

Lélia, ou l'héroïne impossible

Isabelle Hoog Naginski

George Sand et ses personnages, 1804-2004
Volume 35, numéro 2-3, été-automne 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/010527ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/010527ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Naginski, I. H. (2003). *Lélia, ou l'héroïne impossible*. *Études littéraires*, 35(2-3), 87-106. <https://doi.org/10.7202/010527ar>

Résumé de l'article

Lélia est un personnage dont l'existence, selon George Sand, était « tout à fait impossible... à force de vouloir être abstraite et symbolique », mais qui s'est néanmoins avéré être une figure riche par la polyvalence de son destin littéraire. violemment attaquée par certains critiques, tout aussi ardemment adulée par des lectrices enthousiastes, elle n'a cessé d'exercer une fascination dans la sphère culturelle de son temps. Barbey d'Aurevilly lui rendra hommage dans sa nouvelle de 1840, « L'amour impossible ». Et Balzac s'en inspirera pour créer « le plus grand écrivain de la *Comédie humaine* », Camille Maupin.



LÉLIA, OU L'HÉROÏNE IMPOSSIBLE

Isabelle Hoog Naginski

« Un affreux crocodile »

Est-il possible que, lorsque *Lélia* paraît fin juillet 1833, ce soit le troisième roman de Sand publié en à peine un peu plus d'un an¹ ? Alors que les deux premiers textes relataient les heurs et malheurs de deux jeunes mariées et la tentation de l'adultère — somme toute un sujet banal pour l'époque —, ce troisième roman sort tout à fait des normes fictionnelles. C'est qu'il met en scène une jeune femme, sans attaches apparentes, qui arpente la campagne italienne en exprimant dans de longues diatribes son mal du siècle, son doute religieux, son sentiment d'incomplétude existentielle. Particulièrement choquante pour l'époque, cette héroïne parle avec abandon des symptômes de son insatisfaction sexuelle qu'elle évoque par des euphémismes variés, tels que manque de puissance, paralysie corporelle, froideur, ou dérèglement généralisé : « un divorce complet s'était opéré à mon insu entre le corps et l'esprit² » ; « la froideur de mes sens me plaçait au-dessous des plus abjectes femmes³ » ; « le désir chez moi était une ardeur de l'âme qui paralysait la puissance des sens⁴ ». Elle n'utilise pas le mot « frigidité », qui à l'époque existe, mais se trouve réservé presque uniquement aux traités médicaux⁵, et semble plutôt désigner une pathologie masculine⁶. Mais si, dans son roman, l'auteur se contente de parler d'impuissance ou de froideur, elle n'hésite pas, dans la « Confession » de *Lélia*, à décrire avec d'amples détails des scènes d'amour manqué. Même Balzac n'était pas allé aussi loin, lui qui en 1831 n'avait osé s'exprimer que par euphémismes, tel l'athéisme en amour dans *La peau de chagrin*⁷, et les « sens engourdis » dans la *La femme*

1 Sainte-Beuve : « On ne peut qu'être émerveillé de ces ressources infinies dans une femme qui a commencé il y a environ dix-huit mois à écrire », compte-rendu de *Lélia*, *Le National*, 29 septembre 1833.

2 George Sand, *Lélia*, 1960, p. 167.

3 *Ibid.*, p. 169.

4 *Ibid.*, p. 174.

5 Ainsi le Dr. Julien-Joseph Virey affirme dans son ouvrage *De la femme, sous ses rapports physiologique, moral et littéraires*, 1825, que « la frigidité de la femme n'est point, comme celle de l'homme, un empêchement dirimant du mariage ».

6 Dans la sixième édition du dictionnaire de l'Académie de 1820, comme dans la septième édition de 1884, la définition du mot « frigidité » est « état d'un homme impuissant ».

7 Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, dans *La comédie humaine*, 1976-1981, vol. X, p. 183.

de trente ans⁸. Bien évidemment, le texte sandien n'évoquait pas exclusivement, ni même essentiellement, la frigidité sexuelle, mais la critique de façon générale a été comme médusée par cet aspect du texte, par ce personnage inédit⁹.

Alors que quelques critiques, peu nombreux mais influents, tels Gustave Planche et Sainte-Beuve, défendent le roman avec ardeur dans la *Revue des deux mondes* et le *National*, en louant sa force et sa beauté, et que d'autres osent insister sur son originalité¹⁰, la réception critique de 1833 est violemment négative¹¹. De tous les romans sandiens, *Lélia* est celui qui a le plus suscité de réactions hostiles, à la fois impertinentes, injurieuses, *ad feminam*¹². De nombreux critiques, pétrifiés d'horreur devant la « Confession » de l'héroïne, crient à l'attentat à la pudeur. Des critiques comme Désessarts insistent sur l'immoralité et le message nihiliste d'un livre qui « enseigne l'incrédulité, l'égoïsme du malheur » et qui « semble dangereux parce qu'il ne prépare rien¹³ ». D'autres, comme Ballanche, y voient l'influence nocive des idées véhiculées par les nouvelles théories sociales. Dans une lettre à sa confidente, Mme d'Hautefeuille, l'auteur de *La ville des expiations* met *Lélia*, *Volupté* et *Ahasvérus* dans le même sac pour critiquer la portée philosophique de l'ouvrage et y détecter « l'infamie des conséquences saint-simoniennes¹⁴ ». Barbey d'Aurevilly critique à la fois le style et les personnages : « J'ai lu *Lélia*. C'est mauvais de tout point quant à l'idée [...] Sténio est un imbécile, Magnus un fou sans grandeur, Pulchérie une putain sans verve et *Lélia* une impossibilité¹⁵. » Ne nous étonnons donc pas que ce soit avec la publication de *Lélia* que toute l'œuvre sandienne passée et à venir ait été mise à l'Index.

8 Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, dans *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. II, p. 1066. La première partie de ce roman a paru dans la *Revue des deux mondes* en octobre 1831, sous le titre du « Rendez-vous ». Il est assez piquant de noter que, dans la lettre que Julie d'Aiglemont écrit à son amie de couvent, des points de suspension interviennent comme une autocensure au moment même où elle se met à décrire sa nuit de noces. Sand pour sa part sera beaucoup plus « réaliste » dans *Lélia* quant aux détails fournis sur la frigidité de son héroïne.

9 J'ai essayé ailleurs d'étudier le thème de l'impuissance dans *Lélia*. Voir « Les deux *Lélia* : une réécriture exemplaire », 1992, p. 65-84. On consultera aussi avec profit le bel article d'Evelyne Ender, « Une femme qui rêve n'est pas tout à fait une femme », 2001, p. 226-246.

10 Le *Journal général de la littérature française*, par exemple, déclare : « Ce livre porte un cachet original. Il est en dehors de tout ce qui a été publié jusqu'ici dans ce genre » (cité dans Pierre Reboul, « Accueil de *Lélia* en 1833 », *Lélia*, *op. cit.*, p. 586).

11 Voici comment Sand résume la réaction critique à son troisième roman : « jamais roman n'avait déchaîné de tels anathèmes, ni soulevé d'aussi farouches indignations. J'étais un esprit pervers, un caractère odieux, une plume obscène » (« Préface de 1842 », dans *Questions d'art et de littérature*, 1991, p. 18).

12 Voir « Romans et nouvelles. À propos de *Valentine* et de *Lélia* », où Sand déplore que « les attaques dirigées contre l'auteur de *Lélia* [aient] pris un caractère tellement grossier, tellement personnel » (*Revue des deux mondes*, 1er avril 1834 ; réédité dans George Sand, *Préfaces de George Sand*, 1997, vol. I, p. 40).

13 Alfred Désessarts, *La France littéraire*, 1833, p. 211-216. Cité par Pierre Reboul dans George Sand, *Lélia*, *op. cit.*, p. lxiii-lxiv.

14 Alfred Marquiset, « Lettre du 27 août 1834 », dans *Ballanche et Mme d'Hautefeuille. Lettres inédites*, 1912, p. 30. Dans le paragraphe précédent, Ballanche donnait une idée de ce qu'il entendait par « conséquences saint-simoniennes ». En effet, il commente le suicide de Claire Démar en ces termes : « Une saint-simonienne qui a fini par le suicide a écrit une brochure qui a été imprimée après sa mort [...] dans laquelle] toutes les bornes possibles de la pudeur sont franchies. On y demande l'abolition du mariage, la promiscuité absolue des sexes, la filiation par la mère, le père devant rester incertain, par conséquent inconnu ». C'est donc la position « féministe » de Sand qui l'a choqué dans *Lélia*.

15 Barbey d'Aurevilly, *Lettres à Trébutien*, vol. II, p. 21, cité dans Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, 1964, vol. I, p. 1263.

L'article le plus offensant paraît dans *L'Europe littéraire* le 22 août 1833. L'auteur, Capo de Feuillide, critique du « Feuilleton littéraire » et rédacteur en chef de la revue, fait éclater son indignation tout au long de quatre grandes pages. Il commence par situer *Lélia* dans la famille des *Obermann*, et se moque de ce personnage fou qui est à la mode¹⁶, si bien que bientôt « il faudra s'habiller *obermann*, parler *obermann*, rêver *obermann*¹⁷ ». Mais *Lélia*, affirme-t-il, n'est pas seulement un livre ridicule et égoïste, c'est un livre empoisonné « sentant la boue et la prostitution » qui risque de contaminer ses lecteurs et surtout ses lectrices. Le résumé de l'intrigue que propose le critique est un chef-d'œuvre de mauvaise foi.

C'est une femme, qui d'abord folle de corps et d'imagination, rêvant, avec une âme de feu des plaisirs pour un sang de feu, a couru après les plaisirs, et s'y est plongée ardente, échevelée, rugissante, mais qui, avec une nature infirme et bornée, a trouvé que la réalité restait au-dessous des désirs [...]. Alors elle s'est prise de mépris pour les hommes, qui ne pouvaient assouvir cette soif de voluptés¹⁸.

Selon Capo de Feuillide, *Lélia* se révèle être une femme dont « l'imagination est restée libertine », trait de caractère qui domine toute la suite de l'histoire : « Le dévergondage de sa pensée la porte à faire d'épouvantables études : elle va dans la foule, le regard inquisiteur... cherchant l'homme qui pourra lui donner les joies qu'elle a rêvées¹⁹. » C'est alors que l'héroïne, tout en poursuivant ses « épouvantables études », rencontre Sténio, pour qui le critique va se prendre d'une folle admiration. Il voit dans ce personnage « un enfant, un poète, à l'imagination fraîche et riante, au cœur aimant, à l'âme tendre²⁰ ». Le critique s'indigne du manège odieux qui se trame autour du jeune poète innocent, car il juge la coquetterie de *Lélia* infâme : « quand elle a bien allumé les ardeurs de ce sang qui bouillonne... elle le jette tout confiant aux embrassements d'une effrontée courtisane²¹ ». Trenmor se voit transformé ici en « échappé du baignoire » et « faussaire par le jeu », personnage révoltant que l'héroïne, dans sa bassesse et son immoralité, préfère au poète. Quant à Magnus, c'est *Lélia* qui l'a ensorcelé²².

Ainsi, d'après Feuillide, *Lélia* est un roman qui, en exaltant la déchéance et la rouerie, traîne la spontanéité de Sténio dans la boue, déstabilise la foi de Magnus pour le plonger dans la folie, et relève le forçat. Constatons dans le compte-rendu du critique un refus absolu de comprendre quoi que ce soit à la psychologie et à la sexualité féminines. Et notons l'absence totale de références au mal du siècle de *Lélia*, à son talent d'improvisatrice ou à sa spectaculaire introspection. Non, tout pour lui se résume en une formule, celle de la coquetterie féminine.

16 Ce roman de Senancour (1804) a connu un vif renouveau d'intérêt dans les années 1830. Sainte-Beuve le réédite en 1833. George Sand fait un bel article sur le personnage comme prototype romantique dans la *Revue des deux mondes* en juin, soit quelques semaines avant la parution de *Lélia*.

17 *L'Europe littéraire*, 22 août 1833, p. 69. Pour une étude de l'impact du roman de Senancour sur *Lélia*, voir le bel article de Béatrice Didier, « George Sand et Senancour », 1959, p. 423-440 ; réédité en postface à George Sand, *Lélia* (texte de l'édition de 1839), 1987, vol. II, p. 183-194.

18 George Sand, *Lélia*, *op.cit.*, p. 70.

19 *Id.*

20 *Id.*

21 *Id.*

22 On comparera ce résumé aberrant à celui, beaucoup plus exact, proposé par Wladimir Karénine dans *George Sand. Sa vie et ses œuvres*, 2000, vol. I, p. 422-428.

Manèges immoraux pour « perdre » les hommes auxquels elle s'attache. De grande mélancolique, Lélia est transformée en « habile tactitienne » qui ne pense qu'à détruire la gent masculine.

Dans ces réactions critiques, il est frappant de voir à quel point la question du personnage de Lélia est primordiale. Ce que Barbey et Feuillide ne supportent pas, c'est la création d'une nouvelle héroïne, intelligente, éloquente, n'hésitant pas à juger le monde, à critiquer les hommes et à dénoncer l'égoïsme de leurs comportements sexuels. Ils ne pouvaient qu'être choqués de lire l'histoire d'une femme qui dévoile la place dégradante réservée à la femme dans la société phallocratique, voit dans le mariage une prostitution légalisée, et exige de jouer un rôle plus cérébral. Ou bien un tel personnage est une pure invention, ou bien c'est un être diabolique dont il faut protéger les lecteurs. Dans ces réactions critiques se manifeste la peur masculine devant un personnage féminin qui réclame son droit à la pensée philosophique. Il s'agit de rien moins que de sa dénonciation de l'iniquité intellectuelle codifiée entre les deux sexes. Soit « une impossibilité » pour un Barbey.

Lorsqu'un roman est accueilli de la sorte, il devient rapidement un *best-seller*. C'est ce que Gustave Planche confirme à Sand dans les premiers jours d'août²³. Paru le 31 juillet dans une première édition à 1500 exemplaires, ce qui représente pour l'époque un gros tirage, *Lélia* sort dans une deuxième édition, tout à fait identique à la première, de 500 exemplaires, dès le 9 août. Le succès à scandale est si éclatant que de nombreux critiques hostiles au roman déclarent que le livre présente peu de valeur durable. *Lélia* n'est selon eux qu'une mode qui, avec la mode *obermann*, passera bientôt. Un éclair intellectuel, un événement littéraire fugitif²⁴. Plusieurs décennies plus tard, dans les années soixante-dix, d'autres critiques, éblouis par ce qu'ils appellent « le Réalisme », feront écho à cette opinion. Cette fois-ci, c'est pour annoncer la mort du roman sandien en général. *Lélia* n'est qu'une épave du romantisme, disent-ils, un livre daté, que personne ne peut plus apprécier. « Ce roman... s'en ira, s'il n'est déjà parti, où s'en sont allées *L'Astrée* et la *Clélie* », affirme Barbey dans un texte de 1859²⁵. Bref, de *best-seller* en 1833, *Lélia* deviendra, à la fin du siècle, un texte illisible, et son héroïne, d'après les critiques mais pas d'après tous les lecteurs, aura disparu dans les oubliettes de la littérature.

« Un cœur saignant »

Sand, nous le savons, a eu beaucoup de mal à accepter la mauvaise réception de son roman. Elle qui avait cru déverser dans ce livre tout ce qu'elle avait ressenti comme angoisse existentielle et comme doute religieux se voit accusée de toutes sortes de crimes qu'elle sait ne pas avoir commis²⁶. C'est pourquoi dans les *Lettres d'un voyageur*, texte qui suit de très

23 « *Lélia* fait beaucoup de bruit à Paris », écrit-il. Lettre publiée par Georges Lubin dans *Le Monde*, 12 avril 1957. Voir aussi George Sand, *Correspondance*, 1964-1991, vol. II, p. 397. Planche écrit à Sand partie pour Fontainebleau avec Musset.

24 Ballanche écrit en 1836 que « l'ère de Mme Sand touche à sa fin ». Cité par Alfred Marquiset, *Ballanche et Mme d'Hautefeuille*, op. cit., p. 62.

25 Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, op. cit., vol. I, p. 1254.

26 Voir sa lettre à Sosthène de la Rochefoucauld où elle dit : « Je vous envoie *Lélia* le livre abominable, dont le scandale assure le succès, quoique sur mon honneur je n'y voie pas une ligne que je ne puisse avouer devant Dieu » (George Sand, « Lettre d'août 1833 », dans *Correspondance*, op. cit., vol. II, p. 405. Souligné dans le texte).

près la *Lélia* de 1833, elle va réfléchir sur ses déboires et chercher à justifier son roman. *Lélia*, pour elle, n'est pas une étude clinique de dysfonctionnement sexuel au féminin. C'est tout d'abord une œuvre incarnant les valeurs d'une génération postchrétienne qui « dissèque toutes les émotions²⁷ » et qui insiste pour les exprimer. Cela explique que seuls les lecteurs qui ont souffert des mêmes angoisses métaphysiques qu'elle ont véritablement compris son texte, écrit-elle. Ils sont les seuls à avoir le droit de juger ce roman étrange : « Ils en pensent absolument ce que j'en pense ; c'est un affreux crocodile très bien disséqué, c'est un cœur tout saignant, *mis à nu*, objet d'horreur et de pitié²⁸. » Dans la mesure où *Lélia* représente une nouvelle héroïne qui fait peur, la métaphore animale, exotique et monstrueuse, se trouve bien choisie. Et puisqu'il s'agit dans *Lélia* de faire valoir une psychologie féminine dans toute sa complexité, l'image de la dissection semble appropriée. *Lélia* serait alors, bien avant Emma Bovary couchée sur la table de chirurgie, le premier personnage féminin à être examiné par le scalpel de l'écrivain, soigneusement dépecé en vue d'une étude approfondie.

Ici Sand va découper un « cœur tout saignant », c'est-à-dire une vie émotive authentique, douloureuse, captée telle quelle, sans recherche, sans apprêt, sans tentative d'enjolivement. L'animal *Lélia* se laisse examiner dans le laboratoire de l'écrivaine, monstrueux parce qu'inconnu jusqu'alors en littérature. Son cœur palpite sur la page, sans fioritures, dépouillé de toute prétention littéraire, réduit à son expression essentielle. Si ce cœur effraie, tant pis pour le lecteur. *Lélia* est un livre neuf qui n'hésite pas à montrer un cœur de femme hors des normes livresques, dépassant les limites de la bienséance littéraire. Mettre à nu le cœur de l'héroïne, « objet d'horreur et de pitié », c'est vouloir montrer dans sa vérité crue le drame d'une destinée « impossible », celle du personnage éponyme comme celle de la romancière. Sand espère que le sentiment d'horreur et de pitié que ce cœur mis à nu provoquera chez ses lecteurs ne sera peut-être pas si éloigné de la *catharsis* de la tragédie grecque. Elle continuera son projet de dépeçage romantique dans les *Lettres d'un voyageur* où, affirme-t-elle dès la préface, elle a ouvert « son cœur sanglant à l'expérimentation psychologique » afin de faire voir à ses lecteurs « les mouvements de ce cœur personnifié²⁹ ».

Dans ce projet sandien d'anatomie morale, on constate qu'héroïne et romancière se partagent, non pas une biographie, mais un « cœur saignant », c'est-à-dire une nouvelle psychologie de femme. On peut donc parler d'une identification non pas autobiographique, mais « autopsychologique » entre *Lélia* et George, pour reprendre la formule de Lidiia Ginzburg³⁰. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner *Sketches and Hints*, journal personnel qui fonctionne comme un intertexte révélateur de *Lélia*. On lira avec profit les passages de *Sketches and Hints* qui datent de 1833, véritables cahiers préparatoires à *Lélia*. Si les *Lettres*

27 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, 1971, p. 142.

28 *Ibid.*, p. 141. C'est moi qui souligne. Baudelaire a fort évidemment lu les *Lettres d'un voyageur*. Voir la remarque de Jean Pommier : « Quand on lit, par exemple, la première *Lettre d'un voyageur*, on ne peut se défendre de l'impression qu'un regard l'a parcourue, s'est posé ici et là, le regard d'un poète ouvert aux suggestions. Voici l'idée-mère de *Spleen et idéal* » (*Dans les chemins de Baudelaire*, p. 246. Cité par Léon Cellier dans son excellent article, « Baudelaire et George Sand », 1967, p. 247).

29 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.*, p. 38-39.

30 Voir Lidiia Ginzburg, *Psikhologicheskoi proze*, 1971.

d'un voyageur permettent de voir la romancière aux prises avec la réaction hostile de la critique à *Lélia*, *Sketches and Hints* nous font entrer dans son laboratoire d'écriture. Ces trois textes forment une véritable trilogie du cœur mis à nu de Sand.

« *Lélia*, c'est moi »

Dans les pages de *Sketches and Hints* composées en 1833, on aperçoit la jeune écrivaine faisant ses gammes dans de grands morceaux de prose poétique. Le sujet de son étude se trouve être Aurore-George, cet être ni tout à fait femme, ni tout à fait homme, si l'on s'en tient aux accords grammaticaux, personnage dont elle constate « le tempérament bilieux et la disposition névralgique³¹ ». Sand avoue qu'elle « ne vi[t] pas comme les autres³² », s'octroyant ainsi une existence exceptionnelle, et elle s'adresse directement à Dieu, tout comme *Lélia*. Mais rien ne prépare le lecteur à l'exclamation de nihilisme romantique qui éclate au milieu des « Fragments de souvenirs personnels ». La jeune femme se souvient qu'elle allait souvent passer la soirée chez des amis, demeurant à La Châtre probablement, et qu'elle avait « quelques lieues à faire pour rentrer chez [elle] et toutes les semaines il [lui] arrivait de [s]e trouver seul [sic] sur la route, de minuit à 2 h. du matin ». Paysage nocturne qui est souvent pour Sand le moment de la spéculation philosophique :

C'étaient à peu près les seules heures de rêverie et de solitude absolue qui pouvaient trouver place dans une vie aussi assujettie que la mienne [...]. Je me sentais attristé [sic] et j'élevais mes regards vers le ciel [...] nous sommes trop abandonnés, ici-bas ! Rien, rien ! pas la face [d'un] ange, pas un rêve du ciel durant nos tristes nuits, pas une voix, pas une ombre dans ces ténèbres où je m'égarais³³.

On croirait entendre *Lélia* dans le chapitre « Solitude » lorsque, réfugiée dans le chalet abandonné d'une vallée déserte, elle remarque :

Je me sentis redevenir seule. Quand tout semblait inanimé, je pouvais m'identifier avec le désert et faire partie de lui comme une pierre ou un buisson de plus [...]. La lune se leva [...] mais que m'importaient la lune et ses nocturnes magies ? Je n'attendais rien d'une heure de plus ou de moins dans son cours : nul regret, nul espoir ne s'attachait pour moi au vol de ces heures [...]. Pour moi, rien au désert, rien parmi les hommes, rien dans la nuit, rien dans la vie³⁴.

Dans son récit d'une errance nocturne qui tourne au désespoir, la jeune Aurore prend plaisir à identifier ses émotions désordonnées au temps qui se gâte, au vent qui gronde et au tonnerre qui éclate autour d'elle :

J'aimais ces bruits de la tempête et cette course rapide et ce délire qui me transportait en idée à la fin du monde. Alors, je criais comme un fou [sic] au milieu de l'orage : « Me voici, me voici, c'est à mon tour d'être jugé »³⁵.

Cette scène magnifique se voit transposée dans *Lélia*. L'héroïne s'est retirée dans un monastère abandonné et un soir, elle entend le bruit de l'orage qui menace :

31 George Sand, *Sketches and Hints*, dans *Œuvres autobiographiques*, 1971, vol. II, p. 602.

32 *Id.*

33 *Ibid.*, p. 601-604.

34 George Sand, *Lélia*, *op.cit.*, p. 125-126.

35 George Sand, *Sketches and Hints*, *op. cit.*, p. 605.

Le tonnerre vint à gronder sur ma tête : c'était le premier orage du printemps [...] je n'ai jamais entendu rouler la foudre et vu le feu du ciel sillonner les nuées, sans qu'un sentiment d'admiration et d'enthousiasme ne m'ait ramenée à l'instinct de la foi [...]. Je m'écriai, saisie d'une grande terreur : « Vous êtes grand, ô mon Dieu ! la foudre est sous vos pieds et de votre front émane la lumière »³⁶.

On constate chez l'auteur et dans son personnage la même certitude d'avoir une destinée exceptionnelle. Il est clair qu'à travers son journal, la jeune Aurore cherche à se comprendre pour mieux cerner le sens de sa vie : « je retombais sur moi-même le scalpel à la main et je fouillais mes entrailles pour y trouver le secret de ma destinée³⁷ ». Quant à Lélia, un même besoin de comprendre son existence la torture. Elle demande des comptes à Dieu :

Pourquoi m'avez-vous fait naître femme, si vous vouliez un peu plus tard me changer en pierre et me laisser inutile en dehors de la vie commune ? [...] Si c'est une destinée de prédilection, faites donc qu'elle me soit douce et que je la porte sans souffrance ; si c'est une vie de châtimement, pourquoi donc me l'avez-vous infligée³⁸ ?

On reconnaît dans les rêves d'Aurore³⁹ des éléments qui se retrouveront dans les rêves de Lélia. Plus précisément, on voit dans le grand rêve qui accompagne son audition de la *Symphonie pastorale* de Beethoven une première mouture des « voyages de l'âme » de Lélia :

[Q]ue d'univers j'ai parcourus [...] J'ai traversé les steppes blanchies des régions glacées. J'ai jeté mon rapide regard sur les savanes parfumées [...]. J'ai effleuré sur les ailes du sommeil ces vastes mers dont l'immensité épouvante la pensée [...]. 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-Monde⁴⁰.

Aurore imagine qu'elle vole en compagnie « d'âmes errantes⁴¹ », puis roule au fond des abîmes pour remonter triomphalement vers le ciel, ses ailes noires de chauve-souris devenant blanches « comme la fleur d'un lys⁴² ». Quant à Lélia, elle aussi se voit transportée « dans [s]on vol immatériel » à travers de vastes paysages. Et elle mesure le décalage entre rêve et réalité : « Quels trésors d'imagination, quelles merveilleuses richesses de la nature n'ai-je pas épuisés dans ces vaines hallucinations du sommeil ? Aussi à quoi m'a servi de voyager ? Ai-je jamais rien vu qui ressemblât à mes fantaisies⁴³ ? » On se demande si ces passages de vie onirique dans *Lélia* n'ont pas été admirés par le futur rêveur que sera Nerval.

36 George Sand, *Lélia*, op.cit., p. 196.

37 George Sand, *Sketches and Hints*, op. cit., p. 606.

38 George Sand, *Lélia*, op.cit., p. 99-100.

39 George Sand, *Sketches and Hints*, op. cit., p. 612-613.

40 George Sand, *Lélia*, op.cit., p. 129.

41 George Sand, *Sketches and Hints*, op. cit., p. 612.

42 *Ibid.*, p. 614.

43 George Sand, *Lélia*, op.cit., p. 130. Ces pages sont pour l'auteur comme pour son personnage des épisodes de thérapie par l'envol que préconisera, un siècle plus tard, Robert Desoille. Dans son traitement du « rêve éveillé », le psychothérapeute demande à ses patients d'imaginer qu'ils montent, la suggestion de « monter » permettant à la puissante image inconsciente de se manifester : « Au cours du rêve éveillé, l'énergie psychique mettra en jeu les fantaisies de l'imagination libérée [...]. Le rêve nous livrera tous les phantasmes de l'inconscient personnel » (Robert Desoille, *Le rêve éveillé en psychothérapie*, 1945, p. 5-6). On pourrait, à partir de cette remarque, suggérer qu'Aurore et Lélia, dans leurs délires nocturnes, leurs interpellations à Dieu, comme dans leurs grands rêves et cauchemars, sont à la recherche de leur inconscient personnel.

« La soif de l'idéal »

Quand il s'agit d'attitude philosophique, c'est bien à Lélia que Sand s'identifie le plus. Car être Lélia, c'est vivre les extrêmes et ne pas pouvoir les relier. Dans *Sketches and Hints*, on voit l'auteur « flotter entre un sublime rêve de sérénité et d'impuissantes aspirations⁴⁴ », ce qui évoque les tourments existentiels de Lélia. Et c'est encore dans *Sketches and Hints* que l'auteur « sanglant » [*sic*] se trouve « en suspens entre les horreurs du suicide et l'éternelle paix du cloître⁴⁵ », formule qui définit parfaitement le drame et l'intrigue de *Lélia*.

On peut également constater dans la *Correspondance* à quel point George s'identifie à son personnage au moment de la composition de *Lélia*. Dans une lettre datée du 24 juillet 1833, elle décrit à Sainte-Beuve son fiasco avec Mérimée et, pour lui faire comprendre son comportement, elle explique : « J'étais absolument et complètement Lélia⁴⁶. » Identification à laquelle elle reviendra dans *Histoire de ma vie* : « Sainte-Beuve me voyait tourmentée des désespérances de Lélia⁴⁷. » On voit ici que la vie imite la littérature, car c'est Sand qui s'identifie à son personnage plutôt que le contraire. Et cette identification repose à la fois sur des questions de tempérament sexuel et des convictions d'ordre ontologique.

Mais la ressemblance d'ordre physique entre Lélia et George va très vite s'avérer secondaire par rapport à leurs liens spirituels. En effet, si Sand a pu sentir à un moment que son drame personnel ressemblait à celui de Lélia, elle a préféré par la suite insister sur son affinité avec certains autres personnages pour des raisons intellectuelles, voire mystiques. Cela explique pourquoi, dans son autobiographie où elle fait un bilan de sa production littéraire, elle se réclamera davantage du héros de *Spiridion*, roman qui illustre le développement de la pensée religieuse à travers les âges, que de l'héroïne de *Lélia*. Voici comment elle explique ce choix :

J'ai présenté beaucoup de types de femmes, et je crois que quand on aura lu cet exposé des impressions et des réflexions de ma vie, on verra bien que je ne me suis jamais mise en scène sous des traits féminins [...]. Si j'avais voulu montrer le fond sérieux [de mon caractère], j'aurais raconté une vie qui jusqu'alors avait plus ressemblé à celle du moine Alexis... qu'à celle d'Indiana la créole passionnée⁴⁸.

Si on ne peut pas prendre son affirmation au pied de la lettre, il faut néanmoins comprendre que le lien autopsychologique qui relie Aurore-George à Lélia se fait essentiellement par le biais de la quête spirituelle. L'élément caractérolgique dominant qui rapproche Sand de son personnage féminin est la recherche de l'idéal. C'est aussi ce qui la rattache à Alexis, le moine extatique de *Spiridion*. Pour en être convaincu, il suffit de mettre côte à côte les trois citations que voici, une de chaque texte. Dans *Sketches and Hints*, le passage cité plus haut, qui date du 15 juin 1833, se clôt par ces paroles de découragement : « Combien je me suis laissée dévorer par cette soif de l'irréalisable que n'ont pas encore daigné éteindre les saintes rosées du Ciel⁴⁹ ! » On peut mettre cette exclamation en parallèle avec un passage de *Spiridion* où Alexis exhale son désespoir existentiel : « Il y a en moi une ambition de l'infini qui va

44 George Sand, *Sketches and Hints*, *op. cit.*, p. 615.

45 *Ibid.*, p. 616.

46 George Sand, *Correspondance*, *op. cit.*, vol. II, p. 374.

47 George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, *op. cit.*, vol. II, p. 355.

48 *Ibid.*, p. 160.

49 George Sand, *Sketches and Hints*, *op. cit.*, p. 616 ; souligné dans le texte.

jusqu'au délire [...]. J'ai cherché l'idéal partout avec l'ardeur d'un cerf qui cherche la fontaine dans un jour brûlant ; j'ai été consumé de la soif de l'idéal⁵⁰. » Et dans *Lélia*, on retrouve ce vocabulaire de l'idéal et de l'infini à maintes reprises. Lélia « a rêvé l'idéal⁵¹ », son idéal n'est plus « qu'un rêve déchirant⁵² », elle veut « marcher vers l'idéal⁵³ », elle a le « culte de l'idéal⁵⁴ ». Et dans la magnifique conclusion de la *Lélia* de 1839, l'héroïne s'écrie : « Depuis dix mille ans j'ai crié dans l'infini : Vérité, vérité ! Depuis dix mille ans, l'infini me répond : Désir, désir⁵⁵ ! » On peut donc voir dans cette quête intellectuelle, philosophique et mystique tout un réseau autopsychologique qui réunit Aurore, Lélia et Alexis.

« Lélia, ce n'est pas moi »

Lélia en tant que personnage est aussi « dérangeante » dans son histoire que *Lélia* dans son temps. Belle, brune, magnétique, géniale, philosophique, charismatique, poète, et athée en amour comme en religion, Lélia est outrageante. Elle prend la parole tout le temps, expose des idées inaccoutumées. Elle semble détruire Magnus et provoque la dégradation et le suicide de Sténio. Dans la version de 1833, elle ne se dévoue à aucune cause, si ce n'est à un nihilisme extrême, n'élève pas d'enfant (comme Camille Maupin, elle renie la maternité), et tout en improvisant dans un style magistral, semble ne rien préserver par écrit.

George Sand elle-même prévient son lecteur à plusieurs reprises qu'elle n'a pas construit son personnage de façon habituelle. À la différence d'Indiana ou de Valentine, Lélia est « un fantôme » plutôt qu'un être mimétique⁵⁶. Dans la quatrième *Lettre d'un voyageur* qui date de septembre 1834, la romancière se désole que ses lecteurs n'aient pas compris qu'elle avait mis « diverses passions ou diverses opinions sous des traits humains⁵⁷ » dans son roman. C'est ce qui était déjà clairement exprimé dans le roman lorsque Sténio disait à Lélia qu'elle personnifiait « l'excès de douleur produit par l'abus de la pensée⁵⁸ ». Dans une lettre au comte de Chatauvillard, auteur d'un *Essai sur le duel*, Sand se défend d'être identifiée à l'un ou l'autre des deux personnages féminins de *Lélia*, justement parce qu'ils représentent des idées et ne sont pas des personnages à clé :

Lélia n'est pas moi et Pulchérie encore moins. L'une et l'autre sont des passions à l'état abstrait que j'ai essayé de revêtir de formes humaines [...] l'une représente le spiritualisme pur, l'abstinence catholique (moins le dogme), l'autre... le Saint-Simonisme⁵⁹.

50 George Sand, *Spiridion*, 1976, p. 230 et 234.

51 George Sand, *Lélia*, *op.cit.*, p. 382.

52 *Ibid.*, p. 383.

53 *Ibid.*, p. 478.

54 *Ibid.*, p. 479.

55 George Sand, *Lélia* (texte de l'édition de 1839), *op. cit.*, p. 541.

56 « Ô Lélia, s'écria le poète frappé de superstition. N'êtes-vous pas ce fantôme malheureux et terrible » (George Sand, *Lélia*, *op.cit.*, p. 117). Voir aussi *ibid.*, p. 220, et George Sand, *Lélia* (texte de l'édition de 1839), *op. cit.*, p. 483.

57 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.*, p. 141.

58 George Sand, *Lélia*, *op.cit.*, p. 117-118.

59 George Sand, « Lettre de janvier 1838 », dans *Correspondance*, *op. cit.*, vol. IV, p. 345.

Enfin, dans la préface de 1839 à la deuxième *Lélia*, elle répète que ses « personnages ne sont ni complètement réels [...] ni complètement allégoriques ». Si chacun représente « une fraction de l'intelligence philosophique du XIX^e siècle », elle a fait de son héroïne « la personnification [...] du spiritualisme de ce temps-ci », spiritualisme qui reste « à l'état de besoin et d'aspiration sublime, puisqu'il est l'essence même des intelligences élevées ». Elle avoue que cette tentative l'a conduite à une erreur, celle de donner à *Lélia* « une existence tout à fait impossible, et qui [...] semble choquante de réalité, à force de vouloir être abstraite et symbolique⁶⁰ ». Ce qui a pu paraître « choquant » ou simplement risible à l'époque sera bientôt célébré chez d'autres auteurs⁶¹. Car les personnages qui fonctionnent tous de façon autonome par rapport au narrateur dans *Lélia* préfigurent la polyphonie fictionnelle qui sera mise en œuvre dans la littérature russe. Tout comme *Lélia* était « née cent ans trop tôt⁶² », la polyphonie sandienne était bien en avance sur son temps. Il faudra attendre une génération pour découvrir un écrivain tel que Dostoïevski qui fasse de ses personnages l'incarnation d'idées variées. Et ce que Bakhtine dit des romans du grand auteur russe pourrait tout aussi bien s'appliquer à Sand. Ce qui marque l'œuvre de Dostoïevski, selon lui, c'est justement cette « pluralité de voix indépendantes et distinctes et [cette pluralité] de consciences ». La « véritable polyphonie de voix » qui s'avèrent être « toutes valables » est un procédé littéraire qui caractérise l'écriture expérimentale des *Possédés* ou des *Frères Karamazov* aussi bien que celle de *Lélia*⁶³.

Autre allusion au personnage de *Lélia* dans la lettre de Sand à Rollinat de juin 1833 dans *Sketches and Hints*. Elle semble anticiper ici les réactions possibles à son roman qui est sur le point de sortir. Elle devine bien que « quelques-uns diront que je suis *Lélia*⁶⁴ », mais elle veut surtout qu'on comprenne que tous ces personnages sont en elle. Ceux-ci alors incarneraient les différents âges de sa vie : Magnus, l'enfance ; Sténio, la jeunesse ; *Lélia*, l'âge mûr ; et Trenmor, la vieillesse. « Tous ces types ont été en moi. Toutes ces formes de l'esprit et du cœur, je les ai possédées à différents degrés suivant le cours des ans et les vicissitudes de la vie⁶⁵. » Il semble bien que Sand ait surtout cherché à récuser cet automatisme de la critique qui voit toujours dans l'héroïne d'une romancière son double autobiographique. Elle sait que les liens entre création et créateur sont beaucoup plus énigmatiques.

Pourquoi alors cette fascination chez les lecteurs et surtout les lectrices pour le personnage ? Est-ce parce que *Lélia* va dorénavant incarner à leurs yeux la grande écrivaine que George Sand est en train de devenir ? Car il faut insister sur ce point : pour les critiques et biographes futurs, le personnage de *Lélia* deviendra emblématique de l'auteur. George Sand sera *Lélia*, comme Chateaubriand est René, Victor Hugo, Olympio, et Musset, Octave. Par exemple,

60 George Sand, *Lélia*, *op.cit.*, p. 350.

61 Léon Gozlan, dans *Le Figaro*, par exemple, se moque de cette profusion de « symboles » que représentent les personnages, et surtout de *Lélia* « symbole de tous ces symboles, le grand symbole » (Maurice Regard, *L'adversaire des romantiques*. Gustave Planche, 1955, vol. I, p. 119).

62 George Sand, *Lélia*, *op.cit.*, p. 428.

63 Mikhail Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 1984, p. 6.

64 George Sand, *Sketches and Hints*, *op. cit.*, p. 615.

65 *Id.*

André Maurois intitulera sa biographie *Lélia ou la vie de George Sand*. L'ouvrage de Maurice Parturier, *Une expérience de Lélia*, racontera l'épisode amoureux particulièrement douloureux que George Sand décrivait à Sainte-Beuve en juillet 1833⁶⁶.

Pour la lectrice idéale que représente Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Lélia* est le chef-d'œuvre de Sand. Dans sa correspondance avec Flaubert et dans celle avec Sand elle-même, elle ne cessera de faire des références à *Lélia* comme personnage influent. Cet ouvrage est pour Mlle de Chantepie son « livre de prédilection » où elle se « retrouve tout entière⁶⁷ ». L'héroïne fonctionne pour elle comme une espèce de double : « Il me semble, écrit-elle à Flaubert, que je lis dans mon âme qui s'y voit comme dans un miroir⁶⁸. » Et quelque temps plus tard, elle révèle à quel point ce roman sandien est pour elle un modèle existentiel : « Je relis souvent *Lélia* et toujours avec une nouvelle admiration. J'y retrouve mes pensées et mes souffrances, ce livre c'est moi ! » On ne s'étonnera pas de voir dans ce témoignage une lecture relativement caractéristique pour l'époque. « *Lélia*, c'est moi » a été le cri du cœur de nombreuses lectrices à l'époque⁶⁹.

Les critiques qui ont formulé leurs anathèmes contre *Lélia* avec le plus grand sérieux et une indignation tout à fait authentique nous paraissent aujourd'hui bien dépassés. Et l'identification avec l'héroïne de nombreuses lectrices qui se trouvent en désaccord avec le monde dans lequel elles sont obligées de vivre nous fait pitié. Pourtant, malgré ces graves réserves et malgré cette lecture naïve, ce roman va continuer d'exercer une influence sensible dans la sphère culturelle de l'époque. On fera référence à *Lélia* comme à un jalon important de la pensée féministe du XIX^e siècle. Son style a pu frayer le chemin en France de la prose poétique ; sa libre pensée a servi de modèle pour de nombreuses romancières venues après Sand ; son message philosophique novateur s'est rapidement étendu à travers l'Europe et a joué un rôle essentiel dans la société russe ; et sa forme polyphonique, comme on l'a vu, a inspiré de jeunes écrivains jusqu'en Russie.

De fait, l'aspect qui a très vite dominé le discours critique sur *Lélia* en France, c'est la discussion des personnages, surtout de l'héroïne éponyme. Son actualité dans la sphère littéraire est impressionnante. Comme mesure de cette influence, examinons l'empreinte de ce roman sur deux textes de l'époque contemporaine.

I. Deux sœurs de Lélia : Bérangère

Dans son récit de 1840, « L'amour impossible », Barbey d'Aurevilly donne une version fictionalisée de sa liaison avec la marquise Armance du Vallon. Au moment même où il commente *Lélia* dans une lettre et affirme que le roman est « mauvais de tous points », il se met à écrire une longue nouvelle sur l'impuissance érotique de son héroïne, Bérangère de

⁶⁶ Maurice Parturier, *Une expérience de Lélia*, 1934. Dans un style assez grinçant, ce petit livre raconte le fiasco du comte Gazul.

⁶⁷ Cité dans Gustave Flaubert, *Correspondance*, 1973, vol. III, p. 20, 107 et 246.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹ Voir à ce sujet Wladimir Karénine qui parle d'une véritable mode : « *Lélia* enfanta toute une littérature, créa un genre. En France et en Allemagne apparurent bientôt de petites *Lélias* » (*George Sand, op. cit.*, vol. I, p. 441. Souligné dans le texte).

Gesvres, « une marquise au XIX^e siècle ». C'est donc « à l'ombre de cette même *Lélia* fortement condamnée que, les années suivantes, Barbey va penser et écrire⁷⁰ ». Le personnage de *Lélia* lui permettra de mieux cerner son propre personnage féminin. L'œuvre aurevillienne met en scène un duel amoureux entre cette marquise et un certain Raimbaud de Maulévrier, jeune dandy qui n'est que la transposition à peine voilée de l'auteur débutant. Ce duel n'est pas sans rappeler un autre duel romantique, celui entre *Lélia* et Sténio. Mais alors que le couple sandien se confrontait dans des positions philosophiques, le duel de « L'amour impossible » consiste en la tentative de Maulévrier de séduire la marquise en contrant le manège de celle-ci pour éviter d'être prise au piège⁷¹. Il ne s'agirait en fin de compte que d'une de ces scènes banales situées dans les salons du Faubourg qui abondent dans les romans du XIX^e siècle, si la fin ne présentait pas un dénouement inattendu.

Tout au long de l'histoire, le narrateur semble se situer dans la conscience du jeune homme, ce qui lui permet de faire de nombreuses remarques méprisantes sur la coquetterie des femmes. La marquise joue une « délicate comédie » avec Raimbaud, déployant une « de ces résistances de lionne, sous prétexte de vertu⁷² », qui enrage le héros. Comme le remarque avec esprit le narrateur, qui cesse momentanément d'être solidaire du sexe fort, les accusations de coquetterie ne sont que « le refuge des hommes quand ils ne comprennent plus rien au manège des femmes⁷³ ». Cette fine remarque n'empêche pas Maulévrier de se plaindre que Bérangère l'a « fait descendre dans les neuf cercles d'une coquetterie infernale⁷⁴ ». Ce que Barbey va retenir du personnage sandien, c'est justement cette « coquetterie ». En se livrant à toutes les ruses de la comédie féminine, Bérangère va se ranger dans la grande lignée des coquettes, depuis Célimène jusqu'à Odette de Crécy en passant par Manon Lescaut. On serait tenté de ne voir dans cette nouvelle de jeunesse qu'une revanche de jeune homme à la suite d'un dépit amoureux, une sorte de *Duchesse de Langeais* aurevillien, si les dernières pages n'existaient pas.

En effet, dans la dernière scène du récit, Maulévrier trouve la marquise dans son jardin de l'hôtel de Gesvres absorbée dans une activité inhabituelle. Elle est plongée dans la lecture de *Lélia*, livre qui fonctionne pour elle « comme un fragment de miroir ». Dans un moment d'exaltation fébrile, elle s'engage dans un long commentaire sur le personnage sandien. Elle juge que Sand et son personnage à « grande imagination » et à « hautes pensées » se trouvent dédommagés de leurs malheurs par leur transposition littéraire. Leurs facultés supérieures « les défendent de l'ennui et de la fatigue d'exister ». Et la faculté que ces deux possèdent « de parler magnifiquement » au sujet de leurs souffrances les soulage. La marquise voit en Sand et en son personnage, car George selon elle est absolument identifiée à *Lélia*, « des idées qui

70 Philippe Berthier, « L'Inquisiteur et la dépravatrice : Barbey d'Aureville et George Sand (1833-1850) », 1978, p. 737. C'est avec beaucoup de profit que l'on consultera cet article exhaustif sur les rapports entre les deux écrivains, ainsi que sa suite « L'Inquisiteur et la dépravatrice : Barbey d'Aureville et George Sand (II : 1880-1889) », 1979, p. 50-61.

71 Voir « la marquise *duelliste* », Barbey d'Aureville, *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, vol. I, p. 1245. Souligné dans le texte.

72 Barbey d'Aureville, « L'amour impossible », dans *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, vol. I, p. 75-76.

73 *Ibid.*, p. 77.

74 *Ibid.*, p. 81.

l'exaltent encore, ou des lassitudes qui entrevoient la possibilité d'un repos ». L'éloquence de l'auteur et de Lélia donne un sens à leur désespoir. Et cette situation est bien supérieure à la sienne et à celle de son ami, car pour eux, « l'amour, dans [leurs] âmes glacées, n'a été qu'une fantaisie sans émotion et sans noblesse⁷⁵ ». Elle finit en maudissant et son cœur et ses organes.

Maulévrier ne sait que répondre à ce grand déferlement d'émotion, le seul moment sincère de la nouvelle. Voyant le masque de la marquise brutalement arraché, il ne supporte pas de la voir sortie de son rôle habituel. Affolé, il cherche à lui faire retrouver sa physionomie sociale en lui proposant de « s'habiller pour sortir », car selon lui « quand il s'agit de faire diversion aux peines de la vie pour les femmes, leur conseiller de faire leur toilette est encore ce qu'il y a de plus profond⁷⁶ ». Cette règle de vie positive semble réussir et ce conseil permet à Bérangère de recouvrer son impassibilité ordinaire. Elle redevient la femme du monde qui porte la vie « avec une légèreté aussi fière que les plumes blanches qui se cambr[ent] sur son chapeau de paille d'Italie⁷⁷ ». Dès que la marquise a pu remettre son masque mondain, les voilà qui sortent « acheter des rubans ». La nouvelle se clôt par cette course futile consacrée à satisfaire la vanité féminine. Au fond, tout en critiquant la coquetterie de son amie, Maulévrier fait tout son possible pour que ce trait de caractère soit sauvegardé.

On constate que la lecture de *Lélia* fait sortir de façon passagère la marquise de son rôle de femme coquette et la transforme en femme passionnée, assoiffée du beau idéal, exactement le contraire de ce que Capo de Feuillide avait constaté dans le roman sandien. Bérangère cherche frénétiquement le temps d'une page l'amour qui s'avère être en fin de compte « impossible ». Alors, abandonnant tout espoir, elle retrouve les gestes de sa comédie habituelle de coquette, rôle qui permet à son admirateur de reprendre le sien, sans drame. Montés un instant dans le royaume de la haute tragédie, les deux acteurs retombent rapidement dans leur manège tragi-comique d'êtres désillusionnés et artificiels.

Consultons un des *Memoranda* de Barbey d'Aurevilly qui fournit un chapitre inédit de la nouvelle sous la forme d'une lettre de l'auteur à sa véritable marquise, Madame du Vallon. Il lui écrit :

Vous êtes Lélia, parce que vous êtes de marbre jusqu'à la ceinture, magnifique bloc qui reste inerte et glace [...] vous êtes Lélia parce que la passion habite votre tête, mais n'en veut pas descendre, parce que l'imagination toujours trahie par les organes s'envenime dans des désirs insensés⁷⁸.

Barbey reprend mot à mot l'expression « de marbre », mais Lélia n'était figée que jusqu'aux genoux, alors que la marquise est accusée de l'être jusqu'à la taille. Barbey renforce ainsi l'existence purement matérielle de son interlocutrice. Mais en s'adressant ainsi à Armance, n'utilise-t-il pas le même langage et les mêmes images que Sténio réservait à Lélia ? Tant et si bien qu'on a pu prendre ce morceau inédit pour un « Fragment de *Lélia*⁷⁹ ». Ainsi, tout en

75 *Ibid.*, p. 134.

76 *Ibid.*, p. 135.

77 *Id.*

78 Barbey d'Aurevilly, *Ceuvres romanesques complètes, op. cit.*, vol. I, p. 1247.

79 Voir le n° 191 du *Catalogue de l'Exposition du romantisme* à la Bibliothèque nationale en 1930.

dénigrant ce roman et en jugeant le personnage de Lélia comme « une impossibilité », Barbey a-t-il besoin de l'héroïne sandienne pour mieux construire le portrait de sa marquise à lui. La « froideur des sens » de l'héroïne romantique — expression répétée à maintes reprises par Barbey, mais déjà utilisée par Sand — sert de métaphore pour mieux cerner la frigidité de l'héroïne aurevillienne.

À la fin de cette lettre située à mi-chemin entre la fiction et la réalité, Barbey propose à Armance l'image de deux âmes sœurs, les leurs, liées non pas par un pacte d'amour, mais par un pacte de franchise et de confidences. Et il propose alors : « tu m'aurais trouvé les reins ceints et le bâton à la main, prêt au moindre signe à m'en aller au bout du monde⁸⁰. » Ne croirait-on pas entendre ici Trenmor, le philosophe stoïque, qui à la fin de *Lélia* ramasse lui aussi son bâton blanc pour se remettre en route ? Et dans la seconde partie du texte, on voit Barbey d'Aurevilly juger divers comportements de sa belle à la lumière de Lélia : « Lélia ne concevait pas comme vous que les seuls rapports qui puissent exister entre les hommes et les femmes fussent une tromperie universelle, une hostilité permanente, une guerre à mort⁸¹. » En d'autres termes, Barbey qui, auparavant, se montrait prêt à changer de rôle, à abandonner celui du jeune homme naïf et amoureux à la Sténio pour devenir le confident sage à la Trenmor, juge ici avec désolation que la marquise est incapable de se conduire avec lui en véritable amie. À la différence de Lélia, Armance ne semble pas croire à la possibilité d'une amitié authentique entre les sexes.

La dernière référence à Lélia renie ici une fois pour toutes la ressemblance entre sa marquise et l'héroïne sandienne. Barbey note méchamment : « l'on ne ressemble pas à Lélia parce qu'on a des flancs comme elle⁸². » Certes, des années plus tard, dans la préface de 1859 à sa nouvelle, il se rappellera qu'à l'époque, « on lisait *Lélia* ». Et il affirmera que la mode de ces grandes liseuses des années trente, toutes ces femmes « élégantes et oisives », est passée. Comme la France d'avant 48, *Lélia* est révolu : « ce roman [...] s'en ira [...] où s'en iront tous les livres faux, conçus en dehors de la grande nature humaine et bâtis sur les vanités des sociétés sans énergie, fortes seulement en affectations⁸³. » Cette remarque est étonnante étant donné que c'est la lecture de *Lélia*, ce roman soi-disant « faux », qui permet à la marquise de montrer sa vérité intérieure et d'exprimer son angoisse dans le seul moment de dévoilement psychologique du texte. Par ailleurs, *Lélia* n'est justement pas un roman de vie de salon, bien au contraire. Lélia est un personnage qui vit en marge de la société et qui rejette les facticités de la vie sociale. Les insultes que Barbey dirige contre Sand en 1859, on le voit bien, sont pour l'auteur des *Diaboliques* une façon de renier à la fois les auteurs qui ont influencé sa jeunesse et ses *juvenilia*⁸⁴.

80 Barbey d'Aurevilly, *Cœuvres romanesques complètes, op. cit.*, vol. I, p. 1250.

81 *Ibid.*, p. 1251.

82 *Id.*

83 *Ibid.*, p. 1254.

84 Dans un *memorandum*, Barbey s'explique. Il affirme que sa nouvelle est le « dernier mot de mes prétentions de jeune homme : un mélancolique adieu à cette vie de dandy » (*ibid.*, p. 1253).

II. Deux sœurs de Lélia : Camille

Félicité des Touches, *alias* Camille Maupin, est incontestablement « le plus grand écrivain de *La Comédie humaine*⁸⁵ ». Suivons son parcours à travers le « roman-cathédrale » de Balzac. Elle paraît dans une douzaine de romans. Sous la Restauration, elle possède « un des salons les plus remarquables de Paris⁸⁶ ». Après 1830, elle saura se maintenir et sera une des rares femmes, avec la marquise d'Espard, à garder son cercle⁸⁷, qui recrutera d'ailleurs les célébrités de l'art, de la science, des lettres et de la politique⁸⁸. S'agit-il donc d'une autre de ces salonnières aristocrates qui peuplent le monde balzacien ? Non, car cet « être amphibie qui n'est ni homme ni femme⁸⁹ » est aussi une intellectuelle, une romancière, un dramaturge et un compositeur à succès.

C'est dans *Béatrix*, dont le sujet a été donné par Sand à Balzac pendant sa visite à Nohant, que Félicité est pleinement « expliquée ». La longue lettre à Ève Hanska dans laquelle Balzac raconte son séjour chez « le camarade Georges [*sic*] Sand » du 24 février au 3 mars 1838, frappe par sa vivacité et sa richesse en détails :

[George Sand] est à Nohant depuis un an, fort triste, et travaillant énormément [...]. Elle se couche à six heures du matin et se lève à midi, moi je me couche à six heures du soir et me lève à minuit ; mais naturellement, je me suis conformé à ses habitudes, et nous avons pendant trois jours bavardé depuis 5 heures du soir après le dîner jusqu'à cinq heures du matin, en sorte que je l'ai plus connue, et réciproquement, dans ces trois causeries, que pendant les quatre années précédentes où elle venait chez moi⁹⁰.

De quoi parlent-ils ? De littérature de façon générale et de problèmes sociaux : « Nous avons discuté avec un sérieux, une bonne foi, une candeur, une conscience, dignes des grands bergers qui mènent les troupeaux d'hommes, les grandes questions du mariage et de la liberté⁹¹. » Et de littérature de façon beaucoup plus pragmatique : « C'est à propos de Liszt et de Mme d'Agoult qu'elle m'a donné le sujet des *Galériens* ou des *Amours forcés*⁹². » En fait, Balzac rapporte de Nohant deux sujets auxquels il va immédiatement s'atteler : non seulement l'histoire à clé de Béatrix et de Conti, c'est-à-dire la liaison entre Marie et Franz, mais aussi l'histoire de Camille Maupin, inspirée par celle de son hôtesse à Nohant. *Béatrix* est dès le départ un roman double.

Balzac consacre près d'une vingtaine de pages, dans la première partie de ce roman hybride, à la jeunesse et l'apprentissage littéraire de Félicité des Touches, qui entre en littérature sous le nom de plume de Camille Maupin. La digression est si longue pour une héroïne secondaire que l'on a l'impression que le personnage a largement dépassé le cadre étroit que l'écrivain avait d'abord conçu pour lui⁹³. Que l'on compare, par exemple, ces pages avec celles, beaucoup

85 Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, 1990, p. 158. On lira avec intérêt les belles pages sur ce personnage, p. 158-165.

86 Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. V, p. 480-481.

87 Honoré de Balzac, « Autre étude de femme », dans *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. III, p. 674.

88 Honoré de Balzac, *Une fille d'Ève*, dans *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. II, p. 299.

89 Honoré de Balzac, *Béatrix*, dans *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. II, p. 677.

90 Honoré de Balzac, « Lettre du 2 mars 1838 », dans *Lettres à Madame Hanska*, 1990, vol. I, p. 441.

91 *Ibid.*, p. 442.

92 *Ibid.*, p. 443.

93 Balzac lui-même se rend compte qu'il a accordé trop de place à Camille. Voici comment il se justifie : « quoiqu'elle ne soit ici qu'un personnage secondaire, comme [...] elle joue un rôle dans l'histoire littéraire de notre époque, personne ne regrettera de s'être arrêté devant cette figure un peu plus de temps que ne le veut la poésie moderne » (Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 688).

plus restreintes, qui retracent la jeunesse d'Anaïs de Bargeton dans les *Illusions perdues* ou de Dinah de La Baudraye dans *La muse du département*. De plus, à la différence de ces deux romans où le narrateur balzacien est parfois moqueur, voire condescendant ou carrément hostile envers le personnage de la femme savante, *Béatrix* fait le portrait d'une femme supérieure idéalisée.

Dès le départ, il est clair que Félicité / Camille est une sorte de double d'Aurore / George, ne serait-ce que par le costume⁹⁴ ou le regard⁹⁵. Mais visiblement, Balzac ne sait pas grand-chose de la jeunesse de son amie. Et les chapitres d'*Histoire de ma vie* sur le couvent et l'éducation quelque peu sauvage d'Aurore n'ont pas encore été écrits. Balzac se penche alors sur celui des romans sandiens qui va le mieux lui permettre d'imaginer et de donner de la cohérence à son personnage de femme de génie. Ce roman est bien sûr *Lélia*. Dans la version de 1833, Balzac a trouvé de précieux détails sur la formation morale et intellectuelle d'une femme surdouée, ce qui explique pourquoi les pages de *Béatrix* qui décrivent les premières années de Félicité des Touches ressemblent en de nombreux points à celles où Lélia se confesse à sa sœur Pulchérie. Les deux personnages ont reçu une éducation féminine aux antipodes des normes de l'époque. Les deux jeunes filles s'adonnent à des orgies de lectures qui finissent par créer pour elles une réalité autre que celle que leur réserve la société.

Leurs facultés surdéveloppées sont, dans l'immédiat, la cause de leur malheur. Lélia explique sa mélancolie ainsi : « La poésie m'avait créé d'autres facultés, immenses, magnifiques et que rien sur la terre ne devait assouvir. La réalité a trouvé mon âme trop vaste pour y être contenue un instant⁹⁶. » Camille éprouve le même décalage entre rêve et réalité :

Aussi fut-elle à dix-huit ans savante [...]. Ce cerveau bourré de connaissances ni digérées ni classées, dominait ce cœur enfant. Cette dépravation de l'intelligence, sans action sur la chasteté du corps, eût étonné des philosophes ou des observateurs [...]⁹⁷.

Les deux jeunes femmes décrivent leur souffrance d'avoir vécu à l'envers de la norme.

J'avais vécu en sens inverse de la destinée naturelle, affirme Lélia. Au lieu de commencer par la jouissance et de finir par la réflexion, j'avais ouvert le livre de la vie au chapitre de la science ; je m'étais enivrée de méditations et de spiritualisme, et j'avais prononcé l'anathème des vieillards sur tout ce que je n'avais pas encore éprouvé. Quand vint l'âge de vivre, il fut trop tard : j'avais vécu⁹⁸.

Dans le cas de Félicité, le narrateur remarque :

94 Balzac arrivant à Nohant vers le soir trouve son hôte en pantoufles jaunes et en pantalon rouge (Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, op. cit., vol. I, p. 440). Calyste arrivant chez Camille un matin la trouve en pantalon et portant « les plus jolies pantoufles turques, rouge et or » (Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 708).

95 Le regard morne de Sand au réveil était bien connu. Théophile Gautier raconte aux frères Goncourt que Madame Sand avait souvent « un air de somnambule ». Cette remarque les inspirera à noter dans leur journal : « Mme Sand, un sphinx ruminant une vache Apis » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1989, vol. I, p. 1008 ; vol. II, p. 154). Dans la même lettre à Mme Hanska, Balzac fait le portrait physique de son hôtesse : « ses beaux yeux sont tout aussi éclatants, elle a l'air tout aussi bête quand elle pense, car, comme je le lui ai dit, après l'avoir étudiée, toute sa physionomie est dans l'œil » (Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, op. cit., vol. I, p. 441). L'œil de Camille Maupin au repos est terne : « la torpeur de la méditation lui prête souvent l'apparence de la niaiserie » (Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 694).

96 George Sand, *Lélia*, op. cit., p. 167.

97 Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 689.

98 George Sand, *Lélia*, op. cit., p. 167.

Ordinairement la femme sent, jouit et juge successivement ; de là trois âges distincts, dont le dernier coïncide avec la triste époque de la vieillesse. Pour Mlle des Touches, l'ordre fut renversé. Sa jeunesse fut enveloppée des neiges de la science et des froideurs de la réflexion⁹⁹.

Même désillusion et même dégoût de la réalité. L'éducation aliénante des deux personnages ne leur permet pas de se réinsérer dans le monde tel qu'il est constitué. Lélia analyse très bien son drame lorsqu'elle constate : « J'oubliais d'être jeune, et la nature oubliée de m'éveiller. Mes rêves avaient été trop sublimes ; je ne pouvais plus redescendre aux appétits grossiers de la matière¹⁰⁰. » Camille vit un drame analogue, celui de la femme qui se trouve être supérieure à son milieu :

Félicité s'attendait à un échange quelconque d'idées, à des séductions en harmonie avec l'élévation de son intelligence, avec l'étendue de ses connaissances ; elle éprouva du dégoût en entendant les lieux communs de la conversation, les sottises de la galanterie [...] ¹⁰¹.

Les deux héroïnes semblent illustrer une des maximes de l'auteur de la *Comédie humaine* qui voit la trentaine chez une femme comme « l'époque de la vie où la plupart des femmes s'aperçoivent qu'elles sont dupes des lois sociales¹⁰² ». À cette différence près que ni Lélia, ni Félicité n'ont attendu d'avoir trente ans pour comprendre à quel point les femmes sont flouées par la société. Il semblerait alors que la femme supérieure, dans son incarnation sandienne comme sous sa forme balzacienne, est celle qui jette un regard précoce sur le monde et comprend le fonctionnement non symétrique de ses lois pour les deux sexes. Dans ce cas, comment une jeune fille ne maudirait-elle pas sa clairvoyance ?

Première révolte, donc, celle de l'héroïne supérieure qui exècre son existence exceptionnelle tout en refusant de vivre selon le code établi par la vie sociale. Les « douleurs des esprits supérieurs¹⁰³ » rejoignent « la plénitude de facultés qui ne peut aller au-delà sans briser l'enveloppe mortelle¹⁰⁴ ». Les deux auteurs se soucient de la dimension sociale du drame. Lélia daigne à peine se préoccuper de la société, se contentant de l'observer avec dédain au moment des bals :

La majesté pleine de tristesse qui entourait Lélia comme d'une auréole l'isolait presque toujours au milieu du monde [...] elle aimait les fêtes et les réunions publiques. Elle venait y chercher un spectacle. Elle venait y rêver, solitaire au milieu de la foule¹⁰⁵.

L'analyse balzacienne souligne le danger que court la société du fait de telles exceptions à la médiocrité féminine :

[L'] esprit supérieur [de Félicité] se refusait à l'abdication par laquelle la femme mariée commence la vie [...] le hasard l'a jetée dans le domaine de la science et de l'imagination, dans le monde littéraire, au lieu de la maintenir dans le cercle tracé de l'éducation futile donnée aux femmes¹⁰⁶.

99 Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 697.

100 George Sand, *Lélia*, op. cit., p. 166-167.

101 Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 690.

102 Honoré de Balzac, « Étude de femme », dans *La comédie humaine*, op. cit., vol. II, p. 171.

103 Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 710.

104 George Sand, *Lélia*, op. cit., p. 166.

105 *Ibid.*, p. 47-48.

106 Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 692.

Deuxième révolte, plus abstraite, celle qui provoque une véritable crise existentielle. Balzac aurait bien pu s'inspirer d'une lecture des fragments de la nouvelle *Lélia* publiés dans la *Revue des deux mondes* dès juillet 1836¹⁰⁷. En effet, le chapitre intitulé « Contemplation » qui montre Lélia devenue abbesse se lamentant sur les hauteurs alpestres a bien pu être une des sources du passage magnifique où Camille « voltige sur les cimes » qui surplombent la mer et se métamorphose en « angélique créature¹⁰⁸ ». Dans les deux cas, il s'agit d'une épreuve ultime pour l'héroïne, dans laquelle elle finit par choisir le pardon et le sacrifice de soi. Camille, tout comme la nouvelle Lélia, trouvera la solution à son dilemme dans un acte de sublimation religieuse.

Les deux personnages sont liés par le talent poétique et le génie, sans pourtant être complètement semblables. À la différence de Camille qui est auteur, Lélia est une improvisatrice qui ne fixe pas par écrit les paroles qu'elle profère. De plus, la crise de Lélia s'exprime par la malédiction de la « froideur », dans toutes les acceptions du mot. Si Félicité ne semble pas souffrir de frigidité, elle est pourtant destinée à ne pas trouver d'amour dans sa vie sentimentale. Délaissée par son amant, Claude Vignon, et se sacrifiant pour Calyste, Félicité finira par choisir le couvent.

Nous ne savons pas, bien sûr, si au cours de leurs conversations, les deux romanciers ont parlé de cette deuxième version de *Lélia* à laquelle Sand travaillait à l'époque. Mais n'est-il pas curieux que la Lélia en ébauche en 1838 et Camille Maupin se voient toutes deux identifiées au personnage mythique de Prométhée ? D'une part, dans la *Lélia* de 1839, l'on constate une référence constante à Prométhée dans les nouveaux chapitres, ainsi qu'une féminisation délibérée du titan en « Prométhée ». D'autre part, le seul ouvrage de Camille Maupin à être identifié est un *Nouveau Prométhée*, que Balzac, selon son habitude, se garde bien d'exposer en détail, mais qu'il rapproche d'une œuvre de Sand qui existe véritablement, *Leone Leoni*¹⁰⁹. Cette double allusion au titan voleur de feu révèle à quel point ce mythe convenait à la sensibilité romantique. Mais le *Nouveau Prométhée* de Camille Maupin laisse aussi entrevoir qu'il y a ici une sorte de clin d'œil de Balzac, de « *inside joke* », adressée à Sand.

Balzac a-t-il compris que la première Lélia faisait la leçon à sa Fœdora de 1831 ? A-t-il relu la deuxième partie de sa *Peau de chagrin* avec Lélia en tête ? S'est-il rendu compte que la grande scène de voyeurisme dans son roman à lui était filtrée par le regard de Raphaël de Valentin et que Fœdora était entièrement captive de son regard ? Par contre, Balzac entrevoyait dans *Lélia* le drame d'une « femme athée en amour », pour reprendre sa formule à lui, mais vue de l'intérieur. Lélia, c'était Fœdora libérée du regard masculin qui faisait d'elle un objet et la précipitait dans l'abject. C'était une nouvelle Fœdora vue par elle-

107 Il s'agit de deux chapitres nouveaux, « Les Morts » et « Contemplation », dans lesquels Sand imagine, dans deux grandes improvisations, la pensée de Lélia dans sa communauté religieuse.

108 Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 807-808.

109 Il s'agit d'une scène de salon dans *La muse du département*, roman publié en 1843. Un des invités remarque qu'en « conceptions bizarres, l'imagination des femmes va plus loin que celle des hommes » et il cite pour exemples : « *Frankenstein* de mistress Shelley, *Leone Leoni*, les œuvres d'Ann Radcliffe et le *Nouveau Prométhée* de Camille Maupin » (Honoré de Balzac, *La muse du département*, dans *La comédie humaine*, op. cit., vol. IV, p. 718). En mélangeant ainsi des auteurs réels et un auteur fictif, Balzac brouille la ligne de démarcation entre réalité et fiction. Mais cette page révèle aussi à quel point George et Camille sont liées dans l'esprit de Balzac.

même. Balzac a pu constater que, dans *Lélia*, la coquette n'était plus envisagée du seul point de vue du narrateur masculin ou de l'auteur. Alors que Raphaël était tout-puissant dans sa condamnation de la femme coquette, Lélia était victorieuse par rapport à Sténio, parce qu'elle pouvait échapper à son regard et à son interprétation avilissante. Si on pense que Balzac a voulu refaire en quelque sorte *La peau de chagrin*, on peut mieux comprendre la répartition des qualités et des défauts des héroïnes dans *Béatrix*. Dans son roman de jeunesse, il n'y avait qu'une coquette, Fœdora, qui se trouvait être aussi une femme intellectuelle. Dans *Béatrix*, au contraire, l'auteur incarne ces deux traits dans deux personnages différents — Béatrix sera la coquette et Camille, l'écrivain. Dépouillée de toute coquetterie, Félicité des Touches s'en trouvera d'autant plus admirable et pourra prendre sa place parmi les personnages sublimes de *La comédie humaine*.

À la fin de la deuxième partie de son roman, Balzac envoie Félicité dans un couvent de Normandie¹¹⁰. Ainsi la destinée de l'héroïne rejoint en quelque sorte les deux conclusions des deux versions de *Lélia*. La retraite de Camille dans un monastère qui comprend la répudiation absolue de tous ses livres s'allie symboliquement avec la perte de la voix de la première Lélia : on se rappelle que l'héroïne est étranglée par le prêtre. Le choix que fait Félicité d'une vie méditative et cloîtrée correspond au dénouement de la seconde *Lélia*, puisque l'héroïne est exilée dans une « chartreuse ruinée¹¹¹ » qu'elle refusera dorénavant de quitter. On peut appliquer à Lélia ou à Camille la formule balzacienne que « les belles âmes ne peuvent pas rester longtemps en ce monde¹¹² ».

Malgré « l'existence tout à fait impossible » que Sand pensait avoir donnée à son personnage, Lélia a bénéficié d'une longue postérité. En dépit des prédictions faites par les critiques de l'époque, elle s'est révélée être une figure riche par la polyvalence de son destin littéraire, comme on vient de le voir. Survivant à toutes les insultes, elle s'est posée comme modèle pour toute une future série d'héroïnes. Aujourd'hui, elle ne cesse de nous étonner par la modernité de sa pensée et de son comportement. Lélia est sans doute un personnage impossible. Mais elle se dressera désormais comme la figure incontournable de la femme qui exige sa place sur la tribune des personnages pensants.

110 Voir l'excellente analyse de Françoise van Rossum-Guyon sur cet aspect du personnage, « Portrait d'auteur en jeune femme. Balzac-Camille Maupin, George Sand, Hélène Cixous », 1992, p. 167-184.

111 George Sand, *Lélia*, *op.cit.*, p. 536.

112 Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, dans *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. III, p. 270.

 Références

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 12 vol., 1976-1981 (éd. de P.-G. Castex).
- — —, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2 vol., 1990 (éd. de R. Pierrot).
- BARBEY D'AUREVILLY, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1964, 3 vol. (éd. de J. Petit).
- BERTHIER, Philippe, « L'inquisiteur et la dépravatrice : Barbey d'Aureville et George Sand (1833-1850) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXVIII, n^o 5 (septembre-octobre 1978), p. 736-758.
- — —, « L'inquisiteur et la dépravatrice : Barbey d'Aureville et George Sand (II : 1880-1889) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXIX, n^o 1 (janvier-février 1979), p. 50-61.
- CELLIER, Léon, « Baudelaire et George Sand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXVII, n^o 2 (avril-juin 1967), p. 239-259 ; réédité dans Léon CELLIER, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière / Presses universitaires de Grenoble, 1977, p. 221-242.
- DESOILLE, Robert, *Le rêve éveillé en psychothérapie*, Paris, Presses universitaires de France, 1945.
- DIDIER, Béatrice, « George Sand et Senancour », *Revue des sciences humaines*, numéro spécial « George Sand et son temps », n^o 96 (octobre-décembre 1959), p. 423-440 ; réédité en postface à George SAND, *Lélia* (texte de l'édition de 1839), Meylan, Éditions de l'Aurore, 2 vol., 1987, vol. II, p. 183-194.
- ENDER, Evelyne, « Une femme qui rêve n'est pas tout à fait une femme », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XXIX, n^o 3-4 (printemps-été 2001), p. 226-246.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 4 vol., 1973-1998, (éd. J. Bruneau).
- GINZBURG, Lidiia, *Opsikologicheskoi proze*, Leningrad, Nauka, 1971.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 3 vol., 1989.
- KARÉNINE, Wladimir, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 4 vol., 2000.
- MARQUSET, Alfred, *Ballanche et Mme d'Hautefeuille. Lettres inédites*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1912.
- MOZET, Nicole, *Balzac au pluriel*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- NAGINSKI, Isabelle, « Les deux *Lélia* : une réécriture exemplaire », *Revue des sciences humaines*, numéro spécial sur George Sand, vol. LXXXXX, n^o 226 (avril-juin 1992), p. 65-84.
- PARTURIER, Maurice, *Une expérience de Lélia*, Paris, Le Divan, 1934.
- REGARD, Maurice, *L'adversaire des romantiques. Gustave Planche*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2 vol., 1955.
- SAND, George, *Correspondance*, Paris, Garnier, 25 vol., 1964-1991 (éd. de G. Lubin).
- — —, *Lélia*, Paris, Garnier, 1960 (éd. de P. Reboul).
- — —, *Lélia* (texte de l'édition de 1839), Meylan, Éditions de l'aurore, 1987 (éd. de B. Didier).
- — —, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.
- — —, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 2 vol., 1971 (éd. de G. Lubin).
- — —, *Préfaces de George Sand*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 2 vol., 1997 (éd. d'A. Szabo).
- — —, *Questions d'art et de littérature*, Paris, Éditions des femmes, 1991.
- — —, *Spiridion*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui (Les introuvables), 1976.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Portrait d'auteur en jeune femme. Balzac-Camille Maupin, George Sand, Hélène Cixous », dans Mireille CALLE (éd.), *Du féminin*, Sainte-Foy, Griffon d'argile / Presses universitaires de Grenoble, 1992, p. 167-184.
- VIREY, Julien-Joseph, *De la femme, sous ses rapports physiologique, moral et littéraires*, Paris, Chez Crochard, 1825.