

***L'Essai sur le drame fantastique de
George Sand :
la Révolution romantique du drame***

Séminaire d'Histoire des Idées :
La Révolution romantique

Tania Collani
Università degli Studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. Le romantisme de George Sand
2. Le fantastique romantique de George Sand
3. Le fantastique dans *Faust*
4. Le fantastique dans *Manfred*
5. Le fantastique dans *Dziady*

Conclusion

Bibliographie

Introduction

L'*Essai sur le drame fantastique. Goethe – Byron – Mickiewicz*¹ de George Sand a paru dans la « Revue des deux mondes » le 1er décembre 1839, avec l'intention explicite de réveiller les esprits classicistes des français qui ne savaient pas apprécier le nouvel art romantique. Cette nouvelle 'mode' culturelle, qui avait déjà envahi largement les autres pays européens, avait de la peine à s'affirmer dans la patrie des Lumières et c'est peut-être à cause de cela que Sand prouve l'exigence de remarquer l'importance de trois drames qui ont ouvert les portes au romantisme allemand, anglais et polonais, même si elle le fait avec un assez grand décalage temporel².

George Sand écrit l'article quand désormais la grande explosion romantique a bouleversé l'esprit européen: il serait donc prétentieux d'affirmer que son essai ait contribué activement à la naissance de la révolution romantique. Ce que nous pouvons néanmoins dire, c'est que George Sand, avec son travail, nous présente des œuvres révolutionnaires et la naissance de l'époque romantique dans différents pays européens (l'Allemagne de Goethe, L'Angleterre de Byron, la Pologne de Mickiewicz et la France, son propre pays).

Le classicisme avait été un courant comportant des règles 'à la française' et, avec sa diffusion, il avait créé l' 'Europe française' du XVIII^e siècle qui s'exprimait dans la langue savante de Boileau. Après la moitié du siècle des Lumières, l'Europe se révolte devant la domination culturelle de la France, mais surtout devant toutes les formes du rationalisme cartésien, et principalement dans le domaine philosophique. Il naît, de cette façon, un cosmopolitisme universaliste qui soutient les spécificités nationales et le développement des échanges et des influences réciproques en Europe³. Et c'est ainsi que George Sand sera 'romantique': les thèmes empruntés au romantisme allemand (l'insatisfaction, l'angoisse, la soif de connaissance, les contradictions qui déchirent l'homme, la faiblesse de ce dernier par rapport à la nature) se mêlent avec l'engagement social, comportant une critique pointue du monde contemporain.

¹ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique. Goethe – Byron – Mickiewicz* (1839), Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Centro Italo-Polacco di Studi Musicologici, Università degli studi di Bologna, 1979.

² La première partie de *Faust* avait été publié en 1808, *Manfred* en 1817 et *Dziady* en 1832.

³ Cf. DE PAZ, A., *La rivoluzione romantica, poetiche, estetiche, ideologie*, Napoli, Liguori Editore, 1984, pp. 48-49.

Dans ce contexte historique et culturel, l'étude de George Sand sur le « drame fantastique » est une contribution originale parce qu'elle a le mérite de proposer au public français la signification profonde des trois œuvres (*Faust*, *Manfred* et *Dziady*), considérées d'un point de vue moderne et courageux⁴. Cette analyse prévoit aussi, et c'est surtout à cause de cela qu'elle nous intéresse, l'utilisation et la définition du terme « fantastique » associé au théâtre, le genre qui peut-être avait été le plus touché par la révolution romantique mais qui, encore aujourd'hui, soulève des objections dans le champ de la critique à propos de ses possibles associations avec l'espace culturel du fantastique. Il paraît en effet que les productions dramatiques, à partir de leurs moyens expressifs mêmes, excluent *a priori* l'amorçage du fantastique. La question du genre théâtral et ses rapports entretenus avec le fantastique serait une enquête très intéressante structurellement ; néanmoins, nous voulons ici aborder une problématique plutôt historique : celle de la naissance de la conception du fantastique d'un point de vue théorique. Vu que la naissance du fantastique au début du XIX^e siècle semble partagée par la plupart des critiques, cet essai de George Sand, bien que moins décisif théoriquement des écrits de Nodier (cf. *Du fantastique en littérature*), représente à notre avis une source primaire fondamentale pour l'étude de ce type de littérature. En plus il est un article encore plus prégnant à un niveau historique si nous considérons ses thématiques et ses regards typiquement romantiques.

La définition du “fantastique” de George Sand n'est pas solide et décisive: elle ne prend pas en considération l'existence d'éléments communs qui caractériseraient un texte fantastique et elle n'aborde pas de manière déterminante la question d'une structure formelle du fantastique. Elle ignore l' “hésitation”, la peur et le troublant, qui constituent les pivots des théories modernes et elle n'arrive pas à faire la différence entre “fantastique”, “étrange” et “merveilleux”; elle arrive pourtant à saisir qu'il existe un creux entre ce qui est réel et ce qui est imaginaire, qu'elle définit justement comme “fantastique”, où ces trois drames peuvent être catalogués pertinemment et sans faire appel à une longue série d'exceptions.

George Sand échappe, peut-être, au problème définitoire du fantastique, mais elle a le mérite d'avoir déplacé l'attention des recherches sur le fantastique dans le

⁴ Cf. POLI, A., « George Sand e Adam Mickiewicz », in G. Sand, *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 62.

domaine du “métaphysique”. Il est vrai que l’adjectif « métaphysique » est très peu spécifique et il peut connoter correctement la cohabitation des hommes et des présences infernales qui caractérise les trois ouvrages. Mais nous pourrions supposer que George Sand, devant ces trois œuvres dramatiques, ait eu les mêmes problèmes définitoires qui ont les critiques modernes pour l’application du fantastique au domaine théâtral. Il est peut-être à cause de cela qu’elle préfère glisser dans le vaste champ du métaphysique.

Or, en France, au début du XIX^e siècle, ce genre de drame « métaphysique » n’était pas du tout compris et n’entrait pas parmi les préférences d’un public habitué à des pièces respectueuses des règles et qui touchaient un imaginaire fort différent de celui romantique. George Sand écrit : « Ces trois ouvrages sont, j’ose le dire, fort peu connus en France. *Faust* n’est bien compris que de ce qu’on appelle l’aristocratie des intelligences; *Manfred* n’a guère contribué, même en Angleterre, à la gloire de Byron, quoique ce soit peut-être le plus magnifique élan de son génie »⁵.

George Sand aborde une classification, sur des bases historiques, du fantastique, qui est distingué en deux types : le *fantastique naïf*, « employé de bonne foi comme ressort et effet dramatique »⁶ et le *fantastique profond*, « employé philosophiquement comme expression métaphysique et [...] religieuse »⁷. Le *Faust* de Goethe représente la ligne de démarcation entre ces deux ‘formes’ correspondant à deux époques ; la pièce incarne la forme du nouveau « drame métaphysique », qui voit la lutte du monde intérieur contre le monde extérieur en produisant des effets neufs et ingénieux. À cette forme s’inspireront Byron, avec son *Manfred*, et Mickiewicz, avec *Dziady*. Mais il s’agit seulement de l’emprunt de la forme, parce que les issues de ces deux derniers ouvrages seront tout à fait originales et différentes par rapport à la tragédie de Goethe.

1. Le romantisme de George Sand

Quand George Sand arrive à Paris en 1831, elle est une jeune femme avec « le don inné de la belle phrase »⁸, mais qui nécessite d’un bon guide pour effacer les nombreuses traces de mauvais goût et de naïveté qui sont disséminées parmi ses

⁵ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibidem*.

⁸ SALOMON, P., *George Sand*, Paris, Hatier, Boivin, 1953, p. 26.

premiers écrits. Cette année est fondamentale pour la formation romantique de Sand : elle vivra parmi les « jeunes gens hugolâtres »⁹ qui expérimentent toutes les audaces romantiques et qui influencent son style 'provincial' en l'enrichissant des nouvelles thématiques et d'une nouvelle inspiration.

La révolution romantique était déjà en cours et certainement Sand n'a pas apporté de renouvellement à la cause. Même au niveau de la langue, en effet, l'adjectif anglais *romantic*, qui avait été employé à partir de la moitié du XVII^e siècle, était récemment entré définitivement dans le vocabulaire commun de la génération de George Sand, en s'étendant à diverses significations: *romantic* pouvait déjà concerner le champ de l'imagination et la dimension de l'irrationalité; il pouvait renvoyer aux paysages italiens et aux ruines qui nous rappellent les vieux romans; il pouvait faire penser à la liberté des règles, à l'émancipation de la fantaisie esthétique, à la force de la nature; ou encore, *romantic* pouvait déjà être employé pour indiquer ce qui était vague et 'fantastique'¹⁰.

George Sand participera, avec ses écrits, à toutes ces formes de romantisme, renouvelant ses thèmes, son style et son inspiration, mais en gardant aussi une certaine originalité, qu'on voit surtout dans ses romans qui anticipent le réalisme (voir *Indiana*, 1832). La caractéristique essentielle de la romancière sera donc d'avoir trouvé une voie nouvelle, « celle si longtemps cherchée peut-être et qui se trouve entre le romantisme et le classicisme »¹¹.

De goût complètement romantique seront *Une Conspiration en 1537* (1831), un drame qu'elle ne jugera pas digne d'être publié, et *Histoire d'un rêveur* (1830), qui attestent sa connaissance et son goût pour l'Italie, le pays qui représente le passé classique par excellence, mais aussi le centre de la civilisation et de l'histoire européenne (avec la Grèce) et le lieu des plus pittoresques visions romantiques.

Suivant les préceptes romantiques, Sand révisé sa position devant l'Eglise catholique, par rapport à laquelle elle se rend indépendante en se créant une dimension spirituelle propre, plus intime face à Dieu et au divin qui passe pour inhérent à toutes les manifestations de la nature. Dans son *Jehan Cauvin*, rédigé en mars 1831, elle imagine

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ DE PAZ, A., *op. cit.*, pp. 17-20.

¹¹ BOUSSUGE, H., *Le Cabinet de Lecture*, 24.12.1832, cit. in POLI, A., « George Sand devant la critique, 1831-1833 », in *George Sand*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1983, p. 97.

Calvin assistant au spectacle ridicule d'une fête religieuse et prenant « au sein même des cérémonies du culte catholique, la volonté de le renverser »¹².

La romancière démontre très vite son talent aussi dans la description des passions et du cœur humain dans *Rose et Blanche* (1831) et *Valentine* (1832), les romans écrits à quatre mains avec Jules Sandeau, son jeune ami qu'elle rencontre dans les milieux littéraires parisiens. Ce sont des histoires de femmes, qui empruntent des nombreuses parties de l'intrigue directement de la vie de George Sand, des ses années au couvent, des ses voyages dans le sud-ouest et des ses histoires d'amours en dehors du rapport conjugal.

Mais son chef-d'œuvre romantique sera *Lélia*, où l'on peut percevoir le ton et l'influence du romantisme européen. La protagoniste, qui donne le titre au livre, est un Faust au féminin : elle est une femme insaisissable, inquiète qui, en mettant à nu sa peine, fait elle-même le parallèle avec le docteur de Goethe : « O vie, ô tourment! Tout aspirer et ne rien saisir, tout comprendre et ne rien posséder! Arriver au scepticisme, comme Faust au scepticisme de l'esprit! »¹³.

Sténio, l'amoureux de Lélia, est désireux de savoir si sa bien-aimée est « une puissance évoquée du sein de l'abîme ou une révélation envoyée du ciel »¹⁴, mais son doute hamletique est destiné à rester irrésolu. Nombreux déchirements 'romantiques' suivent ce moment:

L'esprit du mal et l'esprit du bien, c'est un seul esprit, c'est Dieu; c'est la volonté inconnue et mystérieuse qui est au-dessus de nos volontés. Le bien et le mal, ce sont des distinctions que nous avons créés: Dieu ne les connaît pas plus que le bonheur et l'infortune. Ne demandez donc ni au ciel ni à l'enfer le secret de ma destinée¹⁵.

En considérant les indications que Mittner¹⁶ donne à propos du contexte allemand, mais qui sont, à notre avis, valables pour le romantisme en général, nous pouvons voir comme les principales caractéristiques de l'*individu romantique* sont aussi les caractéristiques de ces deux personnages de George Sand, qu'on ne connaît ici qu'à

¹² Cf. SALOMON, P., *op. cit.*, p. 27.

¹³ SAND, G., *Lélia* (1833), Paris, Garnier, 1960, p. 100.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ MITTNER, L., *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964.

travers un paire de répliques : cet individu est « désireux de désirer », c'est à dire de vivre dans la condition de désir pur ; il est l'homme des dilemmes, qui ne cherche pas à les résoudre ou, quand il les a résolus, il s'en crée des nouveaux, puisque le dilemme irrésoluble est la forme même de son existence.

Ce roman a une tendance vers le métaphysique : Dieu y est représenté comme une essence silencieuse et sourde devant le cri des ses propres créatures. L'angoisse et le tourment d'une vie terrestre parcourent le livre : « L'effroi, l'anxiété, le doute me rongent. Où fuir? Où me réfugier? Comment sortir de ce marbre qui, selon la belle expression du poète, me *monte jusqu'aux genoux* et me retient enchaînée, comme le sépulcre retient les morts? »¹⁷.

Les paysages de la narrations sont tirés de l'imaginaire romantique. Comme Scarcella écrit dans son étude¹⁸, dans *Lélia* les espaces clos sont sacrifiés aux grands spectacles géologiques où le temps marche inexorable: sommets, pics enneigés, précipices, crevasse, glaciers éternels, toute la rhétorique du « gouffre » s'inspirant à Byron (*Manfred*) contribue à créer dans ce roman un climat d'altitude morale.

ces glaces colossales qui craquent dans le cœur des blocs, ces neiges qui s'éboulent et entraînent le sable, ces grandes racines d'arbres qui luttent incessamment avec les entrailles de la terre et qui travaillent à soulever le roc et à fendre le schiste, ces voix inconnues, ces vagues soupirs que le sol, toujours en proie aux souffrance de l'enfantement, exhale ici par ses flancs entrouverts [...]»¹⁹.

Le roman est donc strictement lié à la vision romantique et quand il évoque les espaces intacts et inaccessibles des glaciers pour exprimer le sens de cristallisation de l'âme en proie de la stérilité²⁰.

À ce type d'influence romantique allemande s'ajoutent, dans la formation sandienne, les thèmes de l'engagement social, de la description de la société et de la défense des identités nationales. On sait que les mouvements nationalistes furent strictement liés à la culture romantique: Novalis et Schlegel en Allemagne, Leopardi en

¹⁷ SAND, G., *Lélia*, cit., p. 133.

¹⁸ SCARCELLA, R., *L'idolo di marmo: il mitema della "femme froide" in Lélia di George Sand e in Isis di Villiers de l'Isle-Adam*, in *George Sand*, cit., pp. 227-228.

¹⁹ SAND, G., *Lélia*, cit., p. 121.

²⁰ Cf. SCARCELLA, R., *loc. cit.*, p. 228.

Italie, Mickiewicz en Pologne devinrent les représentants des divers mouvements nationaux. Sand, même si après la période des années '30, s'intéresse au « Risorgimento » italien et aux autres courants européens qui encourageaient la naissance des états-nationaux du XIX^e siècle. C'est le côté du romantisme qui dérive directement des idéaux de la Révolution française et qui, en France, avait été mis au silence par les dures années de la Restauration.

George Sand écrira aussi des œuvres qu'on peut définir 'fantastiques'. Selon Marcel Schneider, qui consacre à la romancière un entier chapitre de son étude sur la littérature fantastique, « c'est dans le fantastique légendaire que George Sand puisera l'inspiration des romans qui ont le plus fait pour sa gloire et dont le charme est encore intact aujourd'hui: *La Mare au diable* (1846), *La petite Fadette* (1849), *François le Champi* (1849) »²¹. Le seul roman de George Sand que, pour Marcel Schneider, peut appartenir d'un bout à l'autre et dans sa conception même au fantastique, c'est *Laura* (1865)²².

Selon J.B. Baronian « les vrais textes fantastiques de Sand se trouvent dans les *Contes d'une grand-mère* (1872) qu'elle destinait aux enfants. Deux au moins s'en détachent: *La Fée aux gros yeux*, bien que le titre laisse supposer un conte merveilleux, et, plus encore, *L'Orgue du Titan*. C'est un des contes le plus achevés et les plus ambigus de la littérature française: il s'en dégage une aura diaphane qui insinue une déroutante confusion entre la nature et l'homme, entraînés dans un même et insaisissable mouvement de rupture »²³.

En regardant à l'intérieur de soi-même, l'homme découvre un monde méconnu et pas toujours agréable. Il comprend que les fantômes et les visions naissent dans lui-même. L'homme romantique a la tendance à

se jeter dans la dimension du dédoublement et dans tout ce qui est obscur et ambigu, chaotique et extatique, démoniaque et dionysiaque, avec le but de chercher refuge devant la réalité que sa raison n'arrive pas à dominer. Et dans cette fuite, en même temps tragique et contradictoire, nécessaire et impossible, irréaliste et socialement destructive, il

²¹ SCHNEIDER, M., *op. cit.*, p. 189.

²² *Ibid.*, p. 190.

²³ Cit. in *Ibidem*.

découvre l'inconscient, ce qui est caché à la raison, la source des fantaisies nées du désir et des solutions irrationnelles²⁴.

Le monde réel était pour les romantiques impénétrable dans sa vraie essence et fascinant ; et d'ici vient peut-être le culte de tout ce qui est mystérieux, nocturne, bizarre, grotesque et spectral, qui nous conduit directement au goût du dix-neuvième siècle pour le fantastique.

Cette vision du romantisme inspirée aux courants philosophiques allemands pourrait être intégrée à une optique plus historique et psychologique, ce qui porte à prendre en considération la formation d'un goût typiquement romantique pour le côté obscur des choses, soit que l'on entend avec cela le vice s'opposant à la vertu soit, sur le plan esthétique, le laid s'opposant au beau classique. En France, un mouvement qui prend ses origines 'explicites' avec le Marquis de Sade englobe, vers la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, les images terrifiantes du roman noir anglais, le privant du but moral et donnant libre cours à la description, maintes fois perverse, de scènes affreuses et poignantes. De ce point de vue, toute la littérature romantique française semble influencée par les écrits de Sade, soit qu'elle s'oppose aux idées immorales du Marquis, soit qu'elle s'y aligne.

Les espaces immenses qui dominent nombreuses œuvres de cette période, et de *Lélia* aussi, seraient ainsi une appropriation d'un sens de l'infini, et donc d'une signification spirituelle, qui avait été niée dans les 'romans de boudoir' proposant des espaces limités aux rapports humains, des cercles vicieux, miroir d'un « satanisme cosmique »²⁵.

Continuant dans cette perspective, il existent des thématiques littéraires récurrentes, et peut-être stéréotypées, qui cachent, plus ou moins efficacement, un fond trouble et sensuel²⁶. La femme persécutée, le diable et l'inceste sont des sujets présents dans plusieurs œuvres du corollaire des adeptes « des crimes de l'amour », mais aussi

²⁴ SCARCELLA, R., *loc. cit.*, p. 228, notre traduction [toute traduction de texte en français a été faite par nous sauf autre spécification] : « [...] gettarsi nella dimensione dello sdoppiamento e in tutto quello che è oscuro e ambiguo, caotico ed estatico, demoniaco e dionisiaco, allo scopo di cercare un rifugio di fronte alla realtà che la sua ragione non sa dominare. E in questa fuga – al contempo tragica e contraddittoria, necessaria e impossibile, irreal e socialmente eversiva – egli scopre l'inconscio, quel che alla ragione è celato, la fonte delle fantasie nate dal desiderio e dalle soluzioni irrazionali ».

²⁵ Cf. PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, Soc. Editrice « La Cultura », 1930, p. 104 : « satanisme cosmico ».

²⁶ *Ibid.*, pp. 91-184.

des représentants du roman noir et de l'école frénétique : Ann Radcliffe avec ses *Sicilian Romance* (1790), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *Romance of the forest* (1791), *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797); Lewis dans *The Monk* (1795) ; Miss Wilkinson avec *The Priory of St. Clair* (1811) ; Mary Shelley dans *Frankenstein* (1817) et dans *Valperga, or the life and adventures of Castruccio, Prince of Lucca* (1823) ; Maturin dans *Melmoth the Wanderer* (1820), où le protagoniste scelle un pacte avec le diable et sa fin sera proche de ses devanciers possédés (le Doctor Faustus de Marlowe, Manfred de Byron, le moine de Lewis).

Il faut donc situer l'*Essai sur le drame fantastique* de George Sand au carrefour de ces diverses tendances de romantisme européen et chercher à compléter de cette manière l'étude qui manque de ce profil concernant l'histoire littéraire du laps de temps à cheval sur le XVIII^e et le XIX^e siècle. Le « fantastique » trouve dans le romantisme sa raison d'être comme, par exemple, l'« irrésistible pulsion à l'introspection, au sein de la manie de l'autocontemplation de qui est poussé à se considérer comme un inconnu, un étranger inquiétant et lointain »²⁷.

2. Le fantastique romantique de George Sand

Pour comprendre ce que le « fantastique » signifiait pour George Sand, nous utilisons l'acception que Todorov lui a donné en 1970 dans son *Introduction à la littérature fantastique*, c'est-à-dire distinguant entre les trois concepts de « merveilleux », « fantastique » et « étrange » et prenant l'« hésitation » comme pivot de toute la théorie. Ce qui nous permet de remarquer que George Sand arrive à percevoir le facteur du décalage entre réalité et monde irréel ou surnaturel, même si elle ne contemple jamais l'importance de l'hésitation, point crucial de toute l'étude todorovienne.

Dans son *Essai sur le drame fantastique*, lorsqu'elle parle d'Adam Mickiewicz, George Sand dit : « Le monde fantastique n'est pas en dehors, ni au-dessus ni en dessous: il est au fond de nous, il meut tout, il est l'âme de toute réalité, il habite tous les

²⁷ DE PAZ, A., *op. cit.*, p. 60: « irresistibile impulso all' introspezione, nella mania dell'autocontemplazione di chi è spinto a considerarsi come un ignoto, un estraneo inquietante e lontano. »

faits »²⁸. Marcel Schneider cite ce passage dans son *Histoire de la littérature fantastique en France*, et à ce propos il dit que pour George Sand « [...] le fantastique égale métaphysique. [...] Le fantastique est l'aspiration à sortir de son moi »²⁹. Il s'agit d'une équation tout à fait exacte et George Sand même la confirme dans son *Essai*.

George Sand veut organiser toute sa définition du fantastique dans le champ de la 'forme', même si elle n'arrive pas vraiment à tracer une théorie formelle ou structurale. En parlant de *Faust* elle écrit que « la forme était une innovation »³⁰ et plus précisément que le fantastique consiste dans « ce mélange de la vie métaphysique et de la vie réelle, qui fait la nouveauté et la grandeur de la forme de *Faust* »³¹. La même 'forme' de fantastique a été reprise par Byron pour écrire son *Manfred* (1817) et l'écrivain admet sa dette avec le savant allemand, même s'il refuse les accusations de plagiat. Laissant de côté cette 'forme' qui est un récipient vide ne désignant pas le référant des structuralistes du XX^e siècle, on voit déjà d'ici comment les idées circulent dans ce début de siècle dans l'Europe qui verra la formation des états nationaux, qui verra les intellectuels se déplacer pour lutter avec leurs frères européens pour la liberté et qui regardera à l'Europe comme à un ensemble organique, où les théories passent sans être bloquées par les frontières culturelles. On doit évidemment admettre que le romantisme avait favori cet esprit universaliste dans le vieux continent, qui a commencé le XIX^e siècle avec la plus dure Restauration et avec la répression des idéaux révolutionnaires.

Cette forme du fantastique que George Sand est en train de désigner est « dans *Faust*, [un] essai magnifique, [...] mais que l'on voit élargi et complété dans *Manfred*. Ce qui fait la nouveauté et l'originalité de cette forme, c'est l'association du monde métaphysique et du monde réel »³². Mais pourquoi, selon George Sand, seulement ce type de fantastique, né avec Goethe et devenu grand avec Byron, est nouveau par rapport à d'autres formes de fantastique/métaphysique déjà vues, par exemple, en parlant toujours d'œuvres théâtrales, avec les fantômes ou les êtres surnaturels qui habitent les tragédies de Shakespeare?

²⁸ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 39.

²⁹ SCHNEIDER, M., *Histoire de la littérature fantastique en France* (1964), Paris, Fayard, 1985, p. 189.

³⁰ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 6.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibid.*, p. 8.

Selon l'écrivain, le fantastique de *Faust* est nouveau avant tout parce qu'on assiste à la mise en scène du monde intérieur: « Cette représentation du monde intérieur, ce grand combat de la conscience avec elle-même, avec l'effet produit sur elle par le monde extérieur dramatisé sous des formes visibles, est un effet très ingénieux et très neuf »³³. On relève cette nouveauté du *Faust* aussi dans la distinction que George Sand construit entre le « fantastique naïf », qui est typique des anciens, et le « fantastique profond », qui est typique de l'époque contemporaine. Les apparitions surnaturelles qu'on voit dans les anciens, ou bien dans les écrivains modernes, « n'ont pas le caractère purement métaphysique que Goethe leur a donné »³⁴.

Selon George Sand: « quelle qu'ait été la pensée frivole ou sérieuse de tous ceux qui, avant Goethe, avaient fait intervenir des êtres surnaturels dans l'action dramatique, il est certain qu'ils ont eu recours à cette intervention comme moyen dramatique bien plus que comme moyen philosophique »³⁵. La romancière est convaincue que « malgré l'ingénieuse explication d'Hamlet par Goethe, [...] Shakespeare a conçu son magnifique drame beaucoup plus naïvement que Goethe ne put se le persuader »³⁶. Le drame de *Faust* marque donc, aux yeux de George Sand, « une limite entre l'ère du fantastique naïf employé de *bonne foi* comme ressort et effet dramatique, et l'ère du fantastique *profond* employé philosophiquement comme expression métaphysique, et [...] religieuse »³⁷. En conclusion, le drame fantastique, selon George Sand, « est une invention dont l'honneur revient à Goethe »³⁸.

Il est très difficile d'extrapoler ces œuvres de leur contexte historique et culturel, ce que George Sand fait seulement en partie. Considérant ce que Mario Praz écrit à propos de la « Bellezza Medusea »³⁹, il existe une différence substantielle entre l'idée, la notion des écrivains du XVII^e siècle et la sensibilité romantique. Un homme du XVII^e siècle regarde aux créations de sa fantaisie pour ce qu'elles sont ou en tant qu'allégorie religieuse, tandis qu'un romantique vit les vicissitudes de sa fantaisie, cherchant toujours un fond d'expérience personnelle. Il faut envisager en outre que les apparitions de fantômes étaient assez marginales à l'époque de Shakespeare, alors que « ces mêmes

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ PRAZ, M., *op. cit.*, pp. 21-48.

thématiques s'inséraient naturellement dans le goût général de l'époque [romantique] qui menait au chaotique, au terrifiant et à l'étrange »⁴⁰.

George Sand donc, n'arrive pas à défaire le nœud qui l'aurait conduite à une explication plus solide de ce tournant crucial du passage du « fantastique naïf » de Shakespeare au « fantastique profond » de Goethe. Bien évidemment, et cela justifie le choix du titre *Le fantastique romantique de George Sand*, Sand n'arrive pas à concevoir un fantastique mûr, qui comprenne donc l'acception métaphysique, en dehors du romantisme. Elle voit dans cette période historique une prise de conscience de la part de l'individu de l'abîme qui se trouve à son intérieur, strictement liée à la naissance d'une conception du fantastique moderne, qui ne pouvait se produire en dehors de ce moment-là.

En revenant à *L'Essai sur le drame fantastique*, nous regarderons maintenant quel rôle joue le 'fantastique romantique' dans les trois pièces théâtrales que Sand analyse. Il s'agit des trois œuvres qui ont été rarement représentées au théâtre et qui généralement n'apparaissent pas dans les anthologies des textes fantastiques. Nous poserons plus d'attention au *Faust* de Goethe et à son influence sur l'expérience sandienne. Les œuvres de Byron et de Mickiewicz nous seront utiles pour souligner comment, même devant à des types de romantismes différents (l'allemand, l'anglais et le polonais) il est théoriquement correct de rapprocher ces productions, si on prend le fantastique/métaphysique de Sand comme terme de comparaison. Il s'agit en fait des trois textes qui sont comparables pour le thème traité (c'est toujours le héros qui, grâce à sa connaissance, entre en contact avec le force occulte de la Nature) mais qui diffèrent pour leurs issues théoriques.

3. Le fantastique dans *Faust*

En janvier 1831 George Sand laisse définitivement sa maison natale dans la campagne du Berry et arrive à Paris prête à vivre une nouvelle existence. Elle y rencontre la génération des romantiques qui avait accueilli avec enthousiasme les premières traductions du *Faust* de Goethe, à partir de la moins fidèle, celle de Saint-

⁴⁰ *Ibid.*, p. 37 : « quei medesimi temi s'inserivano naturalmente nel gusto generale dell'epoca [romantica] che portava al disordinato, al macabro, al terrifico e allo strano ».

Aulaire de 1823, en passant par celle de Stapfer, plus fidèle, mais souvent incompréhensible, pour arriver à la version de Gérard de Nerval, douée d'un grand élan lyrique. Dans son *Essai sur le drame fantastique*, Sand cite des passages tirés de la deuxième édition de Nerval de 1835, mais dans le catalogue (malheureusement incomplet) de sa bibliothèque, il semble qu'elle possédait seulement les *Œuvres complètes* de Goethe traduites par Sautelet (4 volumes publiés en 1825)⁴¹.

George Sand devait avoir sûrement lu la tragédie de Goethe en 1831, étant donné que dans la même année elle écrivit un livre, en collaboration avec son jeune ami Jules Sandeau, qui aurait complété les œuvres posthumes d'Alphonse Signol et dans lequel deux brefs chapitres étaient inspirés au *Faust* de Goethe: *Méphistophélès et Faust*⁴² et *Un monologue de Faust*⁴³. À cette époque seulement la première partie du *Faust* avait paru (en Allemagne en 1808), tandis que la deuxième partie ne serait publiée que l'année suivante, en 1832, après la mort de son auteur.

La romancière est profondément touchée par le drame et en 1833 elle créera son propre docteur Faust au féminin: Lélia. Dans le livre homonyme, Sand prouve qu'elle a parfaitement assimilé l'enseignement des *Stürmer* et met en place tous les thèmes privilégiés par les romantiques allemands: l'insatisfaction; la misérable condition de l'homme déchiré entre la vie intérieure et la réalité extérieure; le *Tatendrang* (l'élan à l'action), l'instrument qui lie l'homme avec les forces magiques, infernales, démoniaques de l'univers; la soif de connaissance qui porte l'homme à la solitude; la faiblesse de l'être humain.

Avant de dédier son *Essai* de 1839 au *Faust*, Sand écrit un autre livre en empruntant le personnage du docteur de Goethe: *Les sept cordes de la lyre* (1838). Dans cet œuvre on remarque un long passage où Méphistophélès fait une comparaison articulée entre Albertus (le protagoniste) et son aïeul, le maître Faust⁴⁴. De cette confrontation on pourrait arriver aussi à délinéer deux types de romantisme: le français, représenté par Albertus, le héros de Sand, qui utilise le cœur plus que le cerveau et qui a plus de conscience par rapport à Faust, incarnation du romantisme allemand.

⁴¹ Cf. POLI, A., *Incidenze faustiane nell'opera di George Sand*, dans « Francofonia », n° 2, Bologna, CLUEB, 1982, p. 71.

⁴² SIGNOL, A., *Le commissionnaire*, Paris, Renaud, 1831, t. II, pp. 209-215.

⁴³ *Ibid.*, t. III, pp. 130-35.

⁴⁴ Cf. SAND, G., *Les sept corde de la lyre* (1838), Paris, Flammarion, 1973, cit. in POLI, A., *op. cit.*, p. 76. Méphistophélès parle: « Pédant mystique, tu me donnes plus de peine que maître Faust, ton aïeul ».

La première partie de l'*Essai sur le drame fantastique* est entièrement concentrée sur le *Faust*, ce qui semble confirmer l'importance du livre de Goethe dans la formation artistique de George Sand et de la génération romantique.

Goethe a ici le mérite d'avoir inventé la forme du 'drame fantastique', ou 'métaphysique' comme Sand l'appelle plus souvent, et cela signifie, chez la romancière, que Goethe a utilisé des interventions surnaturelles leur attribuant une valeur qui va au-delà de la fonction purement allégorique ou morale. Pour renforcer sa thèse, Sand n'hésite pas à recourir à un livre de grand succès, qui avait participé à la diffusion du romantisme en Europe: *De l'Allemagne*, que Mme de Staël publia en Angleterre en 1813. Dans son étude, Mme de Staël dit, à propos du *Faust* de Goethe:

on sent dans cette pièce une imagination d'une tout autre nature. Ce n'est pas seulement le monde moral tel qu'il est qu'on y voit anéanti, mais c'est l'enfer qui est mis à sa place. Il y a une puissance de sorcellerie, une poésie du mauvais principe, un enivrement du mal, un égarement de la pensée qui font frissonner, rire et pleurer tout à la fois⁴⁵.

Donc, les êtres surnaturels de *Faust* n'ont rien à voir avec un discours sur la moralité: ils sont presque des projections de l'âme du savant, de l'homme romantique initié, qui a le pouvoir de regarder le monde 'autre'. Goethe même écrivit, dans une lettre à F. Jacobi du 21 août 1774, que sa propre expérience poétique était comme la « reproduction du monde qui m'entoure, à travers le monde intérieur »⁴⁶, c'est-à-dire il procédait dans la certitude d'une analogie entre la manière de procéder de la Nature, celle de la vie psychique et celle des langages.

Goethe, artiste et philosophe à la fois, résume dans ce drame le couple matérialité du monde contingent et impalpabilité du monde 'autre', qui peut très bien synthétiser le binôme qui est à la base de la structure du fantastique (monde imaginaire et monde réel).

⁴⁵ DE STAËL, *De l'Allemagne* (1813), vol. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 344. Et in SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 11.

⁴⁶ FORTINI, F., Introduction à GOETHE, J.W., *Faust*, vol. I, Milano, Oscar Mondadori, 1994, p. XXV-XXVI.

Le diable de l'œuvre de Goethe, Méphistophélès, ressemble à beaucoup d'autres incarnations sataniques qui se succèdent à l'intérieur du courant romantique. Satan n'est plus la masque affreuse du Moyen Age, mais il représente la beauté maudite, il exerce, sur ceux qui lui sont proches, le charme du rebelle farouche⁴⁷. Au début de la pièce, lorsque Méphistophélès se manifeste à Faust sortant de la forme de chien noir qui l'enfermait, il garde l'apparence du diable moyenâgeux, le feu aux yeux et les crocs terribles. Mais au fur et à mesure que l'histoire procède il devient un homme digne d'être remarqué, son pied boiteux, ses manières élégantes et ses paroles gentilles.

Après cet éclaircissement nécessaire sur la fréquence des thématiques infernales à l'époque romantique et disant tout d'abord que le fantastique est difficilement percevable dans une pièce théâtrale (même si *Faust* est une pièce destinée à n'être mise en scène que très rarement), pour compléter le travail de Sand et pour saisir la portée du fantastique dans ce texte, nous lirons des passages à l'aide d'une métadéfinition moderne du fantastique et chercherons à focaliser des exemples où la forme du fantastique est particulièrement éclatante.

Dans la première scène du *Faust I* (« Nacht »), le docteur ouvre la pièce avec un monologue où sa connaissance et sa témérité par rapport aux êtres ultra terrains est mise en évidence. C'est à l'intérieur de ce premier épisode qu'il entre pour la première fois en contact avec un esprit, mais il est seul et personne ne pourrait dire avec sûreté si cet Esprit existe vraiment où s'il s'agit d'une vision de Faust⁴⁸.

Dans une autre occasion, lors de la rencontre de Faust et son disciple avec le chien qui cache le diable Méphistophélès (« Vor dem Tor »), le savant remarque tout de suite l'étrangeté de la bête noire, qui court en rond autour d'eux et laisse une traînée de feu à son passage⁴⁹. Mais le disciple Wagner, qui évidemment n'a pas le don de voir au-delà du plan de la réalité, répond qu'il ne voit qu'un chien noir et que celle de son maître doit être une illusion optique⁵⁰. Et la scène continue avec les affirmations contrastantes des deux personnages: Faust croit que le chien tend des lacets pour les capturer, tandis que Wagner voit seulement un chien qui sautille, parce qu'il voit des

⁴⁷ Pour un panorama plus vaste sur la figure du diable dans la littérature romantique : PRAZ, M., *op. cit.*, pp. 49-90.

⁴⁸ GOETHE, J.W., *op. cit.*, pp. 40-43.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 88-89: « Und irr ich nicht, so zieht ein Feuerstrudel / Auf seinen Pfaden hinterdrein ».

⁵⁰ *Ibidem*: « Ich sehe nichts als einen schwarzen Pudel; / Es mag bei Euch wohl Augentäuschung sein ».

étrangers au lieu de son propriétaire; Faust hurle que le cercle va s'enfermer sur eux, mais Wagner rétorque résolu qu'il ne s'agit que d'un chien: aucun esprit⁵¹.

Cette scène peut être considérée "fantastique" dans le sens todorovien, puisque le lecteur/spectateur se trouve dans l'hésitation de deux versions contrastantes, même si dans les scènes précédentes Méphistophélès nous a été déjà présenté et il avait déjà prévu de rendre visite au docteur. Continuant au fil d'une interprétation todorovienne, l'épisode se termine dans "l'étrange", puisque Faust cède aux explications rationnelles du disciple: il dit qu'il ne trouve pas signe d'esprit et qu'il doit s'agir d'un chien savant.⁵²

Dans la scène du « Studierzimmer » Faust, qui a amené le chien noir chez lui, assiste à la métamorphose de la bête en Méphistophélès. En regardant la terrifiante transformation, il exclame: « Est-ce qu'il se peut passer une chose pareille en Nature? / S'agit-il d'une illusion? Ou est-ce la réalité? »⁵³. Après le dialogue avec le diable, Faust tombe dans le sommeil provoqué par un charme de l'être infernal et lorsqu'il se réveille, il n'arrive pas à discerner si la rencontre s'était réellement passée ou s'il s'agissait d'un rêve⁵⁴. Encore une fois le lecteur/spectateur reste avec le doute sur la position à prendre.

La modalité d'amorçage du fantastique est commune à beaucoup d'autres textes définis tels: le protagoniste est inquiet, son âme souffre pour sa condition ici-bas et c'est à ce moment qu'il prend conscience du manque, de l'ennui, du trou noir qui engloutit son existence. D'ici naît le désir de découvrir un monde supérieur par rapport au monde contingent, un espace surnaturel accessible seulement par ceux qui échappent de la normalité par leur immense connaissance (comme dans le cas de Faust) ou par leur extrême ingénuité et pureté (c'est le cas de Marguerite, qui reconnaît tout de suite qu'il

⁵¹ *Ibidem*: « FAUST: Mir scheint es, daß er magisch-leise Schlingen / Zu künftgem Band um unsre Füße zieht. WAGNER: Ich seh ihn ungewiß und furchtsam uns umspringen, / Weil er statt seines Herrn zwei Unbekannte sieht. FAUST: Der Kreis wird eng! Schon ist er nah! WAGNER: Du siehst, ein Hund, und kein Gespenst ist da! ».

⁵² *Ibid.*, pp. 90-91: « FAUST: Du hast wohl recht: ich finde nicht die Spur / Von einem Geist, und alles ist Dressur ».

⁵³ *Ibid.*, pp. 90-91: « Kann das natürlich geschehen? / Ist es Schatten? ists Wirklichkeit? ».

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 116-117: « Bin ich denn abermals betrogen? / Verschwindet so der geisterreiche Drang, / Daß mir ein Traum den Teufel vorgelogen... ».

y a quelque chose d'étrange et dangereux dans Méphistophélès). Faust aborde ce sujet dans la scène intitulée « Studierzimmer » :

Ah ! Je sens déjà, avec toute la bonne volonté, / que la satisfaction ne jaillira plus de mon âme. / Mais pourquoi le fleuve doit se sécher si tôt / et nous rester si assoiffés ? / Très souvent j'en ai fait l'expérience. / Pourtant, on peut compenser ce vide: / nous apprenons combien les choses surnaturelles soient importantes / nous cherchons une Révélation [...]⁵⁵.

Mais revenons à l'*Essai sur le drame fantastique*. Sand considère Goethe un vrai poète, entendant par cette dénomination un composé « du sentiment du beau transmis à l'esprit par le témoignage des sens, autrement dit *du beau matériel*, et du sentiment du beau conçu par les seules facultés métaphysiques de l'âme, autrement dit *du beau intellectuel*, s'engendre la poésie, expression de la vie en nous, ingénieuse ou sublime, suivant la puissance de ces deux ordres de facultés en nous »⁵⁶.

Le *Faust* est clairement un drame romantique se rattachant au courant philosophique des *Stürmer*: dans la scène intitulée *Forêts et cavernes* (« Wald und Hohle »), dans la première partie de l'œuvre, Faust s'abandonne à un monologue en s'adressant à l'Esprit de la Terre, où le thème de la Nature et de la sensibilité romantique est exalté: « Sublime esprit, tu m'as donné, tu m'as donné tout, dès que je te l'ai demandé... tu m'as livré pour royaume la majestueuse nature et la force de la sentir »⁵⁷. Un autre thème typiquement romantique, celui du déchirement intérieur de l'homme, est représenté dans la scène « Vor dem Tor »: « Ah ! Dans mon cœur habitent deux âmes / Et l'une de l'autre veut se séparer »⁵⁸.

Faust pourrait donc représenter la parabole de la naissance du fantastique: après le siècle des Lumières, de la rationalité, Faust incarne l'homme romantique qui s'adresse et se réfugie dans la contemplation d'une réalité 'autre', en s'éloignant de

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 94-95: « Aber ach! Schon fühl ich, bei dem besten Willen, / Befriedung nicht mehr aus dem Busen quillen. / Aber warum muß der Strom so bald versiegen / Und wir wieder im Durste liegen? / Davon hab ich so viel Erfahrung. / Doch dieser Mangel läßt sich ersetzen: / Wir lernen das Überirdische schätzen, / Wir sehen uns nach Offenbarung... ».

⁵⁶ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 12.

⁵⁷ Cit. in *Ibidem*.

⁵⁸ GOETHE, J.W., *op. cit.*, pp. 86-87: « Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen ».

ceux qui sont considéré les pouvoirs humains ‘normaux’. Son fantastique naît aussi de l'éloignement de la religion officielle, du désenchantement pour les formes préétablies du contact avec le divin et de la prise de conscience du besoin d'un nouvel idéal. Cela porte à une profonde souffrance, à un *Streben* mystérieux, occulte vers la perfection qui doit être découverte dans la Nature. C'est cette soif de connaissance de l'infini qui mène au fantastique.

4. Le fantastique dans *Manfred*

Le texte de *Manfred* a paru pour la première fois, intégralement, à Londres en 1817, les deux premiers actes étant déjà publiés l'année précédente. À cette époque le poète se trouvait en Italie d'où il entretenait une correspondance continue avec son ami et éditeur John Murray, qui curait ses parutions au-delà de la Manche. Dans une lettre du 9 mai 1817, Byron écrit à Murray qu'il lui a envoyé de Florence *The Lament of Tasso* et de Rome le troisième acte corrigé du *Manfred*. Il lui écrit la même chose une vingtaine de jours après et, dans une autre lettre du mois de juillet adressée à Thomas Moore, le poète irlandais ami de Byron, il demande comment il jugeait son *Manfred*.

Au cours de tout le XIX^e siècle, grâce surtout à la célébrité de Byron, la pièce fut traduite partout en Europe. Malheureusement nous n'avons pas trouvé dans quelle édition George Sand lit le drame. Mais nous savons qu'elle avait appris l'anglais au couvent des Anglaises, une maison d'éducation très en vogue à Paris pour les jeunes filles de la haute société, où George Sand entra à partir de l'automne 1817, et qu'elle aimait lire les écrivains anglais (Shakespeare, Milton, Pope, Byron, Scott)⁵⁹. Donc il est très probable que Sand avait lu le texte de Byron directement en anglais, même si nous ne savons pas d'où sont tirées les citations en français qu'elle fait dans l'*Essai*.

Dans son *Essai sur le drame fantastique* George Sand fait littéralement un panégyrique de l'œuvre de Byron, *Manfred*. Ce drame est chronologiquement successif à celui de Goethe (dont la première partie parut en 1808) et, pour cela et pour la ressemblance du thème traité, il a provoqué beaucoup de polémiques sur son originalité. Sand, dans son Introduction, dit justement qu'une fois inventée une forme (celle du

⁵⁹ Les informations sont tirées de CARO, E., *George Sand*, Paris, Hachette, 1887, pp. 23-24.

drame métaphysique dont Goethe est incontestablement l'inventeur) elle devient de domaine public et donc tout le monde peut l'emprunter, comme on emprunte les formes classiques des grecs et des romains. En plus Sand souligne comment les deux œuvres sont deux créations différentes, même si elles appartiennent à la même période historique et culturelle (le romantisme) et elles ont forcément une inspiration proche.

Le thème central du drame est tiré du répertoire des thématiques du Romantisme : un homme très savant qui, pour satisfaire sa soif de connaissance, se pousse au-delà des sciences enseignées et se confronte avec le monde surnaturel, en employant les forces occultes de la magie. Manfred n'est pas condamné à vendre son âme au diable comme son aïeul Faust, mais il est obligé à vivre pour l'éternité, dans une vie qui signifie pour lui souffrance et déception. La vie est son véritable châtiment:

Je me suis plongé dans le monde, j'ai cherché l'oubli partout, excepté là où il se trouve, et c'est ce qu'il me reste à apprendre. Mes sciences, ma longue étude des connaissances surnaturelles, tout cela n'est qu'un art mortel: - J'habite dans mon désespoir, *et je vis et vis pour toujours!*⁶⁰.

Manfred est l'héros byronien qui manifeste l'influence du « roman noir » anglais, incarnant les germes de la rébellion qui caractérisera tous les protagonistes de Byron. Le héros du poète anglais, comme ceux de nombreux 'hommes fatals' de la littérature romantique, se détruit lui-même et la femme aimée (Astarte), maudit sa propre existence et la vie de tous ceux qui l'entourent. Manfred est, pour George Sand,

un homme encore plus malheureux, encore plus coupable, encore plus damné que Faust. Historiquement c'est le même homme que Faust, car c'est Faust délivré de l'odieuse compagnie de Méphistophélès, c'est Faust résistant à toute l'armée infernale, c'est Faust vainqueur des sens, vainqueur de la vaine curiosité, de la vaine gloire et des ardentes passions. Psychologiquement, ce n'est plus le même homme, c'est un homme nouveau, car c'est Faust transformé, Faust ayant subi les tortures de la vie active, Faust meurtrier involontaire, mais désolé. [...] Ce n'est plus l'ennui et l'inquiétude qui dévorent son âme, c'est le remords et le désespoir⁶¹.

⁶⁰ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

George Sand n'arrive pas à saisir que le remords et le désespoir ne sont pas des prérogatives de Manfred ; ils font partie d'une nouvelle formulation de l'existence de la part de la génération romantique. Le vice prend la place de la vertu dans l'échelle des valeurs 'moraux' et le remords, dans toute la littérature romantique, représente la « volupté extrême »⁶², une sorte d'expiation 'vertueuse' du mal accompli. On devine, cachée sous ce discours général, l'influence du sadisme dans l'inversion des valeurs, qui fixe comme élément nécessaire du plaisir la présence de la vertu, de la moralité religieuse en tant qu'obstacle à surmonter. Et tout cela ne se trouve pas seulement dans Byron, mais on peut le voir déjà dans *Faust*, où le sombre protagoniste est attiré par Margarete, une jeune fille irréprochable, pieuse et ingénue. Après s'être taché de la faute d'avoir poussé la pauvre malheureuse au péché et à sa ruine, Faust vit dans un véritable état de remords.

George Sand adore la formulation du romantisme anglais telle qu'elle l'aperçoit dans *Manfred* et le héros de Byron est pour elle « un homme bien supérieur à Faust »⁶³. Elle justifie cette préférence en écrivant:

c'est que l'idéal qui manquait à Faust déborde dans Manfred; c'est que le sentiment, la certitude de l'immortalité de l'esprit le transportent sans cesse du monde évident au monde abstrait⁶⁴.

Semblablement à ce qu'elle fait dans *Faust*, George Sand souligne que le fantastique est le résultat de l'interaction du « monde évident » et du « monde abstrait » ; elle pose ainsi l'un des critères communs qui démontrent la cohérence de cette comparaison de trois ouvrages assez lointains chronologiquement et culturellement.

Manfred se révèle donc, d'une certaine manière, plus mûr par rapport à Faust: peut-être parce qu'il s'agit de deux 'romantismes' aux différentes origines. George Sand explique cette diversité des deux protagonistes en remontant à un concept différent de 'fantastique' mais, selon nous, elle n'arrive pas à définir de façon convaincante ce qui réellement marque cette diversité entre les deux drames. Elle écrit:

⁶² PRAZ, M., *op. cit.*, parlant du Marquis de Sade, p. 104.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

Je ne pense pas que personne vienne faire ici la grossière objection que ce fantastique de *Manfred* est un jeu d'esprit, un caprice de l'imagination, et que Byron n'a jamais cru à la fée du Mont Blanc [...] Chacun sait, de reste, que dans la poésie fantastique toutes ces figures sont de libres allégories. Mais, dans le choix et l'action de ces allégories, la portée de l'idéal du poète se révèle clairement. Où Faust ne rencontre que sorciers montés sur des boucs et des escargots [...] Manfred rencontre sur la montagne de *Beaux génies* sur le front *calme et pur* des quels se reflète l'immortalité⁶⁵.

Et elle arrive tout de suite après à la conclusion que « Le fantastique de Faust est donc le désordre et le hasard aveugles, celui de Manfred la sagesse et la beauté divines »⁶⁶. Il nous semble que Sand s'éloigne dans cette deuxième partie de son *Essai*, du chemin qu'elle avait tracé dans l'introduction et dans la section précédente dédiée au *Faust* et qui menait à une définition du fantastique proche de celle todorovienne. Cependant il est vrai que le surnaturel dans *Manfred* est beaucoup plus serein et c'est peut-être parce que l'Angleterre avait détrempe la tragédie et l'angoisse toute philosophique des *Stürmer* allemands.

On peut retrouver quand même dans la pièce des parties où réellement nous nous trouvons face au fantastique ; par exemple au début de la pièce, dans la deuxième scène du premier acte. Manfred se détache sur les montagnes et sur un ciel nuageux; il appelle les forces obscures de la nature en préparation de son suicide. Il veut se jeter de l'escarpement quand un chasseur de chamois, qui voit un ciel si menaçant et n'arrive pas à comprendre qu'il peut se passer quelque autre chose que le phénomène naturel de l'orage, le retient et l'accompagne en bas, en lui offrant un bon verre de vin rouge pour se remettre. Manfred, assis avec le chasseur, parle à haute voix des ses pensées, tant que l'homme, ne le comprenant point, exclame: « Qu'est-ce que tu veux dire? Tu as perdu la raison »⁶⁷. Et peu après le chasseur et Manfred s'échangent des répliques sur le thème de la folie et de la vue:

CHASSEUR: Hélas! Il est fou – pourtant je ne peux pas l'abandonner.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ BYRON, G.G., *Manfred* (1817), Milano, Guanda, 1984, p. 62: « What dost thou mean? Thy senses wander from thee ».

MANFRED: Je voudrais l'être – parce que les choses que je vois ne seraient que le rêve d'un esprit perturbé.

CHASSEUR: Qu'est-ce que tu vois, ou tu crois voir?

MANFRED: Toi et moi...⁶⁸

Un autre exemple de ce genre se trouve dans la dernière scène de la pièce, quand Manfred s'est enfermé dans la tour de son château pour attendre sa dernière heure et l'abbé de Saint-Maurice entre pour le sauver. Après avoir parlé avec le religieux, Manfred lui demande: « Regarde là. Que vois-tu? ». L'abbé répond immédiatement: « Rien ». Mais Manfred insiste: « Regarde attentivement, te dis-je. – Maintenant, dis-moi ce que tu vois. » Seulement à ce moment-là l'abbé voit « l'autre », le surnaturel, les esprits infernales qui sont venus pour prendre Manfred et pour l'emporter avec eux: « Un objet qui devrait me faire trembler »⁶⁹. Donc nous trouvons dans ce drame la même nécessité de prédisposition pour percevoir le monde 'autre' que nous avons remarqué dans *Faust*.

En parlant de ce dernier acte, Sand écrit avec enthousiasme: « Je ne pense pas que le fantastique ait jamais été et puisse jamais être traité avec cette supériorité »⁷⁰. Et pourtant nous pensons que, à la lumière de la définition todorovienne, *Manfred* s'éloigne du fantastique par rapport au drame de Faust, puisque l'élément de l'hésitation a disparu (sauf les cas que nous avons cité) et le monde surnaturel n'est pas du tout étrange à Manfred, qui ne se pose jamais des questions sur les esprits: ils sont inférieurs et il les traite comme des esclaves. On ne comprend pas si le monde surnaturel est détaché du réel et on n'arrive pas à comprendre les déplacements du protagoniste: les fantômes sont devenus des figures presque humaines, qui raisonnent comme les hommes et se rendent tout de suite devant la supériorité de Manfred.

Nous aurions pu partager l'affirmation de Sand si elle avait employé le terme général « métaphysique » au lieu de « fantastique ». Toutefois cet ouvrage est vraiment une exaltation du héros romantique qui projette sa subjectivité dans le monde et qui fait

⁶⁸ *Ibid.*, p. 64: « CHAMOIS HUNTER: Alas! He's mad – but yet I must not leave him. MANFRED: I would I were – for then the things I see / Would be but a distemper'd dream / C.H.: What is it / That thou dost see, or think thou look'st upon? M.: Myself and thee... ».

⁶⁹ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 30. BYRON, G.G., *Manfred*, cit., p. 112: « MANFRED: Look there. / What dost thou see? ABBOT: Nothing. M.: Look there I say, / And steadfastly; - now tell me what thou seest? / A.: That which shoul shake me, but fear it not... ».

⁷⁰ *Ibid.*, p. 32.

le monde à son image. Manfred est le trait d'union entre le monde de la magie et le monde de la réalité, l'héritier du grand et savant Prospero dans *La Tempête* de Shakespeare.

5. Le fantastique dans *Dziady*

Adam Mickiewicz est peut-être le plus illustre des poètes polonais et il doit sa célébrité surtout à *Dziady*, les *Aïeux* en français, qu'il écrivit à des moments différents de sa vie (les parties II et IV sont publiés en 1823 mais il ne mettra la dernière main aux *Aïeux* qu'en 1832).

Il étudia à l'université de Wilno grâce à une bourse de l'Etat russe, fréquentant d'abord la faculté des sciences physiques et mathématiques, puis la faculté d'histoire et de philologie. L'université de Wilno était, vers 1815, une pépinière de futurs révolutionnaires, qui allaient être appelés, en 1830, à former la direction des forces insurrectionnelles. Élu président de la section littéraire des « philomates », une société secrète de jeunes intellectuels qui soutenaient la cause de l'indépendance de la Pologne, Mickiewicz organisa une série de conférences pour lesquelles il écrivit des poèmes qui surent galvaniser les confédérés.

Nommé professeur au lycée Richelieu à Odessa, Mickiewicz fut introduit dans les salons les plus fermés de la ville. C'est à cette époque qu'il écrit son recueil de poésies romantiques le plus célèbre : les *Sonnets de Crimée*, qui parurent en décembre 1826. Ce recueil, fort mal accueilli par la critique polonaise, lui ouvrit cependant les portes de tous les salons de Moscou, ville où le poète avait été transféré en janvier 1826. C'est là qu'il connut Puškin; une réciproque amitié naquit entre les deux poètes, et Puškin fit connaître à Mickiewicz l'élite de la société intellectuelle et artistique russe.

En 1829, Mickiewicz obtint enfin l'autorisation, maintes fois demandée, de se rendre à l'étranger. Il visita l'Allemagne - en particulier Weimar où il fit la connaissance de Goethe - la Bohême, la Suisse, Rome et Dresde. Après avoir terminé les *Aïeux* (1832), Mickiewicz se rendit à Paris où il entra en contact avec les intellectuels parisiens.

« George Sand avait connu Mickiewicz entre le 24 octobre et le 25 novembre 1836, à travers Mme d'Angoult, et elle avait été tout de suite fascinée par sa

personnalité »⁷¹. Sand commença à fréquenter le poète polonais « souvent à l’occasion des soirées musicales de Chopin si que leurs rapports devinrent toujours plus cordiaux »⁷². George Sand admirait profondément Mickiewicz « le voyant, le médium extraordinaire sujet à l’extase et capable, en parlant, de rendre extatique la foule qui l’écoute »⁷³.

En 1840, avec l'appui des ses amis influents, parmi lesquels Michelet et Edgar Quinet, Sand arrive à faire obtenir à Mickiewicz la chaire de langues et littératures slaves, qui avait été créée pour lui au Collège de France et, à partir de janvier 1841, la romancière assiste aux cours du poète polonais au *Collège de France*. « Choquée par ses qualités exceptionnelles, George Sand en tirera l’inspiration pour le personnage de Albert de Rudolstadt dans *Consuelo* et dans la *Comtesse de Rudolstadt* »⁷⁴.

Dans l’*Essai sur le drame fantastique*, Sand souligne la « fraternité du poète avec ses deux illustres devanciers »⁷⁵, Goethe et Byron, et élève *Dziady* au-dessus des deux autres œuvres. À ce propos, elle écrit : « La donnée de Mickiewicz me semble la meilleure. Il ne mêle pas le cadre avec l’idée, comme Goethe l’a fait dans *Faust*. Il ne détache pas non plus le cadre de l’idée, comme Byron dans *Mansfield* [sic]. La vie réelle est elle-même un tableau énergique, saisissant, terrible et l’idée est au centre »⁷⁶. Peut-être que cette idée de la supériorité manifeste de Mickiewicz par rapport à ses « illustres devanciers » vient simplement du fait que George Sand connaît personnellement et fréquente régulièrement le poète polonais.

George Sand nous donne un aperçu sur les modalités avec lesquelles, au sein de la révolution romantique et en faisant recours à l’idéal patriotique, Mickiewicz arrive à faire naître ce fantastique/métaphysique, qu’elle retrouve aussi dans les deux autres pièces, à partir d’un homme, Konrad, déchiré de douleur pour les événements de sa

⁷¹ POLI, A., *George Sand e Adam Mickiewicz*, in G. Sand, *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 59: « G. S. aveva conosciuto Mickiewicz tra il 24 ottobre e il 5 novembre 1836, tramite Mme d’Angoult, ed era stata subito affascinata dalla sua personalità ». Cf. SAND, G., *Histoire de ma vie* (1856-1857), in *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1971, t. II, p. 390.

⁷² *Ibid.*, p. 61: « ... spesso alle serate musicali di Chopin tanto che i loro rapporti divennero sempre più amichevoli ».

⁷³ MALLET, F., *George Sand*, Paris, Grasset, 1976, p. 364.

⁷⁴ POLI, A., *George Sand e Adam Mickiewicz*, in G. Sand, *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 64. L. Mickiewicz, *Zywot A. Mickiewicza, Poznam*, 1892, t. II, p. 342.

⁷⁵ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 37.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.

patrie. Il nous semble néanmoins que Mickiewicz ait employé le fantastique plutôt comme un ressort allégorique, pour représenter les forces du mal et du bien dans la lutte pour la liberté du peuple polonais. À cause de ce lien trop étroit avec l'histoire de la Pologne au début du XIX^e siècle, il nous paraît que, de notre perspective moderne et après avoir analysé deux autres œuvres de la même période, cette pièce soit moins fantastique/métaphysique par rapport à celles de Goethe et Byron.

Dans les *Œuvres poétiques complètes* d'Adam Mickiewicz, traduites du polonais d'après l'édition posthume de 1858 par Christien Ostrowski, l'auteur de la préface de la première édition (1841) semble d'accord avec notre interprétation :

Le drame des *Aïeux*, qui a popularisé le nom de Mickiewicz en France, par la brillante interprétation qu'un autre exilé, George Sand, en a faite dans la *Revue des Deux-Mondes*, est sorti de cette dernière période de sa vie. C'est à tort, selon moi, que ce drame, le plus individuel, le plus *subjectif* de tous ses écrits, et qui roule sur des faits contemporains, a été classé dans la catégorie du drame fantastique, entre *Faust* et *Manfred*. Il n'y a point un seul vers, dans les *Aïeux*, qui ne se rapporte à telle situation de sa vie; une seule scène dont il n'ait été l'acteur ou le témoin: le caractère général des écrits de Mickiewicz, c'est la réalité⁷⁷.

L'auteur de la préface est donc convaincu que cette pièce a quelque particularité qui la distingue de deux autres œuvres de Goethe et Byron et qui la rend moins "fantastique". Évidemment le caractère fortement catholique de la pièce, dû à « son génie et sa foi ardente et sauvage »⁷⁸, et le fait que Mickiewicz n'oublie jamais les vicissitudes de sa Pologne, confèrent à l'œuvre une spécificité qui est très proche du « Risorgimento » italien, mais assez détachée des lignes générales du fantastique, tel qu'il est conçu dans les pays anglo-saxons.

Si le poète fait intervenir de temps à autre les agents du monde invisible, s'il met en scène les démons et les anges, c'est qu'il a besoin de garder ses croyances du jeune âge et ses traditions. Il s'insère de cette façon dans le grand mouvement européen qui portera à la formation des états-nationaux, toujours au XIX^e siècle, et qui verra de

⁷⁷ Préface à la première édition (1841) de MICKIEWICZ, A., *Œuvres poétiques complètes*, traduction du polonais d'après l'édition posthume de 1858 par Christien Ostrowski, Tome I, Paris, Didot, 1859, pp. XII-XIII.

⁷⁸ Lettre du 1er octobre 1841. SAND, G., *Correspondence*, Paris, Garnier, t. V, pp. 449-450.

nombreux artistes engagés dans la recherche des leurs propres racines nationales, comme Herder et les frères Grimm le démontrent magistralement avec leur travail.

La donnée de Byron et de Goethe est tout abstraite, tout imaginaire: Manfred, c'est le doute; Faust, c'est la certitude du néant. Manfred [...], c'est Byron lui-même, inhabile à maîtriser ses passions devenues à leur tour souveraines; et [...] Faust, c'est l'homme perverti par la soif de connaître [...]. Ailleurs c'est le fantastique qui prend quelque fantastique à force de grandeur: et, si le surnaturel existe quelque part, c'est dans le poète, c'est dans ce monde intérieur [...] dans ses plus mystérieuses visions, Mickiewicz ne perd jamais de vue sa patrie⁷⁹.

Conclusion

« ... c'est l'histoire du cerveau de Goethe esquissé moitié d'après nature, moitié d'après sa fantaisie »⁸⁰

Si le fantastique a été toujours considéré comme une littérature d'évasion⁸¹, il faut ici prendre cette affirmation au pied de la lettre, dans le sens que les textes pris en considération par George Sand dans son *Essai sur le drame fantastique* montrent des hommes qui évadent la prison de la réalité pour chercher le salut dans un monde « autre ». Il s'agit d'une évasion romantique, qui touche toujours un héros savant, fasciné par la magie, l'alchimie, le côté obscur de la Nature, qui veut sortir de la cage contingente du visible, de la vue involontaire et spontanée, pour entrer dans la sphère du regard, de la vérité qu'on peut voir seulement si l'on utilise la conscience et la volonté.

Aussi la quête de la vérité est un sujet romantique, strictement lié au fantastique, repris directement des classiques qui, entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, furent redécouverts et traduits à la recherche des formes originales à opposer aux formes usagées du siècle des Lumières. Aristote par exemple, dans le premier livre de la *Métaphysique* écrit comment

⁷⁹ *Ibid.*, p. XIV.

⁸⁰ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 17.

⁸¹ Cf. SCHNEIDER, M., *op. cit.*, p. 439 : « Le fantastique est une littérature d'évasion, va-t-on dire avec mépris. Évasion, oui, dans le sens où l'on s'évade d'une prison pour trouver cette liberté que la littérature soumise à la science, à l'Église et à l'État ne nous donnent pas ».

c'est, en effet, *l'étonnement*⁸² qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques. Au début, leur *étonnement* porta sur les difficultés qui se présentaient les premières à l'esprit ; puis, s'avancant ainsi peu à peu, ils étendirent leur exploration à des problèmes plus importants, tels que les phénomènes de la Lune, ceux du Soleil et des Étoiles, enfin la Génèse de l'Univers. Or apercevoir une difficulté et *s'étonner*, c'est reconnaître sa propre ignorance (c'est pourquoi même l'amour des mythes est, en quelque manière, amour de la Sagesse, car le mythe est un assemblage de *merveilleux*). Ainsi donc, si ce fut bien pour échapper à l'ignorance que les premiers philosophes se livrèrent à la philosophie, c'est qu'évidemment ils poursuivaient le savoir en vue de la seule connaissance et non pour une fin utilitaire⁸³.

Nous pourrions donc discerner un fil rouge des modalités d'amorçage du fantastique 'à la Sand' qui part de l'antiquité et arrive jusqu'à nos jours. L'idée du désir qui porte à la connaissance, par exemple, tout comme elle représentait le ressort « pour échapper à l'ignorance » dans l'antiquité, est toujours présente dans les trois pièces de romantiques analysées par George Sand: « ... la lutte de l'idéal divin contre la réalité cynique ; nous voyons que cette lutte ne peut se produire dans une âme toute soumise par nature à la réalité la plus froide. Là où il n'y avait pas de désirs exaltés, il ne peut arriver ni déception, ni abattement, ni transformation quelconque »⁸⁴.

Ce discours souligne comment il doit y avoir une prédisposition pour percevoir le fantastique, qui naît toujours du désir de voir le monde « autre ». Or, ici, nous nous sommes occupés d'un fantastique qui tend à se confondre avec le métaphysique, dans certains cas, et avec les projections du côté noir de l'homme, dans d'autres. En tout cas, ce type de fantastique présente des caractéristiques tout à fait proches du courant

⁸² Les italiques sont à nous et ils mettent en évidence des termes appartenant au champ sémantique de la merveille.

⁸³ ARISTOTE, *La Métaphysique*, tome I, Nouvelle édition entièrement refondue, avec commentaire par J. tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, pp. 16-18. Version originale tirée de ARISTOTELIS, *Metaphysica*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W. Jaeger, OXONII, E TYPOGRAPHEO CLARENDONIANO, 1960, pp. 982^{a-b}: « δι γ ρ τε θαυμῶν οὐδὲ νῦν ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τε πρῶτον ἄρξαντο φιλοσοφῶν, ἔξ ῥα μὲν τῶν χεῖρα τῶν τῶν θαυμάσαντες, ἔπειτα κατὰ μικρὸν οὕτως καὶ περὶ τῶν μείζονων διαπορῶσαντες, οὐδὲν περὶ τῶν τῶν σελήνης παθημάτων καὶ τῶν περὶ τῶν ἑλίου καὶ <τ> στρα καὶ περὶ τῶν πάντων γενέσεως. Ἐδ' ἀπορῶν καὶ θαυμῶν οὐδὲν ἀγνοῶν (διό καὶ ἔφιλομυθος φιλόσοφος πῶς ἐστὶν ἔφιλομυθος σύγκειται ἐκ θαυμάσιων). Ἰστ' εὐπερὶ δι τὴν φεύγειν ἐν γνοίαν φιλοσόφησαν, φανερὸν ὅτι δι τὴν ἐξοδῆναι τὴν ἐπιστασθαι ἐξ ὁδῶν καὶ οὐ χρήσιμός τις ἀνεκεν. μαρτυρεῖ δὲ ἀεὶ τε συμβεβηκός· σχεδὲν γὰρ πάντων ὑπαρχόντων τῶν ναγκασιῶν καὶ <τῶν> πρὸς Παστώνην καὶ διαγωγῆν ἐν τοιαύτῃ φρονήσις ἄρξασθαι ζητεῖσθαι».

⁸⁴ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique*, cit., p. 15.

romantique naissant pendant ces mêmes années qui voient le début du « fantastique moderne », en entendant par cela la conception que Todorov lui donne.

Nous n'avons pas fait allusion dans cette étude à un élément fondamental et omniprésent dans les trois textes analysés par George Sand et dans la culture romantique : la magie. La magie incarne ici la révolte, l'orgueil de l'homme qui dispose de ses propres moyens pour combattre contre les faits de la Nature ou de Dieu. Tandis que la religion implique une certaine soumission de l'individu face aux règles dictées par un être supérieur, la magie donne place aux caprices et aux volontés de tout homme, disposant des connaissances nécessaires. La magie n'est pas pourtant un moyen capable de simplifier la vie à qui la possède ; cela se passe seulement dans les fables qui rentrent dans la catégorie du merveilleux, et là où les forces du mal et du bien s'opposent sans changer l'âme du protagoniste. Roger Caillois l'écrit clairement dans sa définition du « fantastique » à l'intérieur de l' *Encyclopaedia Universalis* : « Plus de pouvoirs sont assurés à l'homme, mais les ténèbres de l'au-delà n'en paraissent que plus redoutables »⁸⁵. Ce « nouveau merveilleux », comme l'appelle Caillois, touche au fantastique et n'est que l'explicitation d'une démarche intérieure du protagoniste. Dans les trois œuvres dramatiques dont on a parlé, la magie ne doit pas être vue en tant que quelque chose d'extérieur au personnage, quelque chose de surnaturel, mais plutôt comme une démarche psychologique figurée et incarnée en un acte de sorcellerie.

Cette contribution de George Sand donc, même si un peu tardive par rapport à la période des contes fantastiques de Nodier et de Hoffmann, a le mérite de nous montrer comment trois pièces théâtrales (nous devons considérer que le théâtre est un genre qui difficilement a été catalogué dans les rangs du fantastique) pouvaient être incluses à l'intérieur d'une vaste définition du fantastique qui, au début du XIX^e siècle n'avait aucune tendance à la restriction mais, au contraire, tendait à être très vague et à tout inclure.

⁸⁵ CAILLOIS, R., *Fantastique*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, 1968, pp. 916-927.

Bibliographie

- ARISTOTE, *La Métaphysique*, tome I, Nouvelle édition entièrement refondue, avec commentaire par J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, pp. 16-18.
- ARISTOTELE, *Metafisica*, tome I, in *Opere*, vol. VI, Bari, Laterza, 1973.
- ARISTOTELIS, *Metaphysica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. Jaeger, OXONII, E TYPOGRAPHEO CLARENDONIANO, 1960, pp. 982^a
b.
- BRUNEL, Pierre, « Quelques réflexions sur le Romantisme », in *George Sand et son temps*, tome I, Hommage à Annarosa Poli, textes recueillis par Elio Mosele, Genève, Slatkine-C.I.R.V.I., 1993, pp. 3-15.
- BYRON, George Gordon
 - *Lettere italiane*, (1816-1823), Napoli, Guida, 1989. Présentation de Giorgio Manganelli. Traduction italienne et introduction de Elisabetta Mazzarotto.
 - *Manfred*, (1817), Milano, Guanda, 1984. Texte anglais en regard. Traduction italienne et édition de Franco Buffoni.
- CAILLOIS Roger, *Fantastique*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, 1968, pp. 916-927.
- CARO, Elme, *George Sand*, Paris, Librairie Hachette, 1887.
- DE PAZ, Alfredo, *La rivoluzione romantica, poetica, estetica, ideologica*, Napoli, Liguori Editore, 1984.
- DE STAËL Madame, *De l'Allemagne* (1813), vol. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1968. Chapitre dédié au *Faust*: pp. 343-367.
- *George Sand et son temps*, tome I et III, Hommage à Annarosa Poli, textes recueillis par Elio Mosele, Genève, Slatkine-C.I.R.V.I., 1993-1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, voll. I-II., Milano, Oscar Mondadori, 1994. Texte allemand en regard. Traduction italienne et édition de Franco Fortini.
- LO GIUDICE, Anna, *George Sand: romanticismo e modernità*, Roma, Bulzoni, 1990.
- MICKIEWICZ, Adam

- Da *Gli Avi*, Monologo di Corrado, Varsavia, Edizioni Polonia, 1955, pp. 55-64. Texte en italien.
- *Œuvres poétiques complètes*, traduction du polonais d'après l'édition posthume de 1858 par Christien Ostrowski, Tome I, Paris, Didot, 1859.
- Partie III, Scène V de *Dziady*, in *I sonetti di Crimea e altre poesie*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 88-93. Édition Elena Croce et Elisabetta Cywiak. Texte polonais en regard.
- MITTNER, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964.
- POLI, Annarosa
 - « George Sand e Adam Mickiewicz », in G. Sand, *Essai sur le drame fantastique...*, Centro italo-polacco di studi musicologici, Università di Bologna, 1979, pp. 59-65.
 - *Incidenze faustiane nell'opera di George Sand*, in « Francofonia », n° 2, 1982, pp. 71-82.
 - « George Sand devant la critique, 1831-1833 », in *George Sand*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle dirigé par Simone VIERNE, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1983, pp. 95-100.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, Soc. Editrice « La Cultura », 1930.
- SALOMON, Pierre, *George Sand*, Paris, Hatier, Boivin, 1953.
- SAND, George
 - *Essai sur le drame fantastique: Goethe-Byron-Mickiewicz* (1839), Centro italo-polacco di studi musicologici, Università di Bologna, 1979.
 - *Lélia* (1833), Paris, Garnier, 1960.
- SCARCELLA, Renzo, « L'idolo di marmo: il mitema della "femme froide" in *Lélia* di George Sand e in *Isis* di Villiers de l'Isle-Adam », in *George Sand et son temps*, tome I, Hommage à Annarosa Poli, textes recueillis par Elio Mosele, Genève, Slatkine-C.I.R.V.I., 1993, pp. 219-243.
- SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France* (1964), Paris, Fayard, 1985.

- SEYD, Felizia, *Romantic rebel: the life and times of George Sand*, New York, The Viking Press, 1940.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 ; trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.