La Daniella* (1856), ainsi que d'autres séjours en

Auvergne et au Tamaris, qui renforcèrent son intérêt pour la géologie et la minéralogie, attestés dans *Laura* (1864). Sand se détourna des romans champêtres, et parmi les publications les plus connues de cette période, on trouve *Le Château des Désertes* (1851), *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1857), *Mademoiselle la Quintinie* (1863), où Sand témoigna d'un fort anticléricalisme, et *Nanon* (1872). En 1863 commença l'amitié indéfectible entre Sand et Gustave Flaubert, ponctuée par une correspondance régulière. Sand, se rendant à Paris, retrouva aux 'dîners Magny' plusieurs écrivains comme Ernest Renan et les frères Goncourt, mais dans l'année de la Commune, 1871 elle resta à Nohant, réprouvant les excès du gouvernement révolutionnaire. Sand devint connue comme 'la bonne dame de Nohant' et elle se consacra davantage à la vie familiale et à sa forte affection pour ses petits-enfants, à qui elle dédie *Contes d'une grand-mère* en 1873. Elle continua à écrire un nombre impressionnant de romans jusqu'à la fin de sa vie en 1876. À sa mort, Sand était célébrée par ses pairs comme un grand écrivain qui laissa à la postérité une œuvre romanesque qui compte près de soixante-dix titres, ainsi que des contes, des pièces de théâtre, des critiques littéraires, des pamphlets et une volumineuse correspondance qui s'échelonne sur une cinquantaine d'années.



## Annexe 2: Les Associations George Sand

En 1975, l'association *Les Amis de George Sand* est établie en France sous l'impulsion de Martine Beaufile, qui continue ainsi le travail d'Aurore Lauth-Sand, petite fille de George Sand. L'importance de cette association se mesure par sa fidélité au but qu'elle se propose dès 1976, à savoir celui 'de mieux faire connaître l'œuvre, la vie et la personnalité de George Sand à travers son époque et ses contemporains.'<sup>935</sup> Ainsi en 1976, l'association obtient des Éditions d'Aujourd'hui la réimpression de 26 romans 'introuvables' de George Sand, en 30 volumes qui seront préfacés par Georges Lubin, le président de l'association pendant 17 ans. Leur revue annuelle, *Les Amis de George Sand*, évoque une grande diversité de thèmes.<sup>936</sup> L'association cultive aussi des liens avec les musées consacrés à Sand, et organise des événements culturels pour la faire connaître davantage par le grand public. Son apport majeur est donc de favoriser la réhabilitation de Sand dans la perception publique, mettant en valeur l'importance de cette figure pour l'héritage culturel français, par les diverses facettes de sa personnalité, de son œuvre et de ses contemporains.

En 1977, lorsque l'éditeur Garnier envisage d'arrêter la publication de la *Correspondance* compilée par Lubin, Jean Courrier débloque la situation et établit, avec un cercle d'universitaires grenoblois, une *Association pour l'étude et la diffusion de l'œuvre de George Sand* qui se propose un objectif triple: stimuler la recherche, encourager la diffusion de l'œuvre dans le milieu scolaire et auprès de la population, et assurer l'édition de ses romans. Comme le remarque Simone Vierne, cette association 'avait assurément un nom un peu compliqué, mais elle disait bien le problème qui se posait alors', qui était notamment éditorial.<sup>937</sup> Ainsi les trente-six numéros de la revue semestrielle de l'Association, *Présence de George Sand*, comportaient des articles divers souvent regroupés par thèmes, mais aussi des textes encore inédits ou introuvables, comme *Histoire du rêveur*, *La Prima Donna*, *Les Charmettes*, et *Fanchette*, entre autres. L'Association organisait tous les deux ans un colloque international, et fonda les Éditions de l'Aurore, qui mettaient vingt-deux belles éditions

---

<sup>935</sup> Michel Baumgartner, 'Historique de l'association Les Amis de George Sand', <<http://www.amisdegeorgesand.info/historique.pdf/>> [consulté 20 janvier 2012].

<sup>936</sup> Ils sont classés sur leur site en 'histoire sandienne', 'vie quotidienne et sociale de George Sand', 'idées sandiennes', 'œuvre et éditions' et 'étude de l'œuvre sandienne'.

<sup>937</sup> Simone Vierne, 'Puisque commémoration il y a... Retour sur les études sandiennes à Grenoble', *Recherches & Travaux*, 70 (2007), 11-8.

érudites des ouvrages de Sand à la portée du public.<sup>938</sup> Elle rehaussait ainsi la visibilité de Sand en fonction des mêmes attributs que ceux pour lesquels elle était connue de son vivant. Malheureusement cette maison de publication n'ira pas à son terme et l'Association et la revue cesseront toutes deux en 1990, mais les études sandiennes, après une éclipse, resteront tout à fait présentes à l'Université Stendhal.

L'inauguration par Natalie Datlof de *Friends of George Sand* à Hofstra aux Etats-Unis en 1976, maintenant connue sous le titre *George Sand Association* (GSA), fournit à Sand une visibilité double sur le plan géographique, et relève son profil académique en Amérique du nord. Cette association, très active, a fait naître à un rythme régulier des colloques consacrés à Sand, tous les deux ans, dont la publication des actes fournit une idée de l'évolution des tendances critiques sandiennes. Janis Glasgow, dans l'introduction d'un tel recueil, *George Sand: collected essays* (1986), exprime bien la mission de l'organisation à l'époque: celle de séparer la légende de George Sand de George Sand l'artiste.<sup>939</sup> Si les premières contributions dans les colloques, ainsi que dans l'excellente revue de l'organisation, *George Sand Studies*, évoquent encore des thèmes traditionnels comme les liens entre Sand et ses compatriotes français, et ses relations musicales, elles s'orientent dans les années 1980 et 1990 vers des études plus pointues sur des romans particuliers, y compris des romans peu connus.

Cette tendance constitue en effet une des divergences dans les modalités nationales des études sandiennes; ainsi Sabine Loucif remarque qu'en France, la revue *Les Amis de George Sand* 'consacre un peu moins de la moitié de ses articles exclusivement à Sand', optant souvent de l'envisager de pair avec une autre figure contemporaine, souvent masculine, tandis que 'les trois quarts des articles de la revue américaine *George Sand Studies* lui sont dévolus' exclusivement.<sup>940</sup> À cette tendance, nous ajouterons aussi le fait que la théorie critique est employée davantage dans les analyses américaines, tandis que le cadre français demeure attaché à une approche plus traditionnelle. D'ailleurs, les programmes universitaires du type 'gender/women's

<sup>938</sup> À cette maison d'édition, il faut ajouter aussi 'Éditions des Femmes' et les Slatkine's Reprints (32 volumes), qui eurent tous un rôle important dans la redécouverte de George Sand l'écrivain.

<sup>939</sup> 'The George Sand Association at Thirty: A Collaborative Essay on the First Ten Years (1976-1986): Written on the occasion of the thirtieth anniversary of the Founding of the GSA' <[http://people.hofstra.edu/david\\_a\\_powell/gsa/PDF/GSA\\_at\\_30.pdf](http://people.hofstra.edu/david_a_powell/gsa/PDF/GSA_at_30.pdf)> [consulté le 20 janvier 2012].

<sup>940</sup> Loucif continue: 'Il semblerait ainsi que la légitimité de Sand comme objet d'étude se fonde davantage sur une discrimination positive qui valorise les femmes aux Etats-Unis et davantage sur les relations de Sand avec des hommes célèbres en France.' 'Bibliographie George Sand 1990-1999. Les Etudes sandiennes aujourd'hui: perspectives croisées', *George Sand, Écritures et représentations*, éd. par Eric Bordas (Eurédit: Paris, 2004) 241- 263 (254).

*Annexe 2*

studies', au sein desquels on a souvent classé les études sandiennes en Amérique, sont absents dans le contexte universitaire français

### **Annexe 3: An interactive web-based tool visualising the gothic itinerary in *Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt***

This digital humanities project entailed the creation of a web-based interactive tool entitled ‘The Heroine's gothic itinerary in George Sand's *Consuelo* (1842) and *La Comtesse de Rudolstadt* (1843)’. It was funded by DH Soton and STEPS (Malta), and is aimed at students and academics alike. This project was developed in collaboration with Dr. Neville Grech, Research Associate at the University of Bristol, and can be viewed on [www.gothicconsuelo.appspot.com](http://www.gothicconsuelo.appspot.com)

#### **Rationale**

A paper I have given on this material has already scoped the compelling motif of the spiral to describe the parallel geographical and psychological itinerary of Sand’s eponymous heroine *Consuelo*.<sup>941</sup> The spiral is central to my visualization model. The potential student user would be able to explore the key sequences on this spiral in Sand’s novel, and explore links to English Gothic intertexts. Apart from allowing for a self-directed literature-learning environment, it would provide critical engagement with nineteenth-century texts. It would also enable complex cognitive processes such as noticing patterns and links, and making cross-references. Prof. Mary Orr’s web-based project on Flaubert’s *La Tentation de Saint Antoine*, will serve as an analogous model in its pedagogical concern of visualising nineteenth-century texts.<sup>942</sup>

#### **The Development Process**

In the preparatory phase, I cleared the way for copyright free texts, images and open access articles which could serve as links. Putting the project in practice involved a more collaborative dimension, since the ideas needed to be translated in clear visual terms and according to programming practicality.

Our implementation makes use of the latest web technologies. For example, we use some semantic web features of HTML5 such as sections and itemprops. These features

---

<sup>941</sup> ‘Chemins de la liberté? L’Itinéraire gothique de *Consuelo*, de *Consuelo* à *La Comtesse de Rudolstadt*’ at the Society for French Studies Annual Conference in Exeter, in July 2012.

<sup>942</sup> The tool developed by Mary Orr, entitled ‘Electronic Visualisation of nineteenth-century French literary-scientific texts: Flaubert's *Tentation de saint Antoine*’ can be viewed through this link <http://devel-stanthony.ecs.soton.ac.uk/> [accessed on 5<sup>th</sup> August 2013].

do not change the presentation of the tool, but are instead used to annotate the text with machine readable information. This is used in conjunction with client side libraries such as JQuery and techniques such as AJAX to provide an enhanced user experience. The downside however is that our tool can only run on modern browsers.

We chose to host our tool on the google app engine. This choice was made since part of the team has professional experience with this platform and the tools it offers. Google app engine is also very fast, reliable and free for low traffic websites such as this one. A constant concern while making choices for how best to build this tool was user ease of access and simplicity – what would best facilitate user navigation without losing sight of the complexities of the literary material? We therefore decided that some kind of contextualisation was necessary, which is why we added two sections preceding the actual spiral: one on George Sand, and one on the Gothic itinerary. These lead up to the main section, Consuelo’s gothic itinerary.

We also had to think of ways to integrate helpful prompts to the reader to accompany the reading experience. The solution was to insert the prompts at strategic locations while scrolling. Event handlers were subsequently set up to listen to events caused by a user scrolling through the modal dialog. These inspected the currently displayed HTML for metadata relating to user prompts and the content on a separate prompt window would then be automatically adjusted to reflect the text the user is currently reading. As regards to accompanying pictures, we decided that these will be present as thumbnails that the user can enlarge at any point of his reading of the extract.

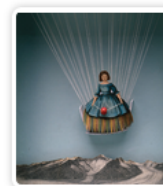
## **The Final Product**

### The Home Page:

In order to enable the general user to follow and understand our main section of Consuelo’s gothic itinerary, we provided further contextualisation through the addition of other sections leading up to our original contribution. Besides the originally planned spiral, we therefore included a section on French author George Sand, one on the gothic itinerary and a final section ‘About’ to explain the rationale of this visualisation tool. These sections appear in their abridged form and can be extended at will.

---

## The heroine's gothic itinerary in George Sand's *Consuelo* (1842) and *La Comtesse de Rudolstadt* (1843)




---

### Who is George Sand?

Born in 1804 as Aurore Dupin, later Baroness Dudevant, George Sand was the pseudonym that this intriguing woman chose for her literary career. She was a very prolific writer of novels, short stories and plays over a 40 year period. Her literary output has often been classified simplistically into 4 distinct periods, guided by the author's biography: the feminist, romantic, personal novels: *Indiana*, *Valentine*, *Lélia*. [...]

[+ More](#)

---

### What is a gothic itinerary?

In the English gothic novel, especially the works of Ann Radcliffe, the heroine often goes through a number of imprisoning and underground spaces and undergoes a number of tests of fortitude. She also goes through sublime landscapes which stimulate the heroine's sensibility. The critic Ellen Moers envisions this itinerary as a positive strategy, enabling 'travelling heroism'. [...]

[+ More](#)

---

### Consuelo's gothic itinerary

In George Sand's novels *Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt*, the heroine's itinerary proceeds not so much in a linear fashion as in a 'spiral mode'. She encounters setbacks sometimes but these enable her to travel even further in her journey.

[...]

[+ More](#)

---

### About

Despite the fact that George Sand's novels were bestsellers during their time of writing, they are now mostly forgotten or unknown by the general public. By visualising the intertextual and gothic dimensions of these novels, this tool demo aims to bring out the richness and at the same time, the novelty of these works.

[...]

[+ More](#)

---

© Copyright 2013, Marilyn Mallia.

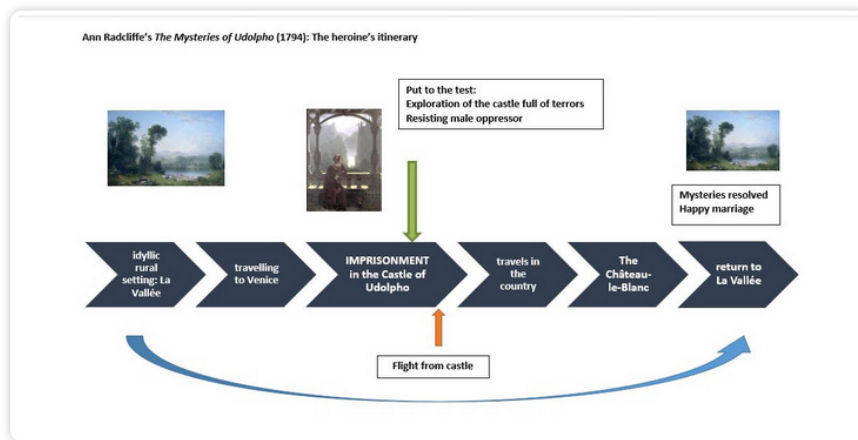
The section on the gothic itinerary also exploits visualisation opportunities through a linear timeline of the heroine's steps of progression in Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho* (1794). The doubling of steps is indicated at first glance through the use of the framing picture of a utopian setting and the arrow indicating a return to the place of origin.

## What is a gothic itinerary?

In the English gothic novel, especially the works of Ann Radcliffe, the heroine often goes through a number of imprisoning and underground spaces and undergoes a number of tests of fortitude. She also goes through sublime landscapes which stimulate the heroine's sensibility. The critic Ellen Moers envisions this itinerary as a positive strategy, enabling 'travelling heroism'

For Mrs. Radcliffe, the Gothic novel was a device to send maidens on distant and exciting journeys without offending the proprieties. In the power of villains, her heroines are forced to do what they could never do alone, whatever their ambitions: scurry up to the top of pasteboard Alps, spy out exotic vistas, penetrate bandit-invested forests. And indoors, inside Mrs. Radcliffe's castles, her heroines can scuttle miles along corridors, descend into dungeons, and explore secret chambers without a chaperone because the Gothic castle, however much in ruins, is still an indoor and therefore freely female space. (*Literary Women* (London: W. H. Allen, 1977) p.126).

Below you can see the main phases of the heroine's journey in *The Mysteries of Udolpho*.



## The Spiral

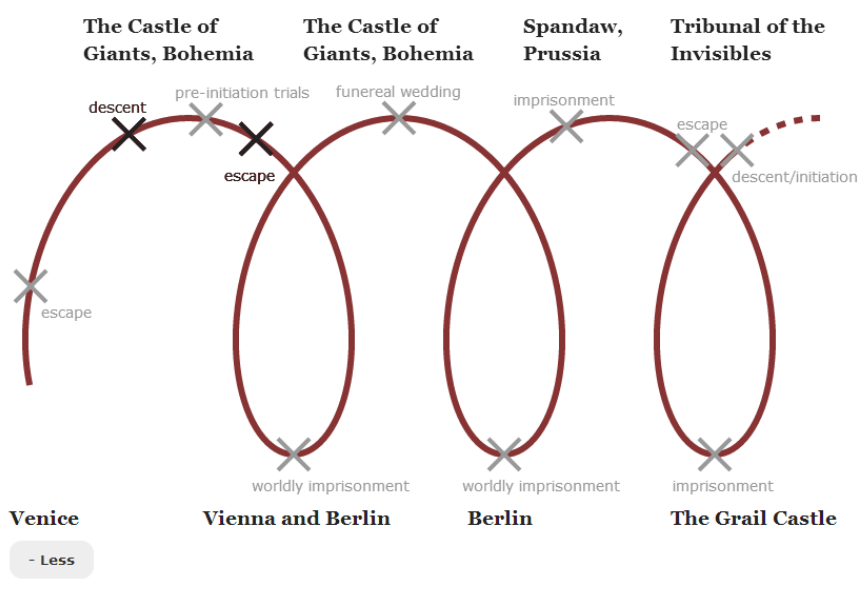
In the course of building this tool, we became aware of the shortcomings of a vertical spiral as visual model. Though more consonant with gothic ideas of descent into the abyss and resembling the well into which Consuelo descends during the key gothic sequence, a downward spiralling suggests regression rather than progression. Also the viewer would have to scroll down to see the different steps, thus losing sight of the itinerary in its entirety. The solution was therefore to change it into a horizontal spiral, moving from left to right in accordance to normal patterns of readership.

We also decided to indicate the two active links through colour, by changing the non-functioning links into grey. The final dots of the itinerary indicate the on-going nature of the itinerary, since the heroine keeps on developing.

### Consuelo's gothic itinerary

In George Sand's novels *Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt*, the heroine's itinerary proceeds not so much in a linear fashion as in a 'spiral mode'. She encounters setbacks sometimes but these enable her to travel even further in her journey.

Read more on [Consuelo's doubled gothic itinerary](#).



#### The Steps of the itinerary – escape and descent

Upon clicking on the steps 'escape' or 'descent' in the location 'The Castle of Giants, Bohemia', you are taken to the screen below, which juxtaposes the English Gothic on the left with George Sand's rewriting of it in *Consuelo* on the right. The user can consult contemporary illustrations of these novels, and while scrolling, reader prompts guide him/her and indicate useful scholarly articles which are open access.



Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, 1794

George Sand, *Consuelo*, 1842

Volume 3, Chapter 1

He then took up the torch, and led her along the passage, at the extremity of which he unlocked another door, whence they descended, a few steps, into a chapel, which, as Barnardine held up the torch to light her, Emily observed to be in ruins, and she immediately recollected a former conversation of Annette, concerning it, with very unpleasant emotions. She looked fearfully on the almost roofless walls, green with damps, and on the gothic points of the windows, where the ivy and the briony had long supplied the place of glass, and ran mantling among the broken capitals of some columns, that had once supported the roof. Barnardine stumbled over the broken pavement, and his voice, as he uttered a sudden oath, was returned in hollow echoes, that made it more terrific. Emily's heart sunk; but she still followed him, and he turned out of what had been the principal aisle of the chapel. 'Down these steps, lady,' said Barnardine, as he descended a flight, which appeared to lead into the vaults; but Emily paused on the top, and demanded, in a tremulous tone, whether he was conducting her.

To the portal,' said Barnardine.

'Cannot we go through the chapel to the portal?' said Emily.

'No, Signora, that leads to the inner court, which I don't choose to unlock. This way,

Chapter XL

En rentrant le soir dans sa chambre, elle trouva sur son épinette un vieux livre doré et armorié qu'elle crut aussitôt reconnaître pour celui qu'elle avait vu prendre dans le cabinet d'Albert et emporter par Zdenko la nuit précédente. Elle l'ouvrit à l'endroit où le signet était posé: c'était le psaume de la pénitence qui commence ainsi: De profundis clamavi ad te. Et ces mots latins étaient soulignés avec une encre qui semblait fraîche, car elle avait un peu collé au verso de la page suivante. Elle feuilleta tout le volume, qui était une fameuse bible ancienne, dite de Kralic, éditée en 1579, et n'y trouva aucune autre indication, aucune note marginale, aucun billet. Mais ce simple cri parti de l'abîme, et pour ainsi dire des profondeurs de la terre, n'était-il pas assez significatif, assez éloquent? Quelle contradiction régnait donc entre le vœu formel et constant d'Albert et la conduite récente de Zdenko?

Consuelo s'arrêta à sa dernière supposition. Albert, malade et accablé au fond du souterrain, qu'elle présumait placé sous le Schreckenstein, y était peut-être retenu par la tendresse insensée de Zdenko. Il était peut-être la proie de ce fou, qui le chérissait à sa manière, en le tenant prisonnier, en cédant parfois à son désir de revoir la lumière, en exécutant ses messages auprès de Consuelo, et en s'opposant tout à coup au succès de ses démarches par une terreur ou un caprice inexplicable. Eh bien, se dit-elle, j'irai, dussé-je affronter les dangers réels; j'irai, dussé-je faire

Observe the characteristics of the gothic descent – what feelings does it provoke within the heroine?

What actions does the heroine undertake?

What motivates Consuelo's descent? In which frame of mind does she undertake her quest?

The quest to save someone from the underworld is a recurrent one in Greek mythology. In what way does Sand rewrite this? Which roles would Consuelo, Albert and Zdenko be replaying?

## Final Technical Considerations

In this project, standard web development techniques were utilised, and the user experience together with the requirements at hand drove the development. The client side rendering techniques using JavaScript and JQuery were exploited to their fullest. For example, the spiral component is generated each time as the page is rendered and is fully parametric, which means it can be reused to describe other "itineraries" of various lengths. For this, we used an HTML5 canvas, and therefore no client side plugins need to be installed. This, together with other HTML5 features we used, however, requires the user to have a modern browser installed.

There is a lot of scope for further work. One way this project could be extended is to add the content for all parts of the itinerary. Furthermore, an automated method with which links between texts are found could be found using state of the art information retrieval techniques. For example, a user can select two texts of his choice, which would be annotated with metadata. Information retrieval and natural language processing algorithms can then be used to automatically explore the links between these texts. At the same time, the application of such technology in this context is still far behind, and one would not expect the same results as those by a human expert with domain expertise in the field.

## Bibliographie

### Œuvres de George Sand

- Sand, George, *Consuelo; La Comtesse de Rudolstadt* (Paris: R. Laffont, 2004)
- , *Correspondance*, éd. par Georges Lubin, 25 tomes (Paris: Classiques Garnier, 1964-95)
- , 'Essai sur le drame fantastique: Goethe-Byron-Mickiewicz', *La Revue des Deux Mondes*, 20 (décembre 1839)
- , 'Histoire de ma vie', in *Œuvres autobiographiques*, 2 tomes (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970-1971)
- , *Indiana* (Paris: Gallimard, 1984)
- , *La Daniella*, 2 tomes, t. I (Paris: Ressources, 1979)
- , *Lélia* (Paris: Garnier, 1960)
- , *Lélia: texte de l'édition 1839*, 2 tomes (Meylan: Éditions de l'Aurore, 1987)
- , 'Lélia', in *Romans 1830*, éd. par Marie-Madeleine Fragonard (France: Presses de la cité, 1991), pp. 383-587
- , *Les Deux Frères* (Paris: Calmann-Lévy, 1885)
- , 'Lettres à Marcie', in *Œuvres Complètes* (Geneva: Slatkine Reprints, 1980), pp. 165-234
- , *Lucrezia Floriani* (Paris: Éditions d'aujourd'hui, 1977)
- , *Mauprat* (Paris: Gallimard, 1981)
- , 'Sketches and Hints', in *Œuvres autobiographiques*, 2 tomes (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970-1971)
- , *Spiridion* (Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1976)
- , *Spiridion: texte de 1842* (Genève: Slatkine reprints, 2000)
- , *Un Hiver à Majorque* (Paris: Le Livre de poche, 1984)
- , 'Valentine', in *Romans 1830* (Paris: Omnibus/Presses de la cité, 1991), pp. 193-382

### Études critiques de George Sand

- Abdel-Aziz, Nathalie, 'Quelle fin pour l'artiste? Spécificités d'écriture de la clôture des romans sur l'artiste', in *George Sand l'écriture du roman: actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, éd. par Jeanne Goldin (Montréal, Québec: Université de Montréal, 1996), pp. 325-35
- Alvarez-Detrell, Tamara, et Michael G. Paulson, eds., *The Traveler in the Life and Works of George Sand* (New York: The Whitson Publishing Company, 1994)
- Anastasaki, Elena, 'Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand', *George Sand Studies*, 25 (2006), 52-66
- Arnold, J.V., 'George Sand's *Mauprat* and Emily Brontë's *Wuthering Heights*', *Revue de littérature comparée*, 46 (1972, avril/juin), 209-18
- Aubery, Pierre, 'George Sand dénonciatrice de l'imposture monastique', *Présence de George Sand*, 22 (mars 1985), 28-37
- Bara, Olivier, 'Consuelo et 'le temple de la folie'. Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique', in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 167-88

## Bibliographie

- Bara, Olivier, et Christine Planté, *George Sand Critique, une autorité paradoxale* (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011)
- Barrett Browning, Elisabeth, 'To George Sand. A Desire', in *Aurora Leigh and Other Poems*, éd. par John Robert Glorney Bolton et Julia Bolton Holloway (London: Penguin, 1995), p. 320
- Barry, Joseph, 'The Wholeness of George Sand', *Nineteenth-Century French Studies*, 4 (Summer 1976), 469-87
- , *Infamous Woman: The Life of George Sand* (New York: Anchor Books, 1978)
- Baumgartner, Michel, 'Historique de l'association Les Amis de George Sand', <<http://www.amisdegeorgesand.info/historique.pdf/>> [consulté le 20 janvier 2012].
- Bernard-Griffiths, Simone, et José-Luis Diaz, eds., *Lire 'Histoire de ma vie' de George Sand* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006)
- Berthier, Philippe, 'L'Inquisiteur et la dépravatrice: Barbey d'Aurevilly et George Sand (1833-1850)', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 78 (1978), 736-58
- Béteille, Arlette, 'Où finit *Indiana*? Problématique d'un dénouement', in *George Sand: Recherches Nouvelles*, éd. par Françoise van Rossum-Guyon (Groningen: CRIN. Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises, 1983), pp. 62-73
- Bochenek-Franczakowa, Regina 'Le Portrait ironique de Raymon dans 'Indiana' de George Sand et le jeu des complicités narratives', *Les Amis de George Sand*, 25 (2003), 37-43
- Bordas, Éric, 'Valentine, roman historique, roman de l'histoire, ou roman dans l'histoire?', *George Sand Studies*, 21 (2002), 28-55
- , *Éric Bordas présente Indiana de George Sand* (Paris: Gallimard, 2004)
- Bossis, Mireille, 'Répétition des situations dramatiques dans *Consuelo*: recherche d'une structure signifiante', in *La Porporina. Entretiens sur Consuelo*, éd. par Léon Cellier (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1976), pp. 101-17
- , 'Manon Lescaut - Leone Leoni: La Passion au masculin et/ou au féminin?', in *Le Récit amoureux, Colloque de Cerisy*, éd. par Didier Coste et Michel Zérafra (Seysse: Champ Vallon, 1984), pp. 71-85
- , 'La Femme Prêtresse dans les romans de George Sand', in *George Sand: Collected Essays*, éd. par Janis Glasgow (Troy, NY: Whitston, 1985), pp. 250-70
- Bourgeois, René, 'Les Deux Cordes de la lyre, ou Goethe jugé par George Sand', in *Hommage à George Sand*, éd. par Léon Cellier (Paris: Presses Universitaires de France, 1969), pp. 93-100
- Boutin, Aimée, 'Indiana au pays des hommes: Narration et Désir dans le roman de George Sand', in *George Sand, écritures et représentations*, éd. par Éric Bordas (Cazaubon: Eurédit, 2004), pp. 123-33
- , 'Out of place: Family Dysfunction and displacement in *Valentine*', *The Romanic Review*, 96 (2005), 311-24
- Bowman, Frank Paul, 'George Sand, le Christ et le royaume', *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 28 (1976), 243-62
- Boyd Sivert, Eileen, 'Lélia and Feminism', *Yale French Studies*, 62 (1981), 45-66
- Bozon-Scalzitti, Yvette, 'Mauprat ou la belle et la bête', *Nineteenth Century French Studies*, 10 (1981-82), 1-16
- Bree, Germaine, 'The Fictions of Autobiography', *Nineteenth-Century French Studies*, 4 (Summer 1976), 438-49
- Bricault, Céline, 'La Tour Gazeau dans *Mauprat* de George Sand', in *O Saisons, ô Châteaux: châteaux et littérature des lumières à l'aube de la modernité, 1764-*

- 1914, éd. par Pascale Auraix-Jonchière (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004), pp. 93-111
- Buchet-Rogers, Nathalie, 'Indiana' et 'Ferragus': fondements de l'autorité narrative et esthétique chez Sand et Balzac', *George Sand Studies*, 18 (1999), 47-64
- , 'Adultère-deuxième: *Valentine* ou l'empire du genre', *George Sand Studies*, 22 (2003), 34-48
- Carrière, Casimir, *George Sand amoureuse: ses amants, ses amitiés tendres* (Paris, Genève: La Palatine, 1967)
- Cate, Curtis, *George Sand: A Biography* (Boston: Houghton Mifflin, 1975)
- Chastagnaret, Yves, 'Mauprat' ou du bon usage de l'Émile', *Présence de George Sand*, 8 (mai 1980), 10-5
- 'Chronique', *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* (1876), 241-48
- Cohen, Margaret, *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999)
- Creelius, Kathryn J., *Family Romances: George Sand's Early Novels* (Bloomington: Indiana University Press, 1987)
- Daly, Pierrette, 'The Fantastic in *Consuelo*', in *George Sand Papers*, éd. par Natalie Datlof (New York: AMS Press, 1978), pp. 77-82
- , 'The Problem of Language in George Sand's *Indiana*', in *West Virginia George Sand Conference papers*, éd. par Armand Singer (Morgantown: Dept. of Foreign Languages, West Virginia University, 1981), pp. 22-7
- Danahy, Michael, *The Feminization of the Novel* (Gainesville, Fla.: University of Florida press, 1991)
- Daniels, Charlotte, *Subverting the Family Romance: Women Writers, Kinship Structures, and the Early French Novel* (Lewisburg; London: Bucknell University Press ; Associated University Presses, 2000)
- Dayan, Peter, 'Who is the narrator in *Indiana*?', *French Studies* (1998), 152-61
- Diaz, Brigitte, 'George Sand: une "théorie du roman" par correspondance', in *George Sand et l'écriture du roman: actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, éd. par Jeanne Goldin (Montréal: Université de Montréal, 1996), pp. 71-85
- Diaz, Brigitte, et Isabelle Hoog Naginski, eds., *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture* (Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006)
- Diaz, José-Luis, 'La Vie comme Œuvre', in *Lire 'Histoire de ma vie' de George Sand*, éd. par Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006), pp. 363-81
- , 'Inventer George Sand (1812-1828)', in *George Sand lue à l'étranger*, pp. 25-35
- Didier, Béatrice, 'Ophélie dans les chaînes: études de quelques thèmes d'*Indiana*', in *Hommage à George Sand*, éd. par Léon Cellier (Paris: Presses Universitaires de France, 1969), pp. 89-92
- , 'Sexe, société et création: *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*', *Romantisme*, 13-14 (1976), 155-66
- , *L'Écriture-Femme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981)
- , 'George Sand, écrivain réaliste?', in *George Sand et l'écriture du roman: actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, éd. par Jeanne Goldin (Montréal: Université de Montréal, 1996), pp. 39-58
- , *George Sand écrivain: 'un grand fleuve d'Amérique'* (Paris: Presses Universitaires de France, 1998)
- Edwards, Samuel, *George Sand: A Biography of the First Modern, Liberated Woman* (London: Hale, 1973)

## Bibliographie

- Ender, Evelyne, 'Une femme qui rêve n'est pas tout à fait une femme': Lélia en rupture d'identité', *Nineteenth Century French Studies*, 29 (Spring-Summer 2001), 226-46
- Escomel, Gloria, 'Le Voyage initiatique de Consuelo', *Études françaises*, 24 (1988), 57-69
- Finch, Alison, *Women's Writing in Nineteenth-century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000)
- France, Anatole, 'La Nature dans les romans de George Sand', *Le Temps* (le 18 avril 1870)
- Frappier-Mazur, Lucienne, 'Desire, Writing and Identity in the Romantic Mystical Novel: Notes for a Definition of the Feminine', *Style*, 18 (1984), 328-54
- Ghillebaert, Françoise, *Disguise in George Sand's novels* (New York: Peter Lang, 2009)
- Glasgow, Janis, *Une Esthétique de comparaison: Balzac et George Sand, 'La Femme abandonnée' et 'Metella'* (Paris: A.-G. Nizet, 1977)
- Godwin-Jones, Robert, 'George Sand as E.T.A. Hoffman: Cora and *Le Secrétaire intime*', *George Sand Studies*, 10 (1990/1991), 11-7
- , *Romantic Vision: The Novels of George Sand* (Birmingham, Alabama: Summa, 1995)
- Gorilovics, Tivadar, 'Un Regard d'homme: le narrateur sandien', in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. par Françoise van Rossum-Guyon (Montréal: Paragraphes, 1983), pp. 251-59
- Grossir, Claudine, 'George Sand: la genèse des fins de romans', in *Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture*, éd. par Nigel Harkness (Amsterdam, New York: Rodopi, 2007), pp. 17-33
- Haig, Stirling, 'La Chambre Circulaire d'Indiana', *Neophilologus*, 62 (oct 1978), 505-12
- Hamon, Bernard, *George Sand et la politique* (Paris: l'Harmattan, 2001)
- Harkness, Nigel, 'Writing under the Sign of Difference: The Conclusion of *Indiana*', *Forum Modern Language Studies*, 13 (1997), 115-28
- , 'Resisting Realist Petrification in George Sand's *Lélia* and Balzac's *Sarrasine*', *French Studies*, 59 (2005), 159-72
- , *Men of their Words: The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction* (London: Legenda, 2007)
- Harkness, Nigel, et Jacinta Wright, eds., *George Sand, Intertextualité et Polyphonie I: Palimpsestes, échanges, réécritures* (Oxford: Peter Lang, 2011)
- , eds., *George Sand, Intertextualité et Polyphonie II: Voix, image, texte* (Oxford: Peter Lang, 2011)
- Harlan, Elizabeth, *George Sand* (New Haven: Yale University Press, 2004)
- Harvey, Cynthia, 'Les règles du jeu au féminin. *Indiana* ou la conquête d'un espace de liberté', *Tangence*, 94 (2010), 11-22
- Hatem, Jad, 'Scission du coeur et désordre du corps dans *Lélia* de Sand', *Romantisme* (1996), 19-34
- Hecquet, Michèle, *Lecture de 'Mauprat' de George Sand* (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990)
- , 'Aspects du roman gothique: la confession féminine dans les romans de Sand', in *Mélodrames et romans noirs* éd. par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard (Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2000), pp. 449-59
- , *Poétique de la parabole: Les Romans socialistes de George Sand 1840-1845* (Paris: Klincksieck, 1992)
- Hirsch, Michèle, 'Questions à *Indiana*', *Revue des Sciences Humaines*, 165 (1977), 117-29

- Hoog, Marie-Jacques, 'Lélia au rocher', *Revue des Sciences Humaines*, 226 (avril-juin 1992), 55-64
- Hoog Naginski, Isabelle, *George Sand: Writing for her life* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991)
- , 'Consuelo and *La Comtesse de Rudolstadt*: From Gothic Novel to Novel of Initiation', in *The World of George Sand*, éd. par Natalie Datlof, Jeanne Fuchs et David A. Powell (New York ; London: Greenwood, 1991), pp. 107-17
- , 'From Melancholy to Ecstasy: *Lélia* and Sand's Feminine Sublime', *George Sand Studies*, XI (Spring 1992), 3-13
- , 'Les Deux Lélia: une réécriture exemplaire', *Revue des sciences humaines*, 226 (avril-juin 1992), 65-84
- , *George Sand: l'écriture ou la vie*. trans. Nadine Dormoy-Savage (Paris: Champion, 1999)
- , 'Lélia, ou l'héroïne impossible', *Études littéraires*, 35 (2003), 87-106
- , *George Sand mythographe* (Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2007)
- , 'In Reboul's Empire: George Sand's *Lélia*. A Critical Double Standard', in *George Sand et l'Empire des lettres*, éd. par Anne McCall Saint-Saëns (Nouvelle Orléans: Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2004), pp. 195-207
- , 'Roman Noir', in *Dictionnaire George Sand*, éd. par Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchiere (Paris: Champion, à paraître)
- Jack, Belinda, *George Sand: A Woman's Life Writ Large* (London: Chatto & Windus, 1999)
- Jensen, Mark, 'George Sand and the Myth of Feminism', in *The Traveler in the Life and Works of George Sand*, éd. par Tamara Alvarez-Detrell et Michael G. Paulson (New York: The Whitson Publishing Company, 1994), pp. 158-68
- Johnson, Irène, 'Effets de mobilité et paradoxe dans *Lélia*', in *George Sand l'écriture du roman: actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, éd. par Jeanne Goldin (Montréal, Québec: Université de Montréal, 1996), pp. 209-18
- Kadish, Doris Y., 'Representing Race in Indiana', *George Sand Studies*, 11 (1992), 22-30
- Kruikemeier, Connie, 'Fêtes et cérémonies: la structure mythique de Lélia', in *George Sand, recherches nouvelles.*, éd. par Françoise van Rossum-Guyon (Amsterdam Atlanta (Ga.): Rodopi, 1983), pp. 74-92
- Laforgue, Pierre, 'Consuelo, *La Comtesse de Rudolstadt*, deux romans en un, ou la fantaisie, le romanesque et le sens en 1840', in *La Comtesse de Rudolstadt* (Paris: Gallimard, Folio, 1999), pp. 590-603
- , *Corambé: Identité et fiction de soi chez George Sand* (Paris: Klincksieck, 2003)
- , 'Le Roman infini narratif, romanesque et réflexivité métapoétique chez Sand (Quelques exemples et quelques propositions)', in *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006), pp. 335-42
- Laporte, Dominique, '"Ne m'appellez donc jamais femme auteur": Deconstruction and denial of the sentimental novel in the works of George Sand', *Nineteenth-Century French Studies*, 29 (2001), 247-55
- 'Les Lettres d'un voyageur de George Sand: une poétique romantique', *Recherches & Travaux*, 70 (2007)
- Lewis, Linda M., *Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian Woman Artist* (Columbia: University of Missouri Press, 2003)

## Bibliographie

- Little, Roger, 'Coloring Noun: More Black Funk', *George Sand Studies*, 21 (2002), 22-7
- Lorenzi, Marianne, 'La Force du sentiment: tentative de caractérisation du romanesque de George Sand', *Romanesques*, 4 (2011), 39-56
- Loucif, Sabine, et David Powell, 'Bibliographie George Sand 1990-1999. Les Études sandiennes aujourd'hui: perspectives croisées', in *George Sand, Écritures et représentations*, éd. par Eric Bordas (Paris: Eurédit, 2004), pp. 241-63
- Lubin, Georges, 'Les Années de purgatoire sont derrière nous', *Bulletin des Amis de George Sand* (1978), 3-4
- Lukacher, Maryline, 'Consuelo, ou la défaite politique de la femme', *George Sand Studies*, 12 (1993), 36-45
- , *Maternal fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille* (Durham; London: Duke University Press, 1994)
- , 'Une longue histoire: *Consuelo* et le fil d'Ariane', in *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006), pp. 325-34
- , *Autobiofictions: George Sand et le conflit de l'écriture* (New Orleans: Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2008)
- Machelidon, Véronique, 'Female Melancholy and the Politics of Authori(al)ity in George Sand's *Indiana*', *George Sand Studies*, 24 (2005), 24-47
- Mallia, Marilyn, '"L'Ingénieuse et féconde" George Sand: le remaniement gothique de *Consuelo* (1842) dans *La Comtesse de Rudolstadt* (1843)', *French Studies Bulletin*, 34 (2013), 3-7
- Massardier-Kenney, Françoise, 'Indiana: Lieux et personnages féminins', *Nineteenth-century French Studies*, 19 (Fall 1990), 65-71
- , 'Textual Feminism in the Early Fiction of George Sand', *George Sand Studies*, 13 (1994), 11-7
- , *Gender in the Fiction of George Sand* (Amsterdam, Atlanta (Ga.): Rodopi, 2000)
- Maurois, André, *Lélia, ou, La Vie de George Sand* (Paris: Hachette, 1952)
- Michaud, Stéphane, ed., *Flora Tristan, George Sand, Pauline Roland: Les Femmes et l'invention d'une nouvelle morale, 1830-1848* (Paris: Créaphis, 1994)
- Miller, Nancy K., 'Writing (from) the Feminine: George Sand and the Novel of the Female Pastoral', in *The Representation of Women in Fiction*, éd. par Margaret Higonnet et Carolyn Heilbrun (Baltimore: John Hopkins University Press, 1983), pp. 124-51
- Minot, Leslie Ann, 'Sand's Unassimilable Prostitutes: Pulchérie, Isidora, and the Nineteenth-Century Novel of Prostitution', *George Sand Studies*, 21 (2002), 56-69
- Moers, Ellen, *Literary Women* (London: W.H. Allen, 1977)
- Mozet, Carol, 'Lord Byron et George Sand: *Le Corsaire*, *Lara*, et *L'Uscoque*', in *George Sand: collected essays*, pp. 53-68
- Mozet, Nicole, *George Sand, écrivain de romans* (Saint-Cyr-sur-Loire: Piroit, 1997)
- O'Dea, Michael, 'Rousseau, Sand et la perfectibilité: du Discours sur l'inégalité à 'Mademoiselle La Quintinie'', in *George Sand, Intertextualité et polyphonie I, Palimpsestes, échanges, réécritures*, éd. par Nigel Harkness et Jacinta Wright (Oxford: Peter Lang, 2011), pp. 47-70
- Perrot, Michelle, ed., *George Sand: Politique et polémiques: 1843-1850* (Paris: Imprimerie nationale, 1996)

- , 'George Sand et l'idée de progrès', in *Genèses du roman: Balzac et Sand: pour Nicole Mozet*, éd. par Nicole Mozet, Lucienne Frappier-Mazur et Éric Bordas (Amsterdam; New York: Rodopi, 2004), pp. 233-44
- Petrey, Sandy, 'George and Georgina Sand: Realist Gender in Indiana', in *Textuality and Sexuality: Reading Theories and Practices*, éd. par Judith Still et Michael Worton (Manchester: Manchester University Press, 1993), pp. 133-47 35-44
- , 'Men in Love, Saint-Simonism, *Indiana*', *George Sand Studies*, XIV (1995),
- Pezard, Emilie, 'Sand, une romancière frénétique? Horreur et révolte dans *Indiana* et *Lélia*', in *Séminaire de recherche sur la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, séance "George Sand"*, (21 mai 2011)
- Planté, Christine, 'George Sand, fils de Jean-Jacques', in *George Sand, Intertextualité et Polyphonie I: Palimpsestes, échanges, réécritures*, éd. par Nigel Harkness et Jacinta Wright (Oxford: Peter Lang, 2011), pp. 23-46
- , *La Petite Sœur de Balzac: Essai sur la femme auteur* (Paris: Éditions du Seuil, 1989)
- , '"Elle n'eut d'ailleurs rien de la femme auteur"', in *George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3*, éd. par Françoise van Dijk (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995), pp. 36-48
- , 'La Critique romanesque du roman chez George Sand (1832-1835)', in *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. Par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006) pp. 297-310
- , ed., *George Sand critique, 1833-1876: textes de George Sand sur la littérature* (Tusson: Du Lérot, 2006)
- Plat, Charlotte, 'George Sand, le roman gothique à la française' (mémoire de maîtrise non publié, Université de Paris III, 1992)
- Poli, Annarosa, *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand* (Paris: Colin, 1960)
- , *George Sand et les années terribles* (Bologna, Paris: R. Pàtron, Librairie A. G. Nizet, 1975)
- Pommier, Jean, 'À propos d'un centenaire romantique: *Lélia*', *Revue des cours et conférences*, 3 (1934), 221-37
- , *George Sand et le rêve monastique, 'Spiridion'* (Paris: A.-G. Nizet, 1966)
- Powell, David A., et Shira Malkin, eds., *Le Siècle de George Sand* (Amsterdam Atlanta (Ga.): Rodopi, 1998)
- Prasad, Pratima, 'Uncovering Narrative Convention in Sand's *Lélia*', *George Sand Studies*, 20 (2001), 7-20
- , 'Contesting Realism: Mimesis and Performance in George Sand's Novels', *Dix-Neuf*, 3 (2004), 34-54
- , 'Intimate Strangers: Interracial Encounters in Romantic Narratives of Slavery', *L'Esprit Créateur*, 47 (Winter 2007), 1-15
- Prunghaud, Joëlle, 'Demeures gothiques', in *Lectures de 'Consuelo', 'La Comtesse de Rudolstadt' de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 119-32
- Rabine, Leslie, 'George Sand and the Myth of Femininity', *Women and Literature*, 4 (1976), 2-17
- Reboul, Pierre, *Errements littéraires et historiques* (Paris: Presses Universitaires de Lille, 1979)
- Reid, Martine, 'Mauprat: mariage et maternité chez Sand', *Romantisme*, 76 (1992), 43-59
- , *Signer Sand: l'œuvre et le nom* (Paris: Belin, 2003)



## Bibliographie

- Reid, Martine, et Michèle Riot-Sarcey, eds., *George Sand: Littérature et politique* (Nantes: Pleins feux, 2007)
- Rétat, Claude, 'Parler aux yeux: entre épreuves physiques et épreuves morales (*La Comtesse de Rudolstadt*)', in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 367-86
- Richards, Carol, 'Structural Motifs and the Limits of Feminism in *Indiana*', in *The George Sand Papers: Papers of the 2nd George Sand conference* éd. par Natalie Datlof (New York: AMS press, 1982), pp. 12-20
- Roazen, Paul, *Helene Deutsch: A Psychoanalyst's life* (New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1992)
- Rogers, Nancy, 'Psychosexual Identity and the Erotic Imagination in the early novels of George Sand', *Studies in the Literary Imagination*, 12 (Fall 1979), 19-35
- Rossum-Guyon, Françoise van, ed., *George Sand, une œuvre multiforme*. ed. by Groupe de recherches sur George Sand de l'Université d'Amsterdam (Amsterdam Atlanta (Ga.): Rodopi, 1991)
- Saint-Saëns, Anne E. McCall, *De l'Être en lettres: L'Autobiographie épistolaire de George Sand* (Amsterdam, Atlanta (Ga.): Rodopi, 1996)
- Schaeffer, Gérald, *Espace et temps chez George Sand* (Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1981)
- Schapira, Marie-Claude, 'Les Enfants de Consuelo', in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 287-98
- Schor, Naomi, 'Female Fetishism: The Case of George Sand', *Poetics Today*, 6 (1985), 301-10
- , 'Reading Double: Sand's Difference', in *The Poetics of Gender*, éd. par Nancy K. Miller (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 248-69
- , 'Idealism in the Novel: Recanonizing Sand', *Yale French Studies*, 75 (1988), 56-73
- , 'Le Féminisme et George Sand: Lettres à Marcie', *Revue des sciences humaines*, 226 (1992), 21-35
- , *George Sand and Idealism* (New York: Columbia University Press, 1993)
- Schwartz, Lucy M., 'The Monastery: George Sand's special place', in *George Sand Today*, éd. par David Powell (Lanham: University Press of America, 1992), pp. 81-8
- Sgard, Jean, 'Effets de Labyrinthe', in *La Porporina: Entretiens sur Consuelo*, éd. par Léon Cellier (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1976), pp. 77-83
- Simpkins, Scott, 'They Do the Men in Different Voices: Narrative Cross Dressing in Sand and Shelley', *Style*, 26 (1992), 400-18
- Södergård, Östen, *Essais sur la création littéraire de George Sand d'après un roman remanié: Lélia* (Uppsala: Almqvist & Wiksells, 1962)
- Sourian, Ève, 'Mme de Staël et George Sand', in *The George Sand Papers: Papers of the 2nd George Sand conference*, éd. par Natalie Datlof (New York: AMS press, 1982), pp. 122-9
- Stistrup Jensen, Merete, 'Le Fantastique musical: George Sand et E.T.A. Hoffmann', in *Lectures de 'Consuelo', 'La Comtesse de Rudolstadt' de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 425-54
- Szabó, Anna, *Le Personnage sandien: constantes et variations* (Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1991)

- , ed., *Préfaces de George Sand* (Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1997)
- , *George Sand: entrées d'une œuvre* (Debrecen: Presses Universitaires de Debrecen, 2010)
- Terzian, Debra L., 'Feminism and Family Dysfunction in Sand's *Valentine*', *Nineteenth Century French Studies*, 25 (Spring-Summer 1997), 266-79
- Thomson, Patricia, 'Wuthering Heights and Mauprat', *The Review of English Studies*, XXIV (1973), 26-37
- Trapeznikova, Natalia, 'Les Motifs byroniens dans L'"Uscoque"', *Présence de George Sand*, 31-2 (mars 1988), 57-62
- Van Dijk, Susan, 'George Sand et les mouvements d'émancipation féminine: lectures étrangères', in *Le Siècle de George Sand*, éd. par David A. Powell et Shira Malkin (Amsterdam Atlanta (Ga.): Rodopi, 1998), pp. 131-45
- Vermeylen, Pierre, *Les Idées politiques et sociales de Georges Sand* (Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984)
- Vierne, Simone, 'Le Mythe de la femme dans "Consuelo"', in *La Porporina, Entretiens sur "Consuelo"*, éd. par Léon Cellier (Saint-Martin-d'Hères: Presses Universitaires de Grenoble, 1976), pp. 41-52
- , 'George Sand et le mythe initiatique', in *George Sand: Collected Essays*, éd. par Janis Glasgow (Troy, NY: Whitston, 1985), pp. 288-305
- , 'George Sand et la Figure mythique de la Femme: "Les soupirs de la sainte et les cris de la fée"', *George Sand Studies*, 18 (1999), 3-12
- , *George Sand, la femme qui écrivait la nuit* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003)
- , 'Puisque commémoration il y a... Retour sur les études sandiennes à Grenoble', *Recherches & Travaux*, 70 (2007), 11-8
- Vivent, Jacques, *La Vie privée de George Sand* (Paris: Hachette, 1949)
- Waller, Margaret, *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French romantic novel* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1993)
- West, Anthony, *Mortal wounds: The Lives of Three Tormented Women Madame de Staël, George Sand, Madame de Charrière* (London: Robson books, 1975)
- Wingård Vareille, Kristina, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: L'Évolution de la thématique sandienne d'Indiana, 1832, à Mauprat, 1837* (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1987)
- Wright, Jacinta, '"S'Habiller du vêtement du maître": George Sand et le travesti intertextuel', in *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. par Brigitte Diaz et Isabelle Naginski (Caen: Presses Universitaires de Caen, 2006), pp. 95-103
- , 'Une Mauvaise Copie de Monsieur de Wolmar: Sand's Subversion of Rousseau's Masculinities', in *Le Siècle de George Sand*, éd. par David A. Powell et Shira Malkin (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998), pp. 193-202
- Yalom, Marilyn, 'Dédoublément in the Works of George Sand', in *George Sand Papers*, éd. par Natalie Datlof (New York: AMS Press, 1982), pp. 21-31
- Zanone, Damien, 'Des Battuécas de Mme de Genlis à La Vallée Noire: appropriation d'un modèle', in *George Sand, Intertextualité et polyphonie I*, pp. 85-93
- Zola, Émile, *Documents littéraires: études et portraits* (Paris: G.Charpentier, 1882)

## Romans Gothiques

- Brontë, Charlotte, *Jane Eyre* (New York: Norton, 1987)  
Dacre, Charlotte, *Zofloya, or, The Moor* (Oxford: Oxford University Press, 1997)  
Lewis, Matthew, *The Monk* (Oxford: Oxford University Press, 1998)  
Maturin, Charles, *Melmoth the Wanderer* (Oxford: Oxford University Press, 2008)  
Radcliffe, Ann, *The Italian or The Confessional of the Black Penitents* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1981)  
———, *The Mysteries of Udolpho* (Oxford: Oxford University Press, 1980)  
———, *The Romance of the Forest* (Oxford: Oxford University Press, 1986)  
Wollstonecraft, Mary, 'The Wrongs of Woman, or Maria', in 'Mary' and 'Maria'; 'Matilda', éd. par Janet Todd (New York: Longman, 2007), pp. 55-148

## Études critiques du roman gothique

- Aguirre, Manuel, 'Liminal Terror: The Poetics of Gothic Space', in *The Dynamics of the Threshold: Essays on Liminal Negotiations*, éd. par Jesús Benito et Ana M. Manzanás (Madrid: The Gateway Press, 2007), pp. 13-38  
Albright, Richard S., *Writing the Past, Writing the Future: Time and Narrative in Gothic and Sensation Fiction* (Bethlehem: Lehigh University Press, 2009)  
Anolik, Ruth Bienstock, et Douglas L. Howard, *The Gothic Other: Racial and social constructions in the literary imagination* (Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2004)  
Armstrong, Nancy, *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900* (New York: Columbia University Press, 2005)  
Arnaud, Pierre, 'Emily, ou de l'éducation: 'The Mysteries of Udolpho'', *BSEAA*, 12-13 (1996), 39-51  
Beauvais, Jennifer, 'Domesticity and the Female Demon in Charlotte Dacre's *Zofloya* and Emily Brontë's *Wuthering Heights*' , in *Romanticism on the Net* (November 2006)  
Becker, Susanne, *Gothic Forms of Feminine Fictions* (Manchester; New York: Manchester University Press, 1999)  
Bellin de La Liborlière, Louis-François-Marie, et Maurice Lévy, *La Nuit Anglaise, ou les Aventures de M. Dabaud. Roman comme il y en a trop. Par le R. P. Spectoruini, moine italien* (Toulouse: Anacharsis, 2006)  
Bernard-Griffiths, Simone, et Jean Sgard, eds., *Mélodrames et Romans noirs, 1750-1890* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000)  
Blackstone, William, *Commentaries on the Laws of England* (Oxford: Clarendon Press, 1766)  
Bloom, Harold, ed., *The Handmaid's Tale* (Philadelphia: Chelsea House, 2004)  
Botting, Fred, *Gothic* (London New York: Routledge, 1996)  
———, 'Preface', in *The Gothic*, éd. par Fred Botting (Woodbridge: D.S.Brewer, 2001), pp. 1-6  
Brabon, Benjamin, et Stéphanie Genz, 'Introduction: Postfeminist Gothic', *Gothic Studies*, 9 (Nov. 2007), 1-6  
———, eds., *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007)  
Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992)

- , 'Hysteria, Phantasy and the Family Romance: Ann Radcliffe's *Romance of the Forest*', *Women's Writing*, 1 (1994), 171-80
- Brown, Marshall, *The Gothic Text* (Stanford: Stanford University Press, 2005)
- Canuel, Mark, *Religion, Toleration, and British writing, 1790-1830* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002)
- Castle, Terry, 'The Spectralization of the Other in *The Mysteries of Udolpho*', in *The Female Thermometer: 18th century culture and the invention of the uncanny* (Oxford: Oxford University Press, 1995), pp. 120-39
- Clark Schaneman, Judith, 'Rewriting Adèle et Théodore: Connections Between Madame de Genlis and Ann Radcliffe', *Comparative Literature Studies*, 38 (2001), 31-45
- Clery, E. J., 'Ann Radcliffe and D.A.F. de Sade: Thought on Heroinism', *Women's Writing*, 1 (1994), 203-14
- , *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)
- , *Women's Gothic: from Clara Reeve to Mary Shelley* (Tavistock: Northcote House, 2000)
- , 'The Genesis of "Gothic" Fiction', in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, éd. par Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 21-40
- , 'The Politics of the Gothic Heroine in the 1790s', in *Gothic literature*, éd. par Jessica Bomarito (Detroit: Thomson/Gale, 2006), pp. 220-9
- Craciun, Adriana, *Fatal Women of Romanticism* (Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2003)
- Davison, Carol Margaret 'Gilbert and Gubar's "The Madwoman in the Attic" and the Female Gothic', in *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*, éd. par Annette R Federico (Columbia: University of Missouri Press, 2009), pp. 203-16
- Day, William Patrick, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy* (Chicago; London: University of Chicago Press, 1985)
- DeLamotte, Eugenia, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic* (New York: Oxford University Press, 1990)
- Delon, Michel, 'Pour entrer dans le château', *Europe*, 62: 659 (mars 1984), 3-4
- Dryden, Linda, *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003)
- Durant, David, 'Ann Radcliffe and the Conservative Gothic', *Studies in English Literature, 1500-1900*, 22 (Summer 1982), 519-30
- Durot-Boucé, Elizabeth, *Le Lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais: 1764-1824* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004)
- Ferguson Ellis, Kate, *The Contested Castle: The Gothic novel and the Subversion of Domestic Ideology* (Urbana, Ill. Chicago, Ill.: University of Illinois press, 1989)
- Fiedler, Leslie A., *Love and Death in the American Novel* (New York: Criterion Books, 1960)
- Fierobe, Claude, 'La Topographie romanesque de M. G. Lewis dans *The Monk*', *Études anglaises*, 39 (janv/mars 1986), 15-25
- Fleenor, Julian, ed., *Female Gothic* (Montreal: Eden Press, 1983)
- Gamer, Michael, *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002)

Bibliographie

- Gilbert, Sandra M., et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination* (New Haven; London: Yale University Press, 1979)
- Gillet, Jean, 'Ducray-Duminil, le gothique et la révolution', *Europe*, 62 (1984), 63-72
- Glinoe, Anthony, *La Littérature frénétique* (Paris: Presses Universitaires de France, 2009)
- Greenfield, Susan C., 'Veiled desire: mother-daughter love and sexual imagery in Ann Radcliffe's *The Italian*', *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 33 (Spring 1992), 73-89
- Griffin, Susan M., 'Revising the Popish Plot: Frances Trollope's *The Abbess and Father Eustace*', *Victorian Literature and Culture*, 31 (2003), 279-93
- Guest, Harriet, 'The Wanton Muse: Politics and Gender in Gothic Theory After 1760', in *Beyond Romanticism: New Approaches to Texts and Contexts, 1780-1832*, éd. par Stephen Copley et John Whale (London: Routledge, 1992), pp. 127-38
- Hall, Daniel, *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth-Century* (Oxford; New York: P. Lang, 2005)
- Heiland, Donna, *Gothic & Gender: An Introduction* (Malden, MA: Blackwell, 2004)
- Hendershot, Cynthia, *The Animal Within: Masculinity and the Gothic* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998)
- Henitiuk, Valerie, 'Gendered Space and Subjecthood: Ellena's Quest For Identity in Ann Radcliffe's *The Italian*', in *Agora: Online Graduate Humanities Journal*, 2:3 (Fall 2003)
- Hoeveler, Diane, *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës* (Liverpool: Liverpool University Press, 1998)
- , 'Reading the Wound: Wollstonecraft's *Wrongs of Woman, or Maria* and Trauma Theory', *Studies in the Novel*, 31 (Winter 1999), 387-408
- Hogle, Jerrold E., 'Hugo's 'Notre Dame de Paris', Leroux's 'Le Fantôme de l'Opéra' and the changing functions of the Gothic', in *Le Gothic: Influences and Appropriations in Europe and America*, éd. par Avril Horner et Sue Zlosnik (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), pp. 15-37
- , 'The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection', in *A New Companion to the Gothic* (Hoboken: John Wiley & Sons, Ltd, 2012), pp. 496-509
- Holland, Norman, et Leona Sherman, 'Gothic possibilities', *New Literary History*, 8 (1977), 279-94
- Horner, Avril, ed., *European Gothic: A Spirited Exchange, 1760-1960* (Manchester: Manchester University Press, 2002)
- Horner, Avril, et Sue Zlosnik, *Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination* (New York: St. Martin's Press, 1998)
- Howard, Jacqueline, *Reading Gothic fiction: A Bakhtinian Approach* (Oxford: Clarendon press, 1994)
- Howells, Coral Ann, *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic fiction* (London;N.J.: Athlone Press, 1978)
- Joshi, S. T., *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares* (Westport: Greenwood Press, 2007)
- Jullien, Dominique, 'Locus hystericus: l'image du couvent dans 'La Religieuse' de Diderot', *French Forum*, 15 (May 1990), 133-48
- Kahane, Clare, 'The Gothic Mirror', in *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, éd. par Shirley Nelson Garner, Clare Kahane et Madelon Sprengnether (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp. 334-51

- Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel* (London New York: Routledge, 1995)
- Killen, Alice M., *Le Roman terrifiant, ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* (Paris: Champion, 1923)
- Kosofsky Sedgwick, Eve, 'The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel', *PMLA*, 96 (1981), 255-70
- , *Between Men: English Literature and male homosocial desire* (New York: Columbia University Press, 1985)
- , *The Coherence of Gothic Conventions* (London: Methuen, 1986)
- Le Brun, Annie, *Les Châteaux de la subversion* (Paris: J.-J. Pauvert aux Editions Garnier frères, 1982)
- Lecerclé, Jean-Jacques, 'Frankenstein', roman du paradoxe', in *Actes du colloque Frankenstein: Littérature/Cinéma*, éd. par Jean-Marie Graitson (Liège: Editions du Céfal, 1997), pp. 53-70
- Lévy, Maurice, *Le Roman gothique anglais: 1764-1824* (Paris: A. Michel, 1995)
- , 'Du Roman gothique au roman noir: Traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons', in *Imaginaires gothiques: aux sources du roman noir français*, éd. par Catriona Seth (Paris: Desjonquères, 2010), pp. 49-68
- Massé, Michelle Annette, *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic* (Ithaca: Cornell university press, 1992)
- Mellier, Denis, *La Littérature fantastique* (Paris: Éditions du Seuil, 2000)
- Meyers, Helene, *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience* (Albany: State University of New York Press, 2001)
- Miles, Robert, *Gothic Writing, 1750-1820: A Genealogy* (London: Routledge, 1993)
- , 'Introduction', *Women's Writing: the Elizabethan to Victorian Period*, 2 (1994), 131-42
- , *Ann Radcliffe: The Great Enchantress* (Manchester: Manchester University Press, 1995)
- , 'The 1790s: The Effulgence of Gothic', in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, éd. par Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 41-62
- , '"Mother Radcliff": Ann Radcliffe and the Female Gothic', in *The Female Gothic: New Directions*, éd. par Diana Wallace et Andrew Smith (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 42-59
- Munford, Rebecca, 'Re-visioning the Gothic: A Comparative Reading of Angela Carter and Pierrette Fleutiaux' (PhD, University of Exeter, 2003)
- Napier, Elizabeth R., *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form* (Oxford; New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1987)
- Newman, Beth, 'Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*', *ELH*, 53 (Spring, 1986), 141-63
- Norton, Rictor, *Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe* (London: Leicester University Press, 1998)
- Paulson, Ronald, *Representations of Revolution, 1789-1820* (New Haven: Yale University Press, 1983)
- Peck, Louis F., *A Life of Matthew G. Lewis* (Cambridge: Harvard University Press, 1961)
- Prunghaud, Joëlle, *Gothique et Décadence: Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne et en France* (Paris: Champion, 1997)

## Bibliographie

- Punter, David, *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (London: Longman, 1980)
- Punter, David, et Elisabeth Bronfen, 'Gothic: Violence, Trauma, and the Ethical', in *The Gothic*, éd. par Fred Botting (Woodbridge: D. S. Brewer, 2001), pp. 7-22
- Randol, Louis, *Un Pot sans couvercle et rien dedans, ou les Mystères du souterrain de la rue de la Lune. Histoire merveilleuse et véritable, traduite du français en langue vulgaire par Louis Randol* (Paris: B. Logerot, 1798)
- Richardson, Alan, 'From *Emile* to *Frankenstein*: The Education of Monsters', *European Romantic Review*, 1 (1991), 147-62
- Roudaut, Jean, 'Les Demeures dans le roman noir', *Critique*, 147-148 (août-septembre 1959), 713-36
- Sade, Donatien Alphonse François de, *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques; précédés d'une Idée sur les romans* (Paris: Gallimard, 1987)
- Saglia, Diego, 'Looking at the Other: Cultural Difference and the Traveller's Gaze in *The Italian*', *Studies in the Novel*, 28 (Spring 1996), 12-37
- Schäfer, Martin, 'The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia', *Science Fiction Studies*, 6 (Nov, 1979), 287-95
- Schneider, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France* (Paris: Fayard, 1985)
- Seth, Catriona, ed., *Imaginaires gothiques aux sources du roman noir français* (Paris: Desjonquères, 2010)
- Smith, Nelson 'Sense, Sensibility and Ann Radcliffe', *Studies in English Literature, 1500-1900*, 13 (1973), 577-90
- Spooner, Catherine, *Fashioning Gothic Bodies* (Manchester: Manchester University Press, 2004)
- Tang, Y.T., 'Strange Beauties: Utopia, Dystopia, and Gothic Fiction' (unpublished PhD thesis, University of Auckland, 2011)
- Tatu, Chantal, 'Cris et chuchotements dans *Les Mystères d'Udolphe* d' Anne Radcliffe: Mais à quoi sert le Fantastique?', *Caliban*, 16 (1979), 87-97
- Thompson, Gary Richard, 'Introduction: Romanticism and the Gothic tradition', in *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism* (Pullman: Washington State University Press, 1974), pp. 1-10
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Éditions du Seuil, 1970)
- Tooley, Brenda, 'Gothic Utopia: Heretical Sanctuary in Ann Radcliffe's *The Italian*', *Utopian Studies*, 11 (2000), 42-56
- Virolle, Roland, 'Vie et survie du roman noir', *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, IV (1972), 138-47
- , 'Madame de Genlis, Mercier de Compiègne: gothique anglais ou gothique allemand?', *Europe*, 62 (mars 1984), 29-38
- Wallace, Diana, '"The Haunting Idea": Female Gothic Metaphors and Feminist Theory', in *The Female Gothic: New Directions*, éd. par Diana Wallace et Andrew Smith (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 26-41
- Williams, Anne, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (Chicago ; London: University of Chicago Press, 1995)
- Williams, Carolyn, 'Closing the Book: The Intertextual End of *Jane Eyre*', in *Victorian Connections*, éd. par Jerome J. McGann (Charlottesville: University Press of Virginia, 1989), pp. 60-87
- Wolf, Naomi, *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change The 21st Century* (London: Chatto & Windus, 1993)

- Wright, Angela, 'L'Importance du paysage sauvage dans l'évolution de l'indépendance et de la fraternité pour l'héroïne du roman noir et du mélodrame', in *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, éd. par Simone Bernard Griffiths et Jean Sgard (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000), pp. 247-58
- , 'European Disruptions of the Idealized Woman: Matthew Lewis's *The Monk* and the Marquis de Sade's *La Nouvelle Justine*', in *European Gothic: A Spirited Exchange*, éd. par Avril Horner (Manchester: Manchester University Press, 2002), pp. 39-54
- , *Gothic Fiction: A reader's guide to essential criticism* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007)
- , *Britain, France and the Gothic, 1764-1820: The Import of Terror* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013)

### Autres Ressources

- Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch, et Elizabeth Langland, *The Voyage In: Fictions of Female Development* (Hanover, NH: University Press of New England, 1983)
- Ambrière, Madeleine, ed., *Précis de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Presses Universitaires de France, 1990)
- Apostolos-Cappadona, Diane, et Lucinda Ebersole, *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives* (New York: Continuum, 1995)
- Ariès, Philippe, Georges Duby, et Michelle Perrot, *Histoire de la vie privée: De la Révolution à la Grande Guerre* (Paris: Éditions du Seuil, 1999)
- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos* (Paris: J. Corti, 1948)
- Balzac, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*. éd. par Roger Pierrot (Paris: R. Laffont, 1990)
- Baudelaire, Charles, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques: reproduction intégrale des documents de l'époque* (Paris: R. Kieffer, 1925)
- Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe I: Les Faits et les mythes* (Paris: Gallimard, 1949)
- Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (Paris: Corti, 1973)
- Bersani, Leo, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (Boston: Little, Brown, 1976)
- Birkett, Jennifer, et James Kearns, *A Guide to French Literature: From Early Modern to Postmodern* (New York: St. Martin's Press, 1997)
- Bowman, Frank Paul, 'The Specificity of French Romanticism', in *The People's Voice: Essays on European Romanticism*, éd. par Andrea Ciccarelli, John C. Isbell et Brian Nelson (Claton, Melbourne: Monash University, 1999), pp. 74-88
- Brissenden, Robert Francis, *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade* (New York: Barnes and Noble, 1974)
- Brombert, Victor, 'Esquisse de la prison heureuse', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 71 (1971), 247-61
- Busst, A.J.L, 'The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century', in *Romantic Mythologies*, éd. par Ian Fletcher (London: Routledge & Kegan Paul, 1976), pp. 1-96
- Buzzard, James, 'The Grand Tour and After (1660-1840)', in *The Cambridge Companion to Travel Writing*, éd. par Peter Hulme et Tim Youngs (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 43-5



## Bibliographie

- Castex, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français* (Paris: J. Corti, 1963)  
———, *Horizons romantiques* (Paris: J. Corti, 1983)  
'Catalogue de la bibliothèque de Mme George Sand et M. Maurice Sand',  
Cellier, Léon, 'Le Roman initiatique en France au temps du romantisme', *Cahiers internationaux de Symbolisme*, 4 (1964), 118-35  
Chateaubriand, François-René, *Essai sur la littérature anglaise* (Paris: Gabriel Roux, 1858)  
Cixous, Hélène, 'Le Rire de la Méduse', *L'Arc*, 61 (1975), 39-54  
'Code civil des français: éd. originale et seule officielle',  
Copley, Anthony, *Sexual Moralities in France 1780-1980: New Ideas on the Family, Divorce and Homosexuality* (London: Routledge, 1989)  
Cott, Nancy F., 'Passionlessness: An Interpretation of Victorian Sexual Ideology, 1790-1850', *Signs*, 4 (1978), 219-36  
Downing, Lisa, 'Gendered Constructions of the Nightmare in French Nineteenth-Century Medical Writing and Fantastic Fiction', *French Studies*, 66 (2012), 331-46  
Duchet, Claude, 'Fins, finition, finalité, infinitude', in *Genèses des fins: de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, éd. par Isabelle Tournier, Claude Duchet et Bernard Beugnot (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996), pp. 5-25  
Eagleton, Terry, *Myths of power: a Marxist study of the Brontës* (New York: Barnes & Noble, 1975)  
Fay, Elizabeth A., *A Feminist Introduction to Romanticism* (Massachusetts: Blackwell, 1998)  
Flaubert, Gustave, *Correspondance*. 5 tomes (Paris: Gallimard, 1991)  
———, *Œuvres*. 3 tomes, t. I (Paris: Gallimard, 1966)  
Friedman, Susan Stanford, 'Lyric Subversion of Narrative in Women's Writing: Virginia Woolf and the Tyranny of Plot', in *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*, éd. par James Phelan (Columbus: Ohio State Univ. Press, 1989), pp. 162-85  
Gengembre, Gérard, 'Introduction to French Romanticism', in *European Romanticism: A Reader*, éd. par Stephen Prickett et Simon Haines (London, New York: Continuum, 2010), pp. 33-7  
Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris: Grasset, 1961)  
Guenon, René, *Aperçus sur l'initiation* (Paris: Éditions traditionnelles, 1980)  
Hokenson, Jan Walsh, 'The Culture of the Context: Comparative Literature Past and Future', in *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, éd. par Steven Totosy de Zepetnek (West Lafayette: Purdue University Press, 2003), pp. 58-70  
Holmes, Diana, *French Women's Writing, 1848-1994* (London; Atlantic Highlands, N.J.: Athlone, 1996)  
Homans, Margaret, 'Feminist Fictions and Feminist Theories of Narrative', *Narrative*, 2 (Jan, 1994), 3-16  
Irigaray, Luce, *Éthique de la différence sexuelle* (Paris: Éditions de Minuit, 1984)  
Jones, Louisa, 'La Femme dans la littérature française du dix-neuvième siècle: ange et diable', *Orbis Litterarum*, 30 (1975), 51-71  
Juvan, Marko, 'Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies', *Comparative Literature and Culture*, 10 (2008), 1-10  
Kristeva, Julia, 'Pour une Sémiologie des paragrammes', *Tel Quel*, 29 (printemps 1967), 53-75

- Lascar, Alex, 'La Courtisane romantique (1830-1850): Solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque', *Revue d'histoire littéraire de la France*, 101 (2001), 1193-215
- Matlock, Jann, *Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-century France* (New York: Columbia University Press, 1994)
- Mellor, Anne Kostelanetz, *Romanticism & gender* (New York: Routledge, 1993)
- Mesch, Rachel, *The Hysteric's Revenge: French Women Writers at the Fin de Siècle* (Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press, 2006)
- Michelet, Jules, *Du Prêtre, de la femme, de la famille* (Paris: Comptoir des imprimeurs-unis; Hachette; Paulin, 1845)
- Miller, D. A., *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981)
- Miller, Karl, *Doubles: Studies in Literary History* (Oxford: Oxford University Press, 1985)
- Miller, Nancy K., 'Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction', *PMLA*, 96 (1981), 36-48
- Milner, Max, Claude Pichois, et René Pomeau, eds., *Littérature Française: Le Romantisme I, 1820-1843* (Paris: Arthaud, 1973)
- Miyoshi, Masao, *The Divided Self: A Perspective on the Literature of the Victorians* (New York: New York University Press, 1969)
- Moore, Fabienne, 'Early French Romanticism', in *A Companion to European Romanticism*, éd. par Michael Ferber (Malden: Blackwell, 2005), pp. 172-91
- Orr, Mary, *Madame Bovary: Representations of the Masculine* (Bern: P. Lang, 1999)
- , *Intertextuality: Debates and Contexts* (Cambridge, UK: Polity, 2003)
- Pigoreau, Alex, *Petite Bibliographie biographico-romancière* (Paris: Librairie Pigoreau, 1821)
- Planche, Gustave, *Portraits littéraires* (Bruxelles, 1836)
- Pohl, Nicole, et Brenda Tooley, eds., *Gender and Utopia in the Eighteenth Century: Essays in English and French Utopian Writing* (Aldershot; Burlington: Ashgate, 2007)
- Poovey, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen* (Chicago: University of Chicago Press, 1984)
- Pouillon, Jean-Michel, *Le Code Civil* (Paris: Presses Universitaires de France, 1992)
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London; New York: Routledge, 1992)
- Proudhon, Pierre-Joseph, 'Quelques mots encore sur l'émancipation des femmes', *L'Illustration*, 20 janvier 1849
- , *La Pornocratie, ou Les Femmes dans les temps modernes* (Paris: A. Lacroix, 1875)
- Proust, Marcel, *Du Côté de chez Swann* (Paris: Gallimard, 1988)
- Rank, Otto, *Don Juan et le double* (Paris: Payot, 1983)
- Reeve, Clara, *Plans of Education, with Remarks on the Systems of Other Writers* (New York: Garland Pub., 1974)
- Roe, Nicholas, ed., *Romanticism: an Oxford Guide* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2005)
- Saulnier, V.-L., *La Littérature Française du siècle romantique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1966)

## Bibliographie

- Showalter, Elaine, 'Towards a Feminist Poetics', in *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, éd. par Elaine Showalter (London: Virago, 1986), pp. 125-43
- Smith, Bonnie G., *Changing lives: Women in European history since 1700* (Lexington, Mass.: D.C. Heath and Co., 1989)
- Thompson, C. W., *French Romantic Travel Writing: Chateaubriand to Nerval* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2012)
- Viallaneix, Paul, ed., *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?* (Paris: Klincksiek, 1975)
- Vivien, Renée, *Une Femme m'apparut* (Paris: éd. Régine Deforges, 1977)
- Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)
- Worton, Michael, et Judith Still, *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester: Manchester University Press, 1990)