

L'héroïsme des femmes selon Germaine de Staël et George Sand

Mémoire réalisé par
Adeline Lana

Promoteur
Damien Zanone

Année académique 2016-2017
**Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale à finalité
didactique**

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Monsieur Damien Zanone, pour m'avoir donné l'occasion de travailler sur ce sujet qui me passionne véritablement, pour le temps qu'il m'a accordé ainsi que pour les nombreux et précieux conseils qu'il m'a prodigués au cours de ces deux années.

Je souhaiterais remercier ensuite mes parents pour l'aide qu'ils m'ont apportée, pour leur soutien et pour avoir pris le temps de relire mon mémoire.

Je terminerai par remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue de près ou de loin, qui se sont intéressées à mon sujet et qui m'ont toujours encouragée dans la rédaction de ce mémoire.

Une femme, quand elle est héroïque, ne l'est pas à demi.

George Sand, *Elle et lui* (1859)

Introduction

L'héroïsme est une notion complexe qui n'a cessé d'évoluer et qui peut se définir de manière différente selon qu'elle s'applique à un être masculin ou féminin. Nous avons choisi pour ce mémoire de nous préoccuper spécifiquement de l'héroïsme de la femme, car, de tout temps, la littérature a eu tendance à le méconnaître, voire à le déconsidérer par rapport à celui de l'homme. Nous nous sommes plus spécialement intéressée à la période qui couvre la toute fin du XVIII^e siècle et surtout le XIX^e siècle en France. En effet, la Révolution française a permis que, très progressivement, soient octroyées de plus grandes libertés aux citoyens, qu'ils soient hommes ou femmes. Parallèlement, certains auteurs osent peu à peu concéder aux personnages littéraires féminins une place plus importante dans la littérature et de plus en plus de femmes auteurs se révèlent, dont Germaine de Staël et George Sand. Pourtant, se revendiquer « auteure » à cette époque reste manifestement difficile pour une femme ; Germaine de Staël et George Sand demeurent des exceptions. Elles sont effectivement considérées comme des femmes de lettres de grande renommée, qui ne cessent d'accroître leur popularité au fil des siècles. De plus, comme ces femmes se plaisent à choisir comme protagonistes de leurs romans des personnages féminins, il sera d'autant plus intéressant de nous pencher sur le statut héroïque accordé à ces figures littéraires féminines.

Une idée qui prévaut souvent est que l'héroïsme est avant tout masculin. Le héros incarne des vertus guerrières et affiche certaines qualités, telles que le courage et le sens du sacrifice pour la communauté, dans le but d'illustrer les valeurs collectives propres à la cité. Par ses actes, il est fréquemment apparenté à un demi-dieu ou, du moins, il s'en rapproche par son caractère divin. Il ne revient aucunement aux femmes d'incarner ces valeurs, car, comme elles sont souvent dévalorisées dans la société dans le courant des siècles précédents, il est mal perçu de les mettre en avant dans la littérature et de leur attribuer un statut héroïque au même titre que les hommes. Il nous apparaît dès lors légitime de nous demander dans quelle mesure un personnage féminin peut être représentatif de l'héroïsme. En effet, contrairement à la vision du héros traditionnel, l'héroïsme au féminin n'a jamais été précisément établi au cours du temps. Des auteurs de toutes les époques ont tenté d'en dresser les contours à travers des personnages de fiction, mais sans que cela débouche sur un véritable statut. Germaine de Staël et George Sand font partie de cette mouvance. Tout l'enjeu de ce mémoire consiste donc à répondre à cette question à l'aide de différentes parties : comment l'héroïsme des femmes s'esquisse-t-il à travers les personnages féminins de Germaine de Staël et de George Sand ?

Pour y répondre, nous avons spécifiquement porté notre choix sur le corpus d'œuvres suivant : *Delphine* (1802) et *Corinne ou l'Italie* (1807) de Germaine de Staël ; *Indiana* (1832), *Consuelo* suivi de *La Comtesse de Rudolstadt* (1843) et *Lucrezia Floriani* (1847) de George Sand. Nous nous sommes intéressée à ces romans car la plupart d'entre eux mettent en avant des figures féminines assez différentes de celles qui se retrouvent habituellement à l'époque, et qui font donc preuve d'un héroïsme particulier. Les œuvres littéraires énoncées seront essentiellement traitées et analysées de manière textuelle tout au long de ce mémoire. Toutefois, elles seront parfois mises en rapport avec des concepts plus théoriques, voire plus philosophiques.

Trois parties distinctes nous permettront d'aborder, sous des angles différents, l'héroïsme des femmes selon Germaine de Staël et George Sand. Dans une perspective théorique, nous nous intéresserons d'abord à ce qui sépare le « héros » de l'« héroïne », en insistant sur le deuxième terme, puis au statut et au parcours de la « femme auteur », à clarifier pour mieux comprendre les positions occupées dans la littérature par Staël et par Sand. Des liens fondamentaux entre ces deux termes pourront ainsi être établis. Nous analyserons en quoi la majorité des héroïnes de Staël et de Sand, mais aussi les auteures elles-mêmes, sont assez singulières et même exceptionnelles pour l'époque, respectivement dans la littérature et dans la société. Nous nous demanderons plus spécifiquement pourquoi Staël et Sand, femmes auteurs d'exception, tiennent tant à intégrer dans leurs romans des figures féminines aussi exceptionnelles qu'elles-mêmes.

Dans la deuxième partie du mémoire, en nous appuyant sur les œuvres de Germaine de Staël et de George Sand de manière plus textuelle et détaillée, nous nous attacherons à approfondir le concept de « génie » féminin. Nous nous demanderons d'abord en quoi il consiste à l'époque de ces femmes auteurs afin de voir s'il peut s'appliquer à l'ensemble des héroïnes des récits qui nous intéressent. Nous serons ainsi amenée à étudier d'autres expressions, comme « femme de talent » et « femme supérieure », et à les comparer avec celle de « femme de génie ». La présence du génie féminin dans les œuvres de Germaine de Staël, puis dans celles de George Sand, sera analysée pour, finalement, aboutir à une synthèse d'où se dégageront les constantes liées au « génie » à l'origine des personnages féminins en jeu dans les récits étudiés.

La dernière partie sera consacrée aux liens entre l'héroïsme et l'amour, grâce à une approche toujours textuelle, mais aussi plus philosophique. C'est en effet une constante dans les œuvres de Staël et de Sand : la plupart du temps, les héroïnes abandonnent nombre de

leurs activités témoignant de leur héroïsme pour se consacrer à l'amour. Cet amour est très souvent malheureux ; certaines femmes, telles Delphine et Corinne dans les romans de Germaine de Staël et Lucrezia dans ceux de George Sand, se donnent la mort ou meurent de chagrin à la suite de la peine amoureuse qu'elles éprouvent. Il apparaît dès lors primordial d'estimer si elles peuvent conserver leur statut d'héroïnes remarquables en dépit de leur mort.

1. La construction de l'exception

Étant donné que, dans les romans étudiés, nous nous intéresserons tout particulièrement au statut de l'héroïne, il est primordial de cerner ce que recouvrent les figures de « héros » et d'« héroïne » – d'emploi traditionnel dans la littérature –, d'autant plus qu'elles varient au gré des époques et des modèles de sociétés. Quant à la « femme auteur » dont le XIX^e siècle fait grand usage, elle se révèle comme un type avéré dont la connotation souvent négative permet de mesurer le chemin parcouru par les écrivaines pour se faire une place honorable dans une société qui *a priori* ne leur en réserve aucune. Nous pourrions constater tout au long de cette partie les procédés par lesquels les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand, hormis Indiana que nous étudierons par la suite, sont promues comme des exceptions, et comment cela contribue à faire des auteures elles-mêmes des exceptions dans la société.

1.1. Héros/héroïne

Une comparaison des définitions données aux mots « héros » et « héroïne » par différents dictionnaires permettra de saisir l'évolution de leur signification au fil du temps. Nous nous attacherons ensuite à cerner la figure de l'héroïne en littérature, en portant plus particulièrement notre attention sur l'époque de Germaine de Staël et de George Sand. Cette étude permettra de comprendre que, les femmes héroïnes ayant toujours été peu nombreuses par rapport aux héros, les auteurs qui ont osé leur accorder une place dans des écrits littéraires risquaient le conflit et la censure. Nous verrons également, grâce à nos recherches, que les héroïnes de Staël et de Sand sont effectivement exceptionnelles pour leur époque.

1.1.1. Comparaison des définitions dans les dictionnaires

Attardons-nous tout d'abord sur les différences notables entre les mots « héros » et « héroïne ». Pour mener cette recherche, des dictionnaires de diverses époques ont été consultés : le *Manuel lexique ou dictionnaire portatif des mots françois* de 1788 d'Antoine François Prévost, les *Dictionnaires de l'Académie française* de 1798 (cinquième édition) et de 1835 (sixième édition), le *Dictionnaire de la langue française* de 1863 d'Émile Littré, le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse et le *Trésor de la Langue française* paru à la fin du XX^e siècle. Nous nous sommes donc prioritairement appuyée sur des dictionnaires contemporains à nos auteures, de manière à percevoir comment ces figures étaient comprises à l'époque et de vérifier si ces dernières coïncident ou non avec les personnages des récits de Germaine de Staël et de George Sand.

Ainsi, d'après les dictionnaires rédigés aux époques respectives de nos auteures, c'est-à-dire, pour Germaine de Staël, le *Manuel Lexique ou dictionnaire portatif des mots françois* de 1788 et le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1798 et, pour George Sand, le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, le *Dictionnaire de la langue française* de 1863 et le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de 1872, une tendance générale se dessine. Alors que, dans chacun de ces dictionnaires, la définition du « héros » est fortement détaillée, celle de l'« héroïne » est parfois à peine esquissée – comme dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (cinquième et sixième éditions) où le mot *héroïne* n'a droit qu'à quelques lignes seulement –, ou est même inexistante, comme c'est le cas pour le *Manuel lexique* de 1788.

Conformément à l'étymologie du terme « héros » – « herôs » signifiant en grec « demi-dieu » ou « tout homme élevé au rang de demi-dieu¹ » –, les dictionnaires étudiés décrivent bien le héros comme un personnage exceptionnel, qui surpasse les autres par son courage, ses exploits et son caractère divin. À titre d'exemple, le premier sens du mot « héros » dans le *Dictionnaire de la langue française* est le « Nom donné dans Homère aux hommes d'un courage et d'un mérite supérieur, favoris particuliers des dieux, et dans Hésiode à ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel² ». Ainsi, le qualificatif divin, souvent associé à la vaillance, est fortement présent et est même primordial pour définir un héros. Remarquons qu'en 1863, année où le dictionnaire d'Émile Littré a été publié, les héros des récits épiques propres à l'Antiquité servent encore de référents, même si d'autres types de héros sont déjà apparus dans la littérature. Dans son deuxième sens, le héros est celui qui se distingue par ses exploits guerriers, ce qui renvoie à nouveau à la notion de courage : « Ceux qui se distinguent par une valeur extraordinaire ou des succès éclatants à la guerre³ ». Ce n'est qu'à partir de son troisième sens que le héros se reconnaît à des attributs autres que divins ou guerriers, tels la grandeur d'âme ou de hautes vertus : « Tout homme qui se distingue par la force du caractère, la grandeur d'âme, une haute vertu⁴ ». Plus généralement, dans son quatrième sens, un héros désigne le personnage principal d'une œuvre. Cette constante, où les caractéristiques propres aux héros épiques priment pour qualifier un héros, se remarque dans tous les autres dictionnaires de l'époque. Ainsi, le *Dictionnaire portatif des mots françois* définit un héros comme le « Nom que les anciens

¹ É. Littré, « Héros », in *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Paris, Hachette, 1863, p. 2014.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

donnoient aux hommes fameux, qu'ils nommoient autrement *demi-Dieux*, parce que l'opinion commune étoit que leurs grandes actions les élevaient au Ciel après leur mort⁵ [...] ».

Pour une héroïne, les caractéristiques sont tout autres. Le *Dictionnaire de la langue française* définit en premier lieu une héroïne comme une « femme qui a un grand courage, une grande noblesse de sentiments⁶ ». L'héroïne est donc qualifiée de manière assez différente d'un héros, puisque les aspects divin et guerrier n'apparaissent guère. Cette caractérisation n'est pas une exception et se retrouve notamment dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, qu'il s'agisse de la cinquième édition (1798) ou de la sixième (1835). L'héroïne y est définie comme une « femme courageuse, et qui a de l'élévation et de la noblesse dans les sentiments, dans la conduite⁷. » Contrairement au héros, l'héroïne, à l'époque de Germaine de Staël et de George Sand, se démarque avant tout par des qualités « féminines » qui ne concernent ni la force ni le courage dans le combat ou la guerre, mais plutôt une certaine noblesse morale, une noblesse d'âme. De plus, aucun des dictionnaires consultés n'évoque l'aspect divin pour qualifier l'héroïne. Par rapport au héros, celle-ci se présente donc comme intégralement humaine. La définition de l'héroïne ne se calque sur celle du héros que par le sens du courage de manière générale, mais aussi par le fait que l'héroïne est aussi la protagoniste principale d'une œuvre, comme l'attestent le *Dictionnaire de l'Académie française* de la sixième édition – la cinquième édition passant outre cette caractéristique – mais aussi – entre autres – le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré et le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, de 1872. Il s'agit de dictionnaires contemporains à George Sand, ou plus exactement publiés à sa fin de vie, c'est-à-dire à une époque où les protagonistes féminines deviennent effectivement de plus en plus nombreuses. « Personnage du sexe féminin qui joue le principal rôle, qui concentre l'intérêt dans une action, une série d'événements réels ou fictifs⁸ ».

Le statut d'héroïne se révèle plus complexe si l'on en vient à se pencher sur les définitions d'un dictionnaire plus moderne. En effet, dans le *Trésor de la Langue française* paru à la fin du XX^e siècle (le neuvième tome qui nous intéresse ayant été publié en 1982), le héros garde en son premier sens ses vertus divines et ses exploits prodigieux. Cependant, pour les sens suivants, les termes de « héros » et d'« héroïne » ne sont plus différenciés et

⁵ A. F. Prévost, « Héros », in *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots françois*, tome 1, Paris, libraires associés, Liège, Jean-Jacques Tutot, 1788, p. 542. La graphie en « oi » apparaît de cette façon dans le dictionnaire.

⁶ É. Littré, « Héroïne », in *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Paris, Hachette, 1863, p. 2013.

⁷ « Héroïne », in *Dictionnaire de l'Académie française*, cinquième édition, tome 1, Paris, J. J. Smits et cie, 1798, p. 686.

⁸ P. Larousse, « Héroïne », in *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 9, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1872, p. 239.

présentent par ailleurs des caractéristiques et attributs plus nombreux que dans les dictionnaires de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle. Il en est ainsi des qualités morales qui concernent tant les hommes que les femmes et qui s'expriment par un sens du sacrifice certes déjà présent auparavant, mais qui cette fois ne s'inscrit pas uniquement dans un contexte de guerre, mais dans une acception bien plus large : « homme, femme qui fait preuve, dans certaines circonstances, d'une grande abnégation⁹ ». Le *Trésor de la Langue française* signale en outre que les héros et héroïnes peuvent aussi se singulariser en excellant dans certaines activités. « Homme, femme qui se distingue dans une activité particulière. *On m'accabla de félicitations. Je devins le héros de l'enquête, le champion du travail national* (REYBAUD, J. Paturot, 1842, p. 239). *Elle était, au su de l'univers, une héroïne de l'épargne* (DUHAMEL, Notaire Havre, 1933, p. 113)¹⁰ ».

En résumé, la recherche lexicologique nous apprend qu'au temps de Germaine de Staël et de George Sand, soit depuis la toute fin du XVIII^e siècle jusqu'au XIX^e siècle, le statut de l'héroïne diverge nettement de celui du héros. En littérature, l'héroïsme de la femme n'est en rien inférieur à celui de l'homme, mais se définit simplement d'une autre manière, en privilégiant des qualités plus féminines. Outre ces caractéristiques, les héroïnes des romans de Staël et de Sand revendiquent aussi leur statut de bien d'autres façons, en affichant des qualités héroïques qui ne seront reconnues que plus tard par les dictionnaires, telles que le sens du sacrifice non guerrier et l'excellence dans certaines activités. La suite de notre travail révélera en outre que les héroïnes de Staël et de Sand se distinguent aussi par leur intelligence et leur vivacité d'esprit. Or, dans aucun des dictionnaires consultés et tant pour les hommes que pour les femmes, l'intelligence et le goût de l'étude n'apparaissent comme des qualités héroïques. En ce sens, les héroïnes étudiées ne correspondent donc que partiellement aux définitions des dictionnaires qui leur sont contemporains et présentent des aspects tout à fait particuliers pour l'époque.

⁹ « Héroïne », in *Trésor de la langue française*, tome 9, dir. B. Quemada, Paris, C.N.R.S./Gallimard, 1982, p. 787.

¹⁰ *Ibid.*

1.1.2. Des héroïnes en littérature ?

La précédente recherche lexicologique est insuffisante pour comprendre l'héroïsme au féminin en littérature. Il nous faut pour cela dégager de la littérature en général les spécificités propres à l'héroïne pour ensuite les comparer avec celles des héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand en particulier. Précisons cependant qu'il n'est pas possible de rendre compte de manière tout à fait exhaustive du statut de la femme héroïne dans la littérature, et ce n'est d'ailleurs pas le but ici. Nous nous tournerons d'abord vers l'Antiquité qui, avec l'épopée notamment, pose les jalons de l'héroïsme et qui, de ce fait, constitue toujours une référence importante pour qualifier le héros.

Comme le souligne Philippe Sellier dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* dirigé par Pierre Brunel¹¹, si la tradition estime que seuls les hommes possèdent des vertus héroïques, ce n'est pas seulement à cause de leur plus grande force physique, mais aussi parce que la condition de la femme n'a en définitive évolué que très récemment, et que beaucoup considèrent encore la femme comme inférieure à l'homme¹². Ainsi, la tendance à penser l'héroïsme comme masculin s'expliquerait par les devoirs propres aux femmes dans la société. Ces dernières doivent s'occuper de leur mari, de leurs enfants, et ne peuvent pas prendre part à la vie intellectuelle de l'époque¹³. C'est un fait avéré, les héroïnes sont moins nombreuses que les héros et leur statut est même, à bien des égards, perçu comme péjoratif. Toutefois, même si leur héroïsme s'accomplit différemment de celui des hommes, les femmes depuis l'Antiquité occupent une place non négligeable dans la littérature¹⁴.

1.1.2.1. Des héroïnes dès l'Antiquité

Généralement, le rôle héroïque joué par le personnage féminin dans l'Antiquité est moins stable que celui de l'homme. Il arrive même que la femme se présente comme un obstacle à la quête héroïque de l'homme. C'est le cas, par exemple, de Didon dans l'*Énéide* de Virgile ou de Circé dans l'*Odyssée* d'Homère¹⁵. Par la suite, la littérature médiévale accordera au personnage féminin un statut plus valorisant : la femme devient pour le chevalier un idéal et un objectif de combat¹⁶.

¹¹ P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éd. Du Rocher, 1988.

¹² P. Sellier, « Héroïque (le modèle – de l'imagination) », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. P. Brunel, Monaco, Éd. Du Rocher, p. 740.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ F. Clavel et I. Périer, « Des héroïnes ? », in *Héros qui comme Ulysse*, dir. F. Clavel et I. Périer, Paris, Flammarion, « Étonnants classiques », 2016, p.11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

Pour qualifier les héroïnes antiques, nous nous sommes surtout basée sur l'article de Myriam Watthee-Delmotte, Paul-Augustin Deproost et Laurence van Ypersele intitulé « Héros et héroïsation : approches théoriques », publié dans le deuxième numéro des *Cahiers électroniques de l'imaginaire*¹⁷. D'après ces auteurs, de véritables héroïnes font leur apparition dans la littérature dès l'Antiquité. L'héroïne peut, par exemple, être une allégorie de la nation ou une allégorie de valeurs propres à celle-ci (telles la Liberté, par exemple). C'est une manière de concéder à la femme un rôle au sein de cette même nation¹⁸. Cependant, ces héroïnes, souvent des Mères-Patries, restent assez abstraites et ne s'impliquent dans aucune action. Au contraire, en leur qualité d'allégories, ce sont elles qui incitent les hommes à l'action. À côté de ces figures allégoriques, des femmes plus actives et moins abstraites apparaissent pourtant dans la littérature antique – Antigone, Andromaque, Iphigénie ou Électre, pour n'en citer que quelques-unes. Ces femmes, tantôt rebelles et au caractère fort, tantôt soumises et douces, parviennent à s'illustrer, bien qu'elles doivent généralement rester fidèles à leur rôle de mère, de sœur, de fille ou d'épouse¹⁹. Elles se distinguent donc la plupart du temps par leurs qualités morales, leur noblesse d'âme, et non par des vertus guerrières. Cependant, le destin de ces héroïnes antiques, souvent tragique, est à l'opposé de celui des héros épiques qui triomphent même dans la mort²⁰.

Dans l'Antiquité, lorsque les « héroïnes d'action » ne sont pas des épouses, elles peuvent aussi se présenter en tant que vierges insaisissables et guerrières, ou en tant que défenseuses des valeurs familiales²¹. La figure de l'héroïne à la fois vierge et guerrière a traversé l'Antiquité et le Moyen Âge, telle Athéna, déesse de la Guerre, des Armes, de la Sagesse et qui reste vierge toute sa vie, les Amazones, groupe de femmes guerrières et vierges, ou encore les Neuf Preuses²². Nous n'oublions pas de citer la célèbre Jeanne d'Arc, dont les exploits sont fortement ancrés dans la mémoire des Français²³. Cependant, même dans ces cas, les actes héroïques des femmes sont le plus souvent assimilés à des actes « virils » ou « mâles »,

¹⁷ P.-A. Deproost, M. Watthee-Delmotte et L. Van Ypersele, « Héros et héroïsation : approches théoriques », in *Cahiers électroniques de l'imaginaire : héroïsation et questionnement identitaire en Occident*, dir. P.-A. Deproost, M. Watthee-Delmotte et L. Van Ypersele, Louvain-la-Neuve, E-montaigne, 2003, [en ligne], <https://cdn.uclouvain.be/public/Exports%20reddot/ucl/documents/cahiers2.pdf>, consulté le 13 juillet 2017.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ P. Sellier, *op. cit.*, p. 740.

²² S. Cassagnes-Brouquet et M. Dubesset, « La Fabrique des héroïnes », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2009, [en ligne], <https://clio.revues.org/9353>, consulté le 2 août 2017, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 11.

ce qui laisse penser que, dans l’imaginaire, les exploits peuvent difficilement être accomplis par des personnages tout en féminité²⁴.

En résumé, nous pouvons définitivement affirmer que l’idée selon laquelle les héroïnes n’apparaissent que tardivement dans la littérature est erronée, si l’on en juge les figures déjà présentes dans l’Antiquité. Les auteurs ont donc fait place à des héroïnes qui revendiquent leur statut de diverses manières. Le héros et l’héroïne antiques ont comme points communs la réalisation d’un exploit – quelle qu’en soit sa teneur – et une vie brève à la fin souvent tragique²⁵. Les héroïnes de Madame de Staël et de George Sand sont donc héritières de ces personnages féminins qui furent les premiers à se voir attribuer un destin héroïque dans la littérature. Elles nous apparaissent cependant *a priori* plus modernes, raison pour laquelle nous nous penchons maintenant sur les héroïnes littéraires après l’Antiquité, afin de mieux comprendre celles que nous étudions.

1.1.2.2. Des héroïnes plus modernes

Avec la dilution progressive du genre de l’épopée, l’héroïsme tant masculin que féminin ne cesse d’évoluer et d’accueillir des héros et des héroïnes différents, bien plus proches des héroïnes que nous étudions. En effet, l’apparition de nouveaux genres et registres littéraires favorise l’émergence de héros et d’héroïnes si complexes qu’il s’avère très difficile d’en énoncer toutes les spécificités²⁶. Le héros ne se distingue plus obligatoirement par ses attributs guerriers et son statut divin, mais aussi par ses qualités morales, son sens du raisonnement, ou le fait qu’il se démarque dans certains domaines. La littérature fait même naître des « anti-héros », c’est-à-dire des protagonistes qui ne revendiquent même plus de statut héroïque propre. Ils sont simplement héros en tant que personnage principal du récit, rien de plus²⁷.

De manière générale, dans la littérature française, les héroïnes restent toujours moins nombreuses que les héros, mais leur statut n’est pas stable. Elles peuvent en effet se distinguer par de nombreux aspects tels que la noblesse d’âme et les qualités morales, comme nous l’avons déjà relevé, mais aussi leur beauté, la force de leur sentiment amoureux, la ruse,... C’est surtout avec l’apparition du roman que les héros et héroïnes deviennent plus complexes²⁸. Ainsi, même si certains romans ont comme but de divertir le lecteur ou la

²⁴ P.-A. Deproost, M. Watthee-Delmotte et L. Van Ypersele, *op. cit.*, p. 21.

²⁵ S. Cassagnes-Brouquet et M. Dubesset, *op. cit.*, p. 9.

²⁶ T. Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2003, p. 46.

²⁷ F. Clavel, « L’Époque moderne, entre héros et antihéros », in *Héros qui comme Ulysse*, dir. F. Clavel et I. Périer, Paris, Flammarion, « Étonnants classiques », 2016, p. 54.

²⁸ *Ibid.*

lectrice – c’est le cas de *L’Astrée*, au début du XVII^e siècle –, les auteurs tiennent aussi à donner de la femme une image qui soit en adéquation avec la société²⁹. Beaucoup de romans poursuivent un objectif moral et les personnages sont alors assez stéréotypés, voire caricaturaux, car ils personnifient des vices ou des vertus et sont destinés à montrer au lecteur les comportements à suivre. Par exemple, Antoine François Prévost présente à travers *Manon Lescaut* (1731) une protagoniste qui joue de ses charmes et qui n’éprouve pas de regrets à faire souffrir les hommes, dont le Chevalier des Grieux qui l’aime profondément³⁰. Par son œuvre, l’auteur veut faire comprendre aux femmes qu’elles doivent se comporter autrement avec leur mari ou avec l’homme aimé. En contrepartie, *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette montre une héroïne en lutte constante contre ses sentiments jusqu’à mettre sa propre vie en danger³¹. Bien que le sentiment amoureux soit important à l’époque, Madame de La Fayette, à travers son roman, veut que les femmes réalisent que l’amour doit pouvoir être contrôlé pour ne pas mettre en danger leur propre vie. Les romans de Staël et de Sand suivent cette tendance, car ils poursuivent également certains buts moraux. Sans entrer dans les détails de chaque œuvre, retenons que le plus important est certainement de faire prendre conscience aux lecteurs et aux lectrices qu’il est, d’une part, généralement difficile pour une femme artiste et/ou intellectuelle de s’affirmer en tant que telle, puisqu’elle reste déconsidérée par la société, et que, d’autre part, elle doit faire preuve d’une force de caractère admirable si elle veut vraiment s’émanciper dans ce monde³². Certains récits ont des objectifs encore plus précis. Par exemple, par *Delphine* ou *Corinne*, Germaine de Staël, s’opposant fermement aux idées de Napoléon, dénonce les travers de la Révolution française³³.

Au fil du temps, les héroïnes en littérature – comme c’est le cas pour celles de Staël et de Sand – prônent des valeurs de liberté et d’émancipation. Certaines quittent même très progressivement leur rôle de bonne épouse et/ou de mère, suivant en cela la réalité des femmes qui commencent à revendiquer leurs droits – surtout dans le courant du XIX^e siècle. Ce type d’héroïnes plus « libres » n’apparaît que bien après la Révolution française et, plus particulièrement, dans le courant du XX^e siècle³⁴. Germaine de Staël et George Sand, en privilégiant ce type d’héroïnes indépendantes dès la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle,

²⁹ T. Pavel, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ F. Galtayries, *Abbé Prévost, Manon Lescaut*, Paris, Bréal, « Connaissance d’une œuvre », 1999, p. 41.

³¹ F. Cousty, *La Princesse de Clèves, une énigme littéraire. Des amours du duc de La Rochefoucault et de la duchesse de Longueville à Coulommiers*, Montceaux-lès-Meaux, Fiacre, 2011, p. 209

³² M. L’Hôpital, *La Notion d’artiste chez George Sand*, Paris, Boivin & cie, 1946, p. 276.

³³ B. Slosmanis, *La Morale féminine dans Corinne et Delphine de Madame de Staël*, Montréal, McGill University, 1990, p. 8.

³⁴ S. Cassagnes-Brouquet et M. Dubesset, *op. cit.*, p. 14.

se distinguent donc manifestement d'un certain nombre d'auteurs qui leur sont contemporains.

Dans son ouvrage *États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*³⁵, la sociologue française Nathalie Heinich dégage à partir d'une lecture de 250 œuvres certaines constantes propres aux héroïnes dans la littérature du XVIII^e siècle à nos jours. Les personnages féminins sont distingués selon trois critères – économique, sexuel et hiérarchique – et catégorisés en trois « groupes » – les femmes mariées légitimes, les maîtresses illégitimes et les femmes plus libres dont l'indépendance économique est obtenue par le renoncement à la vie conjugale³⁶. Elle estime donc que les personnages féminins tendent vers une émancipation plus large, cela étant à mettre en rapport avec les diverses revendications liées au statut de la femme et à l'évolution considérable de ce dernier. Même si le désir de liberté est bel et bien présent dans la littérature à partir du XVIII^e siècle – et même avant – Nathalie Heinich note que la liberté des héroïnes n'atteint que très rarement son plein accomplissement. En effet, après que l'héroïne a proclamé son indépendance à divers points de vue, l'on perçoit souvent une solide tendance au retour à la sécurité conjugale, en se mariant et en fondant une famille³⁷. Les héroïnes de Staël et de Sand viennent confirmer ce schéma d'intrigue, car, après avoir revendiqué leur liberté, elles finissent par l'abandonner à la suite de la rencontre avec l'homme qu'elles aiment.

Pour conclure ce point sur l'héroïsme au féminin dans la littérature, relevons encore que, la femme étant un être de passion, elle suscite l'intérêt chez les auteurs tant masculins que féminins. Les héroïnes sont donc incontournables, quelles que soient les époques. Pour ce qui est des protagonistes féminines de Germaine de Staël et de George Sand, elles sont soit héritières, soit annonciatrices des différentes tendances que nous venons d'énoncer. Après l'apparition du roman, elles se démarquent par leur complexité et se différencient des héroïnes antiques par la modernité de leur caractère.

1.1.2.3. L'héroïsme au féminin à l'époque de Germaine de Staël et de George Sand

À l'époque de Germaine de Staël et de George Sand, le contexte social est encore peu enclin à accepter des héroïnes littéraires en quête d'une plus grande indépendance. La question se pose donc de savoir si les héroïnes de Staël et de Sand s'alignent sur la tendance

³⁵ N. Heinich, *États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996.

³⁶ P.-A. Deproost, M. Watthee-Delmotte et L. Van Ypersele, *op. cit.*, p. 23.

³⁷ *Ibid.*

générale qui se dégage à la toute fin du XVIII^e siècle jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, période à laquelle nos auteurs ont publié leurs œuvres, ou si, au contraire, elles s'en détachent.

1.1.2.3.1. Un contexte qui met en difficulté l'intégration des héroïnes

À la fin du XVIII^e siècle et dans le courant du XIX^e siècle, le personnage féminin est bien présent dans la littérature française et jouit même d'une certaine importance. Cependant, les « véritables » héroïnes, c'est-à-dire les personnages féminins auxquels le récit s'intéresse dans son entièreté, comme c'est le cas dans les œuvres de Germaine de Staël et de George Sand, demeurent plus rares. Cette difficulté d'accéder au statut d'héroïne pourrait être mise en parallèle avec la peine qu'éprouvent les femmes à s'imposer et à occuper une place reconnue par tous dans la société. Les hommes continuent à les déconsidérer. Jean-Jacques Rousseau, quoique philosophe des Lumières, mais perçu à bien des égards comme romantique, énonce d'ailleurs dans son *Émile ou De l'éducation* publié en 1762 que la femme doit rester soumise à l'homme et ne doit pas prendre part aux activités de la société.

Ainsi toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce, voilà les devoirs des femmes dans tous les temps et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance³⁸.

Les idées de Rousseau se retrouvent dans certaines de ses œuvres, telles *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761)³⁹, un roman à teneur philosophique comme l'indique la *Seconde préface ou Entretiens sur les romans*. Jean-Jacques Rousseau, dans ce roman épistolaire, souligne que l'héroïne doit accomplir ses devoirs de femme en épousant Monsieur de Wolmar, malgré ses sentiments amoureux pour Saint-Preux, d'une classe sociale inférieure à la sienne. L'auteur insiste donc sur le fait que la femme doit se complaire dans le rôle qui est le sien et ne doit en aucun cas se rebeller. C'est parce que de tels paradigmes prévalent à cette époque et même ultérieurement tout au long du XIX^e siècle que peu d'auteurs – qu'ils soient hommes ou femmes – osent mettre en avant des héroïnes dans leurs récits, car ils craignent le désaccord, la critique sévère, voire la censure. Ainsi, lorsqu'un personnage féminin est présent dans la littérature, il n'acquiert souvent son existence propre que grâce aux liens qu'il entretient avec le héros ou grâce à la description qui lui est donnée. Certains écrivains

³⁸ J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, tome deuxième, première partie, Paris, Belin, 1817, p. 370.

³⁹ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, éd. J.-M. Goulemot, Paris, Le Livre de poche, « Classiques d'aujourd'hui », 2002.

pourtant veulent véritablement concéder à la femme un statut important dans leurs récits. C'est le cas, par exemple, de Félicité de Genlis, de Victor Hugo, d'Honoré de Balzac et, bien évidemment, de Germaine de Staël et de George Sand, des exceptions pour l'époque. Ces auteurs, en porte-à-faux avec l'idée dominante, mettent donc en récit des héroïnes qui réclament leur liberté. Dès le début de leur histoire respective, les héroïnes de Staël et de Sand manifestent un réel désir d'affranchissement. Elles veulent, à ce sujet, être considérées comme égales aux hommes et pouvoir être autonomes dans tous les domaines. Remarquons cependant que, conformément aux idées de Rousseau, les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand, à la fin des récits, abandonnent leurs activités pour se consacrer aux hommes qu'elles aiment, en devenant même dépendantes de ces derniers. De ce fait, même si les héroïnes de Staël et de Sand présentent un caractère bien plus affirmé que la plupart des héroïnes de l'époque, elles se conforment pourtant en certains aspects aux idées en vogue énoncées par Rousseau, selon qui la femme ne peut mener une vie indépendante et doit plutôt se contenter de ses préoccupations familiales. La correspondance de Germaine de Staël avec Jean-Jacques Rousseau, publiée dans ses *Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* (1788), montre à suffisance que cette dernière s'est manifestement imprégnée des idées du philosophe avant d'écrire ses œuvres *Delphine* et *Corinne*⁴⁰.

D'un côté, les héroïnes de Staël et de Sand sont particulières et font même figure d'exceptions en ce qu'elles vont, de manière générale, à l'encontre de la façon dont doivent se comporter les femmes. C'est d'ailleurs pour cette raison que les romans de nos femmes auteurs suscitent bien souvent la critique et l'incompréhension de leurs contemporains. Mais, d'un autre côté, ces héroïnes finissent par se conformer, pour certains aspects du moins, aux idées qui prévalent à cette époque.

1.1.2.3.2. Les tendances générales de l'héroïsme au féminin à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle

Nous allons maintenant nous préoccuper des caractéristiques générales propres aux héroïnes qui se dégagent de la littérature française au temps de Germaine de Staël et de George Sand. Ce faisant, nous pourrions poursuivre notre questionnement à propos de l'adéquation ou non des héroïnes de ces femmes auteurs à la tendance générale de l'époque. Précisons toutefois qu'il n'est pas possible de rendre compte de l'étendue des spécificités de

⁴⁰ M. Souriau, *Les Idées morales de Madame de Staël*, Paris, Bloud et Barral, 1910, p. 10.

tous les personnages féminins à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, parce qu'ils sont trop nombreux et donc impossibles à catégoriser.

À la fin du XVIII^e siècle, au moment où Germaine de Staël commence à publier ses premiers ouvrages, le goût se porte vers des œuvres d'ordre plus philosophique ou, dans le cas de romans, des œuvres qui font valoir les idées des Lumières, c'est-à-dire où la raison prime et où est accordée une place de choix à l'étude. Se situant à cheval entre le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle, Staël écrit certes des récits où la soif de connaissances est importante, mais elle est également annonciatrice du mouvement romantique – dont George Sand est déjà pleinement imprégnée – qui commence à s'étendre en France au début du XIX^e siècle⁴¹. Dans ses œuvres, Staël accorde en effet une certaine importance au sentiment amoureux dont témoignent ses personnages et se conforme aux principales caractéristiques du courant que nous connaissons aujourd'hui. À cette époque où le mouvement romantique n'avait pas encore pleinement émergé, Staël imagine des héroïnes tout à fait novatrices.

En ce début du XIX^e siècle donc, un certain nombre de personnages tant féminins que masculins expriment leurs sentiments de manière exacerbée, et leur destin peut prendre des accents tragiques ou pathétiques, ce qu'illustre par exemple le roman *Atala* de Chateaubriand, publié au début du siècle (1801). Dans ce récit, l'héroïne, Atala, s'empoisonne malgré son amour pour Chactas, afin de respecter le vœu de sa mère qui voulait qu'elle reste vierge tout au long de sa vie⁴². Le sens du sacrifice est de fait une caractéristique assez récurrente en cette période et se retrouve surtout dans les drames romantiques. Précisons tout de même que l'importance accordée à l'amour et aux sentiments des héros n'est pas unanime. Par exemple, Honoré de Balzac, reconnu comme précurseur du mouvement réaliste, écrit des œuvres où les héros et les héroïnes incarnent un être bien plus réel et souvent en adéquation avec la société – ce qui ne concerne pas spécifiquement les romans que nous étudions⁴³.

Si, à cette époque, ce sont souvent les héros qui sont privilégiés en littérature – d'où l'image du « héros romantique » – des femmes occupent pourtant, elles aussi, une place importante, même si elles restent bien souvent différentes des héros en offrant des qualités plus féminines. Elles peuvent s'apparenter à un être angélique, une sœur, une vierge ou même une défunte. Dans *La Femme au collier de velours* (1850) d'Alexandre Dumas père, le personnage d'Hoffmann exprime bien le caractère angélique d'Antonia : « Il ne craignait

⁴¹ I. A. Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, Genève, Slatkine, 1975, p. 334.

⁴² R. de Chateaubriand, *Atala*. René. *Les Aventures du dernier Abencerage*, éd. P. Moreau, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 113.

⁴³ F. Bratu, *Le Réalisme français : essai sur Balzac et Stendhal*, Saint-Denis, Éditions des écrivains, 1999, p. 13.

qu'une chose : c'est que ce ne fût un ange, et qu'au lieu de sortir par la porte, elle ne s'envolât par la fenêtre pour remonter aux cieux⁴⁴. » Il lui concède même un caractère divin, à l'instar des héros épiques : « Tout à coup, quelque chose de doux, de suave, d'aérien, passa dans l'air, c'était une vapeur, c'était une mélodie, c'était quelque chose de plus divin encore : c'était la voix d'Antonia⁴⁵. » Dans *La Dame aux camélias* (1852) d'Alexandre Dumas fils, Marguerite, quoique courtisane, se rapproche pourtant, selon Armand Duval, d'une vierge par l'innocence de ses actions. « Bref, on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait faite courtisane, et la courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure⁴⁶ ». Nous venons d'insister sur les vertus chastes des femmes, en citant pour l'exemple Atala. Le personnage féminin de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle est très souvent idéalisé et peut renvoyer tout à la fois à une beauté parfaite et innocente et à un danger destructeur pour l'homme. De manière générale, les femmes dans les romans incarnent certaines passions spécifiques telles que l'amour, la religion, la terreur ou même le combat⁴⁷. Nombre d'entre elles possèdent également des qualités morales et une noblesse d'âme indéniables, conformément aux définitions des dictionnaires de l'époque. Les figures féminines ont aussi pour vocation de marquer le spectateur et de l'inspirer⁴⁸.

Les héroïnes que nous étudions présentent certaines de ces caractéristiques. De manière générale, elles sont également idéalisées et provoquent d'ailleurs l'admiration de beaucoup d'hommes et du spectateur lui-même. Elles partagent aussi les valeurs de piété et de chasteté que nous venons d'énoncer et possèdent de grandes qualités morales. Elles sont par ailleurs décrites par leurs auteures comme des personnages féminins dotés d'une grande intelligence, qualité très rare chez les héroïnes à cette époque, et même auparavant. Elles sont donc en cela même héritières du siècle des Lumières, même si cet héritage n'apparaît pas toujours de manière éclatante au sein des récits. Certaines œuvres, comme *Consuelo*, tournent même en dérision les mentalités des Lumières. Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, une scène bouffonne et à portée satirique regroupe l'élite intellectuelle de l'époque – Frédéric II, Voltaire, La Mettrie, etc.⁴⁹ Les récits de Staël et de Sand se tournent plutôt vers le mouvement romantique par l'importance accordée au sentiment amoureux. Ils ne peuvent toutefois pas être

⁴⁴ A. Dumas (père), *La Femme au collier de velours*, lecture accompagnée par C. Defigier, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Gallimard », 2000, p. 46.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶ A. Dumas (fils), *La Dame aux camélias*, Bruxelles, Alphonse Lebègue, 1848, p. 86.

⁴⁷ R. Bellet, *La Femme au XIX^e siècle, Littérature et idéologie*, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 2009, p. 50.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁹ D. Zanone, « Le romantisme de *Consuelo*, ou la méditation sur les Lumières de George Sand », in *Revue italienne d'études françaises*, [En ligne], <http://rief.revues.org/254>, consulté le 11 juillet 2017, p. 4.

caractérisés uniquement de cette façon, car les auteures ont aussi subi au cours de leur vie d'autres influences. Leur manière d'écrire est, en outre, caractérisée d'unique, d'expérimentale⁵⁰. Nous constatons cependant que les héroïnes sont surtout assez singulières et exceptionnelles par leur intelligence et leur besoin d'émancipation et de liberté, beaucoup moins présent dans les œuvres de Dumas, de Chateaubriand ou même de Rousseau évoquées précédemment.

Finalement, la représentation des héroïnes dans les récits ne dépend pas forcément toujours du courant littéraire en vogue, mais surtout des envies propres à l'auteur. Les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand incarnent bien certaines tendances de l'époque, mais elles s'en démarquent également, entre autres par leur désir d'indépendance allié à une grande intelligence, à une époque où il était assez mal considéré de mettre en récit des femmes qui prônent ces valeurs. Ces caractéristiques, ainsi que d'autres que nous étudierons par la suite, contribuent à faire accéder ces personnages féminins au statut d'héroïnes d'exception.

1.2. Le statut de la femme auteur

Maintenant que nous avons analysé le statut de l'héroïne dans la littérature française à l'époque de Germaine de Staël et de George Sand, nous allons pouvoir nous pencher sur celui de la femme auteur. Il s'agit là d'un statut problématique, car, de tout temps, la femme auteur peine à se trouver une place dans la société. Cette difficulté se traduit dans le langage puisque, encore aujourd'hui, l'expression « femme auteur » est sujette à controverse au même titre que les termes qui, de manière générale, permettent de qualifier la femme de lettres. Bien des locuteurs, en effet, ignorent encore s'il est admis d'user de termes tels qu'*écrivaine*, *autrice* ou *auteure* – et donc s'il est possible de parler d'une « femme auteure » au lieu d'une « femme auteur ». Il est d'ailleurs très rare de trouver ces termes dans les dictionnaires. Le *Grand Robert de la langue française* (édition de 2011) en nuance toutefois l'usage : « REM. Le féminin *autrice* est de plus en plus employé, parfois par ironie (ainsi que la forme *auteresse*). *Auteuse* est un barbarisme. *Auteure*, attesté en français québécois, n'est pas en usage en français de France⁵¹ ». Nous allons donc, dans un premier temps, tenter de

⁵⁰ M. Reid, « L'écriture expérimentale », in *George Sand : une écriture expérimentale*, dir. N. Buchet-Ritchev et al., Nouvelle-Orléans, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 320.

⁵¹ « Auteur », in *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition dirigée par A. Rey, vol. 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 1022.

comprendre pourquoi de tels termes sont si peu attestés dans les dictionnaires alors qu'ils sont pourtant d'usage commun et en quoi la déconsidération de ces usages reflète finalement les difficultés liées au statut de la femme auteur. De cette manière, nous pourrions justifier l'orthographe adoptée dans ce travail ainsi que les termes qui y seront employés à différentes reprises pour qualifier les femmes auteurs.

Jusqu'au XVI^e siècle, la forme la plus courante pour exprimer le féminin d'un auteur était *autrice*, selon une construction encore utilisée aujourd'hui pour distinguer sur la base du genre l'*acteur* de l'*actrice*⁵². Or, avec l'Académie française, institution fondée en 1635 et gouvernée uniquement par des hommes, le cardinal de Richelieu a voulu limiter le rôle des femmes dans la vie intellectuelle et politique. Ont donc ainsi été supprimés des termes tels que *philosophe*, *poétesse*, *autrice*, *mairresse*, *capitainesse*, *médecine* (du point de vue, évidemment, de la profession féminine, et non de la science), *peintresse*, etc. pour ne garder que leur analogue masculin⁵³. Il s'est agi en somme d'une manière de dire que les femmes ne pouvaient plus acquérir aucune légitimité dans ces professions. Notons en ce sens que la féminisation des professions telles qu'*actrice* ou *boulangère* qui ne présupposent pas un quelconque pouvoir intellectuel a été sauvegardée. À ce jour, l'Académie française persiste à refuser non seulement le terme d'*autrice*, mais aussi ceux d'*auteure* et d'*écrivaine* qui n'ont jamais été reconnus par cette institution⁵⁴. Est donc uniquement tolérée la formule « femme auteur », sans marque de féminisation dans l'adjectif, comme en témoigne la définition du *Dictionnaire de l'Académie française*.

Celui qui a écrit quelque ouvrage ou qui écrit habituellement des ouvrages. *Bon auteur. Mauvais, médiocre auteur. Il s'est fait auteur. La condition, la vie, le métier d'auteur. La réputation, la célébrité, la gloire de cet auteur. Auteur ancien. Auteur moderne. Auteur classique. Auteur grave. Auteur frivole. Auteur dramatique. Auteur grec, latin, italien, arabe. Auteur approuvé. Auteur orthodoxe. Auteur apocryphe. Auteur anonyme. Auteur pseudonyme. Auteur original. Les auteurs sacrés. Les auteurs profanes. Auteur contemporain.* On dit adjectivement, dans ce sens, ***une femme auteur***⁵⁵.

⁵² G. Oiry, « Théâtre de femmes de l'Ancien Régime (tome I, XVI^e siècle) », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, dir. A. Évain, P. Gethner et H. Goldwyn, [en ligne], <http://crm.revues.org/13371>, consulté le 3 août 2017, p. 5.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Académie française, « La féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres – Mise au point de l'Académie française », 10 octobre 2014, [en ligne], <http://www.academie-francaise.fr/actualites/la-feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-ou-titres-mise-au-point-de-lacademie>, consulté le 21 juillet 2017.

⁵⁵ « Auteur », in *Dictionnaire de l'Académie française*, huitième édition, Paris, Hachette, 1932-1935, p. 1101.

En octobre 2014, dans son article portant sur la féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres, l'Académie française a de plus précisé que, « conformément à sa mission, défendant l'esprit de la langue et les règles qui président à l'enrichissement du vocabulaire, elle rejette un esprit de système qui tend à imposer, parfois contre le vœu des intéressées, des formes telles que *professeuse, recteure, sapeuse-pomprière, auteure, ingénieure, procureure*, etc., pour ne rien dire de *chercheure*, qui sont contraires aux règles ordinaires de dérivation et constituent de véritables barbarismes⁵⁶. » En fait, selon l'Académie française, des termes tels qu'*auteure* ne peuvent pas être acceptés, car les termes en *-eur* font habituellement leur féminin en *-euse* ou en *-trice*. Nous pourrions donc penser que l'Académie accepterait alors *autrice* pour se conformer aux règles orthographiques établies. Cependant, elle dit à ce sujet que l' « on se gardera d'user de néologismes comme *agente, cheffe, maîtresse de conférences, écrivaine, autrice*... L'oreille autant que l'intelligence grammaticale devraient prévenir contre de telles aberrations lexicales⁵⁷. » En somme, pour refuser l'emploi d'*autrice*, l'Académie s'appuie uniquement sur des critères esthétiques qui paraissent d'autant plus injustifiés que ce terme était parfaitement admis auparavant.

Ainsi, ni les termes d'*auteure*, d'*écrivaine* ou encore d'*autrice* n'apparaissent actuellement dans les dictionnaires à cause du conservatisme de l'Académie française, lié dès la création de cette institution aux difficultés à attribuer aux femmes des valeurs et des pouvoirs d'ordre intellectuel. Or, il n'est pas rare de lire des articles de presse où apparaissent les termes *auteure* ou *écrivaine*, conformément au mouvement de féminisation de noms des fonctions et métiers lancé par Laurent Fabius, Premier ministre français, en 1986⁵⁸. Dans l'usage, ces termes sont de plus en plus admis, parce que l'on tend de plus en plus à reconnaître que le métier d'écrivain est aussi exercé par des femmes. Dans ce travail, nous conformerons aux exigences de l'Académie française en parlant de *femmes auteurs*, puisque, par le nom commun, cette formule admet tout de même une certaine forme de féminisation du métier. Cependant, dans une perspective plus moderne, nous admettrons également *auteure* et *écrivaine*, puisque ces termes sont assez répandus et qu'ils permettront

⁵⁶ Académie française, « La féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres – Mise au point de l'Académie française », 10 octobre 2014, [en ligne], <http://www.academie-francaise.fr/actualites/la-feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-ou-titres-mise-au-point-de-lacademie>, consulté le 21 juillet 2017.

⁵⁷ Académie française, « La féminisation des noms de métiers, fonctions, grades et titres », 21 mars 2002, [en ligne], <http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-et-titres>, consulté le 21 juillet 2017.

⁵⁸ L. Fabius, *Circulaire du 11 mars 1986 relative à la féminisation des noms de métiers, fonction, grade ou titre*, Paris, 1986, [en ligne], http://discriminations-egalite.cidem.org/documents/texte_de_loi_sur_la_feminisation_des_noms_de_metier.pdf, consulté le 21 juillet 2017.

de surcroît d'éviter la confusion entre auteurs masculins et féminins lorsque nous les énoncerons.

Continuons donc à analyser la position exercée par la femme auteur en la contextualisant brièvement à travers le temps, avant de nous pencher sur le statut de la femme auteur à l'époque de Germaine de Staël et de George Sand.

1.2.1. Bref parcours historique

Étudier le statut de la femme auteur en établissant un très bref parcours historique jusqu'à l'époque des auteures que nous étudions nous aidera à comprendre le chemin parcouru et à déterminer les héritages dont Germaine de Staël puis George Sand ont pu profiter.

Contrairement à ce que beaucoup auraient tendance à penser, les écrivaines ne sont pas apparues si tardivement dans l'histoire. Il en existe de tout temps, même si elles peinent généralement à se faire reconnaître en tant que telles avant la période moderne. Des femmes auteurs existent en effet dès l'Antiquité, mais celles-ci demeurent peu nombreuses, parce que les femmes ne peuvent pas prendre part aux activités de la société. Certaines néanmoins se manifestent surtout à travers des écrits poétiques, dont certains sont à connotation érotique. Comme exemple de femme auteur phare de l'Antiquité, nous pouvons citer la poétesse grecque Sapho, dont Germaine de Staël reprend d'ailleurs le mythe pour rédiger, en 1811, un drame qui rappelle l'histoire de Corinne, femme d'exception victime de l'amour⁵⁹. Par son destin particulier, la poétesse Sapho a inspiré de nombreux auteurs non antiques. D'autres auteurs issus des Lumières se sont intéressés à la poétesse et au mythe de Sapho, comme l'atteste l'ouvrage *La Sapho des Lumières* d'Huguette Krief⁶⁰. Parmi les écrivains les plus célèbres, on trouve Mademoiselle de Scudéry, Fontenelle, Voltaire et Rousseau.

Plus tard, au Moyen Âge, des troubadours féminins, appelés « trobairitz », chantent leur amour pour un homme⁶¹. De grands noms de poétesses du XIII^e siècle, comme Marie de France ou Christine de Pisan, ont traversé le temps. Ces femmes apparaissent cependant comme des exceptions, les hommes conservant le monopole de l'écriture. La Renaissance, qui

⁵⁹ G. de Staël, *Œuvres posthumes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Firmin didot frères, 1844, p. 491

⁶⁰ H. Krief, *La Sapho des Lumières : Mlle de Scudéry, Fontenelle, Gacon, Voltaire, Rousseau, Pesselier, Moutonnet de Clairefort, Barthélémy, Lantier, Mme de Staël*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, « 18^e Siècle », 2006.

⁶¹ S. Brun, sous la direction de L. Moulinier-Brogi, *Les femmes musiciennes aux XII^e et XIII^e siècles : le cas des trobairitz*, Université Lumière Lyon 2, 2014, p. 18.

met à l'honneur le savoir et la connaissance, voit s'accroître le nombre de noms féminins dans l'écriture, tels celui de Marguerite de Navarre ou de Louise Labé, mais, de manière générale, et ce, jusqu'au XVI^e siècle, les femmes de lettres sont toujours assez peu nombreuses⁶².

Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle que la femme va définitivement s'affirmer comme auteure en France grâce à l'essor des premiers salons littéraires, comme l'hôtel de Rambouillet ou le salon de Madeleine de Scudéry⁶³. Les femmes qui les fréquentent reçoivent d'ailleurs des hommes le surnom de « précieuses », à cause de leur volonté de s'impliquer dans les lettres au point d'en devenir parfois « ridicules », comme l'atteste Molière⁶⁴. L'importance des femmes intellectuelles dans la société est telle à cette époque que l'expression « femme de lettres » se popularise⁶⁵. Les salons littéraires continuent à se développer considérablement au XVIII^e et au XIX^e siècle, ce qui permet aux femmes de partager leurs écrits et de s'affirmer en tant que femmes auteurs⁶⁶. Germaine de Staël et George Sand fréquentent elles aussi ces salons qui constituent des lieux fondamentaux pour faire valoir auprès de leurs contemporains leurs idées tant politiques que littéraires. Grâce à l'émergence de ces salons littéraires, les femmes sont donc de plus en plus acceptées et exercent même une réelle influence dans la société. Pourtant, beaucoup d'hommes se refusent encore à reconnaître les talents littéraires de ces femmes et persistent à les considérer comme inférieures à eux-mêmes. Dans nombre de cas, elles doivent même, à cette époque, emprunter le nom de leur mari pour signer leurs œuvres, afin d'éviter la critique et le rejet⁶⁷.

1.2.2. La femme auteur à l'époque de Germaine de Staël et de George Sand

À la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, époque où nos deux auteures commencent à s'imposer, il était difficile pour une femme auteur de se faire reconnaître sous ce statut. Germaine de Staël et George Sand apparaissent comme deux femmes de lettres tout à fait exceptionnelles pour leur temps.

⁶² « Renaissance », in *Encyclopédie Larousse en ligne*, dir. P. Larousse, [en ligne], <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Renaissance/184289>, consulté le 27 novembre 2016.

⁶³ L. Battifol, « Le Salon de la marquise de Rambouillet au XVII^e siècle », in *Les Grands salons littéraires : (XVII^e et XVIII^e siècles) : conférences du musée Carnavalet*, dir. L. Battifol et L. Gillet, Paris, Payot, 1928, p. 21.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁵ H. Krief, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁶ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, « Des deux sexes et autres », 2015, p. 39.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

1.2.2.1. Une époque en pleine mutation

La période qui recouvre la fin du XVIII^e siècle jusqu'au XIX^e siècle en France est particulière en ce qu'elle est touchée par de nombreux bouleversements à la fois politiques, littéraires, économiques, théologiques,... La question est maintenant de savoir si le contexte propre à cette époque a réellement pu contribuer à l'émancipation de la femme en tant qu'auteure et quel était le statut de l'écrivaine en ce moment-là. Pour mener notre analyse du statut de la femme auteur dans le contexte de la fin du XVIII^e siècle et surtout du XIX^e siècle, nous nous sommes avant tout basée sur l'ouvrage de Christine Planté intitulé *La Petite sœur de Balzac*⁶⁸, et nous mettrons en parallèle les idées de cette auteure avec les cas de Staël et de Sand.

À la fin du XVIII^e siècle, les femmes auteurs continuent à s'exprimer et à répandre leurs idées grâce aux salons littéraires. Elles parlent non seulement de littérature, mais aussi des idées de progrès. Bientôt, la Révolution française éclate. Parmi ses objectifs les plus importants, elle est censée accorder plus de libertés aux citoyens. La société accueille donc encore mieux les femmes auteurs qui marquent le siècle non seulement par leurs écrits, mais encore par leurs idées politiques et leur rôle dans la société⁶⁹. C'est ainsi qu'après la Révolution française, Germaine de Staël s'est imposée non seulement par ses idées politiques libérales, mais aussi grâce à certaines de ses œuvres dont, à la fin du XVIII^e siècle, les *Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* (1788), ouvrage déjà évoqué plus haut, *De l'influence des passions sur le bonheur de l'individu et des nations* (1796), et aussi *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Dans ce dernier ouvrage, la femme de lettres reprend la théorie des climats, attribuée à Montesquieu même si cette théorie existait déjà dans l'Antiquité. Selon cette théorie, le Vrai et le Beau varient en fonction des climats, c'est-à-dire en fonction du nord et du sud⁷⁰. On la retrouve à travers les romans que nous étudions, *Corinne ou l'Italie* et *Delphine*, où le message transmis par Staël est que la beauté ne se retrouve pas que dans un seul pays, mais qu'elle est tout autant propre à l'Italie, à la France, à l'Angleterre et à l'Allemagne. Les femmes auteurs à cette époque restent cependant relativement rares, car les hommes renâclent encore à les accepter au sein de leur société. Elles ne peuvent d'ailleurs que très difficilement s'essayer

⁶⁸ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, « Des deux sexes et autres », 2015.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁰ G. de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, suivi de *L'Influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Paris, Charpentier, 1842, p. 343.

aux genres littéraires en vogue⁷¹. Germaine de Staël apparaît donc, de ce point de vue, comme une exception.

Selon Christine Planté, le XIX^e siècle est une période très importante dans l'affirmation de la femme auteur. L'époque est marquée par des troubles à la fois historiques, politiques, économiques et intellectuels amenant, entre autres, diverses révolutions et réformes en France qui vont contribuer à remettre en cause le statut de la femme et à faire peu à peu place à une plus grande égalité entre les sexes⁷². Toutefois, ce changement ne se fait qu'extrêmement progressivement, à cause de la résistance des hommes face au désir d'émancipation des femmes.

La révolution de 1830 joue un rôle très important pour l'affirmation des femmes de lettres. Le début du règne de Louis-Philippe est d'ailleurs considéré comme l'âge d'or de la femme auteur, pour diverses raisons. D'abord, les filles peuvent être scolarisées, et donc recevoir une éducation comparable à celle des garçons⁷³. Ensuite, la femme peut occuper une place importante au cœur des débats politiques. Cette époque voit en outre, la naissance du premier mouvement d'affranchissement des femmes. Bien qu'il ne soit que de courte durée, il marque néanmoins la prise de conscience de la nécessité d'une plus grande égalité entre les sexes⁷⁴. Par ailleurs, la célébrité et les écrits de George Sand attestent du fait qu'il n'est pas impossible pour une femme de devenir une écrivaine. Cette femme auteur aura d'ailleurs une telle importance dans la société qu'elle va même donner l'envie à beaucoup de femmes de se lancer dans le métier, d'autant plus que les procédés d'imprimerie et de fabrication de livres se développent de manière considérable dans le courant du XIX^e siècle⁷⁵. Suivant l'exemple de George Sand et de Germaine de Staël, de plus en plus de femmes parviennent à se faire publier⁷⁶. Enfin, les intellectuelles du XIX^e siècle perpétuent les salons littéraires très prisés depuis le XVII^e siècle. Cependant, ce gain de reconnaissance des femmes auteurs ne sera que de courte durée, car, dès 1840, les hommes témoignent de leur mécontentement face à cette liberté accordée aux femmes qu'ils jugent trop importante⁷⁷. Dans ce siècle qui connaît de grands changements dans de nombreux domaines, tout se passe comme si les hommes avaient besoin pour se rassurer de la constante que représente l'inégalité des sexes. Voyant les femmes s'émanciper, ils réalisent à quel point la société se transforme, et n'acceptent pas ce

⁷¹ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, « Des deux sexes et autres », 2015, p. 60.

⁷² *Ibid.*, p. 62.

⁷³ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 45.

changement⁷⁸. Ainsi, et ce, malgré l'implication des femmes dans la Révolution française de 1848, la République se veut conservatrice, moraliste, et manifestement opposée à l'émancipation des femmes dans tous les domaines, raison pour laquelle les hommes s'accrochent à l'idée qu'elles ne doivent pas devenir des auteures, puisque leur premier devoir est de s'occuper de leur famille⁷⁹. Par la suite cependant, de plus en plus de femmes du XIX^e siècle persisteront à revendiquer un statut en publiant, notamment sous le règne de Napoléon III, des œuvres d'ordre philosophique, théâtral, historique, autant de genres littéraires qui leur étaient interdits au cours du siècle précédent. Leur action provoque toutefois de vives critiques de la part des antiféministes⁸⁰.

Ainsi, dans le courant du XIX^e siècle et comme c'était déjà le cas au XVIII^e siècle, de nombreuses écrivaines se font publier anonymement et signent le plus souvent sous le nom de leur mari. Celles qui décident d'éditer sous leur véritable nom doivent obligatoirement obtenir l'approbation de leur époux dont elles dépendent financièrement⁸¹. C'est d'ailleurs de cette manière que commence à publier George Sand, de son véritable nom Aurore Dupin⁸². Si celle-ci décide de publier son roman *Indiana* sous le pseudonyme masculin qu'elle a choisi pour essayer d'éviter au mieux les outrages de ses contemporains, Germaine de Staël, quant à elle, n'hésite pas à user de son véritable nom, quitte à être rejetée par le public et par Napoléon. Au XIX^e siècle, les femmes désirent avant tout écrire dans le but d'échapper au rôle social propre à leur condition, consistant essentiellement à s'occuper de leurs enfants et de leur mari. En devenant des femmes auteurs, elles se donnent la possibilité de gagner leur vie, et même de connaître une certaine notoriété grâce à leurs écrits⁸³. C'est précisément en grande partie pour ces raisons que Staël et Sand veulent s'imposer par l'écriture. Elles manifestent en effet tout au long de leur vie un réel besoin d'indépendance, une envie de ne dépendre d'aucun homme, ce qu'elles peuvent accomplir par la publication de leurs écrits.

À la fin du XVIII^e siècle et à partir du XIX^e siècle, les nombreux changements dans la société française contribuent donc à accorder un peu plus de reconnaissance aux femmes auteurs. Cette reconnaissance n'est cependant pas encore totale, et peu de femmes parviennent à se revendiquer comme telles. Germaine de Staël et George Sand figurent à ce propos

⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 57

⁸² J. Barry, *George Sand ou le scandale de la liberté*, trad. par M.-F. de Paloméra, Paris, Seuil, « Points biographie », 1977, p. 180.

⁸³ *Ibid.*, p. 35.

comme des exceptions. Ces auteures ont d'ailleurs une influence considérable à leur époque, car elles contribuent, par leur statut même et par leur volonté de se faire connaître et reconnaître, à donner l'envie à d'autres femmes d'exercer ce métier. Outre Staël et Sand qui sont d'incontournables figures de proue en cette période, d'autres femmes de lettres, peut-être plus « oubliées » se sont également fait un nom, telles Madame de Genlis, Madame Dufrénoy, surnommée la Sapho française, Marceline Desbordes-Valmore, Madame de Girardin ou encore Marie d'Agoult.

1.2.2.1.2. Un récit qui rend compte de ces difficultés : *La femme auteur* de Madame de Genlis

Avant de nous intéresser plus précisément au cas de Germaine de Staël, puis à celui de George Sand, attardons-nous quelque peu sur celui de Madame de Genlis qui, comme Germaine de Staël, chevauche le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle. Elle a publié une nouvelle intitulée *La femme auteur*⁸⁴. Écrivaine très féconde en son temps, elle s'essaie à tous les genres : le roman, le théâtre, la morale, la philosophie, la théologie, les mémoires, les livres scientifiques et d'éducation, mais aussi les nouvelles⁸⁵. Malgré ses ressemblances avec Staël, par son statut d'écrivaine prolifique et son engagement général dans la société, elle n'hésite pas à critiquer l'auteure de *Corinne ou l'Italie* dans *De l'influence des femmes sur la littérature française* (1811)⁸⁶.

Sa courte nouvelle intitulée *La femme auteur*, publiée en 1802, rend compte au travers de ses personnages du statut de femme de lettres et des difficultés à se faire reconnaître comme telle à l'époque de Germaine de Staël et de George Sand. Cette œuvre fait partie du recueil *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques* édité en 1825 et met en scène deux sœurs : l'une, Dorothee, tournée vers la famille et son rôle de femme en société, et l'autre, Nathalie, animée par l'amour des sciences, des lettres et, surtout, de l'écriture⁸⁷. Dorothee parvient dans un premier temps à persuader sa sœur de ne pas se faire publier, car elle est consciente que ce fait n'attire que des ennuis aux femmes. Seulement, à la fin du récit, après avoir épousé Germeuil, l'homme qu'elle aime depuis des années, Nathalie décide finalement de faire éditer ses récits, ce qui a pour conséquence la perte de son honorabilité, de sa réputation en tant que femme, mais aussi de l'amour de son mari. La nouvelle de Madame de

⁸⁴ F. de Genlis, *La Femme auteur*, éd. M. Reid, Gallimard, « Folio », 2007.

⁸⁵ J. Harmand, *Madame de Genlis : sa vie intime et politique, 1746-1830*, Paris, Perrin, 1912, p. 510.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁸⁷ F. de Genlis, *op. cit.*, p. 15.

Genlis met donc en garde les femmes sur les difficultés à écrire et à se faire publier à une époque où les hommes restent dominants dans cet art et où les femmes de lettres sont encore très peu reconnues. Elle souligne également le fait que la femme auteur est en réalité toujours soumise à un dilemme, comme l'indique Martine Reid dans son ouvrage *Des femmes en littérature*⁸⁸ : soit elle choisit l'amour, et se concentre alors sur son mariage et l'éducation de ses enfants en ne participant plus aux activités intellectuelles et à l'écriture ; soit elle opte pour la littérature et la gloire, mais doit alors vivre la majorité du temps en solitaire pour pouvoir se concentrer sur son travail. Ces deux aspects ne sont jamais conciliables, et Félicité de Genlis incite la femme à se focaliser sur sa famille et à renoncer à la célébrité comme le voudrait le bon sens⁸⁹. Félicité de Genlis n'est pas la seule écrivaine à avoir mis en évidence ce choix douloureux qui touche les femmes intellectuelles de l'époque. En effet, Germaine de Staël et George Sand inscrivent elles aussi nombre de leurs héroïnes au sein du dilemme – quoi que quelque peu différent puisque, pour les héroïnes de Staël et de Sand, il ne s'agit pas de se faire publier, mais de se faire reconnaître en tant que femme intellectuelle et/ou artiste –, que ce soit Delphine ou Corinne pour Germaine de Staël, ou encore Consuelo ou Lucrezia pour George Sand.

Par cette nouvelle, Madame de Genlis touche à une problématique réelle et tout à fait d'actualité à l'époque, en témoignant des difficultés des femmes à devenir des auteures et donc, plus généralement, à se faire connaître dans leurs domaines de prédilection, un aspect qui concerne aussi les héroïnes que nous étudions. Elle souligne donc en quelque sorte dans son ouvrage ce que nous venons d'explicitier précédemment concernant le statut de la femme auteur à cette époque. Elle n'hésite d'ailleurs pas à s'inspirer de sa propre expérience pour écrire son ouvrage. Après nous être étendue sur le cas de Félicité de Genlis, qui ressemble à celui de Staël et de Sand sous certains aspects, nous pouvons à présent étudier les cas des deux auteures qui nous intéressent plus particulièrement.

1.2.3. Germaine de Staël et George Sand : des femmes auteurs d'exception

Germaine de Staël et George Sand sont des femmes auteurs exceptionnelles pour l'époque, pour des raisons que nous évoquerons. Il ne s'agit pas, dans cette partie, de retracer la biographie complète de ces femmes, mais bien de comprendre comment elles sont

⁸⁸ M. Reid, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2010.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 193.

parvenues à s'imposer dans les domaines littéraire et même politique, et à connaître une certaine notoriété.

Nous le savons, à la fin du XVIII^e siècle et au cours du XIX^e siècle, les femmes commencent à se faire une place dans le métier littéraire, mais sont bien souvent déconsidérées. Staël et Sand n'ont d'ailleurs pas échappé à cette règle. L'auteure de *Delphine* est en effet qualifiée d'« insupportable bas-bleu » par nombre de ses contemporains, parce que les hommes n'acceptent que très difficilement son statut d'écrivaine et ses idées politiques libérales à la suite du déclenchement de la Révolution française⁹⁰. Elle est d'ailleurs sévèrement critiquée par Napoléon Bonaparte dont elle ne tolère pas les idées politiques. Elle surnomme même celui-ci « le moderne Attila » ou le « Robespierre à cheval⁹¹ ». Malgré la fervente opposition entre les deux êtres, Napoléon finit par admettre le talent de Germaine de Staël. Il déclare à son propos qu'« il faut reconnaître après tout que c'est une femme d'un très grand talent ; elle restera⁹² ». Cette citation suffit à prouver la grande importance en son temps de Germaine de Staël en tant que femme auteur.

George Sand, de son côté, bien qu'elle demeure un modèle et un exemple pour beaucoup de femmes, est souvent méprisée, voire haïe par ses contemporains. Ses écrits sont jugés immoraux et fermement rejetés par le clergé en 1863⁹³. Si les critiques à l'égard de Sand de son vivant sont si nombreuses, c'est avant tout parce que ses contemporains confondent son statut de femme, sa conduite, son œuvre, sa position politique et son engagement envers la condition de la femme. Elle est alors fermement blâmée par certains auteurs, dont Baudelaire, Zola, les Goncourt, Alexandre Dumas fils, qui la qualifient de « bas bleu », de « vache à roman » ou encore de « perroquet socialiste⁹⁴ ». Certains hommes de l'époque, quoique plus rares, s'inclinent néanmoins devant le talent de George Sand, tels Hugo, Balzac, Flaubert et Taine, même s'ils l'assimilent à un être étrange, appartenant au « troisième sexe ». Durant la première moitié du XX^e siècle, elle est souvent caricaturée, traitée avec condescendance et perçue presque uniquement par le biais de ses aventures amoureuses⁹⁵. C'est surtout au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, avec la publication de sa correspondance, que cette femme est enfin reconnue pour ses talents d'écrivaine, sa

⁹⁰ M. Souriau, *op. cit.*, p. 14.

⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁹² « Staël (Madame de) », in *Dictionnaire-Napoléon ou recueil alphabétique des opinions et jugements de l'Empereur Napoléon I^{er}*, dir. J.-J. Damas-Hinard, deuxième édition, Paris, Plon frères, 1854, p. 501.

⁹³ J. Honnart et L. Poncelet, *Les Critiques des contemporains de George Sand à son égard*, 2004, p. 1, [en ligne], <http://georgesand.artiste.free.fr/pdf/critiques.pdf>, consulté le 12 juillet 2017.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ S. Forlani, *George Sand : Le défi d'une femme*, Clichy, Éditions du Jasmin, « Signes de vie », 2004, p. 109.

défense de la condition féminine et ses idées politiques, pleinement en avance sur son temps⁹⁶.

Nous sommes dès lors en droit de nous demander comment Staël et Sand sont parvenues à une telle notoriété et comment elles ont pu faire preuve d'une telle détermination malgré les nombreuses critiques dont elles étaient l'objet. En fait, comme le souligne Christine Planté, toujours dans son ouvrage *La Petite sœur de Balzac*, à cette époque, une femme qui voulait être reconnue en tant qu'écrivaine devait avant tout pouvoir se démarquer des autres et être dotée d'un caractère apte à supporter les injures de ses analogues masculins⁹⁷. Ces auteures, comme c'est bien le cas pour Germaine de Staël et George Sand, se distinguent alors par leur statut d'« exception », c'est-à-dire qu'elles apparaissent comme des femmes « exceptionnelles », « uniques », à une époque où les hommes décident de tout. Germaine de Staël souligne d'ailleurs l'importance de cette manière d'être pour toute femme de lettres souhaitant survivre dans cette société sexiste : « l'opinion semble dégager les hommes de tous les devoirs envers une femme à laquelle un esprit supérieur serait connu : on peut être ingrat, perfide, méchant envers elle, sans que l'opinion se charge de la venger. N'est-elle pas une femme extraordinaire ? Tout est dit alors ; on l'abandonne à ses propres forces, on la laisse se débattre avec la douleur⁹⁸. » George Sand témoigne de son caractère exceptionnel en se faisant homme, car, selon elle, c'est en reniant sa féminité qu'elle peut se glisser dans le domaine littéraire presque exclusivement masculin⁹⁹. C'est donc avant tout par leur force hors du commun que Staël et Sand ont pu devenir des femmes auteurs reconnues sans se soucier des critiques.

Le mode de vie libre de ces femmes auteurs contribue largement, en « choquant » leurs contemporains, à entretenir leur célébrité. En vivant un certain nombre d'histoires d'amour tumultueuses en dehors de leur mariage, en se séparant de leur mari, ces femmes provoquent en effet un scandale qui, paradoxalement, accroît leur renommée. Elles se lient en plus avec des hommes qui connaissent, eux aussi, une certaine notoriété, ce qui renforce leur popularité. Ainsi, Germaine de Staël vit une histoire compliquée avec Benjamin Constant, romancier et homme politique. Quant à George Sand, elle est réputée avoir entretenu deux grandes relations, la première avec Alfred de Musset, la seconde avec Frédéric Chopin¹⁰⁰. Les romans de Staël et de Sand mettent d'ailleurs souvent en scène leurs tourments amoureux. Par

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ C. Planté, *op. cit.*, p. 247.

⁹⁸ G. de Staël, *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, tome 1, Paris, Firmin Didot frères, 1844, p. 305.

⁹⁹ C. Planté, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰⁰ P. Chanson, *Le Droit à l'Amour selon George Sand*, Paris, Albin-Michel, 1943, p. 45.

exemple, la relation difficile de Germaine de Staël avec Benjamin Constant se retrouve dans nombre de ses ouvrages, et le prince Karol de Roswald du roman de George Sand *Lucrezia Floriani* est fortement inspiré du pianiste Frédéric Chopin¹⁰¹.

Germaine de Staël et George Sand sont donc deux femmes d'une force de caractère remarquable pour l'époque, chose indispensable pour qui veut se frayer un chemin au sein de la société. Par leur besoin de liberté, leurs idées politiques, leur talent d'écrivaine, leur vivacité d'esprit et leur engagement dans l'amélioration de la condition féminine, elles méritent d'être considérées comme des femmes d'exception. Honoré de Balzac, qui a à cœur l'évolution de la condition féminine et reconnaît le génie de nos deux écrivaines, a d'ailleurs mis en récit ces femmes à travers certains de ses ouvrages. Dans *Louis Lambert*, roman paru dès 1832 et à teneur autobiographique, il présente Germaine de Staël, certes comme un personnage secondaire, mais avant tout comme une figure d'autorité intellectuelle. Dans le récit, celle-ci est frappée par l'intelligence de Louis Lambert, le futur ami du protagoniste, si bien qu'elle décide de le faire rentrer au collège de Vendôme. « Sans savoir encore ce qu'était la gloire, je trouvais glorieux d'être le camarade d'un enfant dont l'immortalité était préconisée par madame de Staël. Louis Lambert me semblait un géant¹⁰². » Balzac intègre également dans certains de ses récits George Sand, avec qui il s'est, nous le savons, lié d'amitié et qu'il admire profondément. Ainsi, dans *Béatrix*, l'écrivain s'inspire fortement de George Sand pour son personnage de Félicité des Touches, qui prend le pseudonyme de Camille Maupin. À l'image de Sand, Balzac présente Camille comme une artiste et une écrivaine rebelle, à l'esprit libre, masculine, qui porte des pantalons et qui conseille même à Calyste les ouvrages d'une certaine George Sand. L'auteur dit d'ailleurs à propos de Camille – et donc de Sand – qu'« elle a du génie et mène une de ces existences exceptionnelles que l'on ne saurait juger comme les existences ordinaires¹⁰³ ». Plus particulièrement, ce roman traite, à la suite des confidences de George Sand à Balzac à Nohant, des relations entre le pianiste Franz Liszt – qui se cache sous le personnage de Gennaro Conti, lui aussi musicien – et la femme de lettres Marie d'Agoult – qui se retrouve à travers la protagoniste Béatrix, la marquise de Rochefide¹⁰⁴. Balzac introduit également George Sand dans son ouvrage *La*

¹⁰¹ O. Bara, « *Lucrezia Floriani* de George Sand : poétique et éthique d'un anti-feuilleton », in *George Sand journaliste*, dir. M.-È. Thèrenthy, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 232.

¹⁰² H. de Balzac, *Louis Lambert, suivi de Les Proscrits et de Jésus-Christ de Flandre*, éd. S. S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 36 - p. 37.

¹⁰³ H. de Balzac, *Béatrix*, éd. M. Fargeaud, Paris, Gallimard, « Folio », 1979, p. 109.

¹⁰⁴ J. Guichardet, « La présence de Paris dans Horace : George Sand dans le sillage balzacien ? », in *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand*, dir. S. Bernard-Griffiths, Presses universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et romantismes », 2002, p. 92.

Muse du département, paru en 1843, où la femme auteur apparaît de nouveau comme un modèle intellectuel admirable que beaucoup de femmes essaient d'imiter à l'époque.

Nous ne pouvons pas ignorer aujourd'hui l'impact de Madame de Staël et de George Sand dans la littérature de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle et le rôle qu'elles ont joué dans la société. Elles demeurent, ainsi, de véritables femmes auteurs d'exception.

1.3. Pour conclure : des héroïnes exceptionnelles pour des femmes auteurs d'exception

Le statut de l'héroïne et celui de la femme auteur ne vont pas de soi, car ils ont considérablement évolué au fil du temps et suscitent souvent la controverse.

Par delà un idéal commun, les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand partagent avec leur créatrice des traits de caractère et souvent même une trajectoire de vie. D'une certaine façon, Staël et Sand se mettent en scène et font valoir leurs qualités propres. Dans son célèbre ouvrage *De l'Allemagne* (1813), Germaine de Staël écrit que « le roman fait, pour ainsi dire, la transition entre la vie réelle et la vie imaginaire. L'histoire de chacun est, à quelques modifications près, un roman assez semblable à ceux qu'on imprime, et les souvenirs personnels tiennent souvent à cet égard lieu d'invention¹⁰⁵ ». Il est vrai que l'auteure, par Delphine et Corinne, fait non seulement transparaître ses idées, mais aussi une grande partie d'elle-même comme ses histoires d'amour vécues. Delphine, tout d'abord, est dotée d'une intelligence morale qui force l'admiration de tous, comme c'est le cas pour Staël. De même, la deuxième héroïne, Corinne, est semblable à l'auteure considérée encore aujourd'hui comme l'un des esprits les plus brillants de son époque. Stendhal disait d'ailleurs à propos de Germaine de Staël que « ce fut la femme la plus extraordinaire qu'on vit jamais, elle qui mena la conversation française et porta au plus haut degré de perfection l'art brillant de l'improvisation, sur quelque sujet que ce fût¹⁰⁶. » Cette même description pourrait tout à fait convenir à Corinne, grande adepte de l'art de l'improvisation¹⁰⁷. Par ailleurs, le désir de liberté des protagonistes rappelle, lui aussi, l'écrivaine ouvertement libérale et républicaine, qui rejette l'utilitarisme. Les opinions politiques de Staël se retrouvent au travers de ses

¹⁰⁵ G. de Staël, *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, tome II, Paris, Firmin didot frères, 1844, p. 147.

¹⁰⁶ J. De Saint-Victor, « Germaine de Staël, européenne et femme d'influence », in *Le Figaro*, 27 avril 2017, p. 1.

¹⁰⁷ C. Planté, « Sur les improvisations de *Corinne* (suite), in « *Une mélodie intellectuelle* », *Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, dir. C. Planté, C. Pouzoulet et A. Vaillant, Montpellier et Grenoble, Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes, « UMR « lire » », « écritures au singulier », 2000, p. 62.

œuvres et, plus spécifiquement, de ses héroïnes, dont Delphine et Corinne qui partagent cet idéal de liberté.

George Sand s'investit dans la politique, notamment lors de la Révolution de 1848 où elle défend des idées socialistes, voire communistes¹⁰⁸. Son goût pour la politique s'exprime à travers ses personnages féminins, dont Consuelo dans *La Comtesse de Rudolstadt*. De plus, bien que méprisée de beaucoup d'auteurs masculins ou d'hommes en général, Sand participe activement à la vie intellectuelle de son époque et fait preuve d'un esprit remarquable, à l'image de Lucrezia, et surtout de Consuelo. Par le biais de ses protagonistes, justement, l'auteure souhaite plus que toute autre chose défendre la cause et les droits des femmes, notamment dans le mariage, et lutter contre tous les préjugés qui les concernent au sein de la société. Elle veut, de ce fait, briser les stéréotypes selon lesquels, par exemple, les femmes seraient incapables d'assumer un rôle actif dans la société ou seraient dotées d'un esprit moins brillant que celui des hommes. En guise de contre-pied, George Sand conçoit alors des figures féminines artistes et/ou intellectuelles à son image, en espérant estomper, voire gommer les clichés dont sont victimes les femmes.

Les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand sont donc à l'image des auteures qui les ont créées, c'est-à-dire exceptionnelles pour l'époque. En imaginant dans leurs romans des types de femmes plus libres et intellectuelles, Germaine de Staël et George Sand enclenchent un changement de mentalité. Leurs héroïnes sont leur porte-voix : par elles, elles partagent leurs pensées, de sorte que ces dernières puissent être intégrées par le public tant féminin que masculin. En outre, Germaine de Staël et George Sand veulent faire prendre conscience à leurs contemporains que la femme peut elle aussi revendiquer le droit de s'épanouir dans des domaines habituellement réservés aux hommes. Par leurs héroïnes, les auteures cherchent donc à changer les mœurs de leur temps ainsi que la vision de la femme et de son rôle dans la société, ce qui vient renforcer leur statut de femmes d'exception. En somme, Staël et Sand s'inscrivent véritablement dans une littérature « engagée ».

Après avoir fait le point sur les termes d'« héroïne » et de « femme auteur » et nous être déjà penchée sur le statut exceptionnel et les particularités propres à Staël, Sand et à leurs

¹⁰⁸ P. Vermeylen « Les Idées politiques et sociales de George Sand », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, dir. P. Gural, tome 66, fasc. 4, Bruxelles, 1988, p. 881.

héroïnes, nous allons à présent nous préoccuper d'autant plus du statut héroïque de ces personnages féminins.

2. Des génies féminins ?

Dans *La Muse du département*, un récit que nous avons déjà signalé précédemment, Honoré de Balzac décrit George Sand comme un génie féminin et un modèle intellectuel pour son époque¹⁰⁹. Il explique en effet qu'un grand nombre de femmes désirent l'imiter, espérant ainsi atteindre un jour une renommée aussi colossale. Dinah de La Baudraye, protagoniste de son roman, n'atteindra jamais le succès auquel elle aspire depuis si longtemps, en dépit de son indéniable talent. Balzac se montre extrêmement critique envers son héroïne qui tente par tous les moyens de ressembler à George Sand, sa « muse ». En réalité, en qualité de grand ami de la célèbre écrivaine, il peine à accepter ses « copies conformes » qui manquent d'originalité¹¹⁰. À travers ce récit, Balzac fait donc la part belle au « vrai » génie féminin, tel celui de George Sand, qu'il estime. Pour traduire l'étendue de la réputation de Sand et rappeler à quel point les femmes souffrent de leur désir d'imitation¹¹¹, Balzac n'hésite d'ailleurs pas à user du néologisme « sandisme », auquel il consacre un chapitre entier.

En ce début du XIX^e siècle, il est pourtant assez rare qu'un homme admire les femmes pour leurs facultés intellectuelles et qu'il qualifie certaines d'entre elles de vrais « génies féminins ». Les hommes ne tolèrent que difficilement l'intégration des femmes à la société, parce qu'ils craignent qu'elles puissent un jour les surpasser dans tous les domaines. Comme nous le savons, Balzac fait figure d'exception. Outre *La Muse du département*, le précurseur du réalisme a déjà laissé transparaître son admiration pour certaines femmes de talent en défendant leur cause à travers de nombreux ouvrages. Citons, parmi les plus célèbres, *La Femme de trente ans* (1842), où Balzac prône l'égalité et la liberté du sexe féminin, et *Béatrix* (1839) que nous avons déjà cité, où l'auteur, fait le point sur le prestige et les tourments amoureux de Sand par le biais du personnage de Félicité des Touches.

Germaine de Staël accorde elle aussi une grande importance à ces femmes d'exception. Nous le savons, elle reprend le célèbre mythe de Sapho – la poétesse étant d'ailleurs surnommée « la dixième Muse » – dans une pièce de théâtre dramatique qu'elle écrit en 1811. Staël s'intéresse au génie incontournable de la Muse, qui perd cependant de son ampleur à mesure que sa peine amoureuse avec Phaon augmente. « Son génie reparaît encore quelquefois ; mais, comme un éclair dans la nuit sombre, il ne sert plus qu'à révéler les

¹⁰⁹ H. de Balzac, *La Muse du département*, Leipzig, Angels, 1843.

¹¹⁰ J. Maslanka, « Lettres inédites de Balzac et de George Sand », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Puf, 59^e année, No. 3, 1959, p. 377.

¹¹¹ H. de Balzac, *La Muse du département*, Leipzig, Angels, 1843, p. 7.

tourments de son âme¹¹² ». Comme c'est très souvent le cas avec les héroïnes de Staël, elle trouve refuge dans la mort à la suite de cette déception amoureuse.

L'expression « femme de génie » fait son apparition dans les écrits contemporains de ce début du XIX^e siècle. Le terme de « génie » est pourtant assez énigmatique à l'époque. Une recherche lexicologique a donc été menée, afin de comprendre ce qu'il signifie pleinement et de vérifier la fréquence de son emploi à propos de femmes auteurs ou d'héroïnes. Pour rendre cette recherche pertinente, nous avons porté notre attention sur des dictionnaires édités au moment où Staël et Sand commencent à profiter d'une certaine notoriété. Nous avons choisi le *Dictionnaire critique de la langue française* (Jean-François Féraud, 1787-1788), le *Dictionnaire de l'Académie française* (cinquième et sixième éditions, respectivement de 1798 et de 1835), le *Nouveau dictionnaire de la langue française* (Pierre Larousse, 1863), le *Dictionnaire de la langue française* (Émile Littré, 1863) et le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Pierre Larousse, 1872). Notre étude met en lumière le fait qu'à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, le terme de « génie » se réfère en premier lieu au « bon » ou au « mauvais » génie que chaque personne possède en elle, comme le détaille le dictionnaire d'Émile Littré de 1863 : « Esprit ou démon bon ou mauvais qui présidait à la destinée de chaque homme¹¹³ ». Ce n'est que dans son second – voire même troisième – sens que cette terminologie s'apparente à un *talent inné*, attribué par Dieu à très peu d'êtres sur terre, conformément aux idées romantiques qui commencent à dominer. La définition diverge néanmoins selon les dictionnaires, puisque ce *talent inné* est tantôt attribué exclusivement aux hommes, tantôt tant aux hommes qu'aux femmes, la société se dirigeant vers une plus grande égalité des sexes. Par exemple, les dictionnaires de Jean-François Féraud de 1787-1788 et de l'Académie française de 1798 et de 1835 sous-entendent que seuls les hommes peuvent disposer de ce don. « On dira bien : cet homme est *un beau, un grand génie; un génie supérieur*¹¹⁴ ». « *C'est un homme de génie. Cet homme a du génie*¹¹⁵ ». Le génie de l'homme est aussi évoqué implicitement à travers les exemples du dictionnaire de l'Académie française de 1798, par la présence du pronom personnel « il » : « *il a un merveilleux génie pour telle*

¹¹² G. de Staël, *Oeuvres posthumes de madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Firmin Didot-frères, 1838, p. 491.

¹¹³ É. Littré, « Génie », in *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, 1863, p. 1103.

¹¹⁴ J.-F. Féraud, « Génie », in *Dictionnaire critique de la langue française*, tome second, Paris, Jean Mossy père et fils, 1787, p. 327.

¹¹⁵ « Génie », in *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Paris, Firmin Didots-frères, 1835 p. 594.

*chose. [...] il a le génie à la poésie [...] il est d'un génie supérieur aux autres. supériorité de génie. il a une grande supériorité de génie*¹¹⁶. »

Pourtant, le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de 1872 de Pierre Larousse, édité près de quarante années après la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, fait basculer les idées reçues, car, pour la première fois, le « talent » et le « génie » deviennent aussi des attributs féminins. « Talent naturel extraordinaire, capable de créer en son genre quelque chose de grand et d'original : *un homme, une femme de GÉNIE*¹¹⁷ ». Nous pouvons en déduire qu'en presque quatre décennies, les hommes commencent à reconnaître les facultés intellectuelles des femmes. Ce changement peut surtout avoir lieu grâce à certaines d'entre elles – telles Germaine de Staël et George Sand – qui ont lutté durant des années pour faire valoir leurs droits. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce même dictionnaire a été produit à un moment proche de la mort de l'auteure de *Consuelo*. Cela témoigne, plus particulièrement, du fait que ses idées ainsi que celles des autres femmes d'esprit de son temps ont permis de légèrement changer la vision que les hommes ont d'elles.

Le concept de « génie » peut-il être définitivement décerné à nos deux femmes auteurs et surtout à leurs personnages féminins respectifs dans les romans étudiés ? Avant de répondre à cette question, il convient de d'abord caractériser d'autres types de femmes que sont la « femme de talent » et la « femme supérieure ».

2.1. Femme de génie/Femme de talent/Femme supérieure

La catégorie de la « femme de génie » ayant été détaillée, le moment est venu de la comparer avec celle de la « femme de talent ». Contrairement à la femme de génie, la femme de talent n'a pas de talent inné qui soit de nature divine ou extraordinaire. Elle est simplement douée dans ce qu'elle entreprend et se démarque en cette façon des autres femmes. Les talents des femmes peuvent évidemment concerner d'innombrables domaines, comme c'est déjà le cas pour la femme de génie.

La catégorie de la « femme supérieure », quant à elle, est à comprendre dans un sens plus large et plus globalisant. Elle est employée par Balzac à propos de femmes qui, comme l'indique l'expression, sont « supérieures » à toutes les autres d'une manière globale : elles les

¹¹⁶ « Génie », in *Dictionnaire de l'Académie française*, cinquième édition, tome 1, Paris, J. Smits et C^{ie}, 1798, p. 639. L'absence d'accent aigu sur les mots de la définition apparaît ainsi dans le dictionnaire.

¹¹⁷ P. Larousse, « Génie », in *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 8, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1872, p. 1152.

surpassent en de nombreux points, que ce soit par l'intelligence ou par certains talents. Dans la *Muse du département*, Balzac qualifie de cette façon George Sand ainsi que toute femme ayant de l'esprit ou du talent et qui souhaite se réaliser en tant que femme auteur ou d'une autre manière. Dans son ouvrage intitulé *Les Employés ou la Femme supérieure*, Célestine est présentée comme une femme supérieure en raison des stratagèmes et des ruses qu'elle échafaude pour que son mari, Xavier Rabourdin, obtienne une promotion. Elle se distingue donc des autres femmes par son esprit vif et ses ambitions. En somme, la femme supérieure n'est pas forcément indissociable de celles de « femme de talent » et « femme de génie ». Les expressions « femme de talent » et « femme de génie » insistent simplement sur des éléments plus spécifiques et plus particuliers que ceux présents chez la femme supérieure. Il est même possible de parler d'une femme supérieure d'« exception », ou plus simplement de la « femme d'exception », si la femme supérieure en question se distingue par des particularités exceptionnelles, comme nous le savons. C'est le cas pour Germaine de Staël et George Sand, ainsi que pour bon nombre des héroïnes que nous étudions.

Abordons maintenant le lien entre ces types de femmes et le statut héroïque de celles-ci. Conformément aux définitions d'un héros et d'une héroïne, il est envisageable d'être héroïque sur la base de talents, qualités ou facultés, comme le rappelle le *Trésor de la langue française* de la fin du XX^e siècle : « homme, femme qui se distingue dans une activité particulière¹¹⁸ ». En tant que femmes de talent, femmes supérieures ou génies féminins, les héroïnes de Staël et de Sand renforcent leur statut héroïque. Mais la condition de génie féminin, par son caractère presque « divin » et son statut d'exception, les place dans une position particulièrement privilégiée. C'est la raison pour laquelle nous examinerons le génie féminin dans les œuvres de Germaine de Staël d'abord, de George Sand ensuite.

2.2. Le génie féminin dans l'œuvre de Germaine de Staël

Le génie féminin est un thème récurrent dans les œuvres de Germaine de Staël en général, elle-même figure féminine phare de son époque. Nous chercherons à savoir si Delphine et Corinne en particulier peuvent être assimilées à des génies féminins, conformément aux définitions qu'en donnent les dictionnaires. Tout au long de ce chapitre, nous tenterons aussi de comprendre comment et pourquoi leur génie ou leur talent transparaît dans les récits.

¹¹⁸ « Héroïne », in *Trésor de la Langue française*, tome 9, dir. B. Quemada, Paris, C.N.R.S./Gallimard, 1982, p. 787.

2.2.1. Delphine et Corinne : des femmes supérieures

Avant d'étudier la place du génie féminin dans *Delphine* et *Corinne*, contextualisons d'abord brièvement ces deux œuvres. *Delphine* et *Corinne ou l'Italie*, romans respectivement édités en 1802 et en 1807, ont donc été écrits à un intervalle de temps très faible. À la suite de la publication de son premier roman épistolaire, Germaine de Staël est exilée par Napoléon Bonaparte en 1803, car, comme nous le savons, son œuvre défend des valeurs non estimables à l'époque, tel le divorce, ou dénonce la régression de la condition féminine, malgré la Révolution qui n'a, en définitive, pas amélioré le sort des femmes¹¹⁹. Après son exil, elle se consacre pleinement à sa nouvelle œuvre, *Corinne ou l'Italie*, où, tout comme dans *Delphine*, elle continue à défendre la place de la femme et, ce faisant, à tenir tête à Napoléon¹²⁰.

De ce fait, les protagonistes féminines de Staël ont comme indéniables points communs leur esprit vif autant que leur besoin d'émancipation. Elles se démarquent ainsi de la plupart des personnages féminins fictionnels contemporains de Germaine de Staël, où la femme demeure effacée. De plus, s'agissant de deux récits éponymes, l'auteure renforce par cela même son intention de valoriser ces femmes.

Delphine se distingue des autres femmes par sa grandeur d'âme et sa participation active dans la société. Elle exprime son point de vue avec beaucoup de répartie et n'hésite pas à prendre part aux discussions intellectuelles. Cet aspect de sa personnalité est perceptible dès le début de l'œuvre, lorsque sa cousine Matilde de Vernon lui reproche son esprit trop remarquable et son manque de foi en la religion catholique, ce à quoi Delphine rétorque en invoquant sa position.

Ma position me permet de rendre quelques services, et ne m'oblige jamais à en demander ; et je n'ai que des rapports de choix avec les personnes qui m'entourent ; je ne recherche que celles que j'aime ; je ne dis aucun mal des autres ; pourquoi donc voudrait-on affliger une créature aussi inoffensive que moi, et dont l'esprit, s'il est vrai que l'éducation que j'ai reçue m'ait donné cet avantage, dont l'esprit, dis-je, n'a d'autre mobile que le désir d'être agréable à ceux que je vois¹²¹ ?

Nous pouvons donc dire que Delphine correspond à une femme supérieure et même d'exception, puisqu'elle se place bien au-dessus des autres femmes. Outre cela, elle peut tout autant être identifiée comme une femme de talent. En effet, si elle ne possède pas de facultés

¹¹⁹ G. de Staël, *Delphine*, éd. B. Didier, tome 1, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 7 (pour la présentation de B. Dider).

¹²⁰ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 10 (pour la préface de S. Balayé).

¹²¹ *Ibid.*, p. 70.

extraordinaires, elle se distingue tout de même de beaucoup d'autres femmes par sa vivacité d'esprit, son sens de la répartie et ses nombreuses qualités morales.

Dans *Corinne ou l'Italie*, roman publié en 1807, Corinne, extrêmement cultivée, se différencie de Delphine par le fait qu'elle excelle dans d'innombrables domaines, que ce soit la danse, la musique, le théâtre, l'improvisation ou encore la poésie, pour n'en citer que quelques-uns. Le ton est donné dès le début de l'histoire. L'héroïne est présentée comme une « Sapho moderne » qui surpasse de loin toutes les autres femmes. Staël idéalise alors Corinne, la considérant plus comme un modèle féminin « abstrait » que comme un simple personnage fictionnel¹²². C'est ainsi qu'au deuxième chapitre, Corinne, qui se fait couronner au capitole, est qualifiée de déesse sous le charme duquel tombent tous les hommes.

Elle reçoit l'encens de tout le monde, mais elle n'accorde à personne une préférence décidée ; elle est riche, indépendante ; l'on croit même, et certainement elle en a bien l'air, que c'est une femme d'une illustre naissance, qui ne veut pas être connue. – Quoi qu'il en soit, reprit un troisième, c'est une divinité entourée de nuages¹²³.

Corinne est donc à classer dans la catégorie « femme supérieure », et même « femme supérieure d'exception », tant ses qualités sont nombreuses. Elle correspond en réalité tout à fait à la définition du génie féminin telle que nous l'avons étudiée, car elle possède des talents « innés », « extraordinaires », qui provoquent l'admiration, et excelle dans ses domaines de prédilection. Elle se différencie en cela même de Delphine, femme d'exception elle aussi, mais plutôt assimilée à une femme de talent, et dont les qualités héroïques sont relativement moins mises en valeur.

Dans ces deux œuvres, dès les premières pages, Germaine de Staël manifeste donc son intention de magnifier le caractère remarquable de ses protagonistes, ce en quoi elle se distingue de la plupart de ses auteurs contemporains. Or, dans ces ouvrages, les désirs de liberté sont dénoncés par d'autres personnages, conformément à la réalité du XIX^e siècle où les femmes sont difficilement acceptées en tant qu'intellectuelles et fréquemment critiquées. Ainsi, lorsque Corinne part vivre en Italie de manière à bénéficier de tous les avantages qui en découlent, elle doit faire face au mécontentement de sa famille, surtout à celui de sa belle-mère qui, depuis son enfance, essaie de lui inculquer les vertus anglaises très conservatrices.

¹²² D. Zanone, « Entre l'art et la vie, entre le référent et le sentiment : Corinne et l'amour », in *Madame de Staël, Corinne ou L'Italie, « l'âme se mêle à tout »*, dir. J.-L. Diaz, Sedes, 1999, p. 53.

¹²³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 51.

Ma belle-mère à souper me dit assez doucement qu'il n'était pas d'usage que les jeunes personnes parlissent, et que, surtout, elles ne devaient jamais se permettre de citer des vers où le mot d'amour était prononcé¹²⁴.

Corinne est ainsi en conflit permanent avec la société qui ne comprend ni n'accepte sa puissance créatrice et son insatiable besoin d'expression. Toutefois, l'exclusion de Corinne par la société n'est pas seulement due à son génie, mais aussi à son état singulier. Orpheline de mère très jeune, elle part vivre seule en Italie, et cette situation engendre de telles séquelles que jamais elle n'aspire au véritable bonheur. Après sa peine amoureuse avec Oswald, le refuge que constituent pour elle l'art et la poésie ne suffit plus à combler son mal. Rejetée de tous, elle finit par se suicider¹²⁵.

Delphine, de son côté, est elle aussi difficilement intégrée au sein de la société, et elle suscite souvent l'incompréhension, notamment celle de sa cousine Matilde qui, contrairement à elle, préfère se soumettre à l'opinion plutôt que de la dominer. Par la suite, Delphine perd sa réputation et l'amour de Léonce en choisissant de protéger l'une de ses amies plutôt que de lui porter préjudice, ce qui témoigne de sa grandeur morale. Plus qu'une femme supérieure et de talent, le roman *Delphine* propose une héroïne qui pense au bonheur des autres avant de se préoccuper du sien. Staël décrit donc un personnage aux nobles qualités et vertus qui va à l'encontre de la vision de la femme tentatrice et sournoise fréquemment représentée depuis l'Antiquité, ceci dans le but de faire valoir une figure plus « angélique ».

Germaine de Staël intègre donc dans ses romans des femmes supérieures, dont l'une, Delphine, est plutôt une femme de talent et l'autre, Corinne, un reflet du génie féminin tel que nous l'avons étudié. Les deux héroïnes ont en commun une grande intelligence. Leurs talents contribuent à faire d'elles des femmes d'exception, et le fait qu'elles clament leur désir d'indépendance n'enlève rien à leur grandeur héroïque. Si l'auteure privilégie ainsi des personnages féminins qui sortent des sentiers battus, c'est pour, d'une part, se démarquer de la plupart des autres écrivains de l'époque qui, dans le plus pur respect des conventions, mettent en scène des héros plutôt que des héroïnes et, d'autre part, en tant que femme illustre elle-même, pour traduire sa conviction que les femmes peuvent elles aussi occuper une place de choix dans la société. Dans ses romans, elle se révèle cependant très soucieuse de la vraisemblance : les deux héroïnes sont souvent méprisées et ne parviennent pas à revendiquer pleinement leur liberté, ce qui était très courant pour ce type de femmes au début du

¹²⁴ *Ibid.*, p. 363.

¹²⁵ M. Reid, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2010, p. 190.

XIX^e siècle. En définitive, par ces deux récits, Staël dénonce les difficultés des femmes à se faire accepter et se positionne en faveur d'une plus grande égalité des sexes, notamment dans les domaines artistiques et intellectuels où la femme auteur est considérée comme une véritable « égérie ».

2.2.2. Contraste entre les hommes et les femmes

La grande majorité des ouvrages de Germaine de Staël, tout comme ceux de George Sand, traite de l'amour – thème sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie. *Delphine* et *Corinne ou l'Italie* n'échappent pas à la règle, car le nœud de ces romans consiste en une histoire d'amour compliquée qui réunit les protagonistes dans une destinée commune. Plus spécifiquement, nous remarquons que ces femmes de génie et de talent trouvent l'amour auprès de deux hommes aux valeurs opposées aux leurs, tant culturelles que morales. Nous commencerons par analyser en détail cet effet de contraste avant d'en évoquer sa raison d'être dans l'histoire.

Delphine, d'abord, fait la connaissance de Léonce de Mondoville alors qu'il est destiné à épouser la cousine de Delphine, Matilde de Vernon. Bien qu'ils se soient rapidement bien entendus, du fait qu'ils possèdent tous deux un esprit très vif et qu'ils s'intéressent aux mêmes aspects de la vie, Delphine et Léonce sont pourtant décrits comme deux personnages aux idées contraires. En effet, alors que Delphine témoigne d'un esprit rebelle en se positionnant en faveur des droits de la femme, Léonce, quant à lui, reflète l'idéal du conservatisme français, où la femme ne doit pas prendre part, entre autres, aux activités intellectuelles et politiques. Ainsi, tout refus des convenances de la société est pour lui intolérable et l'objet d'une grande folie, voire même l'expression du déshonneur. De ce fait, il éprouve quelque difficulté à accepter dans sa vie une femme aux principes si différents des siens, raison pour laquelle sa liaison avec Delphine finalement échoue.

Corinne ensuite rencontre Oswald, venu d'Angleterre, durant un voyage en Italie. Les deux êtres sont issus de cultures très différentes, ce qui amène une divergence importante de points de vue. Comme l'indique le titre du roman, *Corinne ou l'Italie*, l'héroïne est attachée à ce pays dans lequel elle décide de résider. Dans sa jeunesse, elle s'est en effet très rapidement éprise des arts et des lettres, mais, se rendant compte qu'en Angleterre elle ne peut profiter de ses passions sans subir de critiques, elle fait le choix de partir vivre en Italie, pays plus ouvert

et plus tolérant à l'égard des femmes¹²⁶. Dans cet ouvrage, Germaine de Staël dévoile son admiration pour l'Italie à partir de longues descriptions des principaux monuments et des villes majeures telles que Naples, Rome et Venise. Sans doute les fréquentes visites faites par Corinne à Oswald peuvent-elles être envisagées comme des prétextes pour donner au lecteur le goût de ce pays.

Ils arrivèrent à Naples, de jour, au milieu de cette immense population qui est si animée et si oisive tout à la fois. Ils traversèrent d'abord la rue de Tolède, et virent les *lazzaroni* couchés sur les pavés, ou retirés dans un panier d'osier, qui leur sert d'habitation jour et nuit. Cet état sauvage qui se voit là, mêlé avec la civilisation, a quelque chose de très original¹²⁷.

Staël adhère donc au mode de vie italien, et ses connaissances si approfondies lui viennent principalement d'un voyage qu'elle entreprend en 1804 avec August Wilhelm Schlegel, un écrivain allemand et un ami cher à l'auteure¹²⁸. C'est ce dernier qui lui fait découvrir la culture italienne, et elle s'inspire en grande partie de cette visite pour rédiger son roman¹²⁹.

Oswald, au contraire, est en total désaccord avec cette manière de vivre. Il incarne l'homme anglais par excellence, c'est-à-dire un être très conservateur qui est comparable à Léonce. Malgré son attachement pour Corinne, il ne parvient pas à approuver les mœurs italiennes qui sont, selon lui, inacceptables et beaucoup trop libres pour une femme. C'est principalement cette opposition de culture qui va conduire leur amour à l'échec. Nous pouvons donc établir que les personnages de Delphine et de Léonce sont finalement très semblables à ceux de Corinne et d'Oswald, puisque, alors que les femmes désirent prendre part à la vie intellectuelle et/ou artistique, les hommes, au contraire, ne parviennent pas à accepter leurs aspirations.

Le fait d'avoir choisi pour ses héroïnes des hommes si différents d'elles n'est pas dénué de sens. Cela permet de mettre en évidence le caractère exceptionnel, le génie et/ou le talent des femmes, car se trouvent face à elles des hommes qui indéniablement les admirent et qui se sentent impuissants face à tant de talent ou d'esprit. Le caractère héroïque des femmes

¹²⁶ S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Librairie Droz, « CHR », 1971, p. 93.

¹²⁷ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 290.

¹²⁸ C. Alexandre, sous la direction de J.-C. Polet, *La Femme dans le monde de Madame de Staël à travers De la Littérature, De L'Allemagne, Delphine et Corinne*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 39.

¹²⁹ S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Librairie Droz, « CHR », 1971, p. 94.

par rapport à celui des hommes qui le sont bien moins qu'elles s'en trouve renforcé. Dans la continuité de notre réflexion, cet effet de contraste peut aussi mettre en lumière l'impossibilité pour une femme du monde cultivée de se vouer pleinement à l'amour, car, quel que soit l'homme qu'elle choisit d'épouser, elle demeure toujours incomprise et très différente de celui-ci.

2.2.3. Des destins similaires

Dans la plupart des ouvrages de Germaine de Staël, la destinée amoureuse des personnages féminins est rarement heureuse. Elle est même, souvent, tragique, comme en témoignent Delphine, Corinne, mais aussi Sapho que nous avons mentionnée antérieurement. En continuant d'analyser plus particulièrement les deux premières héroïnes, nous remarquons qu'elles suivent un parcours très similaire. Ces femmes de talent ou de génie se prennent à aimer des hommes aux principes contraires aux leurs. Après leur rencontre amoureuse, Delphine et surtout Corinne commencent à s'effacer de la société, de manière à se consacrer intégralement à cet amour. Cependant, les divergences de points de vue avec leur amoureux mettent fin à la relation, et les hommes se marient tous deux avec des femmes bien plus conformes aux valeurs qu'ils estiment. Nous pouvons dès lors établir que Léonce et Oswald sont en constante recherche de sécurité, et qu'ils ne parviennent pas à la trouver auprès de ces femmes si différentes d'eux. À son retour d'Italie, Oswald épouse Lucile, une femme dévote correspondant aux critères féminins anglais, tandis que Léonce se marie comme il est prévu avec Matilde de Vernon. En voyant leur aimé épouser une autre femme, les protagonistes de Staël se laissent toutes deux mourir de chagrin ou se suicident (dans le cas du premier dénouement de *Delphine*). Avant de rejoindre la mort, Corinne souhaite néanmoins interpréter un dernier chant en guise d'adieu, pour rappeler à Léonce, qui est présent pour l'occasion, sa gloire passée à laquelle elle a renoncé par amour pour lui.

Corinne, se croyant atteinte d'une maladie mortelle, souhaitait de laisser à l'Italie, et surtout à lord Nelvil, un dernier adieu qui rappelât le temps où son génie brillait dans tout son éclat. C'est une faiblesse qu'il faut lui pardonner. L'amour et la gloire s'étaient toujours confondus dans son esprit, et jusqu'au moment où son cœur fit le sacrifice de tous les attachements de la terre, elle désira que l'ingrat qui l'avait abandonnée sentît encore une fois que c'était à la femme de son temps qui savait le mieux aimer et penser qu'il avait donné la mort. [...] Peut-être désirait-elle de lui rappeler avant de mourir son talent et ses succès, enfin, tout ce que le malheur et l'amour lui faisaient perdre¹³⁰.

¹³⁰ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 579 - p. 580.

Quant à Delphine, parallèlement à Corinne, elle est aussi très affaiblie lorsque Léonce épouse une autre femme qu'elle. L'homme, apprenant par la suite que Delphine n'est en rien une femme de mauvaises mœurs et qu'elle ne lui a jamais été irrespectueuse, fait tout son possible pour essayer de se faire pardonner en lui implorant de lui laisser une deuxième chance. Cependant, la blessure est si grande que les paroles de Léonce ne suffisent pas à la guérir.

Je suis bien malheureuse, mademoiselle [Matilde], d'avoir à vous causer la peine la plus cruelle. Madame d'Albémar est à toute extrémité ; on l'a transportée à Paris dans le délire, et ce qu'elle dit dans cet état fait trop voir que les peines de son cœur sont la cause de la maladie dont elle est atteinte¹³¹.

Précisons que deux dénouements sont accordés au roman *Delphine*. Pour le premier, qui est celui de l'édition originale, Delphine s'empoisonne devant Léonce, car celui-ci est condamné à mort après avoir été accusé d'être un ennemi de la patrie. Ce suicide est un véritable coup de théâtre tant pour Léonce que pour le lecteur lui-même et a d'ailleurs provoqué le mécontentement des lecteurs¹³². L'acte de suicide est en effet très mal perçu à cette époque et est même considéré à bien des égards comme un signe de faiblesse. Face à ces critiques, Germaine de Staël écrit donc par la suite une seconde fin, où Delphine et Léonce sont effectivement réunis, mais la famille de Léonce accepte difficilement sa relation avec Delphine, qui s'était faite religieuse et qui a fui son couvent pour le rejoindre. Le jeune couple abandonne alors son projet de mariage et Delphine meurt de chagrin dans les bras de Léonce. Elle décède donc de tristesse à la manière de Corinne, pour cesser de susciter la critique et la controverse du public. En somme, quel que soit le dénouement, Staël choisit dans tous les cas de faire mourir son héroïne.

Dans les deux récits de Staël, la femme instruite se donne la mort à cause d'une déception amoureuse qui lui a fait perdre une grande partie de sa gloire si difficilement acquise pourtant. C'est de cette manière que l'auteure atteste que même les femmes les plus intelligentes, les femmes de génie ou les femmes talentueuses peuvent se laisser prendre par le piège de l'amour et être conduites au malheur. Germaine de Staël témoigne en outre de la réalité de la société, où la femme intellectuelle ou artiste ne peut qu'être difficilement promise à l'amour tant elle est mal acceptée par les hommes.

¹³¹ G. de Staël, *Delphine*, éd. B. Didier, tome 1, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 512.

¹³² C. Hörst, *Discours protestant et parcours féminin dans Delphine (1802) de Madame de Staël*, Université de Waterloo, Ontario, 2009, p. 95.

2.3. Le génie féminin dans l'œuvre de George Sand

Notre deuxième auteure, George Sand, a elle aussi écrit un certain nombre d'œuvres qui mettent en scène des femmes supérieures, de génie ou de talent. Nous travaillerons plus précisément sur trois de ses romans – *Indiana* (1832), *Consuelo*, suivi de *La Comtesse de Rudolstadt* (1843) et *Lucrezia Floriani* (1847) – en étudiant l'importance et la récurrence du « génie féminin », que nous différencierons toujours avec le « talent féminin », de la même manière que nous avons procédé avec les écrits de Germaine de Staël.

Contrairement aux héroïnes de Staël, celles de Sand s'avèrent bien différentes sous divers aspects que nous expliciterons. Elles ont néanmoins comme point commun indéniable de tenir toutes les trois une place prépondérante dans le roman qui porte leur nom, puisqu'elles en sont les protagonistes. Le génie, voire le talent, des héroïnes sandiennes s'illustre de diverses manières, et peut même se retrouver controversé chez certaines d'entre elles. En effet, alors que *Consuelo* est une cantatrice dotée d'un formidable don musical et que *Lucrezia Floriani* était dans sa jeunesse une grande actrice, le premier roman de George Sand, *Indiana*, n'a pas pour objet le destin d'une femme aux facultés intellectuelles ou artistiques particulières. Ce roman est cependant considéré comme féministe pour des raisons que nous détaillerons par la suite.

2.3.1. Consuelo et Lucrezia Floriani : des femmes d'exception

George Sand fait le choix d'impliquer dans ses récits deux femmes aux aptitudes et aux talents divers qui font d'elles de véritables femmes supérieures et même d'exception, ce qui participe à amplifier leur statut héroïque. Nous expliciterons, dans cette partie, comment se manifeste le génie ou le talent de *Consuelo* et de *Lucrezia* dans leurs ouvrages respectifs et les raisons pour lesquelles les femmes auteurs ont décidé de présenter dans leurs romans des femmes douées de telles aptitudes.

2.3.1.1. Consuelo : chanteuse et intellectuelle

Dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, la protagoniste fait son apparition dès le début du roman éponyme alors qu'elle n'est encore qu'une fillette. Malgré son très jeune âge, George Sand n'hésite pas à mettre en avant le don musical de son personnage ainsi que ses multiples qualités, telles que sa gentillesse et sa bonté d'âme. L'écrivaine introduit dans son récit une héroïne qui a comme particularité d'avoir une voix incroyablement belle et une technique musicale inégalable, ce qui la rend comparable à un « petit génie de la musique ». La petite fille se fait d'ailleurs rapidement repérer par le maître Porpora à Venise qui la destine à un avenir prometteur dans le monde musical. Précisons aussi que *Consuelo* fait face

à d'innombrables péripéties dans cet ouvrage, c'est pourquoi ce dernier peut tout autant être un roman d'aventures – mais aussi historique, initiatique et social – qu'un roman d'amour, par opposition aux œuvres de Staël qui ont pour base une trame amoureuse¹³³.

Tout au long de son roman, Sand fait tant ressortir le don musical de la chanteuse que cette dernière en devient un personnage « abstrait », un peu à la manière de la Corinne de Germaine de Staël. En effet, lorsque la jeune femme commence à chanter, la beauté de son chant la transforme en quelque sorte en une « créature divine », dépourvue de tout caractère humain. Lors de ses diverses prestations, de nombreux hommes tombent littéralement sous son charme, dont Albert de Rudolstadt, son futur époux. George Sand décrit donc une chanteuse au don si exceptionnel qu'elle suscite des émotions très fortes chez les auditeurs.

Consuelo, sans rien répondre, sans montrer ni crainte, ni orgueil, ni embarras, suivit le maître de chant jusqu'à l'orgue, où il se rassit et, d'un air de triomphe, donna le ton à la jeune élève. Alors Consuelo, avec simplicité et avec aisance, éleva purement, sous les profondes voûtes de la cathédrale, les accents de la plus belle voix qui les eût jamais fait retentir. Elle chanta le *Salve Regina* sans faire une seule faute de mémoire, sans hasarder un son qui ne fût complètement juste, plein, soutenu ou brisé à propos ; et suivant avec une exactitude toute passive les instructions que le savant maître lui avait données, rendant avec ses facultés puissantes les intentions intelligentes et droites du bonhomme, elle fit, avec l'inexpérience et l'insouciance d'un enfant, ce que la science, l'habitude et l'enthousiasme n'eussent pas fait faire à un chanteur consommé : elle chanta avec perfection¹³⁴.

En somme, Consuelo se rattache à l'exemple type d'une femme de génie, parallèlement à Corinne, notamment par son don musical. Plus qu'une créature abstraite, « divine », Consuelo peut aussi être envisagée comme une allégorie. Elle représente à elle seule la Beauté, la Bonté et, bien sûr, le Génie, à la fois intellectuel et musical. Cependant, en présentant son personnage comme tel et sans aucun défaut, Sand fait perdre à son héroïne une partie de son individualité propre. L'auteure expose donc dans son roman un « modèle féminin », voire une « figure féminine parfaite », plutôt qu'une femme douée de caractère humain. Par cette démarche, elle propose premièrement un exemple féminin à suivre pour ses lectrices – les romans étant majoritairement lus par des femmes à l'époque – en leur démontrant qu'il est tout à fait possible pour une femme de s'émanciper intellectuellement ou artistiquement à la manière de sa protagoniste. Deuxièmement, par le personnage de Consuelo, Sand veut bannir de l'imaginaire des hommes la conception de la femme vicieuse et dépourvue de talent et de

¹³³ S. Vierende, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2003, p. 213.

¹³⁴ G. Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, éd. D. Zanone, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 16.

facultés intellectuelles, pour leur faire prendre conscience que la femme peut être aussi un être moralement supérieur, capable de briller dans de nombreux domaines considérés à tort comme uniquement « masculins ».

Spécifions toutefois que Consuelo n'est pas uniquement un génie féminin grâce à ses compétences musicales. Outre cet aspect, elle revendique aussi son génie par son intelligence et sa ruse. George Sand fait en effet transparaître une héroïne dotée d'une intelligence « innée », qui, accompagnée de l'étude approfondie, lui permet de se sortir de nombreuses situations ou même d'élucider certains mystères. Depuis son enfance, Consuelo a le goût pour la lecture en général, qu'elle soit musicale, biblique ou autre. Elle reconnaît ainsi l'importance et la nécessité de l'étude et de l'érudition pour une jeune femme qui ne souhaite pas se laisser duper tout au long de sa vie et qui désire atteindre ses objectifs. À titre d'exemple, chez les Rudolstadt, Consuelo remarque qu'Albert disparaît souvent sans laisser de trace. Elle décide alors de percer le secret de son absence, et, grâce à sa ruse et à son intelligence, elle comprend en fin de compte que l'homme réside dans les souterrains du château et qu'il souffre d'hallucinations sévères. Plus qu'une musicienne, Sand présente donc une femme au génie intellectuel et prouve par le biais de celle-ci que les femmes peuvent parfaitement parvenir à leur fin par l'étude assidue qui forge l'esprit.

Une autre caractéristique de Consuelo qui témoigne de son caractère exceptionnel, voire de son génie, est son besoin d'aventures et de voyages, un trait de caractère qu'elle a hérité de sa propre mère qui était saltimbanque. Après son séjour chez les Rudolstadt, l'héroïne de George Sand se déplace énormément, ce qui lui permet de faire, par exemple, la connaissance de Joseph Haydn, futur musicien renommé, alors qu'il n'est encore qu'un enfant. Elle en profite, d'ailleurs, pour lui transmettre son savoir musical et ses connaissances au sujet de la langue italienne.

– Ce sera donc à la fois une leçon d'italien et une leçon de chant ! s'écria Joseph. – Et une leçon qui durera quarante lieues ! pensa-t-il dans son ravissement ! Ah ! ma foi, vive l'art ! le moins dangereux, le moins ingrat de tous les amours¹³⁵ !

Les voyages de la jeune femme, bien que nombreux, sont pour la plupart heureux, parce qu'ils conduisent à la rencontre d'autrui et à l'enrichissement individuel, par la découverte d'autres cultures, d'autres manières de vivre, et d'autres personnes en général¹³⁶. Nous

¹³⁵ *Ibid.*, p. 428.

¹³⁶ C. Planté, « Le chemin, l'errance, la construction romanesque », in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, dir. M. Hequet et C. Planté, Lyon, PUL, « Littératures et idéologie », 2004, p. 86.

pouvons de ce fait remarquer un contraste important dans le for intérieur de notre chanteuse, qui aime, d'une part, le mouvement et l'activité lors de ses déplacements et, d'autre part, la sédentarité, durant les longs moments où elle se consacre à l'étude. Ces deux parties d'elles sont pourtant extrêmement complémentaires, puisqu'elles permettent de développer son génie féminin. En effet, elle élargit constamment ses connaissances durement acquises par l'étude grâce à l'expérience, l'improvisation et la surprise en découvrant ces paysages extérieurs. Le caractère voyageur de l'héroïne de Sand a toutefois été sévèrement critiqué par ses contemporains, car la figure de la femme en constant mouvement était perçue à l'époque comme un symbole féministe. Les hommes ont effectivement pris peur que le personnage de Consuelo ne devienne un modèle pour les lectrices et que celles-ci décident de suivre son exemple, se libérant alors de l'emprise de leur mari et des hommes en général¹³⁷.

Au fur et à mesure de la lecture, nous découvrons que le génie de Consuelo ne se limite pas uniquement à son don musical et à son intelligence. Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, la suite de *Consuelo*, l'importance accordée à la musique et à la carrière de la cantatrice s'efface de manière manifeste pour laisser place à un roman beaucoup plus philosophique et ésotérique que le précédent¹³⁸. Dans cet ouvrage, George Sand octroie à Consuelo un rôle social, en lui donnant notamment accès à la sphère politique, et celle-ci devient à la toute fin du roman une figure annonciatrice de la libération du peuple qu'elle exerce par l'enseignement lors de ses voyages avec le comte Albert¹³⁹. De plus, après avoir séjourné en prison et avoir retrouvé son mari, Consuelo perd sa voix et n'est alors plus apte à chanter comme auparavant. Cela constitue un renversement de situation pour le lecteur, car l'héroïne est dépossédée de ce qui la rendait si exceptionnelle depuis le début du roman. Cette perte soudaine prouve néanmoins le fait que Consuelo n'est pas uniquement femme de génie par son don et sa technique musicale, mais qu'elle préserve ce statut grâce à son intelligence, sa soif de connaissances et son envie de les transmettre.

Consuelo illustre donc le statut d'une femme de génie complexe du fait qu'elle ne se revendique pas comme telle uniquement par ses talents musicaux, mais également grâce à de nombreuses autres qualités. L'héroïne évolue considérablement au fil du récit, la petite fille discrète devenant petit à petit une femme pleinement sûre d'elle, qui défend ses positions plutôt que de se soumettre à l'opinion. Elle affiche donc un caractère bien plus assuré qui la

¹³⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁹ B. Didier, « George Sand et le roman féminin », in *La Tradition des romans de femmes. XVIII^e-XIX^e siècles*, dir. C. Mariette-Clot et D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », n°2, 2012, p. 339.

hisse au rang d'héroïne et de femme d'exception, à l'instar de sa créatrice qui, tout comme son personnage, s'est imposée dans les domaines intellectuel et politique de la société française. George Sand n'a donc jamais eu l'intention de mettre en scène un personnage « faible » ou une « victime », mais bien une femme à son image et à celle de toutes les femmes qui désirent s'assumer.

2.3.1.2. Lucrezia Floriani : femme comédienne

Avec Lucrezia, nous nous trouvons face à une femme bien différente de Consuelo. Cette femme, non musicienne, choisit dans sa jeunesse le métier de comédienne, et devient d'ailleurs rapidement une actrice de renom. Bien que George Sand nous présente l'héroïne alors que sa carrière est déjà terminée, la femme auteur n'hésite pas à mettre en avant le talent de sa protagoniste lorsqu'elle la mentionne pour la première fois.

Lucrezia Floriani était une actrice d'un talent pur, élevé, suffisamment tragique, toujours émouvant et sympathique quand elle jouait un rôle bien fait, exquis, admirable, dans tous les détails de pantomime, créations ingénieuses à l'aide desquelles l'acteur fait souvent valoir le vrai poète, et trouve grâce pour le faux¹⁴⁰.

Ainsi, contrairement à Consuelo, Lucrezia, bien que décrite très positivement par Sand, ne possède pas un don particulier : elle est, certes, talentueuse et compétente dans sa profession, mais ne peut être vue comme une femme de génie. À ce titre, elle peut donc être qualifiée de femme de talent, tout comme la Delphine de Germaine de Staël. De plus, il est à noter qu'elle s'est forgé la réputation d'avoir collectionné les amants lorsqu'elle était célèbre et d'être une mère célibataire, ce qui a poussé le prince Karol de Roswald – un personnage d'ailleurs fortement inspiré du célèbre pianiste Frédéric Chopin dont George Sand a été la compagne pendant huit années – à émettre quelques réserves à son sujet avant même de l'avoir rencontrée. Or, en apprenant à la connaître, il se rend compte qu'il l'a finalement mal jugée, car elle n'est en rien la femme qu'il s'était imaginée de prime abord. Il découvre au contraire une femme très cultivée, avec beaucoup d'esprit, et d'une grande bonté d'âme. Toutes ces qualités amènent le prince à en tomber amoureux, malgré leurs caractères totalement opposés. Karol est en réalité un homme très conservateur, à l'instar de Léonce et d'Oswald dans les romans de Germaine de Staël, tandis que Lucrezia possède un esprit plus libertaire, proche du caractère des héroïnes étudiées.

¹⁴⁰ G. Sand, *Lucrezia Floriani*, Paris, Alteredit, « Roman populaire du 19^e siècle », 2010, p. 62.

Un point commun entre Lucrezia et Consuelo est à souligner. Alors qu'elles n'exercent plus dans leurs domaines de prédilection – respectivement la comédie et le chant –, elles conservent néanmoins leur statut de femmes supérieures, d'exception, voire de génie dans le cas de Consuelo, et entretiennent donc en cela même leur statut d'héroïnes. Malgré le fait que Consuelo renonce définitivement à sa carrière à la fin de son roman, elle continue toutefois à être considérée par le lecteur comme une femme de génie par ses nombreuses facultés et son esprit remarquable. Il en est de même pour la femme de talent Lucrezia qui, tandis que nous la découvrons à un moment où elle n'est plus comédienne, se démarque notablement des autres femmes et des autres personnages féminins fictionnels en général grâce à ses qualités intellectuelles et surtout morales.

2.3.1.3. Contraste entre les héroïnes

Delphine et Corinne, bien qu'elles se différencient en certains aspects, demeurent pourtant assez semblables au niveau de leurs comportements. Consuelo et Lucrezia sont, quant à elles, des héroïnes bien plus différentes et même opposées en certains points, que ce soit au niveau de leur personnalité propre ou de la manière dont George Sand les présente dans ses œuvres. Nous expliciterons, dans cette partie, ces divergences ainsi que leurs raisons d'être dans les récits.

Premièrement, alors que Consuelo est décrite comme un personnage plein d'élévation morale, Lucrezia est d'emblée introduite auprès du lecteur comme une femme ayant eu des aventures par le passé. Ses enfants sont, d'ailleurs, issus de pères différents, ce qui était très mal perçu à l'époque. À la différence de Lucrezia, par le personnage de Consuelo, Sand dévoile une femme qui ne s'est mariée et n'est restée fidèle qu'à un seul homme, Albert de Rudolstadt. Il est vrai cependant que, durant son enfance et sa jeunesse, elle a vécu une première histoire d'amour avec Anzoletto, mais celle-ci était purement platonique. De fait, dans *Lucrezia Floriani*, nous basculons de l'image de la femme très « sage », « angélique » et « parfaite » incarnée par Consuelo à celle d'une femme aux mœurs beaucoup plus libres lors de sa jeunesse, malgré le fait qu'elle ait décidé de vivre plus sagement au moment où nous la rencontrons. Tout au long de sa vie, Sand défend vigoureusement le statut de la femme, de sorte que celle-ci acquiert plus de libertés dans le mariage. L'écrivaine estime que le mariage restreint la femme et l'empêche de devenir qui elle désire être vraiment, puisqu'elle est constamment sous la tutelle de son mari¹⁴¹. Précisons par ailleurs que George Sand elle-même

¹⁴¹ G. Sand, *Œuvres complètes de George Sand*, nouvelle édition, Paris, Perrotin, 1843, p. 153.

a fait le choix de se séparer de son mari, Casimir Dudevant. La séparation a été prononcée au tribunal, le divorce n'existant pas encore à l'époque¹⁴². Ainsi, par le biais de son personnage Lucrezia Floriani, l'auteure soutient une cause qui lui tient à cœur dans l'intime espoir de pouvoir contribuer à changer les mœurs à ce sujet.

Deuxièmement, les héroïnes s'opposent également par leur représentation dans leur récit. Comme nous l'avons précisé, dans *Consuelo*, Sand met en scène un personnage extrêmement idéalisé et abstrait. Au contraire, dans *Lucrezia Floriani* publié en 1847, l'auteure décrit une femme aux traits plus réalistes, dont les défauts sont aussi mis en évidence. Dans ce roman, Lucrezia avoue ses erreurs d'autrefois, qu'elle considère d'ailleurs plus comme une force que comme une faiblesse. Ainsi, d'un côté, la femme de génie s'assume en tant que telle et est presque « divinisée » de manière à sublimer sa grandeur héroïque et son statut extraordinaire. D'un autre côté, la femme de talent possède également des qualités et donc aussi des aptitudes à l'héroïsme, mais moins exceptionnelles que celles de la femme de génie, raison pour laquelle Lucrezia est décrite avec des traits bien plus réalistes que *Consuelo*.

Pour conclure, *Consuelo* et *Lucrezia* sont donc deux femmes qui diffèrent tant par leur manière d'être par leur mode de représentation dans le récit. Selon George Sand, la femme supérieure, d'exception, n'est donc pas une figure « fixe », car elle peut se retrouver à travers différents types de femmes, qu'elles adoptent des mœurs plus libres et soient imparfaites ou qu'elles soient d'une pureté et d'une perfection indéniables. Il faut toutefois garder à l'esprit que *Consuelo* présente des caractéristiques encore plus exceptionnelles et donc un héroïsme encore plus important que celui de *Lucrezia*, par le fait même qu'elle est femme de génie.

2.3.2. Indiana : une exception ?

Consuelo et *Lucrezia* sont respectivement des femmes de génie et de talent par leurs facultés et leur manière d'être au sein de la société. Or, le tout premier roman de Sand publié en 1832 montre une protagoniste bien différente. Avec le personnage d'Indiana se dessine une femme qui ne possède aucun talent ou don spécifique : elle n'est ni intellectuelle ni artiste, et ne ressent pas le besoin de s'instruire ou d'être ambitieuse. Elle est même très dépendante des hommes qu'elle côtoie, d'une part, le colonel Delmare qu'elle épouse alors qu'elle est encore très jeune et, d'autre part, Raymon de Ramière qui l'a séduite et à cause de qui elle perd toute

¹⁴² B. Hamon, *George Sand face aux Églises*, Paris, Harmattan, 2005, p. 43.

réputation en quittant le domicile conjugal. Par son caractère, ce personnage féminin s'oppose dès lors radicalement à Consuelo et à Lucrezia, beaucoup plus indépendantes dès le début de leurs romans respectifs. Nous allons, dans cette partie, essayer de comprendre le choix de George Sand d'avoir dépeint une femme contraire aux valeurs qu'elle défend et tenter de déterminer si cette dernière ne pourrait pas malgré tout être considérée par certains aspects comme une véritable héroïne.

2.3.2.1. Un roman féministe

Bien que le personnage d'Indiana ne soit pas aussi indépendant que celui de Consuelo ou de Lucrezia, le premier roman de George Sand a pourtant à l'époque été jugé féministe. Dans sa préface de l'édition de 1842, l'écrivaine explique que, par cet ouvrage, elle a souhaité défendre la condition de la femme, en y impliquant une héroïne victime de tous les travers de la société. L'auteure dénonce, par exemple, les lois extrêmes du mariage, comme le fait de ne pas pouvoir divorcer et de devoir en tant que femme se soumettre à toutes les volontés du mari. De manière plus générale, l'écrivaine alerte les femmes à propos du fait que, que ce soit dans la famille ou dans la société en général, il leur faut rester dans l'ombre de l'homme.

Ceux qui m'ont lu sans prévention comprennent que j'ai écrit *Indiana* avec le sentiment non raisonné, il est vrai, mais profond et légitime, de l'injustice et de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et la société¹⁴³.

Sand illustre également, par son roman *Indiana*, que le malheur de la femme entraîne, indéniablement, celui de l'homme, raison pour laquelle la condition de la femme se doit d'être défendue et améliorée pour éviter la douleur de tous.

Mais quoi ! celle [la cause] que je défendais est-elle donc si petite ? C'est celle de la moitié du genre humain, c'est celle du genre humain tout entier ; car le malheur de la femme entraîne celui de l'homme, comme celui de l'esclave entraîne celui du maître, et j'ai cherché à le montrer dans *Indiana*¹⁴⁴.

Il est vrai que, dans l'ouvrage qui nous intéresse actuellement, la protagoniste, ayant finalement cédé aux avances de Raymon de Bavière, provoque, d'une part, le mécontentement de son mari lorsqu'elle s'enfuit pour retrouver son amant et, d'autre part, celui de l'amant lui-même, qui la rejette au moment où elle le rejoint. Notons que la fugue

¹⁴³ G. Sand, *Œuvres complètes de George Sand*, nouvelle édition, Paris, Perrotin, 1843, p. 11.

¹⁴⁴ *Ibid.*

d'Indiana suscite surtout la douleur de Ralph, son cousin et plus fidèle ami, qui, au retour de la jeune femme, prend avec elle la décision de mettre fin à leur vie.

Je sens que nous avons assez souffert l'un et l'autre ici-bas pour être lavés de nos fautes. Le baptême du malheur a bien assez purifié nos âmes : rendons-les à celui qui nous les a données. Cette pensée occupa Ralph et Indiana pendant plusieurs jours, au bout desquels il fut décidé qu'ils se donneraient la mort ensemble. Il ne fut plus question que de choisir le genre de suicide¹⁴⁵.

À ce titre, nous pouvons nous interroger sur le statut héroïque d'Indiana. Celle-ci, en effet, contrairement aux personnages de *Consuelo* et de *Lucrezia*, se rapproche d'un être humain « ordinaire » et n'est en rien idéalisée par Sand, puisque cette dernière lui fait subir des dégradations conséquentes tout au long du récit, la décrivant même comme une « victime ». Elle est toutefois de prime abord héroïne dans le sens très conventionnel du terme, par le simple fait qu'elle est la protagoniste principale de l'histoire, un choix d'ailleurs grandement critiqué et incompris¹⁴⁶. De plus, même si Indiana ne se distingue pas par des qualités artistiques et intellectuelles, elle détient cependant un véritable statut héroïque par le fait qu'elle permet au lecteur de prendre la mesure de l'absence de considération dont souffre la femme. Parce qu'elle contribue à changer les mentalités, Indiana est donc en quelque sorte, pour la société de l'époque, une héroïne.

Ainsi, par le fait qu'elle n'est ni intellectuelle, ni artiste, ni vraiment affirmée de caractère, l'Indiana de Sand constitue donc une exception par rapport aux autres héroïnes de l'écrivaine. Contrairement à elles, elle n'est ni une femme de génie, ni une femme de talent, ni même une femme véritablement supérieure. Cependant, elle ne constitue pas une exception en tous points par rapport aux autres personnages féminins étudiés, parce qu'elle est, elle aussi, une héroïne du fait même que son personnage permet de défendre la condition de la femme dans la société de l'époque. Ce paradigme se retrouve également dans *Consuelo* et dans *Lucrezia Floriani*, mais d'une autre manière, car, dans ces deux dernières œuvres, c'est surtout en dépeignant des femmes plus libres, intelligentes et/ou talentueuses que Germaine de Staël et George Sand veulent défendre la place de la femme au sein de la société.

¹⁴⁵ G. Sand, *Indiana*, éd. B. Didier, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, p. 476 - p. 477.

¹⁴⁶ B. Diaz, « 'Ni romantique, ni mosaïque, ni frénétique' : *Indiana*, un roman expérimental », in *George Sand : une écriture expérimentale*, dir. N. Buchet-Ritchey et al., Nouvelle-Orléans, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 45.

2.3.3. Le dénouement et la question de la mort

Les dénouements des trois récits de George Sand se rapprochent en certains points de ceux de Germaine de Staël, mais s'en écartent également grandement. Alors que, dans les œuvres étudiées de cette dernière auteure, Delphine et Corinne meurent d'un chagrin d'amour ou se donnent la mort, il n'en va pas forcément de même pour les héroïnes de Sand qui connaissent des destins relativement différents.

Tout comme les protagonistes de Germaine de Staël, Lucrezia se donne la mort à la fin du récit, car elle ne supporte plus la jalousie malade de l'homme qu'elle aime, le prince Karol de Roswald. Cette femme, ancienne comédienne, a en effet toujours joui d'une certaine liberté et en être définitivement privée lui est insupportable. Cependant, sincèrement éprise de Karol, elle ne trouve pas la force de le quitter, raison pour laquelle elle fait le choix de mettre un terme à ses jours. Notons toutefois que l'acte de suicide étant à cette époque perçu comme un « crime », les héroïnes qui le commettent transgressent la morale, ce qui vient en réalité conforter leur caractère anticonformiste.

Le dénouement du roman *Indiana* se rapproche de celui de *Lucrezia Floriani*. Indiana, très malheureuse d'avoir été rejetée à la fois par son mari et par son amant Raymon, décide de se donner la mort en même temps que son cousin Ralph, qui lui-même ne supporte plus sa vie. Ainsi, tous deux seront soulagés de leurs peines respectives. Or – et c'est à ce moment que le dénouement du roman se différencie de celui de *Lucrezia Floriani* – pour une raison qui n'est pas véritablement mentionnée par l'écrivaine, le plan de ces personnages échoue, et ils prennent alors la décision de vivre ensemble, reculés du monde. Le dénouement d'*Indiana* se révèle donc finalement plus heureux que celui de *Lucrezia Floriani*.

Poursuivant la comparaison de ce point de vue, relevons que *Consuelo* est certainement le roman qui comporte la fin la plus heureuse. Il s'agit du seul récit où la question de la mort des protagonistes n'a pas sa place. À la différence des œuvres précédemment mentionnées, l'héroïne ne se suicide pas, et l'histoire ne se solde pas par un échec amoureux, puisque, par un retournement de situation, Consuelo retrouve son mari qu'elle pensait avoir perdu à jamais, le comte Albert de Rudolstadt. Ainsi, contrairement aux écrits de Sand précédemment cités, le roman *Consuelo* connaît une fin totalement heureuse, l'héroïne continuant à vivre de sa passion par le biais de voyages avec sa famille.

Les dénouements parfois « heureux » des romans de George Sand se différencient de ceux de Germaine de Staël. Cette dernière mène Delphine et Corinne à la mort après leur

échec amoureux, leur faisant subir le sort que Sand reprendra pour Lucrezia Floriani. Ce choix s'explique par le fait qu'il est difficile de privilégier pour une femme supérieure une vie à la fois amoureuse et intellectuelle et/ou artistique, comme nous le savons. Les femmes qui, malgré tout, ont l'ambition de concilier les deux se rendent compte qu'elles n'y parviennent pas : ainsi, Delphine, Corinne et Lucrezia ne trouvent de réponse que dans la mort. Les personnages d'Indiana, mais surtout de Consuelo, prouvent qu'au contraire il est tout à fait possible pour une femme de génie ou de talent d'allier à la fois une vie de famille et une vie active dans la société, à condition d'accepter certaines concessions. De fait, pour reprendre l'exemple de Consuelo, l'héroïne de Sand renonce définitivement à la gloire, mais continue à pratiquer sa passion avec son mari et ses enfants.

2.4. Synthèse : comparaison du génie féminin chez les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand

Maintenant que nous avons étudié la manière dont s'incarne le génie – mais aussi le talent et la supériorité féminine – dans les œuvres de Germaine de Staël et de George Sand, nous allons pouvoir comparer son importance au sein des différents récits. Au préalable, il importe de rappeler que les héroïnes ne sont pas toutes des « génies féminins », puisqu'il s'agit en définitive d'une aptitude rare que seules peu de femmes peuvent assumer tout au long de leur vie.

2.4.1. Des femmes de génie et de talent

Notre analyse nous a permis de découvrir que, parmi les cinq œuvres étudiées, deux d'entre elles seulement mettent véritablement en avant des génies féminins : il s'agit de *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël, et de *Consuelo*, de George Sand. Les héroïnes de ces récits ont comme point commun indéniable d'être dotées l'une et l'autre de qualités et de dons tout à fait remarquables, qui les font surpasser toutes les autres femmes à de nombreux points de vue, ce qui nous autorise à les qualifier d'héroïnes d'exception. Alors que Corinne excelle dans des domaines très différents tels que, entre autres, la danse, le théâtre et la poésie, Consuelo, quant à elle, possède un don musical indéniable et est pourvue d'une grande intelligence. Par ailleurs, pour insister sur la singularité et le caractère héroïque des protagonistes, leurs auteures n'hésitent pas à les « idéaliser », ce qui donne au lecteur l'impression de rencontrer des personnages « abstraits » et dépourvus de personnalité humaine, c'est pourquoi elles peuvent être perçues comme des allégories. Alors que Consuelo représente à elle seule la Bonté, la Beauté, mais surtout le Génie à la fois musical et

intellectuel, Corinne, quant à elle, peut être considérée comme une allégorie de l'Italie. Déjà, le titre énigmatique du roman *Corinne ou l'Italie* donne à penser que l'héroïne entretient une relation très forte avec ce pays. Elle en est, de fait, liée, et cette « association » prend tout son sens au fur et à mesure de la lecture, car nous découvrons que Corinne est en réalité représentative du sort de l'Italie¹⁴⁷. Au début de l'œuvre, l'héroïne est décrite comme une « déesse » qui triomphe et est très admirée par les Italiens. Elle peut donc, de ce point de vue, être assimilée à la victoire de l'Italie lors du Premier Empire, au moment où le pays l'emportait sur tous les autres. Lorsque Corinne est abandonnée par Lord Nelvil, la jeune femme, prise d'une immense tristesse, perd en grande partie sa gloire si durement acquise. Elle devient alors « victime » de l'homme qu'elle aime, parallèlement à la situation politique en Italie sous le régime napoléonien où l'empereur fait de ce pays sa « victime », en transformant la République italienne en royaume d'Italie. Il se proclame également roi en 1805, soit deux années avant la parution du roman de Germaine de Staël¹⁴⁸. D'une certaine façon, l'écrivaine souhaite alors, par son ouvrage, se dresser contre les idées et les actes de Napoléon, son ennemi, en personnifiant le sort de l'Italie à travers Corinne.

À la différence de Corinne et de Consuelo, les personnages de Delphine et de Lucrezia ne sont pas des femmes de génie, mais bien de talent, car elles possèdent de grandes facilités dans des domaines que nous avons déjà cités auparavant. Elles sont généralement décrites de manière réaliste et adoptent des comportements beaucoup plus humains que les femmes de génie, parce que leur statut héroïque est également moins élevé que ces dernières. Ce sont par conséquent des personnages qu'une plus grande vraisemblance rend bien plus proches du lecteur. Indiana est certainement l'héroïne la plus particulière du fait qu'elle n'est ni intellectuelle, ni artiste, ni même dotée d'une forte personnalité.

Chacune des deux écrivaines présente donc des héroïnes de plusieurs espèces : Consuelo et Corinne sont des génies féminins ; Delphine et Lucrezia sont des femmes de talent ; Indiana est une simple femme. En mettant en scène des femmes aux talents et aux dons d'une ampleur si variable, Germaine de Staël et George Sand souhaitent par-dessus tout rester réalistes dans leurs projets. Il aurait été effectivement douteux de proposer dans chaque ouvrage des femmes de génie, alors que celles-ci sont rares dans la société. Néanmoins,

¹⁴⁷ A. Armend-Söchting, « *Corinne ou l'Italie/Corinne et l'Italie* : stratégies autour d'une allégorie », in *Madame de Staël/Corinne ou l'Italie*, dir. J.-P. Perchellet, Paris, Klincksieck, 1999, p. 35.

¹⁴⁸ N. Schor, « Triste Amérique : *Atala* et la fabrique de la femme post-révolutionnaire », in *Féminin/Masculin. Études et représentations*, dir. A. Vaillant, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des Littératures », « Série Le Centaure », 2003, p. 40.

quatre des protagonistes des auteures sont des femmes d'exception, des femmes supérieures, qui cultivent leurs talents, ce qui les différencie de la plupart des personnages féminins littéraires de l'époque et ce qui ne fait que renforcer leur propre statut d'héroïnes.

La gloire à tout prix ?

Le thème de la « gloire » est récurrent dans les œuvres de nos auteures, excepté dans *Indiana*, seul roman à ne pas se concentrer sur les prouesses artistiques ou intellectuelles des personnages. *A priori*, la place qu'occupent la gloire et, surtout, la quête de la gloire dans les récits mérite une analyse.

Remarquons, dans un premier temps, que les femmes de génie telles que Corinne et Consuelo ont tendance, ne fût-ce que durant un laps de temps relativement court, à rechercher la gloire. Corinne d'abord qui, en quittant l'Angleterre pour s'installer en Italie, désire avant tout connaître la liberté et surtout l'épanouissement en démontrant ses compétences artistiques et intellectuelles. Elle brille d'ailleurs tellement qu'elle en devient célèbre dans tout le pays. Mais la gloire ne sera que de courte durée, car, en tombant amoureuse d'Oswald, la jeune femme abandonne petit à petit toutes ses activités jusqu'à ce que, rejetée par l'homme qu'elle aime, elle meure de chagrin à la fin du roman. Au moment de sa mort, sa notoriété, bien qu'amoindrie, est toujours appréciable.

Consuelo, de son côté, est, un peu contre son gré, entraînée dès son plus jeune âge vers la célébrité en chantant dans les théâtres les plus réputés pour faire profiter à tous de son talent et de son don musical. Puisque la jeune femme atteint rapidement la gloire, la suite de l'histoire ne se construit plus sur cette recherche de notoriété. La protagoniste va alors vivre de nombreuses péripéties qui ne tournent pas forcément autour de la musique. Se rendant compte alors que la vie d'artiste ne lui convient pas, elle fera le choix de renoncer à la gloire. Le monde de l'opéra est en réalité un lieu où prédomine la concurrence entre les cantatrices. Or Consuelo, dotée d'une bonté d'âme, ne désire en rien écraser ses collègues, car, contrairement à ces dernières, elle n'exerce ce métier que par plaisir. Consuelo est aussi confrontée à un monde assez élitiste. Issue d'un milieu assez modeste, elle peine à s'y faire une place et à s'y adapter. C'est plus précisément à la fin du récit, lorsqu'elle voyage avec son mari pour transmettre ses connaissances musicales, que Consuelo adopte la vie qui lui convient, c'est-à-dire une vie plus humble, très loin des trompettes de la gloire. La perte de sa voix à la fin de l'ouvrage est d'ailleurs le signe que sa carrière théâtrale est définitivement terminée et qu'il lui faut tourner le dos à la célébrité.

Notons ensuite, dans un deuxième temps, que, chez les femmes de talent, le rêve de gloire est moins perceptible au moment où elles nous sont présentées. Dans le roman *Delphine*, d'abord, la protagoniste n'est pas à la recherche d'une célébrité aussi retentissante que celle de Corinne ou de Consuelo. Soucieuse du regard des autres, elle souhaite seulement conserver sa réputation et se faire connaître au sein de la bonne société. Or, comme nous le savons, sa jolie renommée s'effondre au moment où elle est accusée à tort d'avoir entretenu une liaison avec Monsieur de Serbellane. Anéantie et consciente que son honneur est perdu à jamais, Delphine meurt à la fin du récit.

Dans le roman *Lucrezia Floriani*, nous nous trouvons pour la première fois face à une héroïne qui a déjà connu la célébrité dans son passé. Alors que le lecteur suit le parcours complet de Consuelo jusqu'à ce qu'elle atteigne la gloire grâce à son dur labeur et que Delphine et Corinne lui sont présentées à un moment où elles jouissent déjà d'une solide renommée, pour Lucrezia, la rencontre a lieu lorsque le rêve de gloire de l'héroïne s'est déjà réalisé. Le lecteur la voit alors vivre dans la sagesse et dans le calme, totalement dévouée à ses enfants, loin de son existence d'autrefois. L'intrigue ne se base donc, en rien, sur une quête de célébrité, et se concentre plutôt sur une histoire d'amour qui met en scène la jalousie de Karol provoquée justement par la notoriété et la liberté dont jouissait Lucrezia par le passé.

En résumé, les quatre héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand ont toutes recherché, à leur manière, la gloire et la célébrité. Cela est d'autant plus manifeste chez Corinne et Consuelo, habitées par le besoin d'exalter leur génie et leurs dons dans le but d'en faire profiter le monde. Dans l'usage commun, la célébrité est d'ailleurs une qualité propre à tout héros. Du côté des femmes de talent, par contre, la gloire a déjà été atteinte ou est encore recherchée, mais dans une moindre mesure, puisqu'elles ne détiennent pas un statut héroïque aussi important que celui des femmes de génie. Notons, de plus, que Corinne, Consuelo et Lucrezia sont des héroïnes particulières en ce qu'elles ont toutes les trois abandonné la célébrité, se rendant compte que celle-ci ne mène finalement pas au bonheur et qu'elle constitue même un obstacle à ce dernier. Delphine, quant à elle, est « victime » de sa notoriété. Trop soucieuse de préserver sa réputation, elle ne survivra pas à la perte de celle-ci. Corinne et Lucrezia sont aussi, d'une certaine façon, « victimes » de leur gloire, car, à cause de cette dernière, les hommes qu'elles aiment ne parviennent pas à les accepter pleinement dans leur vie. Ces récits ont donc en réalité pour but de mettre en garde les lectrices contre les pièges d'une quête de la gloire à tout prix et de les inciter à utiliser leurs talents ou leurs dons à bon escient, en trouvant le juste milieu entre vie familiale et vie active dans la société.

2.5. Pour conclure : des éléments qui renforcent l'héroïsme des femmes

Dans les romans de Germaine de Staël et de George Sand, le génie féminin, en raison de sa rareté, ne peut caractériser toutes les héroïnes. Il constitue toutefois une aptitude héroïque indéniable et de la plus grande importance. Ainsi, Corinne et Consuelo sont très idéalisées respectivement par Staël et par Sand. Ce procédé permet d'insister sur le caractère exceptionnel et héroïque de ces femmes de génie. Delphine et Lucrezia, par leurs divers talents, revendiquent leur caractère héroïque, bien qu'il n'apparaisse pas de manière aussi manifeste. Ni talentueuse, ni intellectuelle, ni supérieure, Indiana, comme nous l'avons souligné, est toutefois une héroïne par l'effet qu'elle peut induire sur le lecteur. En somme, par leurs spécificités propres, les figures féminines de Staël et de Sand ne peuvent être perçues que comme des héroïnes exceptionnelles à une époque où il n'était pas coutumier de caractériser les héroïnes de cette manière. Leurs aptitudes particulières suscitent même à bien des égards la controverse de leurs contemporains.

3. Amour et héroïsme

En cette dernière partie, nous nous intéresserons aux liens entre l'amour et l'héroïsme. Nous le savons, à partir du moment où les héroïnes tombent amoureuses, elles commencent à délaissier leurs activités et, se rendant compte que cet amour n'est que malheureux, nombre d'entre elles meurent de chagrin ou se suicident. Il est donc essentiel de se demander si, malgré les actes commis, ces figures féminines conservent leur statut d'héroïnes. Dans un premier temps, nous étudierons la place qu'occupe le thème de l'amour dans les œuvres étudiées. Dans un second temps, nous nous demanderons s'il est possible d'être à la fois héroïne et amoureuse en ce début du XIX^e siècle, compte tenu du destin des personnages étudiés.

3.1. L'amour, un thème omniprésent dans les œuvres de Germaine de Staël et de George Sand

Le thème amoureux est prépondérant dans l'œuvre de Germaine de Staël et de George Sand et sert de fil conducteur pour l'intrigue. Les œuvres étudiées sont de ce point de vue annonciatrices ou déjà imprégnées du courant romantique qui se développe dans la première moitié du XIX^e siècle. Les femmes sont les principales lectrices des histoires d'amour développées dans les romans : discours sur ce genre littéraire et discours sur le « sexe faible » s'accordent pour qu'il en soit ainsi.

Il n'est pas interdit de penser que, si le thème de l'amour occupe une place aussi importante dans la production littéraire de Staël et de Sand, c'est aussi, très certainement, parce que ces femmes auteurs ont elles-mêmes vécu des histoires d'amour tourmentées. Mettre en récit des personnages qui vivent des histoires semblables à la leur contribue ainsi à guérir de leurs peines ces femmes de lettres. Rappelons en outre qu'elles utilisent leurs héroïnes pour illustrer le fait qu'il n'est jamais aisé pour une femme supérieure de vivre une relation amoureuse épanouie.

3.1.1. L'amour comme fil conducteur et nœud de l'action

Que ce soit dans *Delphine* ou *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël, ou dans *Indiana*, *Consuelo* ou *Lucrezia Floriani* de George Sand, à partir du moment où les héroïnes tombent amoureuses, c'est le sentiment qui guide entièrement l'histoire. Bien plus que de servir de fil conducteur, l'amour bouleverse totalement l'intrigue, car le comportement des héroïnes, pourtant si indépendantes au début des œuvres, change complètement dès lors

qu'elles s'attachent à un homme qu'elles se prennent à aimer. Le récit peut aussi, en certains cas, déboucher sur des dénouements inattendus à cause de cette rencontre amoureuse. Dans cette partie seront également abordées deux thématiques particulières intimement liées au développement du sentiment amoureux, celle du lieu de la rencontre et celle du voyage.

3.1.1.1. L'effet de la rencontre amoureuse chez les héroïnes

La rencontre amoureuse est essentielle pour faire progresser l'histoire et lui faire prendre une tournure particulière. Malgré le fait qu'au début des œuvres les héroïnes montrent généralement un caractère indépendant, la rencontre conduit la plupart d'entre elles à un attachement ou un dévouement extrême envers l'homme aimé. Or, cette nouvelle manière d'être peut les entraîner dans un dilemme, dans la fuite ou la rébellion, ou encore dans la mort ou le suicide.

Après sa rencontre avec Léonce de Mondoville, Delphine s'attache à ce dernier et en tombe rapidement amoureuse. Jeune veuve, elle proclame pourtant dans ses premières lettres que, après le décès de son mari, elle ne souhaite plus jamais connaître l'amour. Or, ses sentiments envers Léonce sont incontrôlables, tant ce dernier lui correspond : tous deux sont en effet des personnes d'esprit qui se préoccupent du bien d'autrui. Leur amour s'annonce cependant très compliqué. En effet, l'homme dont Delphine est tombée amoureuse est en réalité prédestiné à sa cousine, à qui elle a d'ailleurs promis – avant de rencontrer Léonce – de participer au bon déroulement de son mariage.

Je serai trop heureuse, ma chère cousine, si je puis contribuer à votre mariage avec monsieur de Mondoville ; les liens du sang qui nous unissent me donnent le droit de vous servir¹⁴⁹ [...].

Cette promesse de Delphine à sa cousine dès sa toute première lettre contient en germe tout l'enjeu de l'intrigue : elle annonce le conflit amoureux entre Léonce et Matilde, d'une part, et surtout entre Léonce et Delphine, d'autre part. Le dilemme de Delphine sera le suivant : soit vivre pleinement son amour avec Léonce en étant consciente qu'il impliquerait son rejet de la société et de ses proches, soit privilégier le bonheur de sa cousine et de Léonce en sachant que cela lui ferait le plus grand mal. Ce dilemme ne sera jamais pleinement résolu à cause des diverses péripéties qui viennent constamment contrarier l'amour de Léonce et de Delphine. Lorsque cette dernière finit par se rendre compte qu'elle ne sera jamais unie à Léonce, elle

¹⁴⁹ G. de Staël, *Delphine*, éd. B. Didier, tome 1, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 61.

s'empoisonne au dénouement de la première version du roman, et meurt de chagrin dans la seconde version.

Corinne est certainement l'héroïne dont l'amour fait basculer la vie de la manière la plus radicale. Après avoir rencontré Oswald et avoir appris à le connaître, la femme de génie qui semble, au moment où nous la rencontrons, totalement libre, se transforme et devient progressivement très dévouée à cet homme et très dépendante de lui. Mais Oswald, très différent de Corinne, ne souhaite rien d'autre qu'une femme qui partage son mode de vie et ses convictions morales et religieuses. Sincèrement éprise, l'héroïne essaie de s'adapter en à ses exigences, mais ses efforts demeurent insuffisants, puisque Léonce continue à la juger trop libre et trop différente de lui.

Le changement comportemental de Corinne peut s'expliquer par le fait que derrière ses nombreux talents se cache un profond mal-être. En effet, la mère de Corinne décède alors que celle-ci n'a que quinze ans. La jeune fille est élevée par son père et sa belle-mère dans la rigueur des mœurs anglaises auxquelles elle s'accommode difficilement. À l'âge de vingt et un ans, après la mort de son père, Lord Edgermond, elle se réfugie seule en Italie, où, pour oublier ses peines, elle recherche auprès des Italiens une certaine reconnaissance. En somme, contrairement à ce qu'elle laisse transparaître, Corinne est une femme à l'identité fragile qui ne vit pas dans le bonheur absolu. Elle croit trouver en la personne d'Oswald la sécurité et la protection à laquelle elle aspire depuis longtemps. Elle espère également, en s'attachant à cet homme, ressusciter le couple idéal de ses parents – de mère italienne et de père anglais – qui s'est éteint trop vite. La tâche demeure pourtant plus difficile que prévu, les deux êtres étant, en définitive, très différents. Cet amour impossible conduit Corinne à la mort à la fin du roman.

Indiana s'attache aussi rapidement que Corinne à l'homme qui l'a séduite, Raymon de Ramière. Mariée à l'âge de dix-neuf ans au colonel Delmare, la jeune femme ne connaît pas le véritable amour avec cet homme.

En épousant Delmare, elle ne fit que changer de maître ; en venant habiter le Lagny, que changer de prison et de solitude. Elle n'aima pas son mari, par la seule raison peut-être qu'on lui faisait un devoir de l'aimer, et que résister mentalement à toute espèce de contrainte morale était devenu chez elle une seconde nature, un principe de conduite, une loi de conscience. On n'avait point cherché à en prescrire d'autre que celle de l'obéissance aveugle¹⁵⁰.

¹⁵⁰ G. Sand, *Indiana*, éd. B. Didier, Paris, Gallimard, « folio », 1984, p. 79 - p. 80.

Indiana vit dans le dévouement le plus total, d'abord à son père, ensuite à son mari. Sa rencontre avec Raymon, un aristocrate jeune et brillant, lui fait découvrir la passion amoureuse, à la suite de quoi le caractère de l'héroïne commence à changer, car elle veut s'émanciper de son mari. Au début du récit, Indiana apparaît comme une héroïne discrète, en retrait, mais, après sa rencontre avec Raymon, elle fuit et abandonne son mari pour tenter de rejoindre son amant. Elle voyage seule et assume toutes ses responsabilités. Bien que sa passion n'ait en fin de compte mené qu'au malheur – puisqu'elle découvre que Raymon est en fait marié –, le sentiment amoureux a tout de même permis à Indiana de s'émanciper. De ce fait, le personnage d'Indiana entre en contradiction avec les héroïnes de Germaine de Staël que nous venons d'évoquer. Ces dernières, après avoir rencontré l'homme aimé, se privent de leur liberté si difficilement acquise, alors qu'Indiana, au contraire, prend conscience qu'elle peut commencer à profiter de celle-ci.

Le cas de Lucrezia Floriani est également intéressant à étudier. Après avoir renoncé à la gloire, elle adopte une attitude de dévouement par rapport à ses enfants ou son père, à qui elle prodigue les meilleurs soins. Elle rencontre Karol de Roswald à l'occasion de la visite de son vieil ami Salvator Albani. Il est alors naturel pour Lucrezia de s'occuper de ses invités tout comme elle le fait pour sa famille. Plus particulièrement, lorsque le prince Karol tombe malade, Lucrezia prend soin de lui telle une mère et remplace en quelque sorte la figure maternelle qu'il a perdue peu de temps auparavant, ce qui l'a poussé à voyager en Italie.

[...] la Floriani ne quitta presque pas son chevet. Cette excellente femme, autant par amitié pour Salvator Albani que pour obéir à un sentiment de religieuse hospitalité, se fit un devoir de soigner le prince, comme elle l'eût fait pour son meilleur ami ou pour un de ses propres enfants¹⁵¹.

Karol encourage le comportement dévoué de Lucrezia, car il ne veut pas la perdre comme il a déjà perdu sa mère et sa fiancée. Il la veut constamment à ses côtés. Ils ne quittent donc plus la demeure de la Floriani et limitent les visites pour ne pas susciter la jalousie et la peur de Karol.

La Floriani, mise ainsi au secret, ne regrettait pas le monde et ses amis. Elle les avait quittés volontairement, une première fois, elle les quittait encore, par complaisance il est vrai, mais sans amertume. Elle aimait la retraite, le travail, la campagne. Elle se consacrait exclusivement à l'éducation de ses enfants, et enseignait à Célio l'art du théâtre, pour lequel il montrait une vocation passionnée¹⁵².

¹⁵¹ G. Sand, *Lucrezia Floriani*, Paris, Alteredit, « Roman populaire du 19^e siècle », 2010, p. 158.

¹⁵² *Ibid.*, p. 467.

Même si ce mode de vie semble de prime abord convenir à Lucrezia, contre toute attente, elle commence à ne plus supporter cette situation ainsi que le comportement du prince, c'est pourquoi elle met fin à ses jours.

Consuelo est certainement le personnage qui connaît une histoire d'amour des plus complexes, entre sentiment d'attachement et besoin d'émancipation. Elle rencontre Anzoleto à Venise dans le cadre de l'étude du chant à la *scuola dei Mendicanti*, où ils vivent une relation platonique. Le jeune Italien lui ayant été infidèle, Consuelo accepte la proposition du maître Porpora qui consiste à enseigner le chant à Amélie de Rudolstadt en Allemagne. Elle éprouve beaucoup d'affection et d'admiration pour le comte Albert, qui est d'ailleurs un excellent violoniste. Elle s'y attache rapidement, et ils tombent amoureux l'un de l'autre. Or, à partir de ce moment, à l'instar de Corinne, Consuelo commence à abandonner ses activités intellectuelles et surtout artistiques pour pouvoir passer plus de temps avec le comte. Cependant, la visite d'Anzoleto remet en doute ses sentiments. Elle fuit le château en se rendant compte qu'elle désire par-dessus tout prendre du recul et continuer à exercer ses activités musicales. Dans la suite du récit, à Prague, Consuelo rencontre Frédéric de Rudolstadt, l'oncle d'Albert, qui l'informe que l'état de santé du comte se dégrade de jour en jour et qu'il décèdera sous peu. Consuelo prend alors la décision de retourner chez les Rudolstadt afin d'épouser Albert avant qu'il ne s'en aille définitivement. Elle respecte ainsi sa dernière volonté.

Nous sommes frères : pour devenir amants, il faut que la mort passe encore une fois entre nous. Mais nous devons être époux par le serment ; pour que je renaisse calme, fort et délivré, comme les autres hommes, de la mémoire de mes existences passées, qui fait mon supplice et mon châtement depuis tant de siècles, consens à prononcer ce serment ; il ne te liera pas à moi en cette vie, que je vais quitter dans une heure, mais il nous réunira dans l'éternité¹⁵³.

Notons que Consuelo se distingue considérablement des autres figures féminines étudiées. Dans chaque récit, après la rencontre amoureuse, la femme devient très attachée, voire même dévouée, à l'homme qu'elle aime et elle ne remet jamais en question ses sentiments. Or, Consuelo est la seule héroïne à mettre en doute son amour après la rencontre amoureuse, même après avoir épousé Albert, car elle est constamment tiraillée entre son désir d'émancipation et celui de vivre pleinement son amour. Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, elle pense être tombée amoureuse d'un autre homme, qui n'est finalement autre que le comte

¹⁵³ G. Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, éd. D. Zanone, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 722 - p. 723.

Albert lui-même. C'est donc seulement à partir de cet instant qu'elle réalise l'intense amour qu'elle lui porte et qu'elle lui a toujours porté. Les époux peuvent alors vivre une relation heureuse et équilibrée sans souffrir d'un sentiment de dépendance et d'un attachement excessif à l'autre, ce qui diffère des autres œuvres étudiées.

Le sentiment d'attachement est donc très présent chez les héroïnes et commence à se manifester après la rencontre amoureuse. Cette attitude peut sembler surprenante, au vu de leur indépendance d'esprit perceptible dès le début du récit. Ce net changement de comportement peut s'expliquer par le fait que les héroïnes vivent avec un certain « mal-être ». Dans les romans de Madame de Staël, Delphine et Corinne sont toutes les deux orphelines, et elles recherchent, pour combler leur solitude et leur peine, une figure protectrice qui leur permettrait aussi de fonder une famille¹⁵⁴. Par ailleurs, le veuvage de Delphine ne fait qu'accentuer son besoin de réconfort. Du côté des romans de George Sand, Indiana s'attache excessivement à Raymon parce qu'elle n'est pas heureuse avec son mari. Concernant Lucrezia, ce n'est pas elle qui souffre d'un mal profond, mais plutôt Karol qui recherche en Lucrezia une figure maternelle. Le mal de Lucrezia n'apparaît qu'après sa rencontre avec Karol, lorsque cet amour commence à devenir trop extrême. Chez Consuelo, enfin, le mal-être ne se manifeste qu'après la trahison d'Anzoletto, au moment où elle remet en doute ses sentiments pour Albert après s'y être considérablement attachée. En menant une vie sans excès et en ne dépendant pas d'Albert à la fin du roman, Consuelo est la seule héroïne à ne pas vivre un amour malheureux.

En définitive, par leurs romans, Germaine de Staël et George Sand expliquent que la douleur amoureuse est un phénomène universel qui peut même toucher les femmes d'esprit et de talent. Elles insistent également sur le fait que la dépendance à l'autre provoque un déséquilibre certain, que ce soit au niveau de la relation amoureuse ou de la santé des protagonistes, et qu'elle ne peut en aucun cas mener au bonheur. La rencontre amoureuse fait basculer la vie des héroïnes et permet de dévoiler leur véritable personnalité. Pour le lecteur, elles deviennent des femmes comme les autres, exposées elles aussi à leurs faiblesses.

3.1.1.2. Le lieu de la rencontre comme révélateur de l'attitude des héroïnes et comme centre de conflits moraux

Le fait que les écrivaines soient de nationalité française ne les empêche pas de faire évoluer certaines de leurs héroïnes dans d'autres contrées de l'Europe actuelle. Germaine de

¹⁵⁴ B. Slosmanis, *op. cit.*, p. 50.

Staël et George Sand ont une réelle envie de s'ouvrir à l'altérité et de faire découvrir d'autres cultures par le biais de la fiction. Sont ainsi décrits des paysages et/ou des mœurs italiennes, anglaises, françaises, voire même allemandes du point de vue de la philosophie. Dans *Corinne ou l'Italie* en particulier, roman cosmopolite, se mélangent les idéaux de ces différents pays.

Dans les œuvres qui nous intéressent, le lieu de la rencontre amoureuse est toujours révélateur de la psychologie des héroïnes – puisqu'elles s'imprègnent de la mentalité du pays dont il est question – et est aussi l'expression d'un ou de plusieurs conflits moraux qui sont au cœur de chacune des intrigues.

Corinne et Lucrezia, tout d'abord, ont rencontré l'amour en Italie. Nous l'avons déjà précisé, en cette fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, l'Italie est considérée comme un pays aux mœurs très libres, par opposition à l'Angleterre, par exemple, où persiste une réelle rigueur dans les manières de penser et d'agir. Les femmes qui s'établissent en Italie peuvent y exercer toutes sortes d'activités, artistiques, intellectuelles ou autres, sans restriction ni jugement.

Les unes sont d'une ignorance telle qu'elles ne savent pas écrire, et l'avouent publiquement [...]. Mais, en revanche, parmi celles qui sont instruites, vous en verrez qui sont professeurs dans les académies, et donnent des leçons publiquement en écharpe noire ; et si vous vous avisiez de rire de cela, l'on vous répondrait : Y a-t-il du mal à savoir le grec ? y a-t-il du mal à gagner sa vie par son travail ? pourquoi riez-vous donc d'une chose aussi simple¹⁵⁵ ?

Lorsque Corinne explique dans une lettre à Oswald les mœurs et les caractères des Italiens, elle lui apprend qu'il est tout à fait naturel pour une femme italienne de travailler et de s'affranchir. Ainsi, en partant vivre en Italie, Corinne souhaite, d'une part, s'émanciper et être reconnue pour ses talents et, d'autre part, suivre le même chemin que sa mère d'origine italienne. Lucrezia, par contre, n'habite pas en Italie par choix, puisqu'il s'agit de son pays d'origine, mais, lorsqu'elle était comédienne, son esprit libre s'est parfaitement accommodé des mœurs italiennes. Corinne et Lucrezia tombent toutes les deux amoureuses d'un homme qui n'est pas italien et qui provient d'un pays soumis à des règles plus strictes. Nous le savons, l'un comme l'autre supportent difficilement la conduite des habitants et de ces femmes avec qui ils ne parviennent pas à se projeter dans l'avenir. C'est ainsi que naissent des conflits d'ordre moral entre les personnages masculins et féminins, les premiers

¹⁵⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 162.

représentant l'idéal du conservatisme, et les derniers l'idéal de la liberté. Ces deux positions opposées resteront inconciliables.

Pour Delphine et Indiana, la rencontre amoureuse a lieu en France. Comme Germaine de Staël et George Sand résident prioritairement dans ce pays, il leur est alors assez aisé d'en dépeindre les mœurs dans leurs romans. Contrairement à Corinne et à Lucrezia, les hommes que Delphine et Indiana rencontrent ne sont pas issus d'un pays différent du leur. Nous pourrions donc nous imaginer qu'il ne devrait pas exister de conflit ou de divergence de caractère et d'opinion entre les hommes et les femmes. Or, des conflits sont bien présents, car les personnages représentent parfaitement les deux fortes tendances qui s'opposent en France à cette époque à la suite de la Révolution française. D'un côté, Indiana et Léonce incarnent, tout comme Oswald et Karol, l'idéal du conservatisme français et, d'un autre côté, Delphine et Raymon cultivent un esprit libertaire, à l'instar de Corinne et de Lucrezia. L'opposition entre les « libéraux » et les « conservateurs » existe depuis très longtemps et se retrouve même dans les domaines artistique et littéraire avec la querelle des Anciens et des Modernes qui éclate en France au XVII^e siècle. Celle-ci est d'ailleurs remise au goût du jour à partir du XIX^e siècle avec l'avènement du mouvement romantique qui s'oppose aux normes classiques. Staël est particulièrement consciente de ces deux tendances et défend la liberté, non seulement dans l'écriture et en littérature de manière globale, mais également dans le domaine de la politique, particulièrement pour ce qui concerne les droits des femmes¹⁵⁶. Benjamin Constant reprend lui aussi la querelle à son compte sur le plan politique, en opposant la « liberté des anciens » à la « liberté des modernes¹⁵⁷ ».

Les divergences d'opinions entre les hommes et les femmes dans les œuvres que nous étudions sont donc le produit d'une longue histoire. C'est son besoin d'émancipation intellectuelle et d'affranchissement qui fait tenir à Delphine des propos libertaires. Raymon, lui aussi épris de cet esprit de liberté, le manifeste d'une tout autre manière. Contrairement à Delphine, il ne recherche pas l'indépendance et la liberté au niveau intellectuel, mais bien sentimental, puisqu'il ne veut pas se satisfaire d'une seule femme. Cette manière de vivre et de penser s'oppose à celle de Léonce et d'Indiana. Léonce, « modèle » du conservatisme français, est semblable à Indiana qui ne vit – du moins jusqu'à sa fugue et sa tentative de suicide – que dans l'idée que la femme doit obéir à son mari et que la liberté n'est pas pour

¹⁵⁶ S. Balayé, *Madame de Staël : Lumières et liberté*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1979, p. 241.

¹⁵⁷ C. Louandre, *Œuvres politiques de Benjamin Constant*, Paris, Charpentier et c^{ie}, 1877, p. 280.

elle. Cette incompatibilité de caractère entre Delphine et Léonce d'une part, et entre Indiana et Raymon d'autre part, donne lieu à différents conflits d'ordre moral tout au long des récits.

De nouveau, le cas de Consuelo est à considérer à part. Lorsqu'elle rencontre Anzoletto à Venise, elle se conforme à la morale italienne qui veut que toute jeune fille désireuse d'être respectée vive dans la chasteté et fasse preuve de dévotion religieuse autant que de goût pour l'étude. L'Italie est effectivement à cette époque un pays très catholique, où les habitants accordent une grande importance à la religion et à Dieu¹⁵⁸. Mais, au-delà de sa piété, Consuelo incarne aussi l'esprit de liberté propre à l'Italie. Après avoir été découverte par le maître Porpora, elle devient une artiste brillante et se produit dans de somptueux théâtres où elle rencontre les plus grands personnages de son temps. Au fur et à mesure de son apprentissage, elle clame de plus en plus son indépendance en adoptant le mode de vie qu'elle souhaite et qui lui convient. Un conflit naît entre Consuelo et Anzoletto à partir du moment où la jeune chanteuse commence à connaître un réel succès. Le jeune homme, jaloux et triste, devient alors infidèle à Consuelo. En apprenant cette nouvelle, celle-ci part en Allemagne chez les Rudolstadt où elle rencontre Albert.

Chez les Rudolstadt, Consuelo découvre des modes de vie qui lui sont inconnus, comme, par exemple, le fait de servir de la nourriture en abondance et de rester un certain temps à table, alors que Consuelo a toujours vécu dans la plus grande simplicité. Les Rudolstadt représentent avec brio la mentalité allemande du début du XIX^e siècle, par leur rigueur dans leurs manières d'agir et de penser. Les hallucinations sévères dont souffre le comte Albert, par exemple, sont un sujet tabou au sein de la famille. Consuelo veut pourtant briser ce tabou. Désireuse de comprendre l'état de santé du comte, elle part à sa recherche dans les souterrains du château.

Comme Consuelo séjourne assez longtemps au sein de cette famille, elle en adopte la mentalité et s'habitue en fin de compte à son nouveau mode de vie. Une fois amoureuse d'Albert et conformément aux mœurs allemandes où la femme doit s'occuper de son mari, elle commence à se défaire de ses responsabilités artistiques et musicales envers Amélie pour passer du temps avec l'homme qu'elle aime. La visite d'Anzoletto provoque un retournement de situation et, de nouveau, l'héroïne qui, en cet instant, se rend compte que son mode de vie n'est pas celui qu'elle souhaite se retrouve en proie à un véritable conflit moral. Elle prend la décision de fuir à Prague, laissant une lettre à Albert pour lui expliquer ses tourments.

¹⁵⁸ C. Alexandre, *op. cit.*, p. 39.

Albert, je suis forcée de partir. Je vous chéris de toute mon âme, vous le savez. Mais il y a dans mon être des contradictions, des souffrances et des révoltes, que je ne puis expliquer ni à vous ni à moi-même. Si je vous voyais en ce moment, je vous dirais que je me fie à vous, que je vous abandonne le soin de mon avenir, que je consens à être votre femme. Je vous dirais peut-être que je le veux. Et pourtant je vous tromperais, ou je ferais un serment téméraire ; car mon cœur n'est pas assez purifié de l'ancien amour, pour vous appartenir dès à présent, sans effroi, et pour mériter le vôtre sans remords. Je fuis ; je vais à Vienne, rejoindre ou attendre le Porpora [...] ¹⁵⁹.

Dans chaque récit étudié, les héroïnes adoptent les mœurs et la mentalité du pays dans lequel elles résident. Ce lieu est toujours au centre de conflits moraux entre les héroïnes et l'homme qu'elles aiment. Une constante se dégage, qui permet d'expliquer ces conflits. Le besoin de liberté qu'éprouvent les héroïnes est en totale contradiction avec la volonté des hommes qui soit proviennent d'un pays différent de la femme qu'ils aiment (tel est le cas pour Oswald, Karol et Albert), soit prônent un certain conservatisme (dans le cas de Léonce). Indiana et Raymon constituent les seules exceptions, puisque c'est plutôt Raymon qui veut jouir d'une grande liberté, tandis qu'Indiana, au départ de l'histoire du moins, reste imprégnée d'une mentalité très conformiste. Son désir de liberté trouvera son expression dans la fuite motivée par l'espoir de changer de vie et d'être plus heureuse.

Par leurs romans, Germaine de Staël et George Sand soulignent les divergences de mentalité entre les hommes et les femmes de l'époque, en mettant en présence les différentes forces au sein des pays concernés. Ainsi, la liberté prônée par l'Italie se voit opposée au conservatisme de mise en Allemagne et, surtout, en Angleterre. En France, la Révolution française a bouleversé l'ordre moral et dressé les libertaires contre les conservateurs.

3.1.1.3. Le développement de la relation amoureuse à travers le voyage

Le thème du voyage ne se retrouve pas toujours avec la même intensité dans les ouvrages étudiés. Il apparaît cependant comme un facteur essentiel au développement de la relation amoureuse.

C'est très certainement dans *Corinne ou l'Italie* et dans *Consuelo* que le thème du voyage est le plus présent. Dans l'œuvre de Germaine de Staël, d'abord, Corinne et Oswald effectuent un périple à travers l'Italie et visitent notamment Rome, Naples et Venise. Ils sont en constant mouvement. Pour Corinne, le voyage est le moyen idéal pour essayer de faire adhérer Oswald au mode de vie italien, celle-ci ayant l'intime espoir qu'il vienne vivre en

¹⁵⁹ G. Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, éd. D. Zanone, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 398.

Italie avec elle¹⁶⁰. Malgré l'enthousiasme du jeune Anglais à découvrir d'autres cultures et à voir de si beaux monuments, celui-ci n'approuve finalement pas les mœurs italiennes et préfère retourner vivre en Angleterre et épouser Lucile. Quoiqu'il en soit, le voyage permet de rapprocher Corinne et Oswald, jusqu'à ce qu'ils développent de forts sentiments.

Corinne se flattait en secret d'avoir captivé le cœur d'Oswald ; mais comme elle connaissait sa réserve et sa sévérité, elle n'avait point osé lui montrer tout l'intérêt qu'il lui inspirait, quoiqu'elle fût disposée, par caractère, à ne point cacher ce qu'elle éprouvait. Peut-être aussi croyait-elle que, même en se parlant sur des sujets étrangers à leur sentiment, leur voix avait un accent qui trahissait leur affection mutuelle, et qu'un aveu secret d'amour était peint dans leurs regards et dans ce langage mélancolique et voilé qui pénètre si profondément dans l'âme¹⁶¹.

Corinne et Oswald n'ont donc pas besoin de parler de leurs sentiments durant leurs visites pour savoir ce qu'ils ressentent l'un envers l'autre. Par la suite, nous constatons que les déplacements et les voyages ne s'effectuent plus que dans la solitude et la tristesse, lorsque Oswald retourne en Écosse ou lorsque Corinne tente de le rejoindre en ce même pays. Pour Corinne, les déplacements vont d'ailleurs être de plus en plus rares jusqu'à ce qu'elle ne sorte plus de chez elle et qu'elle tombe en quelque sorte dans l'« immobilisme » à cause de sa peine amoureuse. En se coupant du monde, la jeune femme ne fait d'ailleurs que renforcer sa tristesse et tombe gravement malade.

Dans le *Consuelo* de George Sand, le thème du voyage est tellement important que ce roman a même été qualifié, entre autres, de « récit de voyage¹⁶² ». Comme nous l'avons déjà souligné, la mère de Consuelo est saltimbanque, et la chanteuse se plaît à suivre les traces de sa mère en considérant le voyage comme essentiel à sa vie. Le fait de se déplacer de ville en ville et de découvrir différents pays permet à la chanteuse de prendre du recul par rapport à sa relation amoureuse. Ainsi le voyage joue-t-il pour Consuelo un rôle important après la trahison d'Anzoleto, car il lui permet de s'éloigner de ce dernier et de commencer à l'oublier. De même, après la venue d'Anzoleto chez les Rudolstadt, elle profite également du voyage pour réfléchir sur les sentiments qu'elle porte à ce dernier et à Albert. Elle entreprend alors un long périple avant d'arriver à Vienne dans l'espoir de retrouver le Porpora. C'est encore grâce au voyage que Consuelo se rend compte qu'elle aime vraiment Albert et qu'elle veut

¹⁶⁰ V. Magri-Mourgues, « Corinne et le voyage », in *Lectures de Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, dir. J.-M. Seillan, Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 2000, p. 14.

¹⁶¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 123.

¹⁶² C. Mariette-Clot, « Paysages et récit dans *Consuelo* », in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, dir. M. Hecquet et C. Planté, Lyon, PUL, « Littératures et idéologie », 2004, p. 57.

l'épouser. À la fin du roman, elle continue à voyager, mais cette fois-ci accompagnée de son mari et de ses enfants, ce qui renforce les sentiments qu'elle éprouve envers Albert.

Dans *Delphine*, *Indiana* et *Lucrezia Floriani*, le voyage est nettement moins présent que dans *Corinne* et *Consuelo*. Cependant, il y joue un rôle tout aussi fondamental dans le développement de la relation amoureuse.

La particularité de *Delphine* est qu'il s'agit d'un roman épistolaire, c'est-à-dire que le lecteur a toujours l'impression de recevoir les informations de manière différée par rapport au moment où les faits se déroulent. Ainsi, les instants que Delphine et Léonce passent ensemble ne sont transmis au lecteur qu'à travers les lettres que les personnages échangent entre eux ou avec d'autres correspondants. En ce sens, c'est ici le « voyage des lettres » qui prime, et non celui des protagonistes, car c'est surtout par cet échange que Delphine et à Léonce apprennent à se connaître et que leurs sentiments se développent. L'un des seuls véritables voyages entrepris par Delphine a lieu lorsque celle-ci décide, après avoir appris que Matilde est enceinte, de se retirer au couvent de Madame de Ternan en Suisse, qui n'est autre que la tante de Léonce. Par cette action, elle désire, d'une part, protéger sa réputation et celle du jeune mari en ne risquant pas de corrompre son mariage et, d'autre part, elle veut prendre du recul quant à ses sentiments pour celui-ci. Or, malgré sa prise de distance, elle se rend finalement compte qu'elle ne cessera jamais de l'aimer, même après être devenue religieuse. Dans *Delphine*, le voyage, sous toutes ses formes, renforce donc toujours l'amour entre Delphine et Léonce.

Indiana entreprend deux voyages d'une importance capitale dans le récit. Le premier a lieu lorsqu'elle fuit son époux, Monsieur Delmare, pour rejoindre Raymon à Paris. Dans ce cas de figure, si la jeune femme s'engage dans ce trajet, c'est parce qu'elle est certaine de ses sentiments, et le voyage ne fait que la conforter dans cette idée. Après avoir été rejetée par Raymon et être retournée en France, Indiana décide avec Ralph de se rendre à Bourbon, le lieu de leur enfance, pour se donner la mort dans le ravin de Bernica. Pendant le trajet se développent des sentiments sincères, qu'ils s'avouent juste avant leur tentative de suicide. Ils peuvent ensuite vivre ensemble, reculés du monde, et de manière plus heureuse.

Lucrezia voyageait énormément lorsqu'elle exerçait le métier de comédienne. Quand nous faisons sa connaissance dans le roman, elle vit dans la sédentarité, à la campagne, et s'occupe principalement de l'éducation de ses enfants. Elle ne voyage alors que très peu. Contrairement aux autres œuvres étudiées, dans *Lucrezia Floriani*, seuls les hommes entament un voyage de grande envergure. Salvator Albani part en Italie avec son ami Karol de

Roswald pour essayer de soulager les peines de ce dernier. Le voyage fait certes grand bien à Karol, et sa rencontre avec Lucrezia n'est pour lui que bénéfique, car il trouve l'amour aux côtés de cette femme. Une routine s'installe toutefois rapidement entre les deux êtres qui vivent cloîtrés dans la demeure de la Floriani pour tenter de limiter la jalousie de Karol. L'enfermement ne fait pourtant que la renforcer, car l'homme s'imagine des scénarios qui n'ont jamais eu lieu ou qui ne se produiront jamais. Cette situation d'« immobilisme », à l'instar de *Corinne*, se révèle très néfaste pour le couple et le destine au malheur.

Dans toutes les œuvres, le voyage participe à faire prendre conscience, à trouver ou même à amplifier l'amour. Si le voyage avec l'homme aimé permet de développer les sentiments amoureux, l'immobilisme ou la limitation des déplacements, au contraire, nuit à la santé des personnages, et parfois même au lien amoureux. Après le départ d'Oswald, Corinne ne se déplace plus, ce qui la conduit à tomber malade et à mourir de chagrin. Pour Lucrezia et Karol, cloîtrés chez eux, l'enfermement dégrade considérablement la relation ainsi que leur santé respective.

3.2. L'amour comme obstacle à l'héroïsme ?

Au vu de la place importante accordée par Germaine de Staël et George Sand à l'amour, nous pouvons nous demander si ce dernier ne constitue pas en réalité un frein à l'héroïsme des femmes. Chaque début de récit – sauf dans le cas d'*Indiana* – montre des personnages féminins vivant dans le plus grand héroïsme, alors qu'au terme de l'intrigue ils sont généralement confrontés à la tristesse, voire à la mort, en raison de l'échec de leur relation amoureuse et de la désillusion qui s'ensuit.

3.2.1. Une étymologie particulière

Si nous nous intéressons à l'étymologie du mot « héros », nous remarquons que ce dernier entretient un lien étroit avec le concept de l'amour. En effet, le philosophe Platon, dans son *Cratyle* – œuvre composée entre le V^e et IV^e siècle av. J.-C. – estime que la racine du terme « héros » (hêrôs) a une origine commune avec la racine du mot « amour » (êrôs)¹⁶³. En partant de ce constat, nous pouvons donc supposer que l'héroïsme est indissociable de l'amour. Platon donne pour exemple que lorsqu'un héros ou une héroïne se sacrifie, ce geste

¹⁶³ Platon, *Le Banquet*, trad. par Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1998, p. 101.

s'explique avant tout par l'amour. Le philosophe illustre cette idée dans *Le Banquet*, en reprenant le mythe d'Alceste qui s'est sacrifiée par amour pour son époux Admète¹⁶⁴.

Parmi tant d'hommes, auteurs de tant de belles actions, on compterait aisément ceux dont les dieux ont rappelé l'âme de l'Hadès : ils rappelèrent pourtant celle d'Alceste par admiration pour son héroïsme : tant les dieux mêmes estiment le dévouement et la vertu qui viennent de l'amour !

Au contraire, ils renvoyèrent de l'Hadès Orphée, fils d'Œagros, sans rien lui accorder, et ils ne lui montrèrent qu'un fantôme de la femme qu'il était venu chercher, au lieu de lui donner la femme elle-même, parce que, n'étant qu'un joueur de cithare, il montra peu de courage et n'eut pas le cœur de mourir pour son amour, comme Alceste, et chercha le moyen de pénétrer vivant dans l'Hadès ; aussi les dieux lui firent payer sa lâcheté et le firent mettre à mort par des femmes. Au contraire, ils ont honoré Achille, fils de Thétis, et l'ont envoyé dans les îles des Bienheureux parce que, prévenu par sa mère qu'il mourrait s'il tuait Hector, et qu'il reverrait son pays s'il ne le tuait pas, et y finirait sa vie, chargé d'années, il préféra résolument secourir son amant, Patrocle, et non seulement mourir pour le venger, mais encore mourir sur son corps. Aussi les dieux charmés l'ont-ils honoré par-dessus tous les hommes, pour avoir mis à si haut prix son amant¹⁶⁵.

Platon, en pointant le courage d'Alceste par son sacrifice, souligne, d'une part, que l'héroïsme n'est pas propre aux hommes, et que les femmes peuvent elles aussi être des héroïnes. D'autre part, il estime qu'il est tout à fait possible d'être héroïque par amour. C'est donc en ce sens que les romans de Staël et de Sand doivent être abordés, en gardant en tête que, malgré les faiblesses des figures féminines induites par l'amour, celles-ci conservent pourtant leur statut d'héroïne. L'idée de Platon doit avant toute chose être réinterprétée, car les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand ne suivent pas un chemin semblable en tous points à celui d'Alceste. Cette idée constitue cependant une base solide pour notre recherche.

Nous étudierons d'abord la grandeur héroïque des femmes qui entre en opposition avec la représentation des hommes, mais aussi des autres femmes des romans. Nous examinerons ensuite si l'amour constitue véritablement une faiblesse pour les héroïnes. Enfin, nous nous demanderons comment les femmes conservent leur statut d'héroïne malgré la peine amoureuse.

3.2.2. Des femmes héroïques, des hommes effacés

D'un point de vue général, dans les romans étudiés, ce sont les femmes qui témoignent de valeurs héroïques. Que ce soit dans *Delphine*, *Corinne*, *Consuelo* ou *Lucrezia Floriani*, nous rencontrons, dès le début de leur récit éponyme, des héroïnes décrites comme des

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶⁵ *Ibid.*

femmes d'esprit, de talent et/ou de génie. Dans tous les cas de figure, ces femmes se révèlent exceptionnelles et se différencient tant des hommes que des autres femmes de la société. Pourtant, au début des romans de Germaine de Staël, les hommes font eux aussi preuve d'un certain héroïsme en accomplissant des actions particulières. Ainsi Léonce, prêt à tous les sacrifices pour préserver la réputation de sa famille, essaie de faire entendre raison à son cousin pour qu'il ne se marie pas avec mademoiselle de Sorane. Léonce a en effet découvert que, depuis le décès de ses parents, celle-ci se comporte dans le monde avec trop de libertés, et un mariage avec cette femme pourrait alors entacher la réputation de la famille. Or, en jugeant cette femme indigne de son cousin, c'est pourtant sa propre réputation que Léonce met en danger, car, mademoiselle de Sorane étant une riche héritière, la réaction du jeune homme déplaît beaucoup au roi. Cependant, tous consentent à reconnaître que Léonce s'est comporté tel un héros. Lorsque le duc de Mendoce, durant une discussion avec Delphine, lui fait part de cet acte de bravoure, celle-ci tombe en admiration devant le jeune Français.

[...] enfin il a paru dans sa conduite qu'aucun genre de sacrifice personnel ne lui coûtait, quand il s'agissait de préserver de la moindre tache la réputation d'un homme qui portait son nom. Le caractère de monsieur de Mondoville réunit au plus haut degré la fierté, le courage, l'intrépidité, tout ce qui peut enfin inspirer du respect ; les jeunes gens de son âge ont, sans qu'il le veuille, et presque malgré lui, une grande déférence pour ses conseils ; il y a dans son âme une force, une énergie, qui, tempérées par la bonté, inspirent pour lui la plus haute considération ; et j'ai vu plusieurs fois qu'on se rangeait quand il passait, par un mouvement involontaire, dont ses amis riaient à la réflexion, mais qui les reprenait à leur insu, comme toutes les impressions naturelles¹⁶⁶.

Léonce force donc l'admiration de tous par son goût de l'honneur et du respect extrême de l'opinion. C'est en ce sens que Léonce peut être considéré comme un être héroïque au début du roman.

Oswald, quant à lui, fait preuve au commencement du récit d'un héroïsme encore plus intense que celui de Léonce. Il se comporte à l'image du héros traditionnel, prêt à se sacrifier pour le bien de la collectivité. Au début de l'œuvre, durant son voyage en Italie, la maladie l'oblige à s'arrêter quelques jours à Ancône. Survient un terrible incendie, au cours duquel il coordonne la lutte contre le feu et y participe lui-même, parvenant ainsi à le maîtriser dans les maisons, dans le quartier des Juifs et aussi dans l'hôpital des « fous ». Il veut sauver toutes les personnes victimes de l'incendie sans exception. Il fait donc preuve d'un acte de bravoure et de courage et est reconnu par l'entière population pour son héroïsme.

¹⁶⁶ G. de Staël, *Delphine*, éd. B. Didier, tome 1, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 100.

Oswald, animé par le danger qu'il venait de courir, les cheveux épars, le regard fier et doux, frappa d'admiration et presque de fanatisme la foule qui le considérait ; les femmes surtout s'exprimaient avec cette imagination qui est un don presque universel en Italie, et prête souvent de la noblesse aux discours des gens du peuple. Elles se jetaient à genoux devant lui, et s'écriaient : *Vous êtes sûrement saint Michel, le patron de notre ville ; déployez vos ailes, mais ne nous quittez pas ; allez là-haut sur le clocher de la cathédrale, pour que de là toute la ville vous voie et vous prie*¹⁶⁷.

Staël renvoie ainsi une image très héroïque d'Oswald. Cependant, que ce soit dans le cas de Léonce ou d'Oswald, cette grandeur héroïque s'estompe sensiblement au fur et à mesure de l'avancement dans le récit. Ils deviennent des hommes relativement singuliers, en décidant de consacrer leur vie dans le mariage et dans la fondation d'une famille.

Les actes héroïques des hommes dans les œuvres de Sand sont nettement moins présents, voire inexistantes. Dans *Indiana*, Raymon de Bavière ou encore le colonel Delmare ne sont aucunement décrits comme des héros et sont même dépeints comme des hommes peu respectables. De plus, bien qu'Albert et Karol soient sans nul doute des hommes très vertueux, ils ne renvoient toutefois pas une image héroïque d'eux-mêmes. Ils n'accomplissent, en effet, pas d'actions dignes de véritables héros et n'ont pas non plus de talents aussi développés que ceux des héroïnes. En outre, Oswald, Albert et Karol sont des êtres en souffrance, voire malades, qui ne développent pas d'attitudes héroïques contrairement aux femmes qu'ils aiment, alors pourtant qu'elles souffrent elles aussi d'un profond mal-être. D'abord, comme nous venons de l'énoncer, Oswald éprouve un sentiment de mélancolie et de tristesse tout au long du roman. Au début de l'histoire, les médecins pensent même qu'il contracte une maladie. Or, ce mal est uniquement dû à la perte de son père, qu'il considère de surcroît comme son meilleur ami, et il ne parvient pas à retrouver une joie de vivre absolue à la suite de ce malheureux événement, même après sa rencontre avec Corinne.

Sa santé était altérée par un profond sentiment de peine, et les médecins, craignant que sa poitrine ne fût attaquée, lui avaient ordonné l'air du Midi. [...] La plus intime de ses douleurs, la perte d'un père, était la cause de sa maladie ; des circonstances cruelles, des remords inspirés par des scrupules délicats, aigrissaient encore ses regrets, et l'imagination y mêlait ses fantômes¹⁶⁸.

Plus que la perte d'un parent, c'est aussi un profond sentiment de regrets et de remords qui expliquent l'état d'Oswald.

Albert souffre lui aussi d'une maladie qui suscite des troubles hallucinatoires et lui cause un mal profond. Bien que Consuelo considère Albert comme un homme exceptionnel, il

¹⁶⁷ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 45.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

ne peut pourtant pas être qualifié d'héroïque, puisque ses qualités restent inférieures à celles de Consuelo sur qui se focalise d'ailleurs tout le récit. Karol, enfin, est également un personnage mélancolique, et ce, dès le début du roman, après la perte de sa mère et de sa fiancée. Tout au long de l'histoire et malgré son attachement à Lucrezia, son état se détériore de plus en plus, ce qui le dépouille de toute qualité héroïque.

Ainsi, et ce malgré les épisodes héroïques d'Oswald et de Léonce, les personnages masculins ne sont pas des héros à proprement parler, parce que ce sont avant tout les femmes que Staël et Sand veulent valoriser en tant qu'héroïnes et protagonistes principales. Par leur noblesse d'âme, leurs nombreux talents et même parfois leur génie, ces femmes se distinguent manifestement des hommes, mais aussi des autres femmes qui sont présentes dans les ouvrages. Par exemple, dans *Corinne ou l'Italie* et dans *Delphine*, le caractère de l'héroïne est fermement opposé à celui de la femme que l'homme qu'elle aime va épouser. D'un côté, Corinne, s'oppose à Lucile, une femme certes respectable, mais qui ne prône pas une certaine liberté, conformément à l'attitude que les femmes doivent adopter en Angleterre. Delphine, de son côté, s'oppose à sa cousine Matilde qui, comme nous l'avons déjà souligné, n'a pas de talent particulier et adopte les mœurs conservatrices françaises où la femme ne prend pas part aux activités intellectuelles et artistiques. Un procédé similaire se retrouve dans *Consuelo*. George Sand met si bien en avant le génie musical de Consuelo que les autres cantatrices semblent dénuées de talent face à celle-ci. Avant l'arrivée de Consuelo, la Clorinda est considérée par le public comme une cantatrice hors pair. Mais la prestation de Consuelo à l'opéra subjugué littéralement le public. Celui-ci n'a plus d'yeux que pour elle, et la Clorinda tombe alors en disgrâce, ce qui va provoquer la jalousie de la jeune femme, mais aussi le déclin de son succès et de ses prestations.

En résumé, Germaine de Staël et George Sand tiennent à se distinguer manifestement des auteurs qui leur sont contemporains en mettant en avant des héroïnes, et non des héros. Pour parvenir à leurs fins, elles les rendent tout à fait exceptionnelles, dans l'âme et le talent, et les opposent, d'une part, aux hommes qu'elles aiment et, d'autre part, aux autres femmes présentes dans le roman et qui leur sont inférieures sur de nombreux plans.

3.2.3. L'amour, une faiblesse ?

Après avoir démontré à quel point les femmes des romans peuvent être qualifiées d'héroïnes, nous allons à présent pouvoir établir un lien entre héroïsme et amour. Nous le savons déjà, lorsque les héroïnes rencontrent l'amour, elles s'effacent de la société et

abandonnent leurs activités. Elles perdent ainsi toute leur gloire à cause du sentiment amoureux. Plus encore, la peine amoureuse conduit certaines d'entre elles à la mort ou au suicide, comme Delphine, Corinne et Lucrezia, par exemple. Constatant cela, nous pouvons imaginer l'amour comme une faiblesse de taille pour la plupart des héroïnes. Or, il peut aussi constituer une véritable force.

Ainsi, si nous reprenons le cas de Consuelo, l'amour qu'elle porte à Albert et qu'elle reçoit en retour constitue pour elle une vraie force en dépit des tourments amoureux qu'elle a subis. Cet amour l'aide à se surpasser sur le plan musical, notamment, lorsqu'elle se produit à l'opéra. Lorsqu'elle croit voir Albert pourtant décédé dans les couloirs du théâtre, d'abord surprise, elle cherche ensuite à élucider ce mystère et garde l'espoir que son époux soit encore vivant. Cette hypothèse se confirmant finalement, elle vit alors une relation amoureuse épanouie avec Albert à la fin du roman. Pour l'héroïne, l'amour n'est donc pas seulement un objet de peine, mais aussi une source de force et de bonheur.

Pour Delphine et Corinne, l'amour durant un certain temps contribue aussi à leur bonheur. Mais ces femmes, quoique libres et soucieuses de préserver une certaine indépendance, portent cependant en elles un mal-être consécutif à la perte d'êtres chers. Leur rencontre respectivement avec Léonce et Oswald leur apporte un bonheur qu'elles ne connaissent plus depuis longtemps et qui vient combler un vide sentimental. En ce qui concerne Lucrezia, l'ancienne comédienne qui n'a jamais connu de relation amoureuse stable trouve au début de sa relation avec Karol l'équilibre dont elle a réellement besoin. Nous terminerons ce survol des personnages avec celui d'Indiana, particulièrement intéressant du point de vue qui nous occupe. La passion amoureuse donne en effet une vraie force à l'héroïne qui parvient, grâce à elle, à s'émanciper de son mari en s'enfuyant retrouver son amant. Dans ce cas de figure, l'amour permet à la jeune créole de se rendre compte qu'elle veut, elle aussi, connaître l'épanouissement.

Ainsi, même si dans la plupart des romans l'amour se révèle finalement malheureux, nous voyons qu'en fin de compte il peut aussi renforcer la détermination des héroïnes dans leur quête de liberté et de bonheur. En ce sens, que ces femmes puissent être héroïnes tout en étant amoureuses commence à apparaître concevable.

Cette conciliation naissante entre héroïsme et amour se trouve confortée par le fait qu'à l'époque, il est presque inconcevable de songer à mettre en récit une héroïne qui ne soit pas amoureuse. Il s'agit, en quelque sorte, d'un passage obligé pour tout écrivain désireux d'introduire dans ses œuvres fictionnelles une femme en tant que personnage principal. En ce

début du XIX^e siècle, selon une conception assez traditionaliste, l'aboutissement de la vie d'une femme consiste à trouver l'amour malgré tout¹⁶⁹. Même les femmes de talent ou de génie aspirent à cet idéal. Après s'être mariées fort jeunes et pas forcément par amour, Staël et Sand se séparent toutes deux de leur mari quatorze années après leur mariage dans le but de connaître le véritable amour, à l'instar de leurs héroïnes¹⁷⁰. Ainsi, à cette époque, rares sont les femmes qui ne ressentent pas le profond désir de connaître l'amour véritable, et les héroïnes de nos auteures n'échappent pas à cette règle.

Une première conciliation entre amour et héroïsme peut donc être envisageable par le fait qu'il n'est pas possible à l'époque de Germaine de Staël et de George Sand d'introduire une héroïne non amoureuse. En outre, même s'il mène en certains cas au malheur, l'amour constitue avant toute chose une force pour les figures féminines des œuvres étudiées. Sur cette lancée, nous allons approfondir notre étude en nous focalisant sur les relations plus problématiques existant entre amour et héroïsme.

3.2.4. Un héroïsme renouvelé

Dans l'imaginaire culturel, il est difficilement acceptable qu'une héroïne conserve son statut si elle s'ôte la vie à la suite d'une peine amoureuse. Or, nous verrons qu'une conciliation entre ces deux visions peut pourtant s'envisager, et que sans doute ces femmes représentent des héroïnes tout à fait particulières, et même novatrices pour l'époque.

3.2.4.1. Une conciliation problématique entre amour et héroïsme

Une conciliation entre amour et héroïsme ne va pas de soi, et est d'ailleurs source de difficultés dans la littérature depuis des siècles. Déjà dans les écrits de l'Antiquité, Médée et Didon veulent s'émanciper par la quête amoureuse et tentent en quelque sorte d'être des héroïnes par l'amour. Cette époque n'était cependant pas préparée à considérer la quête amoureuse comme une valeur héroïque, car le destin propre au héros épique empêche celui-ci de se consacrer à la vie amoureuse¹⁷¹. Reprenons le cas d'Alceste que nous avons déjà évoqué. La tragédie grecque d'Euripide montre qu'il est possible d'être héroïne par l'amour en se sacrifiant pour l'homme aimé. Même si, dans ce cas de figure, l'amour devient effectivement une valeur héroïque certaine, ce fait demeure pourtant assez rare à cette époque. En outre, dans l'Antiquité, ces « héroïnes par l'amour » se revendiquent difficilement comme

¹⁶⁹ M. Reid, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, p. 182.

¹⁷⁰ M. Bertelà, *Hortense Allart entre Madame de Staël et George Sand : ou, Les femmes et la démocratie*, Pise, ETS, 1999, p. 27.

¹⁷¹ P.-A. Deproost, M. Watthee-Delmotte et L. Van Ypersele, *op. cit.*, p. 22.

telles, car elles sont toujours liées à leur statut d'épouse ou d'amante, et donc, en somme, à l'homme qu'elles aiment. Comme nous le savons, avec la dissolution progressive du genre de l'épopée et l'avènement de nouveaux genres littéraires, le statut du héros et de l'héroïne évolue considérablement dans la littérature. Ainsi, l'apparition du roman – qui retient notre attention puisque Staël et Sand utilisent ce genre pour mettre en scène leurs héroïnes – bouleverse la conception traditionnelle du héros et de l'héroïne et présente un héroïsme bien plus complexe.

Avec l'avènement du roman dans le courant du XIX^e siècle, les héros ne sont en effet plus assimilés à des dieux ou à des demi-dieux qui accomplissent des actes d'une extrême bravoure ou qui privilégient l'excellence, comme c'est notamment le cas dans les épopées. Ce changement est d'ailleurs souligné par Georg Lukacs, critique hongrois qui étudie la littérature à partir de considérations philosophiques et pour qui l'apparition du roman est le résultat d'un monde disloqué, où les hommes cessent de croire en Dieu et où le sens de la vie devient dès lors problématique¹⁷². Le roman révèle des héros et aussi des héroïnes dont le destin n'est plus scellé comme celui des héros épiques, mais qui, au contraire, se cherchent constamment, apprennent, se perdent et se trouvent alors qu'ils ne s'y attendent pas¹⁷³. De plus, les faiblesses des héros et des héroïnes sont désormais mises en lumière dans le roman. Dans l'épopée, en effet, seuls certains épisodes qui s'étalent sur une très longue durée sont décrits. De ce fait, les auteurs tels qu'Homère ou Virgile peuvent faire l'impasse sur les défauts des personnages, pour insister uniquement sur le caractère héroïque du protagoniste. Or, généralement, le roman inscrit le héros ou l'héroïne dans une certaine linéarité, où les sauts dans le temps demeurent beaucoup plus rares. Comme le roman s'étale sur un laps de temps plus court, tous – ou presque tous – les épisodes sont mentionnés, permettant ainsi de révéler les faiblesses du héros ou de l'héroïne¹⁷⁴. Germaine de Staël et George Sand, en privilégiant le genre du roman, décrivent donc des héroïnes qui montrent certaines faiblesses et dont le destin n'apparaît pas entièrement tracé.

Le mouvement romantique au début du XIX^e siècle – dont nos écrivaines sont représentatives – exalte le sentiment amoureux, qui prévaut sur tout le reste. C'est dans ces œuvres plus spécifiques qu'une conciliation entre amour et héroïsme peut, de fait, être repensée. Contrairement aux récits épiques, les œuvres romantiques – qu'il s'agisse de drames, de romans ou d'autres genres littéraires – concèdent une place de choix à l'amour, et

¹⁷² G. Lukacs, *La théorie du roman*, trad. de l'allemand par J.-L. Ferrier, Paris, Gonthier, « Méditations », 1963, p. 84.

¹⁷³ F. Clavel, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

les héros sont même prêts à tout sacrifier pour celui-ci. Ainsi, à la fin du drame romantique *Hernani* de Victor Hugo, par exemple, le personnage éponyme s'empoisonne en même temps que la femme qu'il aime, Doña Sol¹⁷⁵. Du côté des héroïnes, nous avons déjà mentionné dans la première partie le personnage d'Atala du roman de Chateaubriand, qui s'empoisonne parce qu'elle est consciente que son amour avec Chactas ne sera jamais heureux. Ce sens du sacrifice par amour s'inspire tout droit des tragédies grecques, comme nous l'avons déjà étudié avec l'*Alceste* d'Euripide. En parallèle, nous savons que nos héroïnes sont elles aussi prêtes à « sacrifier » leur propre vie à la suite d'une déception amoureuse dont elles ne parviennent pas à se défaire (dans les cas de Delphine, d'Indiana et aussi de Corinne, en quelque sorte) ou alors à cause du malheur que cet amour provoque (pour Lucrezia). En somme, c'est par ce sens du sacrifice, et aussi par le fait d'assumer les faiblesses qu'induit le sentiment amoureux qu'il est possible d'être héros ou héroïne par l'amour. C'est donc dans son malheur que le héros ou l'héroïne acquiert un tel statut, après s'être donné corps et âme pour la personne aimée et après avoir tout essayé pour préserver cet amour. Précisons aussi que ce sens du sacrifice, bien qu'il soit assez présent chez les héros romantiques, est surtout propre aux femmes. Malgré le désespoir amoureux des hommes et la mort à laquelle il peut conduire, cette attitude s'observe plus fréquemment chez les femmes. Rappelons qu'à l'époque, en effet, l'héroïsme féminin se revendique avant tout comme un héroïsme moral, qui se reflète d'ailleurs parfaitement à travers ce sens du sacrifice pour l'homme aimé que nous venons d'explicitier.

Pour conclure ce point, nous pouvons donc soutenir que la conception traditionnelle de l'héroïsme et du héros épique a bel et bien été renouvelée, car, avec les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand, il ne s'agit plus de se manifester par le courage guerrier pour attester de qualités héroïques. Les femmes dépeintes par nos auteures revendiquent leur héroïsme dans un cadre moral, et c'est bien à ce niveau qu'une conciliation entre amour et héroïsme peut être jugée acceptable. Il convient dans ce cas de considérer l'échec amoureux et le sacrifice non pas comme des faiblesses, mais comme l'expression d'une véritable valeur morale. Cette conception de l'héroïsme se retrouve déjà avec certains personnages féminins antiques et mythologiques tels qu'Alceste qui se donne la mort pour l'être aimé. Notons toutefois que le personnage d'Alceste se distingue surtout par son amour et son lien avec

¹⁷⁵ V. Hugo, *Hernani ou l'honneur castillan*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1830, p. 105.

Admète. À l'opposé, les héroïnes de Staël et de Sand assument leur individualité et, en ne dépendant d'aucun homme, se présentent avec une personnalité propre dès le début du récit.

3.2.5. Un héroïsme moral

Par définition, les héroïnes possèdent de grandes valeurs morales, surtout à l'époque de Germaine de Staël et de George Sand. Cette caractéristique héroïque et féminine se rencontre d'ailleurs déjà dans l'Antiquité. Citons par exemple Antigone, prête à tout pour offrir une sépulture à son défunt frère. Il serait laborieux de détailler toutes les qualités morales des héroïnes de Staël et de Sand, aussi nous focaliserons-nous sur les aspects qui nous paraissent les plus importants. Nous traiterons ensuite plus spécifiquement du sacrifice amoureux, acte héroïque indéniable.

Les femmes de génie, Corinne et Consuelo, présentent des qualités morales tout à fait estimables. Elles sont prêtes à tout sacrifier pour leurs proches et les personnes qu'elles aiment, et sont par ailleurs d'une incroyable modestie quant à leurs facultés. Ces femmes, et plus encore Consuelo, font preuve d'un grand courage pour le bien d'autrui. Elles sont aussi très fidèles, que ce soit aux hommes qu'elles aiment ou à leurs propres principes. De plus, elles aiment aider leur prochain, notamment par l'instruction. Corinne fait ainsi visiter l'Italie à Oswald, pour lui faire découvrir sa propre culture. Consuelo, quant à elle, a le souci de partager son savoir musical, que ce soit à Amélie chez les Rudolstadt, ou encore à Joseph Haydn lors de leur voyage pour Vienne. Elle conserve d'ailleurs à la fin du récit cette volonté d'instruire le monde à travers les voyages avec son mari et ses enfants. Elle n'a de plus pas le goût pour la compétition et souhaite simplement prendre du plaisir à chanter, et en procurer en retour à son public. Le sens moral de Consuelo se retrouve également au travers des regrets qu'elle éprouve lorsqu'elle tombe amoureuse du « chevalier » inconnu dans *La Comtesse de Rudolstadt*, alors qu'elle est mariée à Albert.

Cet héroïsme moral est tout aussi présent chez les femmes de talent que sont Delphine et Lucrezia. Delphine, d'abord, est certainement l'héroïne dont la bonté et les qualités morales sont des plus importantes. La jeune femme, malgré l'amour qu'elle porte à Léonce et qu'elle reçoit en retour, sacrifie non seulement cet amour, mais aussi sa propre réputation, pour préserver celle de son amie Thérèse. « Après cet acte de courage et d'honnêteté, car c'était moi que je sacrifiais, je voulus tenter de ramener monsieur de Fierville¹⁷⁶ [...] ». Monsieur de Serbellane, l'amant de Thérèse, souhaite en effet faire un dernier adieu à son aimée dans la

¹⁷⁶ G. de Staël, *Delphine*, éd. B. Didier, tome 1, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 172.

demeure de Delphine, pour ne pas éveiller les soupçons quant à leur relation. Or, le récit quelque peu déformé de ces faits parvient aux oreilles de Léonce qui s'imagine que Monsieur de Serbellane est en réalité l'amant de Delphine. Notons qu'après cet épisode, Delphine ne s'est jamais justifiée et n'a jamais défendu sa cause et son innocence auprès de Léonce parce que, consciente de sa mauvaise réputation, elle ne veut pas compromettre celle de Léonce. De plus, même si cela la fait souffrir, elle sait qu'elle ne pourra jamais être réunie à Léonce et préfère le laisser vivre avec Matilde pour lui donner une chance d'être heureux. Léonce connaît cependant bien plus tard la vérité et veut alors regagner le cœur de Delphine. Mais il est déjà trop tard, car il a déjà épousé Matilde, et Delphine ne veut pas causer le malheur du couple. Cette femme de talent est donc parfaitement représentative d'une héroïne par la morale, car elle est prête à se sacrifier pour privilégier le bonheur des autres et de l'homme qu'elle aime aux dépens du sien.

Du côté de Lucrezia, c'est principalement par son dévouement à ses proches qu'elle peut être assimilée à une héroïne par la morale. Cette femme se distingue également par les nobles valeurs morales que sont la sagesse, l'humilité et la fidélité. Consciente qu'elle ne recherche que la stabilité, elle refuse les avances de son vieil ami, Salvator Albani.

– Tu peux être fort tranquille, Salvator, je n'aurai plus d'amour. Tiens, dit-elle en lui prenant la main et en la plaçant sur son cœur, il y a là une pierre désormais. Mais non, ajouta-t-elle en plaçant la main de Salvator sur son front, l'amour des enfants et la charité habitent encore dans le cœur ; mais le principal siège de l'amour est là, vois-tu, dans la tête, et ma tête est pétrifiée¹⁷⁷.

Lucrezia ne veut plus tomber amoureuse, car, n'ayant jamais connu le bonheur dans l'amour, elle préfère se consacrer à sa famille. Elle renvoie à un certain idéalisme moral qu'elle veut atteindre tout au long du récit par ses bonnes actions et par son dévouement à ses proches.

Intéressons-nous également à Indiana. Malgré le fait qu'elle soit une héroïne au caractère moins affirmé, elle se distingue pourtant elle aussi par ses qualités morales. En souhaitant aider son père à surmonter ses dettes, Indiana accepte de se marier avec le colonel Delmare alors qu'elle est encore très jeune et qu'elle ne souhaite pas l'épouser. Elle fait donc preuve, à cet égard, d'une grande bonté et d'un grand courage, en se sacrifiant pour le bien-être de son père.

¹⁷⁷ G. Sand, *Lucrezia Floriani*, Paris, Alteredit, « Roman populaire du 19^e siècle », 2010, p. 118.

Dotées d'indéniables qualités morales qu'elles partagent et qui renforcent par là même leur statut d'héroïnes, les protagonistes féminines peuvent aller jusqu'à sacrifier leur bonheur pour privilégier celui de leur famille ou de l'homme qu'elles aiment. Le sacrifice le plus important auquel elles acceptent de se soumettre est celui de la mort, qui devient alors l'expression d'un héroïsme moral particulièrement bouleversant.

Le sacrifice dans la mort

Les plus hauts faits moraux des héroïnes se situent au moment de leur mort, toujours liée à une peine ou à un échec amoureux. La mort vient renforcer la valeur héroïque du personnage féminin et est présentée comme le fruit d'une grandeur morale certaine.

Le thème du sacrifice dans la mort s'illustre de façon différente chez les héroïnes de Germaine de Staël. Dans le roman *Delphine*, il se retrouve de manière plus éclatante dans la première version du dénouement, lorsque l'héroïne, après avoir appris que Léonce est condamné à mort à Chaumont, décide de s'empoisonner devant celui qu'elle aime. Après tant d'années de lutte, elle ne pourra finalement jamais être unie à lui, aussi décide-t-elle de l'accompagner dans la mort. Le sacrifice de Delphine est avant tout un acte moral, dans le sens où elle refuse de se soumettre au malheur, séparée de l'homme qu'elle aime pour tout le reste de sa vie. Comme l'histoire se déroule à l'époque de la Révolution, la mort de Delphine peut aussi être perçue comme le refus de vivre dans un monde cruel et sanglant au point de lui enlever l'homme qu'elle aime, un monde qui ne défend pas les valeurs d'égalité et de liberté pourtant promises¹⁷⁸. Si elle sacrifie sa vie, c'est donc avant tout par amour, mais aussi parce qu'elle refuse de continuer à vivre dans une société qu'elle a en horreur, qu'elle juge « immorale » et qui, surtout, a condamné son aimé à mort. Le sacrifice dans la mort se retrouve également dans le deuxième dénouement du roman. Dans cette version, c'est d'abord Léonce qui fait un sacrifice en renonçant à sa réputation à laquelle il tient énormément pour rejoindre Delphine qui s'est enfuie de son couvent pour le retrouver. Après s'être enfin réunis, ils ont pour projet de se marier et donc de vivre enfin heureux. Mais, nous le savons, la famille de Léonce désapprouve l'union de celui-ci avec une religieuse, et le jeune couple est forcé d'annuler le mariage. Très malheureuse, Delphine meurt de chagrin dans les bras de Léonce. La mort de l'héroïne démontre son sens du sacrifice : consciente que la réputation de Léonce se détériore à cause d'elle, elle préfère mourir pour lui laisser une chance de la

¹⁷⁸ B. Slosmanis, *op. cit.*, p. 25.

regagner, écartant du coup l'hypothèse qu'elle pourrait vivre heureuse avec l'homme qu'elle aime, et ce, même en dehors du mariage.

Corinne, parallèlement au deuxième dénouement de *Delphine*, ne se donne pas la mort mais meurt, elle aussi, de chagrin, parce qu'elle sait qu'elle ne pourra jamais vivre son amour avec l'homme qu'elle aime. Après avoir appris qu'Oswald est marié avec Lucile, jamais Corinne n'envisage de le persuader d'abandonner la vie qu'il a construite pour vivre avec elle, car elle est consciente que cet acte n'engendrerait que des difficultés d'ordre moral. Comme Delphine, donc, Corinne sacrifie sa vie et son bonheur pour privilégier celui de l'homme qu'elle aime. Sa mort s'assimile à un acte moral indéniable, et le fait qu'elle termine sa vie dans un dernier moment de gloire sublime son geste.

Dans les romans de George Sand *Indiana* et *Consuelo*, la question de la mort est moins présente. Il n'en demeure pas moins que le sacrifice par amour pèse sur la destinée des héroïnes.

Lucrezia, à l'instar de Delphine dans le premier dénouement, se donne la mort à la fin du récit, bien qu'il ne soit pas précisé de quelle manière. Elle se rend compte en effet que les divergences d'opinions entre elle et Karol et la jalousie malade de ce dernier la rendent très malheureuse. Cet amour, malgré le dévouement de Lucrezia, ne sera jamais heureux.

Mais Karol, privé enfin de sujets de jalousie, trouva le moyen de lutter contre les idées, les études et les opinions de la Floriani. Il la persécutait poliment et gracieusement sur toutes choses ; il n'était de son goût et de son avis sur aucune. L'inaction le dévorait ; ayant consacré à la possession d'une femme toutes les puissances de sa volonté et toutes les minutes de son existence, il était, au moral, le despote le plus acharné, comme, au physique, il était le geôlier le plus vigilant¹⁷⁹.

Plus particulièrement, si l'ancienne comédienne prend la décision d'arrêter de vivre, c'est parce qu'après avoir passé toute sa vie à aimer, elle prend conscience que le comportement de Karol la pousse à ne plus l'aimer. La mort de Lucrezia constitue par conséquent un acte moral dans le fait qu'elle ne veut pas continuer à vivre dans la tristesse et sans amour, car, à terme, cela risquerait de faire souffrir ses proches et ses enfants. Lui pèse aussi sur la conscience que c'est en quelque sorte à cause d'elle que Karol est de plus en plus malade. Elle pense alors qu'en quittant ce monde, tous n'en seraient que plus heureux.

¹⁷⁹ G. Sand, *Lucrezia Floriani*, Paris, Alteredit, « Roman populaire du 19^e siècle », 2010, p. 467.

Elle voulait au moins faire débiter Célio, marier Stella ; la veille de sa mort, elle fit avec eux les plus beaux projets du monde ; mais hélas ! l'amour était sa vie : en cessant d'aimer, elle devait cesser de vivre¹⁸⁰.

Ainsi, malgré l'amour inestimable qu'elle porte à ses enfants, elle se donne la mort parce qu'elle refuse de vivre dans la tristesse amoureuse.

Indiana tente de mettre fin à ses jours avec son cousin Ralph après avoir compris que Raymon ne désire pas faire sa vie avec elle. Indiana veut sacrifier sa vie, d'une part, pour ne plus causer de peine et d'ennuis à son mari, le colonel Delmare, après avoir considérablement sali sa réputation en s'enfuyant, et, d'autre part, pour ne plus jamais susciter d'ennuis à Raymon. Elle est également consciente que le monde dans lequel elle vit n'est fait que de trahisons, et que l'honnêteté et l'amour sincère y demeurent très rares. À l'instar de Delphine, elle ne veut plus continuer à vivre dans un monde aussi cruel et immoral, c'est pourquoi elle tente de se suicider. C'est donc par sa fidélité à son échelle de valeurs et par sa générosité qu'Indiana est une héroïne par la morale.

Finalement, Consuelo est la seule héroïne qui ne pense pas à mourir. Même après la trahison d'Anzoleto ou la mort de son mari, elle ne cherche pas à mettre fin à ses jours. Au contraire, elle décide de continuer à vivre en laissant derrière elle son passé et ses malheurs. L'héroïne consent tout de même à un sacrifice lorsqu'elle décide, à la fin du récit, d'abandonner définitivement la gloire pour privilégier une vie de famille avec son mari qu'elle vient de retrouver. Après avoir été héroïne par ses qualités exceptionnelles, Consuelo devient à la fin de l'ouvrage une héroïne par la morale, en ne recherchant plus la célébrité, mais un équilibre relationnel dans sa vie.

Nous avons démontré au travers de nos protagonistes féminines qu'il est possible d'allier amour et héroïsme. Héroïnes par leurs talents, elles le sont aussi par leurs qualités morales, en étant toujours prêtes à privilégier le bonheur des autres et de l'homme qu'elles aiment avant le leur, ou encore en refusant de continuer à vivre dans un monde immoral. Le choix de la mort est lui aussi héroïque, si l'on considère l'échec amoureux non pas comme le signe d'une faiblesse, mais au contraire comme une occasion de prouver sa haute qualité morale.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 470.

3.3. Pour conclure

En tombant amoureuses, les protagonistes féminines voient leurs priorités se redéfinir. Elles ne se préoccupent plus autant de leurs activités intellectuelles et/ou artistiques, et adoptent souvent une attitude de dévouement ou de dépendance vis-à-vis de l'être aimé. La plupart des héroïnes se donnent la mort ou l'envisagent très sérieusement. L'amour peut ainsi apparaître comme une faiblesse chez ces femmes, qui, une fois amoureuses, perdraient leur statut d'héroïnes. Or, en poussant notre réflexion plus loin, nous avons dégagé de l'amour une force incontestable. Le philosophe Platon faisait déjà remarquer que, par leur étymologie, les termes d'héroïsme et d'amour sont indissociables. Partant de ce principe, nous avons pu démontrer qu'il est effectivement possible d'envisager une conciliation entre amour et héroïsme à la fois par l'échec et par le sacrifice, lorsque ceux-ci relèvent d'une attitude altruiste. À la lumière de l'héroïsme romantique et féminin, les héroïnes de Germaine de Staël et de George Sand apparaissent dotées d'une grandeur et d'une qualité morale qui se manifeste de la manière la plus éclatante au moment du sacrifice pour l'homme qu'elles aiment. L'échec amoureux et la mort ne sont donc pas, à ce titre, des signes de faiblesse, mais témoignent au contraire de qualités morales indéniables, notamment dans le refus de vivre sans l'être aimé et l'ardent désir de privilégier le bonheur de ce dernier et de ses proches. La conception traditionnelle de l'héroïsme, où les héros sont définis comme des demi-dieux et se reconnaissent à leur courage guerrier et où la femme héroïne demeure nettement moins présente, est alors totalement renouvelée.

Ainsi, Staël et Sand, en faisant mourir la plupart de leurs héroïnes, ne les considèrent pas comme des femmes faibles, mais, au contraire, accentuent leur statut héroïque en ajoutant la force d'âme et les qualités morales aux vertus que sont l'intelligence, le talent intellectuel et artistique et, dans certains cas, le génie. C'est de cette manière que ces figures féminines à la fois libres, intelligentes, exceptionnelles par leur génie ou leur talent et dotées de qualités morales indéniables sont tout à fait novatrices pour l'époque et bien plus largement « héroïques » que les figures connues des temps plus anciens.

Conclusion

Pour cerner la manière dont s'esquisse l'héroïsme des femmes selon Germaine de Staël et George Sand, nous avons orienté notre réflexion dans trois directions : une approche théorique d'abord, d'ordre essentiellement linguistique et historique, une approche textuelle ensuite, par l'étude des œuvres qui constituent notre corpus, enfin, une approche toujours textuelle mais aussi plus philosophique, par la mise en relation de l'héroïsme avec l'amour et la mort.

La première partie, à visée plus théorique, a permis de poser les jalons de notre étude en précisant la figure de l'« héroïne » – mise en comparaison avec celle du « héros » – et le statut de la femme auteur. Nous nous sommes plus spécifiquement penchée sur la place des héroïnes dans la littérature, ainsi que sur celle des femmes auteurs dans la société du temps de Germaine de Staël et de George Sand. Il s'est avéré que le statut de l'héroïne n'est pas stable contrairement à celui du héros, et que les femmes auteurs peinent à se faire reconnaître en tant que telles à cette époque. En outre nous est déjà apparu le fait que la grande majorité des héroïnes présentées par ces femmes auteurs sont exceptionnelles, voire novatrices pour leur époque, en ce qu'elles ont un caractère bien plus indépendant que la majorité des protagonistes féminines alors présentes dans la littérature. Germaine de Staël et George Sand elles-mêmes apparaissent comme des femmes auteurs d'exception pour leur temps. Elles tiennent à se distinguer des autres et veulent transmettre leurs idées, qu'elles soient littéraires, politiques ou en faveur des droits de la femme. En mettant en récit des héroïnes tout aussi exceptionnelles qu'elles-mêmes et qui, d'ailleurs, leur ressemblent sous divers aspects, elles cherchent en réalité à prouver aux lecteurs, et par cela même à la société de manière globale, que les femmes peuvent elles aussi s'imposer, au même titre que les hommes.

Après avoir dressé le contour historique et littéraire de notre étude, l'héroïsme des femmes dans les œuvres de Staël et de Sand a été analysé en orientant la lecture des textes autour de deux aspects importants : d'une part, le génie féminin et, d'autre part, les liens qui peuvent être établis entre l'amour, la mort et l'héroïsme.

Dans la deuxième partie consacrée au « génie féminin » dans les romans de Germaine de Staël et de George Sand, nous nous sommes d'abord attachée à cerner la signification de ce génie à l'époque de nos femmes auteurs avant de répondre à la question suivante : le génie féminin est-il une caractéristique propre à toutes nos héroïnes ? Deux autres types de femmes

ont ainsi émergé, celui de la « femme de talent » et celui de la « femme supérieure ». De notre étude de la place du génie féminin dans les œuvres de Staël, nous avons pu déduire que celui-ci ne se retrouve qu'à travers le personnage de Corinne, Delphine correspondant plutôt à une femme de talent. Du côté des romans de Sand, seule Consuelo peut être assimilée à un génie féminin, alors que Lucrezia est, comme Delphine, plutôt une femme de talent. De plus, la femme de génie est généralement plus idéalisée que la femme de talent et jouit même d'un statut héroïque encore plus élevé. Le personnage d'Indiana est, quant à lui, assez particulier : ni femme de génie, ni femme de talent, ni même femme supérieure, Indiana possède pourtant bien une dimension héroïque par le fait que Sand veut dénoncer à travers elle la sujétion de la femme dans la société. En outre, si le génie féminin n'est pas une caractéristique commune à toutes les héroïnes, c'est sans doute pour se conformer à la réalité de la société où il est proportionnellement peu présent. Par ailleurs, les spécificités propres aux personnages féminins de Germaine de Staël ou de George Sand, qu'elles soient femmes de génie, talentueuses et/ou supérieures, mettent d'autant plus leur statut héroïque en valeur alors que l'époque accorde rarement de l'esprit ou du talent aux héroïnes des récits.

Dans notre troisième et dernière partie, nous nous sommes intéressée aux liens qui peuvent unir l'amour et l'héroïsme. En effet, dans les romans étudiés, la plupart des héroïnes meurent de chagrin ou se suicident à cause de la peine amoureuse. L'amour est effectivement un thème omniprésent dans les récits. Cependant, nous avons pu établir que l'amour rencontré par les héroïnes leur apporte avant tout une force indéniable, et qu'il ne doit donc pas être vu comme une source de faiblesse. La mort ou le suicide des personnages féminins ne leur fait pas perdre leur statut d'héroïnes, bien au contraire. Perçu comme un sacrifice par amour, il relève d'un sens moral hors du commun. En ce sens, il est dès lors possible pour nos personnages féminins d'être des héroïnes par amour et, par cela même, la conception traditionnelle du héros épique s'en trouve tout à fait renouvelée.

L'héroïsme des femmes selon Germaine de Staël et George Sand se révèle complexe. Certes, l'héroïsme au féminin n'a jamais été stable au fil du temps. Mais le projet de ces femmes auteurs a été d'en donner leur propre vision à travers leurs œuvres. Ainsi, les personnages féminins de Staël et de Sand sont des héroïnes par le fait qu'elles jouissent d'une certaine liberté, que certaines d'entre elles sont des génies féminins ou des femmes de talent, et que la plupart sont à tout le moins des femmes supérieures ou d'exception. Leur mort par amour n'enlève rien à leur statut héroïque, puisque, de cette manière, elles affirment leur grandeur par leur force morale. En imaginant ces héroïnes particulières, parfois idéalisées,

parfois bouleversantes d'humanité, Germaine de Staël et George Sand ont, à travers elles, pris fait et cause pour les femmes soumises à la loi des hommes.

Bibliographie

Œuvres littéraires :

Corpus d'étude :

SAND, George, *Indiana*, éd. B. Didier, Paris, Gallimard, « Folio », 1984 (1^{re} édit. en 1832).

SAND, George, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, éd. D. Zanone, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004 (1^{re} édit. en 1843).

SAND, George, *Lucrezia Floriani*, Paris, Alteredit, « Roman populaire du 19^e siècle », 2010 (1^{re} édit. en 1847).

STAËL, Germaine de, *Delphine*, éd. B. Didier, Paris, GF-Flammarion, 2000, 2 vol (1^{re} édit. en 1802).

STAËL, Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, (1^{re} édit. en 1807).

Autres œuvres de Germaine de Staël :

STAËL, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, suivi de *L'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Paris, Charpentier, 1842.

STAËL, Germaine de, *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, tome 1, Paris, Firmin Didot frères, 1844.

STAËL, Germaine de, *Œuvres posthumes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Firmin didot frères, 1844, 2 vol.

Autres œuvres de George Sand :

SAND, George, *Œuvres complètes de George Sand*, Nouvelle édition, Paris, Perrotin, 1843.

Autres œuvres littéraires :

BALZAC, Honoré de, *La Muse du département*, Leipzig, Angels, 1843 (1^{re} édit. en 1837).

BALZAC, Honoré de, *Béatrix*, éd. M. Fargeaud, Paris, Gallimard, « Folio », (1^{re} édit. en 1839).

BALZAC, Honoré de, *Louis Lambert, suivi de Les Proscrits et de Jésus-Christ de Flandre*, éd. S. S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio », 1980.

CHATEAUBRIAND, René de, *Atala. René. Les Aventures du dernier Abencerage*, éd. P. Moreau, Paris, Gallimard, « Folio », 1978.

DUMAS, Alexandre (fils), *La Dame aux camélias*, Bruxelles, Alphonse Lebègue, 1848.

DUMAS, Alexandre (père), *La Femme au collier de velours*, lecture accompagnée par Catherine Defigier, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Gallimard », 2000, (1^{re} édit. en 1850).

GENLIS, Félicité de, *La Femme auteur*, éd. M. Reid, Paris, « Folio », 2007, (1^{re} édit. en 1802).

HUGO, Victor, *Hernani ou l'honneur castillan*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1830.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, éd. J.-M. Goulemot, Paris, Le Livre de poche, « Classiques d'aujourd'hui », 2002, (1^{re} édit. en 1761).

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, tome deuxième, première partie, Paris, Belin, 1817.

Œuvres philosophiques :

PLATON, *Le Banquet*, trad. par Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1998.

Ouvrages et articles :

Critique sur les auteurs du corpus :

Critique sur Germaine de Staël :

ALEXANDRE, Claire, sous la direction de POLET, Jean-Claude, *La Femme dans le monde de Madame de Staël à travers De la Littérature, De L'Allemagne, Delphine et Corinne*, Louvain-la-Neuve, 1997.

ARMEND-SÖCHTING, Anne, « *Corinne ou l'Italie/Corinne et l'Italie* : stratégies autour d'une allégorie », in *Madame de Staël/Corinne ou l'Italie*, dir. J.-P. Perchellet, Paris, Klincksieck, 1999, p. 35 - p. 51.

BALAYÉ, Simone, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Librairie Droz, « CHR », 1971.

BALAYÉ, Simone, *Madame de Staël : Lumières et liberté*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1979.

HENNING, Ian Allan, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, Genève, Slatkine, 1975.

HÖRST, Christina, *Discours protestant et parcours féminin dans Delphine (1802) de Madame de Staël*, Université de Waterloo, Ontario, 2009.

MAGRI-MOURGUES, Véronique, « *Corinne et le voyage* », in *Lectures de Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, dir. J.-M. Seillan, Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 2000, p. 11- p. 25.

PLANTÉ, Christine, « Sur les improvisations de *Corinne* (suite), in « *Une Mélodie intellectuelle* », *Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, dir. C. Planté, C. Pouzoulet et A. Vaillant, Montpellier et Grenoble, Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes, UMR « lire », « écritures au singulier », 2000, p. 61 - p. 80.

SAINT-VICTOR, Jacques de, « Germaine de Staël, européenne et femme d'influence », in *Le Figaro*, 27 avril 2017.

SLOSMANIS, Bernadette, *La Morale féminine dans Corinne et Delphine de Madame de Staël*, Montréal, McGill University, 1990.

SOURIAU, Maurice, *Les Idées morales de Madame de Staël*, Paris, Bloud et Barral, 1910.

ZANONE, Damien, « Entre l'art et la vie, entre le référent et le sentiment : Corinne et l'amour », in *Madame de Staël, Corinne ou L'Italie, « l'âme se mêle à tout »*, dir. J.-L. Diaz, Sedes, 1999, p. 51 - p. 57.

Critique sur George Sand :

BARA, Olivier, « *Lucrezia Floriani* de George Sand : poétique et éthique d'un anti-feuilleton », in *George Sand journaliste*, dir. M.-È. Thèrenthy, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 219 - p. 233.

BARRY, Joseph, *George Sand ou le scandale de la liberté*, trad. par M.-F. de Paloméra, Paris, Seuil, « Points biographie », 1977.

CHANSON, Paul, *Le Droit à l'Amour selon George Sand*, Paris, Albin-Michel, 1943.

DIAZ, Brigitte, « 'Ni romantique, ni mosaïque, ni frénétique' : *Indiana*, un roman expérimental », in *George Sand : une écriture expérimentale*, dir. N. Buchet-Ritchey et al., Nouvelle-Orléans, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 45 - p. 56.

FORLANI, Séverine, *George Sand : Le défi d'une femme*, Clichy, Éditions du Jasmin, « Signes de vie », 2004.

GUICHARDET, Jeannine, « La présence de Paris dans Horace : George Sand dans le sillage balzacien ? », in *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand*, dir. S. Bernard-Griffiths, Presses universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et romantismes », 2002, p. 91 - p. 106.

HAMON, Bernard, *George Sand face aux Églises*, Paris, Harmattan, 2005.

HONNART, Julien et PONCELET, Lucas, *Les Critiques des contemporains de George Sand à son égard*, 2004, [en ligne], <http://georgesand.artiste.free.fr/pdf/critiques.pdf>, consulté le 12 juillet 2017.

L'HÔPITAL, Madeleine, *La Notion d'artiste chez George Sand*, Paris, Boivin & c^{ie}, 1946.

MARIETTE-CLOT, Catherine, « Paysages et récit dans *Consuelo* », in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, dir. M. Hecquet et C. Planté, Lyon, PUL, « Littérature et idéologie », 2004, p. 57 - p. 68.

PLANTÉ, Christine, « Le chemin, l'errance, la construction romanesque », in *Lectures de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, dir. M. Hecquet et C. Planté, Lyon, PUL, « Littérature et idéologie », 2004, p. 85 - p. 100.

REID, Martine, « L'écriture expérimentale », in *George Sand : une écriture expérimentale*, dir. Nathalie Buchet-Ritchey et al., Nouvelle-Orléans, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 319 - p. 336.

VERMEYLEN, Pierre, « Les Idées politiques et sociales de George Sand », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, dir. P. Gural, tome 66, fasc. 4, Bruxelles, 1988.

VIERNE, Simone *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2003.

ZANONE, Damien, « Le romantisme de Consuelo, ou la méditation sur les Lumières de George Sand », in *Revue italienne d'études françaises*, 2013, [En ligne], <http://rief.revues.org/254>, consulté le 11 juillet 2017, p. 1 - p. 7.

Critique littéraire générale :

Monographies :

BELLET, Roger, *La Femme au XIXe siècle, Littérature et idéologie*, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 2009.

BERTELÀ, Maddalena, *Hortense Allart entre Madame de Staël et George Sand : ou, Les femmes et la démocratie*, Pise, ETS, 1999.

BRATU, Florian, *Le Réalisme français : essai sur Balzac et Stendhal*, Saint-Denis, Éditions des écrivains, 1999.

COUSTY, Françoise, *La Princesse de Clèves, une énigme littéraire. Des amours du duc de La Rochefoucault et de la duchesse de Longueville à Coulommiers*, Montceaux-lès-Meaux, Fiacre, 2011.

GALTAYRIES, Flore, *Abbé Prévost, Manon Lescaut*, Paris, Bréal, « Connaissance d'une œuvre », 1999.

HARMAND, Jean, *Madame de Genlis : sa vie intime et politique, 1746-1830*, Paris, Perrin, 1912.

HEINICH, Nathalie, *États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996.

KRIEF, Huguette, *La Sapho des Lumières : Mlle de Scudéry, Fontenelle, Gacon, Voltaire, Rousseau, Pesselier, Moutonnet de Clairefort, Barthélémy, Lantier, Mme de Staël*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, « 18^e Siècle », 2006.

LOUANDRE, Charles, *Œuvres politiques de Benjamin Constant*, Paris, Charpentier et c^{ie}, 1877.

LUKACS, George, *La théorie du roman*, trad. de l'allemand par J.-L. Ferrier, Paris, Gonthier, « Méditations », 1963 (1^{re} édit. en 1920).

PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2003.

PLANTÉ, Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, « Des deux sexes et autres », 2015.

REID, Martine, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2010.

Articles, chapitres ou parties d'ouvrages :

BATTIFOL, Louis, « Le salon de la marquise de Rambouillet au XVII^e siècle », in *Les Grands salons littéraires : (XVII^e et XVIII^e siècles) : conférences du musée Carnavalet*, dir. L. Battifol et L. Gillet, Paris, Payot, 1928, p. 21 - p. 48.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et DUBESSET, Mathilde « La fabrique des héroïnes », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2009, [En ligne], <https://clio.revues.org/9353>, p. 7 - p. 18.

CLAVEL, Fabien et PÉRIER, Isabelle « Des héroïnes ? », in *Héros qui comme Ulysse*, dir. F. Clavel et I. Périer, Paris, Flammarion, « Étonnants classiques », 2016, p. 11 - p. 12.

CLAVEL, Fabien « L'Époque moderne, entre héros et antihéros », in *Héros qui comme Ulysse*, dir. F. Clavel et I. Périer, Paris, Flammarion, « Étonnants classiques », 2016, p. 54 - p. 68.

DEPROOST, Paul-Augustin, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam et VAN YPERSELE, Laurence, « Héros et héroïsation : approches théoriques », in *Cahiers électroniques de l'imaginaire : héroïsation et questionnement identitaire en Occident*, dir. P.-A. Deproost, M. Watthee-Delmonte et L. Van Ypersele, Louvain-la-Neuve, E-montaigne, 2003, [en ligne], <https://cdn.uclouvain.be/public/Exports%20reddot/ucl/documents/cahiers2.pdf>, consulté le 13 juillet 2017, p. 2 - p. 31.

DIDIER, Béatrice, « George Sand et le roman féminin », in *La Tradition des romans de femmes. XVIII^e-XIX^e siècles*, dir. C. Mariette-Clot et D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », n^o2, 2012, p. 331 - p. 342.

MASLANKA, Julian, « Lettres inédites de Balzac et de George Sand », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Puf, 59^e année, No. 3, 1959, p. 377 - p. 381.

OIRY, Goulven, « Théâtre de femmes de l'Ancien Régime (tome I, XVI^e siècle) », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, dir. A. Évain, P. Gethner et H. Goldwyn, 2014, [en ligne], <http://crm.revues.org/13371>, consulté le 3 août 2017, p. 1 - p. 5.

SCHOR, Naomi, « Triste Amérique : *Atala* et la fabrique de la femme post-révolutionnaire », in *Féminin/Masculin. Études et représentations*, dir. A. Vaillant, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des Littératures », « Série Le Centaure », 2003, p. 19 - p. 41.

Thèses :

BRUN, Sandrine, sous la direction de L. Moulinier-Brogi, *Les Femmes musiciennes aux XII^e et XIII^e siècles : le cas des troubairitz*, Université Lumière Lyon 2, 2014.

Articles divers et circulaires :

Académie française, « La féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres – Mise au point de l'Académie française », 10 octobre 2014, [en ligne], <http://www.academie-francaise.fr/actualites/la-feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-ou-titres-mise-au-point-de-lacademie>, consulté le 21 juillet 2017.

Académie française, « La féminisation des noms de métiers, fonctions, grades et titres », 21 mars 2002, [en ligne], <http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-et-titres>, consulté le 21 juillet 2017.

FABIUS, Laurent, *Circulaire du 11 mars 1986 relative à la féminisation des noms de métiers, fonction, grade ou titre*, Paris, 1986, [en ligne], http://discriminations-egalite.cidem.org/documents/texte_de_loi_sur_la_feminisation_des_noms_de_metier.pdf, consulté le 21 juillet 2017.

Dictionnaires imprimés (classés par ordre chronologique) :

FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, tome second, Paris, Jean Mossy père et fils, 1787.

PRÉVOST, Antoine François, *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots françois*, tome 1, Paris, libraires associés, Liège, Jean-Jacques Tutot, 1788.

Dictionnaire de l'Académie française, cinquième édition, tome 1, Paris, J. Smits et C^{ie}, 1798.

Dictionnaire de l'Académie française, sixième édition, Paris, Firmin Didots-frères, 1835.

DAMAS-HINARD, Jean-Joseph-Stanislas-Albert, *Dictionnaire-Napoléon ou recueil alphabétique des opinions et jugements de l'Empereur Napoléon I^{er}*, deuxième édition, Paris, Plon frères, 1854.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Paris, Hachette, 1863.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome 8, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1872.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome 9, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1872.

Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, Paris, Hachette, 1932-1935.

Trésor de la Langue française, tome 9, dir. B. Quemada, Paris, C.N.R.S./Gallimard, 1982.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éd. Du Rocher, 1988.

Le Grand Robert de la langue française, deuxième édition dirigée par A. Rey, vol. 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.

Encyclopédies électroniques :

Encyclopédie Larousse en ligne, dir. Pierre Larousse, [en ligne], <http://www.larousse.fr/encyclopedie>, consulté le 27 novembre 2016.

2.2.3. Des destins similaires.....	42
2.3. Le génie féminin dans l'œuvre de George Sand	44
2.3.1. Consuelo et Lucrezia Floriani : des femmes d'exception	44
2.3.1.1. Consuelo : chanteuse et intellectuelle	44
2.3.1.2. Lucrezia Floriani : femme comédienne	48
2.3.1.3. Contraste entre les héroïnes	49
2.3.2. Indiana : une exception ?	50
2.3.2.1. Un roman féministe.....	51
2.3.3. Le dénouement et la question de la mort	53
2.4. Synthèse : comparaison du génie féminin chez les héroïnes de Germaine de Staël	
 et de George Sand.....	54
2.4.1. Des femmes de génie et de talent.....	54
<i>La gloire à tout prix ?</i>	56
2.5. Pour conclure : des éléments qui renforcent l'héroïsme des femmes	58
3. Amour et héroïsme	59
3.1. L'amour, un thème omniprésent dans les œuvres de Germaine de Staël et de George	
 Sand	59
3.1.1. L'amour comme fil conducteur et nœud de l'action.....	59
3.1.1.1. L'effet de la rencontre amoureuse chez les héroïnes	60
3.1.1.2. Le lieu de la rencontre comme révélateur de l'attitude des héroïnes et comme	
centre de conflits moraux.....	64
3.1.1.3. Le développement de la relation amoureuse à travers le voyage.....	68
3.2. L'amour comme obstacle à l'héroïsme ?.....	71
3.2.1. Une étymologie particulière.....	71
3.2.2. Des femmes héroïques, des hommes effacés	72
3.2.3. L'amour, une faiblesse ?.....	75
3.2.4. Un héroïsme renouvelé	77
3.2.4.1. Une conciliation problématique entre amour et héroïsme	77

3.2.5. Un héroïsme moral.....	80
<i>Le sacrifice dans la mort</i>	82
3.3. Pour conclure.....	85
Conclusion.....	86
Bibliographie.....	89

